



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ROMANINDA MİZAH

DOKTORA TEZİ

MEHMET YALÇINKAYA

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ANKARA-2020



T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ROMANINDA MİZAH

DOKTORA TEZİ

MEHMET YALÇINKAYA

DANIŞMAN


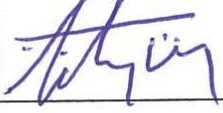



DR. ÖĞR. ÜYESİ CENGİZ KARATAŞ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ANKARA-2020

ONAY SAYFASI

Mehmet YARUWKALA tarafından hazırlanan "T. Mesrutijet
Donemi.....M. K....." adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği /
oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
..... Anabilim Dalı'nda Doktora/Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvan Adı Soyadı	Kurumu	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Papatya Karadas	A.Y.B.Ü.	
Prof. İbrahim Tüzer	A.Y.B.Ü.	
Prof. Dr. M. Kerem Bar	A.Y.B.Ü.	
Prof. Dr. Nevrihan Çelikk	Ankara Üni.	
Prof. Dr. Mustafa Kurt	Gazi Üni.	

Tez Savunma Tarihi:

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü T. Br. k. Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı'nda Doktora/Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini
onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Ünvan Ad Soyad
.....

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

Tarih: (16-01-2020)

İmza:

Adı SOYADI: Mehmet YALÇINKAYA

İTHAF



Zeyd ve Hüma'ya...

TEŞEKKÜR

Bu çalıőmanın yűrűtűlmesi sırasında beni cesaretlendiren, desteęini esirgemeyen, kiőilięi ve akademik disipliniyle de bana örnek olan danıőmanım Dr. Öęr. Ŭyesi Cengiz KARATAŐ'a teőekkűr ederim.

Yoęun çalıőmalarım sırasında ihmal ettięim eőim Ruken'e kızım Hűma'ya ve oęlum Zeyd'e bana sabır gösterdikleri için teőekkűr ederim. Ayrıca manevi desteklerini ve dualarını arkamda hissettięim anneme, babama ve ilim irfan yolculuęunda emeęi geçmiő tűm hocalarıma teőekkűr ederim.



ÖZET

II. Meşrutiyet Dönemi Romanında Mizah

Bu çalışma başta askerî olmak üzere, siyasal, toplumsal ve kültürel alanda ciddi değişimlerin yaşandığı II. Meşrutiyet döneminde kaleme alınan romanlarda mizahi unsurları tespit etme ve bu mizahi unsurları oluşum biçimlerine göre sınıflandırma çabasını içermektedir. Bu çalışmanın amacı ise mizahın sadece dergi ve gazete köşelerinde bir karikatürden ibaret olmadığını, bünyesinde yıkıcı bir eleştiri gücünü taşıyarak romanda anlatım tekniği olarak da var olabileceğini göstermeye çalışmaktır.

Bu bağlamda çalışmanın giriş kısmında mizahın unsurları tespit edilerek mizahın gülme, edebiyat, toplum ve dil ile ilişkisi ele alındı. Ayrıca çalışmada, II. Meşrutiyet dönemi romanı incelemeye tabi tutulduğu için bu dönemin siyasal, sosyal ve kültürel alanda yaşananlar genel bir çerçevede etrafında ifade edilmeye çalışıldı. II. Meşrutiyet dönemi siyasal yapısı gereği dönemin edebiyatının genel çerçevesi verilirken dönemin düşünsel ve siyasal akımları göz önünde tutuldu. İlk bölümde ise John Morreall'ın *Gülmeyi Ciddiye Almak*, Henry Bergson'un *Gülme* ve Sigmund Freud'un *Esprî Sanatı* adlı eserlerinden hareketle gülme kuramları ele alındı. Burada ayrıca mizahın kavramsal tanımı, iyileştirici gücü ve türlerine (ironi, parodi ve satir) yer verildikten sonra Türk edebiyatındaki tarihi serüveni hakkında genel bilgilere yer verildi. Çalışmanın özgün tarafını oluşturan ve II. Meşrutiyet dönemi romanındaki mizahi unsurların tespitini içeren ikinci bölümde ise mizahın dil dizgesiyle oluşan biçimlerine ve bir eleştiri aracı olarak mizahın satir adı altında II. Meşrutiyet dönemi romanındaki yerine değinildi. Burada satirin ele aldığı konular tek tek incelenmeye çalışıldı.

Sonuç olarak bu çalışmayla birlikte gelinebilen nihai hedefte mizahın “gülmece”, “yergi” ve “zekâ” gibi vazgeçilmez unsurların birleşimiyle ortaya çıkmış güçlü bir anlatım tekniği olduğunun üzerinde duruldu. Dolayısıyla yıkımların, çözümlerin ve

yozaşmaların arttığı II. Meşrutiyet döneminde romancılar, mizahın güçlü ve yıkıcı syleminden yararlanmayı ihmal etmedikleri sonucuna varıldı.

Anahtar Szcükler: Mizah, II. Meşrutiyet Romanı, İroni ve Glme Bilimi (Gelotoloji)...



ABSTRACT

İn the Novel of II. Constitutional Period Humour

This study, especially military, political, social and cultural changes experienced in the II. It includes the effort to identify the humorous elements in the novels written during the constitutional period and to classify these humorous elements according to their formation. The aim of this study is to show that humor is not only a caricature in the corners of magazines and newspapers, but also carries a destructive criticism within it and can be present as a narrative technique in the novel.

In this context, elements of humor were identified in the introduction part of the study and the relationship between humor and laughter, literature, society and language was discussed. In addition, the study, II. Since the Constitutional Monarchy period was examined, the political, social and cultural experiences of this period were tried to be expressed around a general framework. II. In line with the political structure of the Constitutional Monarchy period, the general framework of the literature of the period was given and the intellectual and political movements of the period were taken into consideration. In the first part, John Morreall's *Laughing Seriously*, Henry Bergson's *Laughing* and Sigmund Freud's *Art of Humor* are discussed. In addition, the conceptual definition of humor, its healing power and genres (irony, parody and satir) are given and general information about the historical adventure in Turkish literature is given. The original side of the study and II. In the second chapter, which includes the determination of humorous elements in the novel of the Constitutional Monarchy period, the forms of humor formed with the language system and humor satir as a tool of criticism. It was mentioned in the novel of the Constitutional Monarchy period. Here, the topics covered by the line were examined one by one.

As a result, the final goal achieved with this study was emphasized that humor is a powerful expression technique that emerged with the combination of indispensable elements such as 'humor', 'satire' and 'intelligence.. Therefore, the destruction, degradation and degeneration increased II. During the constitutional period, novelists concluded that they did not neglect to benefit from the powerful and destructive discourse of humor.

Keywords: Humor, II. Meşrutiyet Novel, Irony and Laughter Science (Gelotology)...



İÇİNDEKİLER

.....	I
TEZ KABUL VE ONAY	IV
BEYAN	V
İTHAF	VI
TEŞEKKÜR	VII
ÖZET	VIII
ABSTRACT	X
ÖN SÖZ	4
KISALTMALAR	9
1. GİRİŞ	10
1.1. II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNİN SOSYAL VE SİYASİ ZEMİNİ	19
1.1.1. Sultan II. Abdülhamid Dönemi	20
1.1.2. Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler.....	24
1.1.3. II. Meşrutiyet'in İlanı.....	29
1.1.4. İttihat ve Terakki Cemiyeti	33
1.1.5. Trablusgarp ve Balkan Savaşları.....	35
1.1.6. Birinci Dünya Savaşı	39
1.2. II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNİN EDEBÎ ZEMİNİ	42
1.2.1. Osmanlıcılık.....	43
1.2.2. İslamcılık	51
1.2.3. Batıcılık	59
1.2.4. Fecr-i Âtî Topluluğu.....	67
1.2.5. Nevyunanîlik Eğilimi.....	76
1.2.6. Nâyiler	77
1.2.7. Türkçülük yahut Milli Romantik Duyuş Tarzının İnşası.....	78
1.2.8. II. Meşrutiyet Dönemi Romanı.....	88
1. BÖLÜM	109
1.1. GÜLME KAVRAMI/GÜLME BİLİMİ (GELOTOLOJİ)	109
1.2. GÜLME KURAMLARI.....	118
1.2.1. <i>Üstünlük Kuramı</i>	119
1.2.2. <i>Uyumsuzluk Kuramı</i>	122
1.2.3. <i>Rahatlama Kuramı</i>	123
1.2.4. <i>Yeni Bir Kuram/Güzel Bir Psikolojik Değişimden Kaynaklanan Gülme</i>	125
1.2.5. <i>Henri Bergson'un "Gülme"si</i>	127
1.2.6. <i>Gülin Öğüt Eker: Yeni Bir Mizah Kuramı Denemesi</i>	140
1.3. MİZAH KAVRAMI	142
1.3.1. <i>Mizahın Sosyal İşlevi: Mizahın İyileştirici Gücü</i>	145
1.4. KOMİK TÜRLER.....	149
1.4.1. <i>İroni</i>	149
1.4.1.1. İroni Tür, Şekil ve Biçimleri.....	165
1.4.2. <i>Parodi</i>	170
1.4.2.1. Parodiyle İlgili Diğer Kavramlar: Burlesk, Travesti, Mock Poem, Hudibrastik, Pastiş, Üstkurmaca ve Metinlerarasılık	177

1.4.3.	<i>Satir</i>	183
1.5.	TÜRK EDEBİYATINDA MİZAHIN TARİHİ SERÜVENİ.....	189
1.5.1.	<i>İslam Öncesi Türk Edebiyatında Mizah</i>	189
1.5.2.	<i>Türk Halk Edebiyatında Mizah</i>	193
1.5.2.1.	Meddah.....	195
1.5.2.2.	Gölge Oyunu/Hacivat-Karagöz.....	198
1.5.2.3.	Orta Oyunu.....	202
1.5.2.4.	Fıkra Türü/Nasreddin Hoca Fıkraları/Bektaşî Fıkraları.....	204
1.5.2.5.	Bilmece.....	206
1.5.2.6.	Tekerleme.....	207
1.5.2.7.	Karavelli.....	208
1.5.3.	<i>Eski Türk Edebiyatında Mizah</i>	209
1.5.4.	<i>Yeni Türk Edebiyatında Mizah</i>	216
2.	BÖLÜM	227
2.1.	II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ROMANINDA MİZAH.....	227
2.1.1.	<i>İroni</i>	229
2.1.1.1.	Açık İroni/Sarkazm.....	233
2.1.1.2.	Kapalı İroni/Şahsi Olmayan İroni.....	236
2.1.1.3.	Özel İroni.....	244
2.1.1.4.	Kendini Azımsama İronisi/Sokratik İroni.....	246
2.1.1.5.	Saflik İronisi.....	250
2.1.1.6.	Dramatik İroni.....	251
2.1.1.7.	Romantik İroni.....	261
2.1.1.8.	İronik Nesne.....	274
2.1.1.9.	Gerçeğin Provokasyonu Olarak İroni.....	276
2.1.2.	<i>Parodi/Burlesk/ Travesti</i>	279
2.1.3.	<i>Uyumsuzluk Kuramı</i>	291
2.1.4.	<i>Bergson Komiği</i>	295
2.1.4.1.	Nesneleştirme/Bedenselliştirme.....	295
2.1.4.2.	Kar Topu.....	301
2.1.4.3.	Yaylı Şeytan.....	302
2.1.4.4.	Karikatürize Etme.....	305
2.1.5.	<i>Dil Dizgesiyle Oluşturulan Komik Öğeler/İşlevsel Komiklik</i>	307
2.1.5.1.	Yoğunlaştırma.....	308
2.1.5.2.	Stereotipleştirme.....	309
2.1.5.3.	Abartma (Mübalağa).....	315
2.1.5.4.	Benzeşleme.....	319
2.1.5.5.	Eş Adlılık (Cinas).....	324
2.1.5.6.	Çok Anlamlılık.....	324
2.1.5.7.	Argo.....	324
2.1.5.8.	Benzetme (Teşbih).....	328
2.1.5.9.	İstiare (Eğretileme).....	331
2.1.5.10.	Mecaz-ı Mürsel (Ad Aktarması).....	332
2.1.5.11.	Teşhis (Kişileştirme).....	332
2.1.5.12.	Tezat.....	333
2.1.5.13.	Müşakele.....	335
2.1.5.14.	İştikak.....	335
2.1.5.15.	Kaydırma.....	335
2.1.5.16.	Bağlamın Dışına Çıkma (Aktarım).....	338
2.1.5.17.	Geçişme.....	340
2.1.5.18.	İmleme.....	342

2.1.6.	<i>Eleştiri Aracı Olarak Kara Mizah/Satir</i>	344
2.1.6.1.	Devlet Kurumların Yozlaşması.....	345
2.1.6.2.	Aşk-Cinsellik	352
2.1.6.3.	Yargı Mahkeme ve Adalet Kavramları.....	353
2.1.6.4.	Hafiyelik/Jurnalcilik.....	354
2.1.6.5.	Sansür	357
2.1.6.6.	Eğitim-Öğretim.....	359
2.1.6.7.	Sultan Abdülhamid Devri ve İstibdat.....	363
2.1.6.8.	Evlilik.....	365
2.1.6.9.	Batılılaşma/Yanlış Batılılaşma	374
2.1.6.10.	Hristiyanlık	384
2.1.6.11.	Gelenek-Görenek/Örf	386
2.1.6.12.	Esnaf ve İşçiler	389
2.1.6.13.	Kadın	390
2.1.6.14.	Aile Hayatı.....	397
2.1.1.1.	Giyim-Kuşam.....	398
2.1.6.15.	Sağlık.....	400
2.1.6.16.	Osmanlılık-Batılılaşma-İslamcılık-Türkçülük	402
2.1.6.17.	İhtiyarlar	406
2.1.6.18.	Sefahat-Mirasyedilik	408
2.1.6.19.	Metafizik Konular	411
2.1.6.20.	Ahlak	412
2.1.6.21.	Çocuk Eğitimi	413
3.	BÖLÜM	415
3.1.	SONUÇ	415
KAYNAKÇA	421
ÖZGEÇMİŞ	445

ÖN SÖZ

Edebiyatın dil, birey ve toplum üçgeninde hayat bulduğunu söylemek ne kadar doğrusa toplumun da mizah ile hayat bulduğunu söylemek o kadar doğrudur. Edebiyat, toplum ve bireyin düşünsel faaliyetinden doğan estetikle ne kadar ilişkiliyse aynı şekilde bireyin kendini mizah ile izah edişi de edebiyatla o kadar ilişkilidir. Ne yazık ki edebiyat ile mizahın bu ilişki ağı unutulmuş ya da ciddiye alınmamıştır. Çünkü 1981'den beri ülke çapında yapılan tezleri tek çatı altında toplayan Ulusal Tez Merkez'ine müracaat ettiğimizde bu sonuca ulaşmak çok da zor değildir.

Bu tarihten itibaren Türk Dili ve Edebiyatı alanında yapılan 1723 doktora tezi arasında sadece 12 tanesinin doğrudan mizah ile ilgili olması bu durumun acı tablosunu göstermektedir. Bu tezlerden 10 tanesinin ise 2013 sonrasında yayımlanması son dönemlerde mizahın öneminin anlaşıldığının küçük bir işareti olsa da bunlardan yalnız iki tanesinin Yeni Türk Edebiyatı alanıyla ilgili olması yapılan çalışmaların kifayetsizliğini göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmamızla hem ülkemizdeki mizah çalışmalarına katkı sunmak hem de daha çok karikatür ve mizah dergileriyle ön plana çıkan Türk mizah çalışmalarının yönünü kurgusal metinlere çekmek ve mizahın anlatım tekniği olarak da romanlarda ciddi roller üstelenebileceğini göstermek amaçlarımız arasındadır.

Bu çalışmada II. Meşrutiyet dönemi romanının seçilmesindeki ana nedenimiz ise dönemin karakteristik yapısının mizahi öğelere elverişli olmasıyla yakından ilgilidir. Çünkü yeni bir medeniyetin eşiğinde olmak eski adet ve göreneklerin eleştirisini beraberinde getirdiği gibi yeni kuralların topluma uyarlanmasında doğan aksaklıklar ya da bireyin bu yeni anlayışa uyum sağlayamaması gibi durumlar komiğe doğal bir kaynak oluşturur.

Özellikle de toplumsal aksaklıkları, çözümleri ve yozlaşmaları konu edinen mizahın gerek Osmanlı toplumunun gerekse de devlet aygıtlarının II. Meşrutiyet'le birlikte eski ve yeni arasında yaşadığı ikircikli duruma, çocuk saflığıyla Batı devletleriyle işbirliği içinde olan aydın kesime, din elden gidecek diye her türlü yenileşme hareketinin karşısında olan halk ve ulemalara, devlet müesseselerini kendi

şahsi menfaatleri uğruna kullanan bürokratlara kayıtsız kalması düşünülemez. Dolayısıyla bu dönemde çıkan mizah dergilerinin sayısındaki artış da dikkate alındığında bu dönemin mizah açısından uygun bir zemin olduğu kanaati hasıl olmuştur.

Bu dönemde ortaya çıkan mizah dergilerindeki niceliksel artış, bu dönem ile ilgili yapılan mizahi çalışmalara da sirayet etmiş olacak ki bu dönem ile ilgili yapılan çalışmaların ekseriyeti dergi merkezli olup kurgusal metinler inceleme dışında tutulmuştur. II. Meşrutiyet döneminde Batıdan her alanda etkilenen Osmanlı kültürü, mizah alanında da Batıdan etkilenmiş ve Batı tarzı mizahi eserler üretilmiştir. Bu eserlerin ekseriyeti dergi ve gazete yoluyla okuyucuyla buluşmuş olsa da kurgusal metinlerdeki mizahın okuyucuyla buluşması ciddi ve dikkatli bir okumanın ürünüyle ortaya çıkabilecektir.

Özellikle de mizahın kuramsal altyapısı oluşturularak ve edebî metin bu kuramsal zemine oturtularak yapılan okumalarda yeni anlamların tekrardan ve daha yeni bir yüzle hayat bulacağından şüphe yoktur. Özellikle de toplumun ve aydın kesimin Batıcı, İslamcı, Osmanlıcı ve Türkçü olarak tasnif edildiği bir dönemde eleştirinin en kullanışlı silahı olan mizahın romanlarda nasıl ele alındığı elbette merak konusu olduğu kadar ilim ehlinin de dikkatini çekmektedir. İşte bu dikkat ve merak üzerine başladığımız bu çalışmada II. Meşrutiyet dönemi romanını incelemeyi uygun bulduk. Burada dönemin tarihi sınırları belirlemek adına siyasi tarih kaynakları yerine bu dönemi edebiyat alanında inceleyen araştırmacıların eserlerini referans aldık. Çünkü Sultan II. Abdülhamid idaresiyle; sosyal, siyasi ve edebi ortamı etkileyerek 1876 ile 1908 yıllarına nasıl ayrı bir hususiyet kazandırmışsa ve bu döneme II. Abdülhamid Dönemi denilecek kadar karakteristik bir özellik yüklemişse aynı şekilde İttihat ve Terakki Fırkası da bilfiil iktidarda kaldığı 1908 ile 1918 yıllarına, idaresiyle farklı bir karakteristik hususiyet kazandırmıştır. Dolayısıyla biz de bu çalışmamızda II. Meşrutiyet döneminin siyasi tarihi olan 1908-1923 yerine 1908-1918 yıllarıyla sınırlamayı doğru bulduk. II. Meşrutiyet döneminde yayımlanmış anlatıları seçerken de eserin tam olarak roman hüviyetini taşıdığına ve dönemin karakteristik özelliklerini barındırdığına dikkat ettik. Bu bağlamda bu çalışmada incelenen romanlar, N. Ziya Bakırcıoğlu'nun *Türk Romanı* adlı kitabı ile Osman Gündüz'ün *II. Meşrutiyet Dönemi Romanı* adlı eserinden yararlanılarak tespit

edildi ve bu çalışmada tespit edilen 30 roman incelenmeye tabi tutuldu. Ayrıca 1908'den önce tefrika edilen ama 1908 ile 1918 yılları arasında yayımlanan 2 roman ile 1908-1918'de tefrika edilen ama daha sonra yayımlanan 4 roman da incelemeye tabi tutuldu. Bu bağlamda incelenen eserlerin isimlerin şöyledir: Safvet Nezihî'n *Kadınlar Arasında* (1325/1909), *Müsebbib* (1326/1910); Fazlı Necip'in *Menfî/Menfâ* (1325/1909); Halide Edip Adıvar'ın *Heyûla* (1324/1909), *Handan* (1329/1913), *Son Eseri* (1329/1913), *Yeni Turan* (1329/1913), *Mev'ut Hüküm* (1334/1918) ve *Raiki'in Annesi* (1342/1924); Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* (1326/1910); Ebubekir Hazım Tepeyranî'n *Küçük Paşa* (1326/1910); Bekir Fahri'nin *Jönler* (1326/1910); Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Âmâk-ı Hayal* (1326/1910), *Öksüz Turgut* (1326/1910); Mehmed Clâl'in *Nedâmet yahut Bir Şairin Sernüvişti* (1326/1910); Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun *Siyah Gözler* (1327/1911); Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi* (1327/1911), *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1328/1912); Mahmut Sadık'ın *Tekâmül* (1328/1912); Fatma Âliye'nin *Enîn* (1328/1912); Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* (1328/1912); Selahaddin Enis'in *Neriman* (1328/1912); Raif Necdet Kestelli'nin *Ufûl* (1329/1913); Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* (1329/1913), *Genç Kız Kalbi* (1330/1914); İzzet Melih'in *Tezat* (1331/1915), *Sermed* (1334/1918); Reşat Nuri Güntekin'in *Harabelerin Çiçeği* (1918); Müfide Ferit Tek'in *Aydemir* (1334/1918) ve Celal Nuri İleri'nin *Ahir Zaman* (1335/1919) adlı eseridir. Bu eserlerden Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* (1329/1913) ile Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* (1328/1912) adlı eserleri 1908'den önce tefrika edilse de 1908 ile 1918 yılları arasında kitap olarak basılır. Ayrıca Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* (1329/1913) ile *Raiki'in Annesi* (1342/1924), Reşat Nuri Güntekin'in *Harabelerin Çiçeği* (1918) ve Safvet Nezihî'n *Kadınlar Arasında* (1325/1909) adlı romanları da 1918'den önce tefrika edilse de 1918'den sonra kitap olarak basılır.

Türk kültürünün her ne kadar kendine has bir mizah anlayışı olsa da mekân ve kültürün değişimiyle mizah da değişikliğe uğramıştır. Özellikle çalışma alanımız Türk kültürünün Batı'yla dirsek teması halinde olduğu II. Meşrutiyet dönemi göz önünde tutulduğunda Batı'nın mizah anlayışının Türk mizah anlayışına olan etkisi kaçınılmaz olacaktır. Dolayısıyla mizah ve mizah ile ilgili kavramların hem Türk edebiyat tarihinde hem de Batı tarihinde geçirmiş olduğu değişikliklere ve kazanmış olduğu yeni anlamlara değinmek çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Bu bağlamda çalışmamızın Giriş kısmında dilin kültür ve düşünceyle ilişkisine, dil, birey ve toplum üçgeninde hayat bulan edebiyatın dil ile ilişkisine dolayısıyla neyin aktarıldığı kadar nasıl aktarıldığı hususu bağlamında edebiyatın mizah ile ilişkisine değindik. Ayrıca mizahın işlevlerine, kültür ve coğrafyayla ilişkisine ve mizahın II. Meşrutiyet dönemi ile ilişkisine değindik. Bununla birlikte mizah ile ilgili olan ve yer yer mizahın yerine kullanılan “nükte, espri, komiklik, komedi” gibi kavramlara başta Henri Bergson ve Sigmund Freud olmak üzere çeşitli düşünürlerin görüşlerine yer vererek açıklanmaya çalışıldı ve çeşitli sözlük ve ansiklopedilerde yapılan tanımlardan yola çıkarak mizahın temel unsurlarını tespit ettik. Bunlar: Yergi, eğlence (gülmece) ve zeka olarak ortaya çıktı. Bu bölümün sonunda ise II. Meşrutiyet Döneminin Sosyal ve Siyasi Zemini başlığı altında Sultan Abdülhamid dönemini ayrıca bu dönemde yaşanmış ve önemli siyasi gelişmeler olan II. Meşrutiyet’in İlanı, İttihat ve Terakki Cemiyeti, Trablusgarp Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı’na değinmeye çalıştık. II. Meşrutiyet Döneminin Edebi Zemini başlığı altında da dönemin edebî zeminini siyasî düşünceler çerçevesinde ele aldık. Bu bağlamda Osmanlıcılık, Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi dönemin siyasi ve düşünsel hareketlerine değinerek bu hareketlerin edebiyata olan tesirlerini ele aldık. Giriş bölümünün son konusu olarak da Türk edebiyatında roman kavramının doğuşunu ve II. Meşrutiyet romanını ele aldık.

Bu çalışmanın Birinci bölümünü ise ‘gülme’ ve ‘mizah’ kavramlarına ve mizahın Türk edebiyatındaki tarihi serüvenine ayırdık. *John Morreall’ın Gülmeyi Ciddiye Almak*, *Henri Bergson’un Gülme* ve Sigmund Freud’un *Espri Sanatı* adlı eserlerinden hareketle gülme kuramlarını ele aldık. Ayrıca Mizah kavramıyla birlikte mizahın iyileştirici gücü üzerinde durarak mizahın alt biçimleri olan ironi, parodi ve satir gibi kavramları ele aldık.

Çalışmamızın özgün kısmını oluşturan son bölümde ise birinci bölümde ele alınan mizahi tür ve şekiller romanlar üzerinde tespit etmeye çalıştık. Bu bağlamda komiği oluşturma bağlamında dil dizgesiyle yapılan gülünçlükleri ayrı başlık altında toplarken komiklik üzerinden dönemin kişi ve kurumlarına yapılan saldırıları ayrı başlık altında ele aldık. Böylece yazarın hem komiği oluşturmadaki tercihi ve mahareti ortaya çıkartılırken aynı zamanda mizahı hangi unsurları yermek için kullandığını da tespit etmiş olduk. Böylece ele aldığımız bu çalışmamız eksikleriyle

birlikte mizahi unsurların anlatı metinleri üzerinde nasıl incelenmesi gerektiği konusunda daha sonra mizah üzerine yapılacak çalışmalara katkı sunacağını ümit ediyoruz.

Mehmet YALÇINKYA

Ankara

2020



KISALTMALAR

akt.: aktaran

a.g.e.: adı geçen eser

a.g.m.: adı geçen makale

bkz.: bakınız

C.: cilt

çev.: çeviren

DTCF: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi

ed.: editör

haz.: hazırlayan

İSAM: İslam Araştırmaları Merkezi

İTC: İttihat ve Terakki Cemiyeti

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

TDK: Türk Dil Kurumu

TDVİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

t.y.: tarih yok

S.: sayı

s.: sayfa

ss.: sayfa sayısı

BSV: Bilim ve Sanat Vakfı

Yay.: yayınları

B. Baskı

YKY: Yapı Kredi Yayınları

1. GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğu ilk günden beri diğer varlıklardan onu ayıran düşünme yetisini kullanır. Bu yetisi sayesinde bilgiye ulaşan ve bilgiyi yapılandıran insan çeşitli fikirler üretmeye ve bunları karşıdakine aktarmaya çalışır. Bilgiye ulaşmak ve onu geliştirmek kadar bilgiyi ve düşünceyi aktarmak da insanlar için son derece önem arz eder. “Zira insan; duyan, düşünen, düşündükleriyle yeni şeyler üreten ve bunu başkalarıyla paylaşma gereği duyan sosyal bir varlıktır. İnsanın dünyada var olduğunu hissetmesi, ancak iç ve dış dünya ile anlamlı ilişkiler içinde olması ile mümkündür.”¹ Duvar resimleri, çivi yazısı, taş tabletler, papirüs yaprakları, el yazmaları, kitaplar, dergiler, gazeteler, radyo-televizyon, internet ve sosyal medya bu aktarım sürecinin hem son gelinen noktayı hem de insan hayatındaki vazgeçilmezliği göstermesi bakımından kayda değer bir süreçtir. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken nokta, teknolojinin ne kadar gelişirse gelişsin düşünceyi aktarmadaki “dil”in eşsiz görevidir. “Dil”in canlı bir müessese ve yenilenebilir olması insanlar arasındaki iletişime de etkisi kaçınılmaz olacaktır. Yukarıda dile getirildiği gibi düşüncenin paylaşılmasında kat edilen aşamalar ‘dil’e farklı görevler yükleyecektir. Bu görevlerden en önemlisiyse şüphesiz kültürün hem bireyler arasında hem de toplumun genelinde yayılmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktır.

Dil sayesinde iletişim yetisine sahip olan insan bu gücü sayesinde sosyalleşir ve toplulukları oluşturur. Toplumda daha iyi bir yer edinmek isteyen kişi, bireyler arasındaki bilgi alış-verişi denilen iletişim gücünü geliştirmesi gerekir. Bunun yegane yolu da ‘dil’i doğru ve iyi kullanmaktan geçer. Nitekim Eski Türklerdeki dini liderler aynı zamanda şair de denilebilecek kadar dile hakim olan kişilerdir. Şaman, oyun, baksı ve ozan olarak adlandırılan bu şahıslar şiir ve edebiyatı en iyi telkin edici

¹ **Özkan Mustafa.** (2010) İnsan İletişim ve Dil, İstanbul: Ak Yayınları, s.14.

ve iletişim aracı olarak kabul edip icra etmişler. Bu bilgileri sayesinde dini liderler sadece toplum tarafından değil aynı zamanda dönemin yöneticileri tarafından da itibar gören güçlü karakter haline gelmişlerdir.

Dil, birey ve toplum üçgeninde hayat bulan ‘edebiyat’, kültürün inşası ve nesillere aktarılması konusunda vazgeçilmez temel araçlardan biridir. Edebiyata yüklenen görev yalnız kültürle de sınırlı değildir; ayrıca tarih, fikir ve sanatın da nesillere aktarılması hususunda önemli işlevlere sahiptir. Örneğin, Türk edebiyatının ve Türk kültürünün vazgeçilmez unsurlarından olan ‘destanlar’; Türk tarihinin ve Türklük mefkûresinin günümüze kadar ulaşmasındaki rolü büyüktür. Bugün Türk devlet geleneğinden ve Türk milletinin millet olma süreci konuşulabiliyorsa bunu Kök Türk ve Uygur Türkleri'nin ürünü olduğu kabul edilen Yenisey Yazıtlarına, Kök Türk Kitabeleri ile destanlarına, Hun ve Uygur destanlarına ve Oğuz Türklerine ait olan Dede Korkut Hikâyeleri gibi edebi ürünlere borçluyuz.

Yalnız edebiyatın neyi aktardığı kadar nasıl aktardığı da önemlidir. Özellikle yazılı edebiyatın gelişmediği dönemlerde düşüncenin bir sonraki kuşaklara aktarılması ve devam ettirilmesi için muhtelif yollara başvurulmuştur. İşte hem zekanın hem de duygunun rol oynadığı ‘dans, müzik, şiir, tiyatro ve mizah’ böyle bir ihtiyaç sonucunda ortaya çıkmıştır.²

Sözlü edebiyat her ne kadar güçlü bir geleneğe sahip olsa da yazının icadından sonra ortaya çıkan yazılı edebiyat kadar kalıcı olamamıştır. Yazının kalıcılığı edebiyatı daha da güçlendirmiş ve onu toplumsal iletişimin en asil noktasına taşımıştır. Özellikle de matbaanın icadı ve gelişimi edebiyatın gücüne güç katarak edebiyatın toplumsal hareketlilikte başat rol oynamasına imkân tanımıştır. Edebiyatın bu gücünü fark eden yazarlar farklı anlatım tekniklerini de kullanarak

² Bu ürünler gösteriyor ki daha İlk çağlarda bile bir şeyi öğrenmede veya aktarmada arı zekanın yanında işitsel ve görsel zekanın da işlevsel olduğu bilinmektedir. Her ne kadar bu düşünce 1993’te Hovvard Gardner bkz.(Altan, Mustafa Zülküf (2011) “Çoklu Zekâ Kuramı ve Değerler Eğitimi”. Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi, C: 1, Sayı: 4, s.53-57) tarafından sistemleştirilip ‘Çoklu Zeka Kuramı olarak kavramsallaştırıldıysa da İnsanoğlunun böyle bir potansiyele sahip olduğunun bilinmesi, öğrenmede ve düşüncenin kalıcılığını kullanmada yararlanan ‘dans, müzik, şiir, tiyatro ve mizah’ bunun en güzel kanıtıdır. Dans ve tiyatro ile görsel zekaya, müzik ve şiir ile işitsel zekaya ve mizah ile arı zekaya hitap eden insanoğlunun insan yapısında var olan böyle bir potansiyelden habersiz olduğunu söylemek ancak bu edebi ürünleri yok saymakla kabil olur ki bu da mümkün değildir. Bu durumda Gardner’in yapmış olduğu sadece var olan, kabul edilen ve unutulmuş bu potansiyeli hatırlatmak ve isimlendirmektir. Bu kurama göre hazırlanan ders kitaplarında bazı konuların şiirle ve müzikle aktarılmaya çalışılması insanın sadece unuttuğu bir yöntemi tekrar uygulama sahasına koymasındır.

verilmek istenen mesajı en etkili şekilde vermeye çalışmışlar. İşte bu söylem tekniklerinden en önemlilerden biri de ‘mizah’tır.

Arı zekâya hitap eden mizah insanla var olmuş ve insanın ayak bastığı her yerde kendine yer bulabilmiştir. Nasıl ki tamamen mizahtan oluşan bir yerde yaşanılmıyorsa mizahın olmadığı bir yerde yaşamak da pek güç bir şeydir. Bu yüzden hemen hemen her kültürün ve milletin kendine has bir mizah anlayışı mevcuttur. Nasreddin Hoca, Temel ile Dursun, Keloğlan, Pişekâr ile Kavuklu ve Hacivat ile Karagöz gibi mizahi tipler aynı zamanda Türk kültürünün de birer aynası mahiyetindedir. Yalnız “dil canlı bir müessese olması”³, kültürün durağan olmaması bilakis birikerek değişime uğraması edebiyatın da ve dolayısıyla mizahın da döneme bağlı kalarak değişime uğramasını sağlar. Dolayısıyla bu çalışmada Türk edebiyatın da mizah tarihçesini ele alırken İslam Öncesi Türk Edebiyatı, Eski Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı ve Yeni Türk Edebiyatı dönemlerini ayrı ayrı ele almak isabetli olacaktır. Böylece mizahın tarihsel gelişimi, edebiyatla ve kültürle olan ilişkisi daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmış olacak. Ayrıca mizahın günümüze kadarki geçirdiği değişim de daha belirgin bir şekilde okuyucuya sunulmuş olacaktır. Çünkü mizah sadece komikliğe hizmet eden bir araç değildir, aynı zamanda egemen gücün karşısında dik durabilen muhalif tarafın en güçlü silahlarından biridir. Mizahın bu türüne denilen ‘hiciv’ dönemlerin ve egemen güçlerin değişimiyle beraber değişime uğrar. Dolayısıyla bu değişimi göz ardı edip Türk mizah tarihçesini dönemsel ölçekte ele almayan çalışmaların hata yapma oranı yüksektir denilebilir.

Yukarıda zikredildiği gibi mizah sadece gülmece amaçlı olmayıp bünyesinde ciddi eleştiriler barındıran bir anlatım tekniğidir. Bu eleştiriler dozunu arttırarak ‘kara mizah’ diye tabir edilen ‘satire’ dönüşür. Dolayısıyla genelde tiyatro için kullanılan gülmece ve güldürü tabirlerini yetersiz bulmaktayız. Bu nedenle direkt alıntılar dışında yararlanılan eserlerde mizah için kullanılan güldürü ve gülmece kavramları yerine daha kapsamlı olan ‘mizah’ sözcüğünü kullanacağız. Bununla birlikte gündelik hayatta net olarak tanımlanamayan mizah, gülmece, güldürü, komik, komedi, şaka, espri, nükte gibi kavramlar ne yazık ki akademik olarak da net bir çizgiyle henüz birbirinden ayrılmış değildir. Bu karışıklığın bir sebebi çoğunlukla mizah üzerine yayımlanan çalışmaların çeviri eserler olup tercümanın inisiyatifine

³Ergin, Muharrem (2004) Türk Dil Bilgisi, İstanbul, Bayrak Yayınları, s. 3.

kalmış olması diğer bir sebebi ise bu kavramların anlamsal olarak birbirine çok yakın olmasından kaynaklanır. Aynı karışıklığın bu çalışmada da yaşanmaması için özellikle komik, komedi ve mizah gibi kavramları kısaca tanıtmak ve bu çalışmada hangi anlamda kullanılacağını belirterek okuyucu zihninde oluşacak herhangi bir karışıklığı engellemek istedik. Yalnız bu kavramlara geçmeden önce mizahın tür mü, biçim mi ya da anlatım tekniği mi (üslup) olduğunu belirlemede fayda var. Mizah üzerine yazılan pek çok eserde mizahtan tür olarak bahsedilse de mizah esasında bir anlatım tekniğidir bir üsluptur. Çünkü mizahi bir roman, mizahi bir hikâye olabileceği gibi mizahi bir piyes ve şiirin olması da mümkündür. Dolayısıyla “mizah, edebî bir tür değil, pek çok edebî türde görülebilen bir motiftir. Bir üslup çeşididir.”⁴

Mizah ile ilgili kavramlara gelince örneğin komik ile nükte arasında şöyle bir fark söz konusudur: ‘Komik’ insan zihninde güldürücü/eğlendirici etki uyandıran durumlara eserlere verilen genel bir addır diyen Oğuz Cebeci Cicero’nun kulanmış olduğu ‘wit’ kavramını (mizahi zekâ) olarak çevirerek Cicero’ya göre her komiğin güldürücü etki yaratmadığını söyler.⁵ Cebeci’yi böyle bir sonuca götüren şey ise daha önce yukarıda zikredilen ve çeviri hatalarıyla oluşan kavram kargaşasının somut bir göstergesidir. Çünkü Cicero’nun üzerinde durduğu kavram ‘wit’ birçok çevirmen tarafından Türkçeye ‘nükte’ olarak çevrilmiştir. Nüktede ise her zaman güldürücü etki aramak yanlış olacaktır. Çünkü nüktenin insandaki karşılığı zekadır. Nüktenin çoğu defa kişide meydana getirdiği gülümseme de aslında zekaya karşı duyulan bir jesttir bir hayranlık belirtisidir. Nüktenin zekayla olan ilişkisini Bergson şu ifadeyle açıklar: “...kısacası, artık aynı zamanda yüreğiyle de değil yalnızca zekasıyla ozan olmak isterse o zaman nükteciye dönüşür.”⁶ Freud da nükteyi gülünçten şu ifadeyle ayırır: “Özüyle nükte gülüncün bilinçli ve ustaca anlatılması ve çağrıştıdırılmasıdır.”⁷ Ama istemsiz, otomat ya da bilinçdışı yapılan bir hareket ya da söylenen bir söz komiğin temel kaynağıdır⁸ diyen Bergson’un sözüyle de hareket edersek komik ile nükte arasında şu farkı tespit edeceğiz: Komik bilinç dışı bir hata, saçmalık ya da bireyi toplumdan ötekileştiren bir dalgınlık olarak tanımlanırsa nükte de bu komiğin ustaca dile getirilişidir kısaca.

⁴ Çetin, Nurallah (2009) Roman Çözümleme Yöntemi, Ankara, Öncü Kitap Yayınları, s.285.

⁵ Cebeci, Oğuz (2008) Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni, İstanbul, İthaki Yayınları, s.35-36.

⁶ Bergson, Henri (2011) Gülme, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 65.

⁷ Freud, Sigmund (1996) Espri Sanatı, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları (TDY), s. 7.

⁸ Bergson, s. 86.

Komedi kavramı ise Eski Yunan'da 'Dionysia ve Lenaea' bayramları arasında sahnelenen ve 'dinsel bir özelliğe haiz olan oyunlardan meydana gelen bir tür olarak kabul görür. Oğuz Cebeci; Cedric Whitman, Michael Gelven ve Kant ile Schopenhauer gibi düşünürlerden yola çıkarak komediye şöyle betimler: "...komedi kendi aptallığımızdan ya da deliliğimizden rahatsız olmadan, bu aptallık ya da delilik olgusunu yaşamamıza olanak veren bir sanat dalı olarak görülmelidir. Bir bakıma komedinin insanın kendi sınırlılığını kabul etmesine yardımcı olduğu da söylenebilir. Başkalarına gülebilen kişi komedi aracılığıyla kendisine de gülme olanağı bulur. Bu durum insan olmanın şartlarından biridir. Bir diğer deyişle komedi, insanın kendi aptallığını bağışlaması anlamına gelir"⁹ Cebeci bu değerlendirmesiyle ayrıca çağdaş komedi anlayışının da nasıl olması gerektiğini vurgulamış olur. Yalnız 'üstünlük kuramı'nın uygulayıcısı ve savunucusu olan R. D. V. Galsgow komedinin kaos üstüne örtülmüş olan 'düzen hali'nin geçici bir süreliğine iptal edilişi olarak betimler. Dolayısıyla komedinin seyirciye hem maskenin öbür tarafını görme hem de bu etkinlikten zarar görmeme üzerine kurulu olduğunu söyler. Bu bağlamda ahlaki kuralları sahnedeki oyuncuların daha iyi bildikleri için seyircilerin üstün olma durumu onları güldürür.¹⁰ Sonuç olarak komedi gelinen noktada sadece bir tek şeye hizmet ettiğini söylemek, sadece gülmeye hizmet ettiğini söylemek kadar yanlış olacaktır. Çünkü komedinin toplumsal ve bireysel aksaklıkları göstermek, insanın 'doğaya veya egoya'¹¹ karşı acizliğini ifşa ederek bilinçaltını ortaya çıkarmak ve kişiyi oluşan baskıdan arındırma ile ferahlatmak, sosyal içerikli mesajları zarar görmeden insanlara ulaştırmak ve bunu yaparken eğlenmeyi de ihmal etmemek, hayat döngüsünü (saçmalığını) işleyerek bireyi hatalardan azat etmek gibi sayısız işlevinden söz edilebilir. Ama temel olarak gerek komiğin gerekse de komedinin iki işlevinden söz edilir.

Buna göre komik sosyal normları yıkma görevi üstlenebildiği gibi yeni normların toplum arasında yayılmasında da işlevsel görev üstlenebilir.¹² Dolayısıyla

⁹ Cebeci, s.50.

¹⁰ Cebeci, s.50.

¹¹ "Komedinin tek işlevi, bireyi öfke ve düşmanlık duygularından arındırarak kontrol altına almak değildir. Komedinin asıl işlevi süperegoyu bir süreliğine 'tatile göndererek' bireyin ferahlamasına imkan sağlamaktır. Bu ferahlama, daha tehlikeli yollarla ifade edilebilecek duyguların açığa çıkmasına olanak verdiği için, toplumsal açıdan da yararlı ve işlevseldir (Hokenson, 2006'dan alıntılan, Cebeci, s. 54).

¹² Cebeci, s.38.

Toplum ve gruplar arasında norm belirleyicisi olan ‘iktidarlar, bürokratlar, din, töre, kilise, burjuva ve toprak ağaları komiğin biricik hedefleri arasında yerini alır.

Tanımlanması en zor kavramlardan biri de ‘mizah’tır. İngilizce karşılığı ‘humour’ olan mizahı ise Mustafa Uslu olayların gülünç tarafını ortaya koyan anlayış, şaka, latife, alay, eğlence, nükte ve gülmece olarak tanımlar.¹³ Aynı şekilde Turan Karataş da mizahı alay, şaka, gülmece ve nükte olarak betimler. Ayrıca Nurullah Çetin¹⁴ mizahın insanı güldüren, güldürürken düşündürülen söz, davranış ve oluşlar olarak niteler. Nitekim Hilmi Yücebaş’ın ‘Türk Mizahçıları ve Nüktedanları’ adlı eserinde ‘mizah nedir’ sorusuna Türk edebiyatın önemli simalarından olan Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa’nın verdiği cevapların yine aynı kavramlar çerçevesinde olduğu görülür. Peki, söz konusu kavramlar ele alındığında aslında bunların mizahın birer unsuru ya da ögesi olarak karşımıza çıktığı görülür. Bunlar gülmece/eğlence, yergi ve zekâ’dır.

Nitekim yazarların mizahı tanımlarken sık sık kullandıkları ‘şaka, alay, nükte ve gülmece’ gibi kavramlar da bu unsurların dozu ile alakalı bir konu olduğu düşünülebilir. Örneğin, ‘şaka’da gülmece ve eğlence unsuru, ‘alay’da yergi unsuru, ‘nükte’de zekâ unsurunun öne çıktığı görülebilir. Bu hassas çizgi dikkate alındığında aslında ‘şaka, alay, nükte ve gülmecenin’ tam olarak aynı şeyi ifade etmediği ve çok az da olsa belli farklılıkların olduğu tespit edilecektir. Dolayısıyla ‘şaka, alay, nükte ve gülmece mizahın alt türleri olduğu gibi yergi unsurunun ağır bastığı ‘ironi, parodi ve satir’ de mizahın alt türleri olarak kabul edilir. Konu olarak da hem bireysel hem de toplumsal olabilen mizah kapsamlı bir çerçevenin tanımını içermektedir. Yalnız çeviri eserlerden yapılan alıntılarda tercümanın tercihindense dolayı mizah yerine ‘gülmece’ ya da ‘komik’ gibi kavramlar kullanılmış olursa da bunların esasen ‘mizah’ olarak okumanın yararlı olacağını söylemekte fayda var. Bundan dolayı çalışmamızın başlığını belirtirken ‘komik’ ya da ‘gülmece’ gibi kavramlar yerine daha kapsamlı olan ‘mizah’ kavramını tercih ettik.

Mizah jest ve mimiklerle de yapılabilir olsa da tamamen bir dil ürünüdür. “Yaratılan yeni oluşumlar eğer dil dizgesi içindeyse, bireyler onları yadırgamazlar.

¹³ Uslu, Mustafa (2007) Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Yağmur Yayınevi, s. 236.

¹⁴ Çetin, s.284.

Dizge dışı kullanımlar ise yadsınır, çoğu zaman da gülünür. Zaten gülmecenin dil ve dil kullanımı alanında işte bu yüzden çok sık oynamalar görülmektedir.”¹⁵ Sözcüklerin yinelenmesi, yanlış yerde kullanılması, ses tekrarlarına başvurulması sözcüğün bağlamından koparılması, başka bir sözcükle ilişkilendirilmesi, sözlü mizahlarda vurgu ve tonlama imkânının olması vb. olaylar dilin mizaha sunduğu imkânlar arasında zikredilebilir. İşte ‘mizah’ dilin bu özelliğinden yararlanarak verilmek istenen mesajı daha etkili bir şekilde alıcıya ulaşmasını sağlar. Tabii burada mesajın ne olduğu değil nasıl aktarıldığı önemlidir. Mizahı kullanan bir devlet adamı, program sunucusu, öğretmen, sanatçı veya düşünür aksine oranla dinleyici tarafından daha olumlu bir şekilde karşılanır ve sevilir. İşte onları diğer meslektaşlarından ayıran nokta mizahın bu gücüdür. Bu düşüncelerimizi destekler mahiyetteki Fahri Yakar’ın ifadeleri ise şöyledir:

İletişim esnasında ne söylediğimiz kadar, nasıl söylediğimiz de önemlidir. Anlatılacak her konu, başlangıçta ham madde halindedir. O konuyu, yoğurup hamur haline getirmeden, biçime sokmadan, ilginç bir hale koymadan ham haliyle sunmak, dinleyenlerde fazla ilgi uyandırmaz. Dinleyicilerin ilgi ve dikkatlerini çekmek, ilgi alanına girmek için eldeki malzemeyi zihin potasında iyice yoğurmak, biçimlendirmek, süslemek, hatta renkli neon ışıkları altında sunmak gerekir. Sözü dinlenir ve ilginç kılmak için arada bir mizaha yer vermek gerekir. İnsanlar gülmeyi güldürmeyi severler. İletişimde mizahın gücünden yararlanmak gerekir. Söz esnasında sırası ve yeri geldikçe mizaha başvurmak, insanlar üzerinde bir nevi klima etkisi uyandırır, bir yandan havayı ısıtır, bir yandan da ortada gergin bir atmosfer varsa onu yumuşatır, farklı görüşleri çatışmaya girmeden anlatma imkanı hazırlar. İstenmeyen bir durum olmuşsa onu bertaraf etmekte yardımcı olur. Mizah, sadece güldürmek amacı taşımaz, aynı zamanda olayın gülünç yanını gözler önüne sererek dinleyici üzerinde açığı zenginliği yaratır. Bu bakımdan diyebiliriz ki mizah, çok etkili bir iletişim aracıdır.¹⁶

Mizahın iletişimde ve edebiyatta bu kadar etkili ve işlevsel olmasına karşın hak ettiği değeri görmemesi, yapılan mizah konulu çalışmaların ise karikatür ve mizah dergileriyle sınırlı olması böyle bir çalışmanın ortaya çıkmasına önayak oldu. Özellikle de edebi türlerden romanı seçerek mizahın sadece dergi köşelerinde, karikatürde ya da fıkralarda olmayacağı aynı zamanda bir ‘anlatım tekniği’ (üslup) olarak da var olabileceği bu çalışmada gösterilmeye çalışılacaktır. Ayrıca çalışmada daha çok dönemin en karakteristik romanları üzerinde durarak dönemin mizah

¹⁵ Özünlü, Ünsal (1999) Gülmecenin Dilleri, Ankara, Doruk Yayınları, s.25.

¹⁶ Yakar, Fahri (2013) Mizahın Gücü, İstanbul, Kastaş Yayınları, s.16-17.

anlayışını vermek ve mizahın daha çok hangi amaçla kullanıldığını tespit etmek istedik.

Roman türünün ele alınmasındaki diğer bir gaye ise bu türün içinde bulunduğu dönemin değişimlerine kulak tıkamamasıdır: “...romansı sözcük, büyük bir hassaslıkla toplumsal atmosferin en ufak değişimleri ve titreşimlerini kaydeder; üstelik bunu bir bütün olarak tüm boyutlarıyla yapar.”¹⁷ Toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik değişimlerin ciddi bir oranda yaşandığı II. Meşrutiyet dönemi düşünüldüğünde romanın bu dönemin ‘karakteristik türü’ olarak nitelendirmenin yanlış olmayacağı kanaati hâsıl olacaktır. Çünkü “ her çağın ruhu, özüne uygun araçlarıyla kendini açığa çıkarmak ister.”¹⁸ Sultanların tahttan indirildiği, yeni hükümetlerin kurulduğu, rejimin değiştiği, insanların Doğu-Batı çıkmazında arayışlar içerisinde oluşu ve bütün bu radikal değişimlere, çözümlere ve açmazlara şahit olan bireyin üzüntüleri, sevinçleri, duyguları, düşleri ve düşünceleri ancak roman sanatıyla dile getirilebilirdi. Bu bağlamda bireyin duygu ve düşüncelerini roman sanatıyla dile getirilişinde mizahın oynadığı rolü irdelemek ve ele almak çalışmanın temel hedefleri arasındadır. Çünkü roman sanatında bir konunun ne olduğu ele alındığı gibi nasıl alındığı ve yazarın bu konudaki tercihi de önemli bir ayrıntı olarak durmaktadır. Nitekim bu konuda Forster şöyle der: “Romanı roman yapan anlattığı öyküden çok, kişilerin düşüncelerini eyleme dönüştürmek için kullanılan yöntemdir.”¹⁹

Dönemsel olarak tezin II. Meşrutiyet dönemini konu edinmesinin sebebi ise bilindiği üzere II. Abdülhamid tahttan indirildikten sonra oluşan serbest hava birçok yayının ortaya çıkmasına neden olur. “Bizde mizah 1908 inkılabından sonra gerçek bir hüviyet aldı.”²⁰ Daha önce yazılmış eserler bile bu dönemde basılır oldu. II. Abdülhamid’in sıkı idaresi, İttihat ve Terakki yönetiminin beklentiyi karşılayamaması ve yer yer Sultan Abdülhamid’i aratır olması yaşamın kendisinde bile buruk bir mizah havası yaratmış ve muhalif grupların en güçlü silahlarından biri olan mizahın ve mizahın alt türü olan ironinin bir üslup biçimi olarak eserlerde sıkça

¹⁷ **Bahtin, Mihail** (2017) Karnavaldan Romana, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 76.

¹⁸ **Korkmaz, Ramazan / Deveci, Mutlu** (2011) Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 11.

¹⁹ **Forster, Edward Morgan** (2014) Roman Sanatı, İstanbul, Milenyum Yayınları, s. 86.

²⁰ **Çapanoğlu, Münir Süleyman** (1970) Basın Tarihimizde Mizah Dergiler, İstanbul, Garanti Matbaası, s.5.

işlenmesine neden olmuş. Gerek sözde gerekse de durumda zıtlıklardan beslenen ironi yıkılış ve yeniden kuruluş dönemlerinde kaçınılmaz bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin yıkılışının ve yeni Türk devletinin kuruluşunun yaşandığı II. Meşrutiyet dönemi bu durumları gösterecek güzel bir örnektir.²¹ Dolayısıyla teze konu edinilen dönemin, mizahi kaynaklar açısından zengin olacağı düşüncesi bizleri özellikle bu dönemi çalışmaya yöneltti.

Bu noktada II. Meşrutiyet Dönemi'nin sınırlarını belirlemek doğru olacaktır. Bu bağlamda II. Meşrutiyet Dönemi'ni İttihat ve Terakki Fırkasının bilfiil iktidarda kaldığı 1908-1918²² ile sınırlamanın doğru olacağı kanaatindeyiz. Çünkü Sultan II. Abdülhamid idaresiyle; sosyal, siyasal ve edebî ortamı etkileyerek 1876 ile 1908 yıllarına ayrı bir hususiyet kazandırmışsa ve bu döneme II. Abdülhamid Dönemi denilecek kadar karakteristik bir özellik yüklemişse aynı şekilde İttihat ve Terakki Fırkası da bilfiil iktidarda kaldığı 1908 ile 1918 yıllarına, idaresiyle farklı bir hüviyet kazandırmıştır. Aynı şekilde 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesiyle başlayan ve 23 Nisan 1920 ile büyük bir zaferle neticelenen ve Cumhuriyet'le açılan Milli Mücadele, 1919 ile 1923 yıllarına ayrı bir duygu ve farklı bir heyecan yüklemiştir. Dolayısıyla bu çalışmada İttihat ve Terakki Fırkası'nın bilfiil iktidarda olduğu 1908 ile 1918 yıllarını II. Meşrutiyet Dönemi olarak kabul edip bu yıllar arasında yayımlanan romanları çalışma konusu yapacağız. Böylece dönemin mizah anlayışını da daha isabetli bir şekilde ortaya koymuş olacağız. Bu dönemde yayımlanmış anlatıları seçerken eserin tam olarak roman hüviyetini taşıdığına ve dönemin karakteristik özelliklerini barındırıp barındırmadığına dikkat edilecektir. Bu bağlamda N. Ziya Bakırcıoğlu'nun *Türk Romanı* adlı kitabının sonunda vermiş olduğu roman listesi ile Osman Gündüz'ün *II. Meşrutiyet Dönemi Romanı* adlı eserinden yararlanılarak tespit edilen romanlar şunlardır:

Bu bağlamda çalışmamız daha önceki benzeri araştırmalardan yararlanabileceği gibi yapılacak benzeri çalışmalara da önyak olmaya çalışacaktır.

²¹ **Demir, Ayşe** (2012) "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İronik Gerilim", *Türk Yurdu*, S. 294, s. 54-57.

²² **Tunaya, Tarık Zafer** (2008) *Türkiye'de Siyasal Partiler*, İstanbul, İletişim Yayınları, Cilt. 3.

1.1. II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNİN SOSYAL VE SİYASİ ZEMİNİ

İkinci Meşrutiyet dönemi (1908-1923)²³ Türk edebiyatındaki gelişmeleri ve değişimleri anlayabilmenin, yorumlayabilmenin ve bu değişimlerden genel ve doğru çıkarımlarda bulunabilmenin yolu; bu dönemin siyasi, askeri ve toplumsal zeminini doğru okumaktan geçer.

İkinci Meşrutiyet Dönemi'nin toplumsal ve siyasi hareketliliğini takip edebilmek için de dönemin önemli tarihi gelişmelerine ve öncesine değinmenin doğru olacağı kanaatindeyiz.

Bir dönemin edebiyatı içinde bulunduğu dönemin siyasi, sosyal olaylardan ve fikri cereyanlardan etkilenmemesi neredeyse mümkün olmayan bir durumdur. Yalnız bu dönemin en karakteristik özelliklerinden biri de siyasi ve toplumsal hareketliliğin bu dönemin edebiyatında oluşmasında başat rol oynamasıdır. II. Abdülhamid yönetimine olan muhalefet, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi, Jön Türklerin ortaya çıkması, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yönetimi devralması, 31 Mart Hadisesi, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları, Mondros Mütarekesi gibi siyasi gelişmeler dönemin edebiyatının oluşması bakımından ciddi roller üstlenmiştir. Dolayısıyla Bu dönem Türk edebiyatı genel itibariyle politik ve sosyal karakterli bir edebiyattır. Ancak Fecr-i Âtî edebiyat topluluğu gibi sanatı siyasi ve sosyal çizginin dışında tutarak ferdiyetçi sanat anlayışını önceleyenler de yok değildir.²⁴ II. Abdülhamid dönemine ve idaresine yapılan en ciddi muhalefet Sultan II. Abdülhamid dönemin

²³ İkinci Meşrutiyet dönemi (1908-1923) 10 Temmuz 1908 'de Kanun-ı Esâsi'nin İlanıyla başlayıp 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanına kadarki süreci kapsar ki bu tarihlendirme siyasi belirlemedir bkz. (Gündüz, Mustafa (2007) II. Meşrutiyet'in Klasik Paradigmaları, Ankara, Lotus Yayınları, s. 21). Yalnız edebi çalışmalarda bu tarihlendirme genelde İttihat ve Terakki yönetiminin fiilen sona erdiği ve Mütareke Döneminin başlangıç tarihi olarak esas alındığı 1918 yılı ile sınırlandırılır. Özellikle de bu dönemin anlatı metinleri üzerinde yapılan çalışmalar dönemi 1918 ile sonlandırır. Biz de bu çalışmamızın bu dönemin anlatı metinleri olan 'roman' olması nedeniyle aynı görüşü kabul etmek istedik. Dolayısıyla İkinci Meşrutiyet Dönemini İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin fiilen iktidarda durduğu 1908 ile 1918 yıllarını kapsayacak şekilde ele aldık. Nitekim Prof. Dr. Nurullah Çetin de "II. Meşrutiyet Dönemi demek bir anlamda İttihat ve Terakki Cemiyeti dönemi demektir" der bkz. (Çetin, Nurullah "İkinci Meşrutiyet Döneminin Siyasi ve Sosyal Görünümüne Genel Bir Bakış": Çetişli, İsmail (Ed.) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 64). Bu dönemi 1908-1918 ile sınırlandıran çalışmalardan bazıları için bkz. Gündüz, Osman (2013) İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918: Yapısal ve Tematik İnceleme, İstanbul, Dergâh Yayınları; Ceyhan, Nesime (2009) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi (1908-1918), İstanbul, Selis Yayınları, Karataş, Cengiz (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Fikir Hareketleri ve Türk Edebiyatına Yansımaları, Ankara, Akçağ Yayınları.

²⁴ Çetişli, İsmail (2007) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 15.

sıkı matbuat kanunları da göz önünde bulundurulursa²⁵ II. Meşrutiyet döneminde yapılması pek tabiidir. Dolayısıyla II. Meşrutiyet dönemindeki muhalefeti doğru anlamının yolu Sultan II. Abdülhamid'i ve dönemini doğru yorumlamaktan geçer.

1.1. Sultan II. Abdülhamid Dönemi

Sultan Abdülaziz'in 30 Mayıs 1876'da tahtan alınmasının ardından yerine V. Murat getirilir. Akli dengesinin bozuk olduğu ileri sürülen Sultan Murat tahttan indirilerek yerine 31 Ağustos 1876'da II. Abdülhamid tahta çıkar. Sultan II. Abdülhamid tahta çıkarken Mithat Paşa ile Hüseyin Avni Paşa'nın ısrarları²⁶ ve Tanzimat döneminde ortaya çıkan Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin çalışmaları sonucunda 23 Aralık 1876 tarihinde parlamenter bir idare sistemi olan 'Meşrutiyet'i ilan eder.²⁷ Sultan II. Abdülhamid tahta çıktığı bu yıllarda ülkenin içinde bulunduğu mali ve siyasi durumu *Hatıra Defteri*'nde²⁸ şöyle dile getirir: "Bosna-Hersek ayaklanmış, Karadağ ordumuzu sarmış ve yenmiş; Sırbistan düzenli ve tehlikeli bir

²⁵ Koloğlu, Orhan (2006) Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi, İstanbul, Pozitif Yayınları, s. 61.

²⁶ Karataş, s. 18.

²⁷ Çetin (2014), s. 15.

²⁸ Hatıra kitaplarını okurken okuyucuları her zaman bir tehlike bekler. Bu tehlike insanın bizzat kendi yapısıdır. Ray Livingston'un dediği gibi insan sadece akıldan ibaret bir varlık değildir bilakis akılla birlikte kalp, vicdan ve ruh gibi diğer bileşenleri de mevcuttur bkz. (Livingston, Ray (1998) Geleneksel Edebiyat Teorisi, İstanbul, İnsan Yayınları, (Çev. Necat Özdemiroğlu)). Dolayısıyla insan bu yapı gereği ürettikleri şeyler üzerine kendi duygu ve düşüncelerini muhakkak işlerler. Özellikle bu üretilen şey kendileri hakkında en özel şeyleri dile getiren bir 'hatıra defteri' ise duygu ve düşünceleri dizginleyen akıl pek büyük bir yükün altında kalmak zorunda kalır. Duygusal kişilerde bu durum daha karmaşıktır. Ama söz konusu hatıra defteri bir sultanınsa ve bu Sultan II. Abdülhamid ise söz konusu Hatıra Defteri'nin kıymet ve ehemmiyeti tartışılmaz ki akılı ve zekası konusunda düşmanlarının bile takdirini kazanmış bir sultandır: Mukbil Özyörük, bir gazete köşesinde yazdığı yazıda Hakim Amiral Fahri Çoker'in İngilizceden çevirdiği bir kitapta, 1869'dan 1909'a kadar Osmanlı üniformasıyla hizmet etmiş bir denizcisi olan Amiral Sir Henry F. Woods'un anıları, Amiral Woods Sultan II. Abdülhamid'in korkunç bir zekasının olduğunu söyler bkz. (Özyörük, Mukbil (16 Nisan 1978) "Karar Sizin" Tercüman Gazetesi, s. 3). Söz konusu hatıra defteri İlk olarak 6 Ocak-8 Mayıs 1919 devresinde Utarit'te tefrika edilen metin üç sene sonra 1922'de Hâtrât-ı Abdülhamit Hân-ı Sâni (İstanbul, 1338-1340, 72 s, Cihan Kitaphanesi) serlevhasıyla kitap halinde basılır. Kitap yeni harflerle ilk defa Bursa'da Bozdağ Kitapevi sahibi İsmet Bozdağ tarafından 1946'da İkinci Abdülhamid'in Hatıra Defteri olarak bastırılır bkz. (Birinci, Ali (2005) "Sultan Abdülhamid'in Hâtrâta Defteri Meselesi", Dîvân İlmî Araştırmalar, S.2, s. 177-194). Yalnız Hatıra Defteri'nin Sultan'a aitliği hala tartışma konusu olduğunu da söylemek gerekse de "...eserin kurgusu itibariyle de üzerinde durulmalıdır bkz. (Karataş (2014), s. 19).

kuvvetle ÷lkemize savaş açmıştı, bu bâdireden o müthiş Rus muharebesi²⁹ doğmuş...” Ülkenin mali durumu da siyasi durum gibi pek iç açıcı değildir. “1875’te Osmanlı Devleti, hemen hiçbir ekonomik alana yatırılmamış olan dış borçlanmalar sonucunda iflasla karşı karşıya iken”³⁰ harp mağlubiyetle neticelenir ve şartları bizim için ağır olan Ayastefanos Muahedesi (antlaşması) imzalanır. Meclis’in bu savaşın yaşanmasında başat rol oynaması, savaşın mağlubiyetle neticelenmesi sonrasında şımaran azınlık milletvekillerinin bir Osmanlı’dan ziyade dūřman milletvekilleri gibi hareket etmesi; Sultan’ın Meclis-i Mebusan’ı süresiz bir şekilde kapatmasına neden olur.³¹ Sultan II. Abd÷lhamid’in Meclis’i dağıtması ve Rus Harbi’nin mağlubiyetle neticelenmesi kamuoyunda Sultan’ın aleyhinde ciddi propagandaların oluşmasına neden olur. Sultan Abd÷lhamid bu yaşananlara şöyle bir savunma getirir: “Kamuoyunun güvenini elinde tutan Mithat Pařa’yı hemen Sadârete getirdim. Rusya’nın ileri sürdüğü isteklerini veya Rusya ile savaşı göze alıp almamayı yine millete bırakmıştım. Bunu konuşup tartışmak için kurulan ‘Meclis-i Umumi’ye de millet o kadar güvendiği Mithat Pařa başkanlık etti. Öyleyse 93 Savaşı ile bunun getirdiği bütün sonuçlardan³² ben ne şahıs olarak ne makam olarak sorumluyum.”³³

Tabi Mithat Paşa’nın günahı sadece ÷lkeyi büyük bir felakete götüren Rus mağlubiyeti değildi. Örneğin Mithat Paşa ‘Hânedân-ı Osmanî’den artık hayır gelmeyeceğini söyleyerek Osmanlı hanedanını devirip yerine kendisinin geçmek istemesi, İngilizlerin lehine çalışan bir mason olması, ordunun temeli olan Harbiye Mektebi’ne Rum öğrenci alması, vilayetlere azınlıklardan valiler ataması, Niş valiliği esnasında Türk bayrağının köşesine haç işaretini işlettirmesi ve Tuna valiliği esnasında Bulgar okullarında Bulgarca okunmasını teşvik ederek Bulgar milliyetçiliğinin oluşmasına yol açması gibi sayısız hatalar yapmış buna rağmen müşfik Sultan Abd÷lhamid onu sadece görevinden alarak sürgün ile cezalandırmış.³⁴ Ayrıca Sultan II. Abd÷lhamid adı amcası Sultan Abd÷laziz’in ölümüne karışan

²⁹ 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı, Rumi takvime göre 1293’e denk geldiği için ‘93 Harbi’ olarak da bilinir.

³⁰ **Akşın, Sina** (2014) Jön Türkler ve İttihat ve Terakki, Ankara, İmge Kitabevi, s. 36.

³¹ **Çetin** (2014), s. 16.

³² Osmanlı Devleti, 93 Harbi’nden sonra Berlin Antlaşmasıyla Elviye-i Selâse’nin (Kars, Ardahan, Batum) bağımsızlığını tanımış, Karadağ Osmanlı’dan kopmuş ve Romanya’nın da bağımsızlığını kabul etmiş. Bununla birlikte İngiltere’ye Kıbrıs’a tamamiyle girme hakkı tanınmış bkz. (**Karal, Enver Ziya** (1983) Osmanlı Tarihi, Ankara, C. VIII, s. 512).

³³ **Bozdağ, İsmet** (1975) Abd÷lhamid’in Hatıra Defteri, İstanbul, Kervan Yayınevi, s. 12.

³⁴ **Çetin** (2014), s. 17.

Mithat Paşa'yı mahkemeye verir, bunun üzerine Paşa; İngiliz konsolosluğuna sığınır. Sultan Abdülhamid amcasının ölümüne karışması olayını affedebileceğini ama düşmana sığınmayı affedemeyeceğini söylemesine rağmen yine de Paşa'nın daha önceki hizmetlerini düşünerek Mithat Paşa'yı affedecek kadar şefkatini ileri sürer.³⁵ Tabi bu dönemin sorunu sadece Mithat Paşa olayı değildir. Sultan Abdülhamid ömrü boyunca iki tür hainle savaşmıştır denilebilir. Bunlar: Hain Batılı devletler ile bu devletlerle iş birliği içinde olan ülkenin içinde dolaşan hainlerdir. Batılı devletler azınlık haklarını bahane ederek Osmanlı Devleti üzerinde baskı oluştururken Jön Türklerin muhalefeti de bu sorunu derinleştirmektedir. Gerek Batılı devletlerin gerekse Mason ve Yahudi localarının tek isteği 'Kızıl Sultan' dedikleri Sultan II. Abdülhamid'i tahttan indirerek Osmanlı Devleti'ni önce parçalamak sonra da tarihten silmek. Nitekim bu hainler düşüncelerini fiile dökerek Sultan'a suikast düzenlerler. Mason Ali Suavi 1877'de Çırağan Sarayı'nı 300 kadar kiralık adamlarla basar ama başarısız olur.³⁶ Bir diğer suikastı ise İstanbul Mason Locası'nın üstad-ı azamı olan Kelanti Skalyeri, sarayın içindekilerle işbirliği ederek Sultan'ı zehirlenmeye kalkar, fakat yine başarısız olurlar. Sultan Abdülhamid ise yine şefkati ağır basarak bunları affeder.³⁷

Sultan Abdülhamid bunlarla uğraşırken memleketin kalkındırılması için de büyük çabalar harcar: Cezaevleri ıslahevlerine dönüşür. Savcılık ve noterlik makamları kurulur. Avrupa'ya okumak üzere binlerce talebe gönderilir³⁸ ayrıca Batılı birçok filozof ve edebiyatçının eserleri bastırılarak ilmi gelişmelere hız kazandırılır. Bununla birlikte hem saNâyî hem askeri yönde birçok gelişmelere imza atılır. Bütün bu çalışmalar gösteriyor ki Abdülhamid bilime karşı gerici bir şahsiyet değildir. Onun nezdinde Avrupa ikiye ayrılır: Biri ilme ve bilime katkı sunan Avrupa

³⁵ Karataş (2014), s. 23.

³⁶ Safvet Nezihî *Müsebbib* adlı romanında bu suikast girişimini romana uyarlar. Romanda Ali Suavî bizzat gerçek karakteriyle kurguda yer alır.

³⁷ Çetin (2014), s. 19.

³⁸ Mehmet Âkif Ersoy gönderilen öğrenciler için Süleymâniye Kürsüsünde adlı şiirinde şöyle der:

Sonra zenginlerimiz: «Haydi gidin, fen getirin.»

Diye, her isteyen şahsına bilmem kaç bin

Ruble tahsîs ile sevkeylediler Avrupa'ya;

Pek fedâkâr idi hemşehrilerim doğrusu ya.

Bu giden kâfileden birçoğu cidden tahsîl

Ederek döndü. Fakat geldi ki üç beş de sefil,

Hepsinin nâmını telvise bi-hakkın yetti...

Gönderenler ne peşimân oluyorlar şimdi! Bkz. (Ersoy, Mehmet Âkif (2012) Safahat, Ankara, DİB Yayınları, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ)), s. 149.

ki Sultan Abdülhamid Avrupa'nın bu yönüyle barışıktır, diğeri ise tüketime, eğlenceye ve sefahate götüren ikinci Avrupa'dır. İşte Sultan Abdülhamid "tüketime, eğlenceye, israfa, gösterişe, kozmopolitleşmeye, soysuzlaşmaya, dinsizleşmeye, milliyetsizleşmeye, körü körüne batı taklitçiliğine, batı sömürgeciliğine"³⁹ bürünen bu ikinci Avrupa'ya karşıdır.

Sultan Abdülhamid, Avrupa'nın sadece ikinci yüzünü okumakla kalmamış ayrıca Osmanlı Devleti üzerindeki emellerini ve niyetlerini de okuyabilmiştir: "Sultan'a göre Avrupa'nın büyük devletlerinin niyetleri iddia ettikleri gibi Hristiyan vatandaşların haklarını temin etmek değil, önce özerkliklerini sonra bağımsızlıklarını temin etmek suretiyle Osmanlı ülkesini parçalamaktır."⁴⁰ Sultan Abdülhamid de buna karşın denge politikasını gözetir. Emperyalist devletlerin arasındaki rekabetten yararlanarak birini ötekine kırdırtmaya çalışır. Ve bir gün bu devletler arasında müthiş bir savaşın çıkacağını öngörerek asıl darbeyi o zaman yapacağını düşünür. Nitekim bu düşüncesini hatıratında şöyle dile getirir:

Kırk yıldır büyük devletlerin birbirleriyle kapışmasını bekledim. Bütün ümidim oydu ve Osmanlının bahtını buna bağlı göürdüm. O beklediğim gün geldi. Heyhat ki ben tahttan uzaklaştırılmış, ülkemi idare edenler de akıldan ve basiretten uzaklaşmışlardı. Kırk yıl beklediğim büyük fırsat, bir daha ele geçmemek üzere Osmanlının elinden çıktı gitti. Otuz bu kadar yıl tahttan uzaklaşmamak için çalışmışsam, bunun içindi!. Saltanatım günlerinde bazı büyük devletlere tavizler vermişsem, bunun içindi. Donanmayı Halice kapamış, talime dahi çıkarmamışsam bunun içindi. Girid'i İngilizlere kaptırmamak için Yunan muharebesini göze almışsam, bunun içindi.. Velhasıl otuz bu kadar yıl ne yapmışsam, ne etmişsem, doğrusu da yanlış da yalnız bunun içindi! Bu sırrı kırk yıl içimde sakladım. Ahfadıma (gelecek kuşaklar) beni tanımaları için anlatacağım. En güvendiğim Sadrazamlarıma bile açmadım. Çünkü sınavarak öğrendim ki, iki kişinin bildiği bir şey sır olmaktan çıkıyor. Oysa, bunun yabancı devletlerce bilinmemesi, duyulmaması gerekliydi. Osmanlılar, ancak böyle bir fırsatı zamanında ve basiretle kullandıkları takdirde' kurtulacaklar, yeniden büyük devlet olacaklardı.⁴¹

Devlet-i ebed-müddet inancıyla yaşayan bir devlet adamının bu durumu tecrübe etmiş olması çok zor bir durumdur. Çünkü Sultan Abdülhamid İslam'ın bir halifesi olması hasebiyle sorumluluğunu en üst düzeyde bilen büyük bir devlet adamıdır ve Osmanlı Devleti'ni ayakta tutabilmek için elinden gelenini yapmaya çalışmıştır.⁴² İki Sultan'ın 'hal'inden sonra gelen Sultan Abdülhamid düşmanları

³⁹ Çetin (2014), s. 18-19.

⁴⁰ Çetin (2014), s. 22.

⁴¹ Bozdağ (1975), s. 65.

⁴² Karataş (2014), s. 23.

tarafından isimlendirildiği ‘Jurnalcilik’⁴³ (istihbarat) sistemini kurmuştur. Sultan istihbarat birimi direkt olarak kendisine bağlar. Çünkü Hüseyin Avni Paşa’nın İngilizlerden para aldığını öğrenince devlet memurlarına olan güveni sarsılır.

Sonuç olarak Sultan Abdülhamid dönemi Batılı devletlerin özellikle de İngilizlerin düşmanca politikalarının uygulandığı, Ermeni ve Rum’un kurmuş oldukları yıkıcı komitelerinin faaliyetleri, mason localarının fitneli hareketleri ve Jön Türklerin basiretsiz politikalarının yaşandığı bundan dolayı iyi ve kötünün bulanıklaştığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Nitekim Tevfik Fikret gibi bir Türk aydınının, Vilâyât-ı Sitte denilen altı ilde bir Ermenistan devleti kurmak isteyen komitacıların Sultan Abdülhamid’e karşı giriştikleri bir suikastı talihsiz bir şekilde anıştırarak Bir Lâhza-i Teahhur adlı şiirinde:

Ey Şanlı avcı, dâminı bî-hûde kurmadın!

Attın... Fakat yazık ki yazıklar ki vurmadin⁴⁴

demesi dönemin bu bulanıklığının vahametini ortaya koyması bakımından önemlidir.

1.2. Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler

II. Abdülhamid dönemini, İttihat ve Terakki Cemiyeti’ni ve İkinci Meşrutiyet Dönemini anlamamanın ve doğru değerlendirmenin neredeyse ilk basamağı Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler’dir. Tarık Zafer Tunaya’nın tabiriyle II. Meşrutiyet “Türk siyasal ve devlet hayatı için elzem hayatiyet unsurlarının araştırıldığı bir laboratuvar”⁴⁵ ise Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler de bu laboratuvarında çalışan ilk bilim adamlarıdır. Dolayısıyla bu şahsiyetleri tanımadan, fikri, siyasi emellerini gün

⁴³ “Osmanlı’nın geleneksel istihbarat çalışması kısaca vali, kadı gibi memurlardan ve tekke şeyh ve dervişlerden bilgi ve haber almak şeklindeydi. Padişah ülkeyi bu bilgiler ışığında idare ederdi. II. Mahmut bunlara bir de gezginci dervişleri eklemiştir” bkz. **Çetin** (2014), s. 28.

⁴⁴ **Fikret, Tevfik** (2007) Rübâb-ı Şikeste, İstanbul, Çağrı Yayınları, (Haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay), s. 303-307.

⁴⁵ **Tunaya, Tarık Zafer** (2010) Türkiye’nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 99.

yüzüne çıkarmadan o ‘laboratuvar’da neler olup bittiğini anlayamayız. Sonuçta İkinci Meşrutiyet ile ilgili her konun kesiştiği bu grubu ele almak bir zorunluluktur.

1865-1890 yılları arasında Osmanlı Devleti’nde siyasi, sosyal ve kültürel anlamda Batılı bir değişikliği isteyenlere ‘Yeni Osmanlılar’ denilmiştir. 1890-1908 yılları arasında ise bu gruba Jön Türk denilmiştir. Jön Türk Fransızca ‘Juene Turc’ ifadesinin okunuş biçimidir ve ‘Genç Türk’ anlamına gelmektedir.⁴⁶ 19. yüzyılda feodaliteye karşı mücadele eden liberal-köktenci hareketler ‘genç’ adıyla anılıyordu. Bu örgütlerin en ünlüsü Mazzini tarafından kurulan ve İtalya’nın cumhuriyet yönetimi altında birleşmesini amaçlayan *Genç İtalya* örgütüdür.⁴⁷

Nitekim 1865’te İttifak-ı Hamiyet adlı bir örgütlenmeye giden Yeni Osmanlılar da yapı ve teşkilatlanma anlamında 1820’de kurulan Masonik bir örgütlenme sistemine sahip, İtalyan birliği amacını güden Carbonari örgütünü örnek alırlar.⁴⁸

O yıllarda *Ceride-i Havadis*⁴⁹ ile *Tasvir-i Efkâr*⁵⁰ gazeteleri arasında yaşanan eski-yeni çatışmasında *Tasvir-i Efkâr*’ın *Courrier d’Orient*’da⁵¹ yayımlanan bir makaleyi Türkçeye çevirerek neşretmesi, *Courrier d’Orient*’in sahibi ve başyazarı olan Jean Pietri’nin dikkatlerini üzerine çeker. Sonuçta Namık Kemal ile Ziya Paşa aynı gün ve saatte *Courrier d’Orient* gazetesine davet edilir ve kendilerine o sıralarda Paris’te olan Fazıl Mustafa Paşa’nın⁵² onlara hitaben yazdığı Fransızca

⁴⁶ Çetin, s. 31.

⁴⁷ Akşin (2014), s. 46.

⁴⁸ Çetin, s. 32.

⁴⁹ Osmanlı Devleti’nde 1840 yılında William Churchill tarafından çıkartılan ilk yarı resmi gazetedir. Yalnız bütün yazar kadrosu Bâbiâli Tercüme Odası’nın memurlarından oluşuyordu bkz. (Koloğlu (2006), s. 26).

⁵⁰ Şinasi’nin 1862 de çıkardığı ve Paris’e kaçtıktan sonra Namık Kemal’e devrettiği gazetedir.

⁵¹ 1854’ de Fransızlar tarafından çıkarılan bir gazete bkz Koloğlu (2006), s. 37.

⁵² “1867 yılının ilk aylarında İstanbul matbuatı Bâbiâli’ye karşı eleştirilerini arttırınca Âli Paşa matbuat üzerinde baskı uygulayarak bu eleştirileri durdurmaya çalıştı. Bu sırada Mustafa Fâzıl Paşa, İstanbul’da kendi çevresinden söz konusu baskılara mâruz kalan Nâmık Kemal, Ziyâ Bey ve Ali Suâvi’nin Mayıs 1867’de Paris’e ulaşmalarını sağladı. Nâmık Kemal’in İstanbul’daki yakın arkadaşlarından Sağır Ahmed Beyzâde Mehmed, Menâpîrzâde Nûri ve Kayazâde Reşad da haziran başında Paris’e giderek Fâzıl Paşa grubuna katıldılar. Sultan Abdülaziz’in Haziran 1867 sonunda Fransa’yı ziyareti öncesinde Nâmık Kemal ve arkadaşlarının Paris’ten ayrılmasıyla yalnız kalan Mustafa Fâzıl Paşa padişahı Toulon’da karşılayarak maiyetine girdi. Padişahın Fransa ve İngiltere gezisi sırasında kendisini affettirip İstanbul’a dönme izni aldı. Ağustos başında Abdülaziz’in İstanbul’a dönüşünde Peşte’ye kadar ona refakat etti. Ardından Paris’e dönerek Nâmık Kemal ve arkadaşlarını tekrar bir araya getirdi. Bu grup, 10 Ağustos 1867’de Mustafa Fâzıl Paşa’nın liderliğindeki toplantıda yeni faaliyetler için karar aldı ve bunlarla ilgili görev dağılımı yapıldı. Fâzıl Paşa, Avrupa’da gerçekleştirilmesi planlanan neşriyatla birlikte grubun masraflarını da üstlendi. Ali

mektup okutulur. Mektupta Fazıl Mustafa Paşa memleketin çok büyük bir tehlike içinde olduğunu ve zamanın onlar gibi yurtsever ve hamiyetperver aydın şahıslara kutsal bir görev yüklediğini söyleyerek onları Paris'e davet eder. Ayrıca Fazıl Mustafa Paşa yanlarında güvenebilecekleri kişileri de getirebileceklerini ve onları Paris'te besleyecek kadar parasının olduğunu söyleyerek bu iki Osmanlı aydınının çevresinden de yararlanmak ister. Sonuçta hem Ziya Paşa hem de Namık Kemal bu fikri kabul ederek Paris'e kaçar. Böylece onlar da yurt dışına kaçan Jön Türkler arasına isimlerini yazdırmış olur. Yalnız Namık Kemal ve Ziya Paşa yanlarında Ağâh Efendi ile Ali Suavi'yi de götürmek isterler ama Ali Suavi o sıralarda Kastamonu'ya sürüldüğü için bu düşünceden vazgeçerler. Ama Osmanlı Devleti'nin parçalanması için her türlü fedakârlığı(!) yapan Jean Pietri bu görevi de üstlenerek çok iyi Türkçe bilen başmürettibi Kalavasi adındaki şahsı görevlendirir.⁵³

Tabi Yeni Osmanlıları böyle bir oluşuma götüren bir takım düşüncelerdir. Tanzimat ve Islahat Fermanlarından sonra 1860-1864 yılları arasında Lübnan, Romanya, Karadağ ve Sırbistan ya özerklik elde etmesi ya da daha özerk hale gelmesi ve hürriyetçilere ve gazetelere uygulanan baskıdan şöyle bir çıkarımda bulunurlar: “Kendilerince bu durumda yapılacak şey halka siyasal haklar tanımak olarak görüyorlardı. Böylece Müslüman olmayan halkın Osmanlı Devleti'nden ayrılmak istemesi için ya da büyük devletlerin azınlıklardan yana müdahalesi için bir neden kalmayacaktı.”⁵⁴ Meşrutî idare ise onlar için neredeyse tek çözüm yoluydu, Meşrutî idareyi sonlandıran Abdülhamid ise baş düşman ilan edilmişti. Sözüm ona özgürlük yanlıları olan İngiliz ve Fransızlar ise onlarla dosttu.

Sultan Abdülhamid Meşrutî idarelerin millî birlik hâlinde bulunan devletlerde mümkün olduğunu ama böyle bir birlikten mahrum olan ülkelerin böyle bir idareye

Suâvi ve Nâmık Kemal tarafından Londra'da yayımlanan Muhbir ve Hürriyet gazeteleri bu kararın sonuçlarındandır. Aynı grubun Mustafa Fâzıl başkanlığındaki 30 Ağustos tarihli toplantısında “Jeune turque” cemiyetinin on üç maddelik tüzüğü oluşturuldu. Buna göre cemiyetin ilk amacı, Mustafa Fâzıl Paşa'nın mektubunda zikredilen ıslahat programını gerçekleştirmektir. Ayrıca en kısa zamanda bir anayasa taslağı hazırlanacak ve Mustafa Fâzıl Paşa'nın İstanbul'a dönüşünün sağlanmasına çalışılacaktır” bkz. **Buzpınar, Şit Tufan** (2006) ‘Mustafa Fâzıl Paşa’, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 31, s. 300-301.

⁵³ **Ebuzziya Tevfik** (2006) Yeni Osmanlılar, İstanbul: Pegasus Yayınları, (Haz. Şemsettin Kutlu), s. 55-58.

⁵⁴ **Akşin** (2014), s. 45.

itibar etmediğini pek ala biliyordu, ama maalesef bazı Türk aydınları bunun farkında değildi.⁵⁵ Nitekim bu durumu Abdülhamid hatıratında şöyle dile getirmektedir:

Bir küçücük kasabamızda yüzde ellinin üstünde gayr-i Müslim varsa orada kaymakamın ve memurların gayri Müslimlerden seçilmesini adaletin icabı görüyorlardı da, koskoca 250 milyonluk Hindistan'ın İngiltere Parlamentosunda bir tek temsilcisi olmadığını düşünmeyi akıllarından bile geçirmiyorlardı. İngiltere'de Meşrutiyeti görmüşler ve hayran olmuşlardı. Ama İngiltere'de Meşrutiyeti kimin kullandığına bakmamışlardı bile...

Bu cahilane fikirlerini gazetelerde yazmak, memleketi böylece altüst etmek istiyorlardı; bırakmıyordum. O zaman «Zalim» diye bana hücum ediyorlardı.⁵⁶

Jön Türkler bu bilgilerden mahrum oldukları gibi kendi aralarında da bir bütünlük oluşturmuş değildirlere. Bir kısmı şahsi menfaat peşindedir. Kişisel arzularını bu yolla elde etmek istemişler. Bir kısmı Avrupa meraklısı olup maceraperest kişilerdir. Bir kısmı da ırk milliyetçisidir ki kendi ırklarından ve milletlerinden olan insanların Osmanlı Devleti'nden ayrılarak bağımsız bir devlet kurmak için çalışmışlardır.⁵⁷ Bu grup hakkında Şerif Mardin şu çarpıcı tespitte bulunur: “Jön Türklerin hiçbiri derin bir teori, özgün bir siyasî formül veya zihinleri devamlı olarak uğraştırmış bir ideoloji ortaya koymamıştır.”⁵⁸ Şerif Mardin Jön Türklerin bu siyasî fikir boşluklarını iki şekilde kapatmaya çalıştığını söyler. Bunlardan ilki o dönemde Avrupa'da tartışılmakta olan popüler fikirlerin etkisi altında kalmak. Diğeri ise büyük kuramcılarla halk arasında kalmış düşünürlerin görüşlerini kendi görüşlerine intikal ettirmek.⁵⁹ Nurullah Çetin söz konusu düşünürler arasında şu isimleri sıralar: Büchner, Helvetius, Isnard, Schopenhauer, Droper, Montesquieu, Shakespeare, Adam Smith ve Becon.⁶⁰

Jön Türklerin Osmanlı Devleti'nde beslenme noktaları Mülkiye Mektebi, Askerî Mektep ve Tıbbiye-i Şahane gibi okullar ile gazetelerdir. Bu okullarda Batı kaynaklı eserler okutulur, materyalist ve nihilist hocalar ders verirdi. Özellikle Fransız Devrimi'ni hazırlayan materyalist filozofların Fransızca ders kitapları önemli bir kısmını teşkil ederdi. Neticede bu eğitim sisteminden geçen birçok talebe Beşir Fuat, Abdullah Cevdet ve Rıza Tevfik gibi pozitivist, materyalist yahut dinsiz

⁵⁵ Çetin (2014), s. 29.

⁵⁶ Bozdağ, s. 105.

⁵⁷ Çetin, s. 37.

⁵⁸ Mardin, Şerif (2008).Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 24.

⁵⁹ Mardin, s. 24.

⁶⁰ Çetin, s. 32.

olurdu.⁶¹ Jön Türkler, gerek Batı'da gerekse de bu mekteplerde öğrendikleri bilgileri, sosyal ve siyasi düşünceleri halka indirgemek için gazetenin gücünü kullanmayı da ihmal etmezler, Bu bağlamda birçok dergi ve gazete çıkarırlar. Bunlar: 1879'da Napoli ve Cenevre'de yayımlanan *İstikbal*, *Cür'et* (Hilmi Hakkı), *Hürriyet* (Selim faris), *Hizmet* (Tevfik Nevzat, Hayrullah Efendi), *Sosyalist* (Refik Nevzat), *La Turquie Contemporaine* (Georgiades), *Le Croissant* (Halil Ganem), *Meşveret* (Ahmet Rıza Bey), *İctihad* (Abdullah Cevdet), *Hakikat*, *Mizan*, *Kanun-ı Esasî*, *Osmanlı*, *İntikam*, *İstidrad*, *Vatan*, *İstikbal*, *Girid*, *Ezan*, ve *Darbe*.⁶²

Kendi memleketlerinde Materyalist ve Pozitivist filozofların eserleriyle eğitim gören,⁶³ bir Osmanlı düşmanı olan Courier d'Orient gazetesinin sahibi Jean Pietri'nin yardımıyla örgütlenen, şahsi ihtiraslarından dolayı devlete düşman kesilen Fazıl Mustafa Paşa tarafından beslenen, kendilerine üst akıl diye sömürgeci ve Osmanlı Devleti'ni 'Hasta Adam' olarak gören İngiliz ve Fransız devletlerini seçen bu grubun doğruyu görme ve hakikati işitme olasılığı elbette yok denecek kadar azdı.

Dolayısıyla Sultan Abdülhamid haklı olarak bu örgütün yayın organlarını ciddi bir takibe alarak zararlı olanlarını kapattırmıştır. İkinci Meşrutiyet'ten sonra tekrar türeyen bu yayın organları Osmanlı Devleti'nin yıkılışında ciddi rol oynamıştır.⁶⁴ Nitekim Nurullah Çetin bu hazin sonu şu çarpıcı ifadelerle dile getirir:

Yeni Osmanlılar bunların devamı olan Jön Türkler, her iki grup Batı taraftarı, Meşrutiyetçi, İhtilalcı idi ve orduyu emellerine alet etmişlerdi. Her iki grup da Osmanlı Devleti'ni parçalayıp yok etmek isteyen ve hasta adam olarak gören Batılı devletler tarafından desteklenip kullanılmışlardı. Batılı Devletler, bu grupların ellerine kurtuluş reçetesi, islahat programı diye devleti batırma programları tutuşturmuştu ve sonunda Osmanlı Devleti battı.⁶⁵

⁶¹ Çetin, s. 32.

⁶² Karataş, s. 30.

⁶³ Mehmet Âkif, bu tür okullarda okuyan öğrencilerin Özellikle de Jön Türk ile İttihat ve terakki Cemiyeti mensuplarının dine karşı düşmanca tavırlarından ve fütursuz davranışlarından dolayı halkın, özelde bu okullara genelde ise ilme ve bilime karşı nefret kazanmasına neden olduğunu Süleymâniye Kürsüsünde adlı şiirinde şöyle dile getirmektedir:

Mütefekkir geçinenlerdeki taşkınlıktan,

Geldi efkâr-ı umûmiyyeye mühlik bir zan:

«Bu fesâdın başı hep fen okumaktır.» dediler;

Onu mahvetmeye kalkıştılar artık bu sefer bkz. (Ersoy (2012), s. 166.)

⁶⁴ Karataş, s. 31.

⁶⁵ Çetin, s. 35.

Osmanlı Devleti'ni 'hasta adam' olarak niteleyenler önce kurtuluş reçetesi olarak Tanzimat ve Islahat fermanlarını öne sürerler. Neticede Tanzimat'ın 1839'da ve Islahat'ın 1856'da uygulamaya geçmesiyle Osmanlı'nın gözde okullarına azınlıkların çocukları da girmeye başlar⁶⁶ ve buralardan Osmanlı düşmanı kişiler yetişmeye başlar. Sonunda Birinci Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Batılı devletlerin asıl istediği gerçekleşmiş olur. Artık azınlıklar sadece memuriyette ve okullarda değil artık idari kadrolarda yerini almaya başlar. Bu durumun en güzel örneğini Meclis'i Mebusan oluşturur. Nitekim İngilizler 250 milyonluk Hindistan için tek bir Müslüman temsilcisini parlamentoya sokmazken bizde Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte 180 Müslüman'ın yanında 60 Hıristiyan Mebus da Meclis'e girer.

1.3. II. Meşrutiyet'in İlanı

Her dönemin kendine has karakteristik özellikleri vardır. Dünya tarihi açısından bu özellikler çağları kapatıp yeni çağların habercisi olur. Ülkeler tarihinde ise bu tarihi dönemler genelde kendi yıllarına damga vuran sultanlar, kahramanlar, savaşlar, yenilgiler ve fetihlerle anılır. Nitekim 1876-1908 yıllarına İkinci Abdülhamid Dönemi denmesinin sebebi de Sultanın gerek şahsiyetiyle gerekse de idaresiyle öne çıkmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bununla birlikte 1908-1918 yılları arasında milyonlarca insanın öldüğü Balkan, Trablusgarp ve Birinci Dünya savaşlarının yaşanmasına rağmen Türk siyasi tarihi açısından II. Meşrutiyet'in ilanı ve sonrasında yaşananlar bu dönemde yine en çok dikkat edilen unsurlar arasındadır. Nitekim bu dönemin önemini ortaya koyma açısından Tarık Zafer Tunaya bu dönemi Türk siyasi tarihinin bir laboratuvarı olarak görmesi,⁶⁷ Hilmi Ziya Ülken'in bu dönemi "fikir hayatı bir anarşi manzarası"⁶⁸ olarak betimlemesi ve Nurullah Çetin'in bu dönemde Batılı devletler tarafından oynanan oyunun

⁶⁶ Hatta bazı okullarda, Robert Koleji, millet-i hakime olan Türklerin çocukları okuyamazken Ermeni, Rum ve Bulgarların çocukları mezun olabiliyordu bkz. (Turhan, Mümtaz (1951) Kültür Değişimleri, Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik, İstanbul, Doğan Kardeş, s. 223).

⁶⁷ Tunaya, s. 99.

⁶⁸ Ülken, Hilmi Ziya (1979) Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul, Ülken Yayınları, s. 135.

günümüzde de bir benzerinin oynandığını⁶⁹ dile getirmesi bu dönemin önemini belirtmesi bakımından kıymetli değerlendirmelerdir.

Dışardan Batılı devletlerin kışkırtmaları ile Tıbbiye ve Harbiye Mekteplerindeki hareketlenmelerle ortaya çıkan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin⁷⁰ (İTC) içerdeki faaliyetleri neticesinde ayrılıkçılık fikri Osmanlı Devleti'ni ateş çemberine sokar. Neticede Rumeli'de ihtilal toplantıları yapılır, Makedonya'da karışıklık çıkar. Resne'de Kolağası Niyazi 200'den fazla isyancı ile dağa çıkar. Sultan Abdülhamid ile memurlarına suikast girişimleri artar.⁷¹ Bütün bunlar yaşanırken İTC Rusya haricindeki devletlere bir layiha sunarak Abdülhamid'in istibdat uyguladığını ve ülkeyi baskı altında tuttuğunu söyleyerek Avrupalı devletlerden Abdülhamid'i devirmek için resmen yardım talebinde bulunur.⁷²

Neticede II. Abdülhamid iç karışıklığı önlemek ve kardeş kanının dökülmesine engel olmak adına 23 Temmuz 1908'de Kanun-ı Esasi'yi tekrardan yürürlüğe koyarak İkinci Meşrutiyeti ilan eder. Hürriyet heyecanı yurdun her yerinde 'bayram ve festival havasında kutlansa'⁷³ da büyük bir karışıklığı da beraberinde getirir. Özellikle 1908'in sonlarında yapılacak olan seçimlere kadar ülkede âdeta bir kargaşa hakim olur. Kitlesel hareketler, mitingler, yürüyüşler ve sokak eylemleri 1908 ihtilalinden sonra siyasetin en önemli parçası haline gelir. Bir de buna hürriyeti yanlış anlayan grupların kitlesel hareketleri göz önünde bulundurulduğunda işin vehameti daha açık bir şekilde ortaya çıkmış olur. Bu durum yani özgürlük ve eşitliğin yanlış anlaşılması dönemin romanlarına da konu olur. Mehmet Rauf Genç Kız Kalbi adlı eserinde halkın bu yanlış algısını romanın başkahramanı Pervin'in ağzından şu dizelerle vermeye çalışır:

Bence İstanbul'un en büyük kusuru, bir kibar hayatı ve kibar halkı olmamasıdır; Abdülhamid zamanında İstanbul'da asalet, türlü köpekliklerle zengin olmuş hırsız ailelerine mahsustu,

⁶⁹ Çetin, s. 61.

⁷⁰ Zeyrek, Suat (2013) Meşrutiyet: Osmanlı'da Bitlikte Yaşamak Ya da Birlikte Dağılmak, İstanbul, Kitabevi, s. 27.

⁷¹ Çetin, s. 53.

⁷² Zeyrek, s. 27.

⁷³ Safvet Nezihi'n Kadınlar Arasında adlı romanın Meşrutiyetin ilan edilmesinin halkata yarattığı heyecan Nüzhet'in ağzından şöyle dile getirilir: "Hürriyet serumu damarlarımıza berid-i manevi ile ithal edileli kırk sekiz saat olduğu hâlde havf (korku) ve atalet (tembellik) mikroplarını ancak yavaş yavaş öldürmeye muvaffak oldu. Osmanlı kanındaki safiyet iade ediliyor, âsâr-ı faaliyet görünmeye başlıyor. Sokaklarda kalabalık, gulgule-i şetaret (sevinç gürültüsü) dün gece gözlerimi kapayınca kadar devam etmişti"bknz. (Nezihi, Safvet (2018) Kadınlar Arasında, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları, (Haz. Can Şen), s. 37).

şimdi meşrutiyet bunu da mahvetti, evvelden zaten kibar yoktu, bugün zengin de kalmadı. Eşitlik ise yalnız herkesin ahlaksızlık ve fakersizlikte birbirine benzemesinde tecelli ediyor demektir.⁷⁴

Örneğin hürriyeti; köylüler vergi vermemek, öğrenciler sınava girmemek, işçiler çalışmamak ve yolcular para vermeden seyahat etmek olarak anlayıp bu karışıklığı körüklemiş. Ayrıca Avusturya-Macaristan'ın Bosna-Hersek'i ilhakı ve Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi üzerine İTC bu iki devlete karşı 'boykot' çağrısında bulunur. Yalnız işin içine çok farklı aktörlerin karışmasıyla bu hareket de kontrolden çıkar ve İTC yanlısı basın tarafından itidal çağrıları yapılır.⁷⁵ Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey* adlı hikayesinde olduğu gibi halkın çok yoğun bir şekilde katıldığı bu eylemler kendiliğinden gelişip rayından çıkma ihtimalleri çok yüksekti. Eşref Edip "İlâmı hürriyet sanki memleketi ateşlemişti. Tefrikalar, felaketler birbirini takip ediyordu"⁷⁶ diyerek döneme şahitlik ederken Mehmet Akif de şu mısralarla döneme tercüman oluyordu:

Bir de İstanbul'a geldim ki: Bütün çarşı, pazar
Na'radan çalkanyor! Öyle ya... Hürriyyet var!
Galeyan geldi mi, mantık savuşmuş...
Doğru: Vardı aklımdan o gün her kimi gördümse zoru.
Kimse farkında değil, anlaşılan, yaptığının;
Kafalar tütsülü hülyâ ile, gözler kızgın.
Sanki zincirdekiler hep boşanıp zincirden,
Yıkıvermiş de tımarhâneyi çıkmış birden!
Zurnalar şehrin ahâlisini takmış peşine;
Yedisinden tutarak tâ dayanım yetmişine!
Eli bayraklı alaylar yürüyor dört geçeli;
En ağır başlısının bir zili eksik, belli!
Ötüyor her taşın üstünde birer dilli düdük.
Dinliyor kaplamış etrâfını yüzlerce hödük!
Kim ne söylerse, hemen el vurup alkışlanacak...
— Yaşasın!
— Kim yaşasın?
— Ömrü olan.
— Şak! Şak! Şak!
Ne devâirde hükûmet, ne ahâlîde bir iş!
Ne sanâyi', ne maârif, ne alış var, ne veriş.
Çamlıbel sanki şehir: Zâbıta yok, râbıta yok;
Aksa kan sel gibi, bir dindirecek vâsıta yok.
«Zevk—i hürriyyeti onlar daha çok anlamalı»
Diye mekteplilerin mektebi tek mil kapalı!
İlmi tazyîk ile ta'lîm, o da bir istibdâd...
Haydi öyleyse çocuklar, ebediyyen âzâd!
Nutka gelmiş öte dursun hocalar bir yandan...
Sahnedan sahneye koşmakta bütün şâkirdan.

⁷⁴ Mehmet Rauf (2017) *Genç Kız Kalbi*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, s. 28.

⁷⁵ Çetinkaya, Y. Doğan '1908 Devrimi ve Toplumsal Seferberlik': Ergut, Ferdan (Ed.) (2010) II. Meşrutiyeti Yeniden Düşünmek içinden, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt yayınları, s. 16-19.

⁷⁶ Eşref, Edip (2011) Mehmet Akif, İstanbul, Beyan yayınları, (Haz. Fahrettin Gün), s. 78.

Kör çıban neşterin altında nasıl patlarsa,
Hep ağızlar deşilip, kimde ne cevher varsa,
Saçıyor ortaya, ister temiz, ister kirli;
Kalmıyor kimseciğin muzmeri artık gizli.
Dalkavuk devri değil, eski kasâid yerine,
Üdebânız ana avrat sövüyor birbirine!
Türlü adlarla çıkan nâ-mütenâhî gazete,
Ayrılık tohumunu bol bol atıyor memlekete.
İt yetiştirmek için toprağı gâyet münbit
Bularak, fuş ekliyor salma gezen bir sürü it!
Yürüyor dîne beş on maskara, alkışlanıyor,
Nesl-i hâzır bunu hürriyyet-i vicdan sanıyor!
Kadın, erkek koşuyor borç ederek Avrupa'ya...
Sapa düşmekte sizin şıklara, zannım, Asya!
Hakk'a tefvîz ile üç tâne yetişmiş kızını;
Taşyanlar bile varmış buradan baldızını,
Analık ilmi için Pâris'e, yüksünmeyerek...
Yük ağır, ecri de nisbetle azîm olsa gerek!⁷⁷

Meşrutiyet'in ilanından sonra yasaklar kalkar, basın dünyasında hareketlilikler yaşanır, 200'den fazla gazete ve dergi yayın hayatına girer, siyasi düşüncelerden dolayı sürgüne gönderilenler memlekete 'hürriyet kahramanı' olarak dönerken İTC'ye muhalefet eden dergi ve gazeteler ise ya susturulur ya da sahipleri öldürülür. Neticede 17 Aralık 1908'de Meclis açılır, İTC yönetime başlar. Acemilikleri ve daha kendi aralarında birlik olamayan bu yönetim, ülkeyi daha da felaketin eşiğine götürür. 13 Nisan 1909'da Türkiye siyasi tarihinde "31 Mart Vak'ası" olarak bilinen o meşhur hadise patlak verir. İttihad-ı Muhammedi Cemiyeti ve taraftarlarının bu olayda büyük rolü olsa da İTC'nin din aleyhinde görünür hareketleri bu olayın asıl nedenleri arasında gösterilir. Mahmut Şevket Paşa komutasındaki Hareket Ordusu ayaklanmayı bastırır. Neticede Osmanlı Devleti kendi iç sorunlarıyla uğraşırken başta Rusya olmak üzere diğer Batılı devletlerin desteğini alan Slavlar isyan çıkarırlar. Avusturya Bosna-Herseki kendi toprağına katarken Bulgaristan bağımsızlığını, Girit Adası ise Yunanistan'a katıldığını ilan eder.⁷⁸

Sonuçta İttihat ve Terakki⁷⁹ amacına ulaşmıştı Meşrutiyeti⁸⁰ ilan ettirmişti, ama yönetimine talip olduğu devleti kaybetmesi de an meselesiydi. Meşrutiyet'in

⁷⁷ Ersoy, s. 159-160.

⁷⁸ Karataş, s. 35-37.

⁷⁹ Tefvik Fikret'in İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne 'İrtikap ve Tedenni Çetesi dediğini ve İTC'nin büyük bir hayal kırıklığı olduğunu Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun şu cümlelerinden anlıyoruz: "Evet, onca memlekette bir Meşrutiyet inkılabı yapmak ve millete hürriyet getirmek iddiasında

gelişini ve halkın üzerine bıraktığı etkiyi Yusuf Hikmet Bayur şu ifadelerle özetlemektedir: “Dünyada pek az hareket Osmanlı meşrutiyeti kadar büyük ümitler doğurmuştur ve keza pek az hareket doğurduğu ümitleri bu kadar çabuk ve kat’i olarak boşa çıkarmıştır.”⁸¹

Aynı şekilde Mehmet Rauf’un 1911’de kaleme aldığı Genç Kız Kalbi adlı romanda da dönemin aydın tipini temsil eden şair ve yazar olan Behiç’in ağzından dönemin yönetimine şu eleştiriyi yapar:

Evet, geçmişe gıpta, onunla iftihar edecek şeyi olmayanlara mahsustur; buna ise terakki değil tedenni derler... Büyük milletler ise yalnız terakki edenlerdir. Hatta bizimki tedenni bile değil... tedenni etmek için mevcut bir şey olmalı da onu kaybetmeli... Bizde ise evvelen beri gafletten, cehaletten başka bir şey yoktu... Halimiz bence bugün ancak yeis ve kederle ifade olunabilir. Hiçbir işe yaramayacağımızı, hiçbir şey yapamayacağımızı anlamaktan mütevellit bir yeis ve keder... Şimdiye kadar bu halimizi, Abdülhamid’in istibdadına yoruyorduk, halbuki işte üç senedir⁸² güya hür bir milletiz... Hâlâ o gidiş... Hâlâ, hâlâ... Yine o şahsi ihtiraslar, yine o tarafgirlik, yine o menfaatperestlik ve yine o atalet, yine o kabiliyetsizlik... Hâlâ eski ataletten kıvıldamadık bile. Terakki bu mı?⁸³

1.4. İttihat ve Terakki Cemiyeti

İttihat ve Terakki Cemiyeti ilk olarak 1889’da beş Tıbbiyeli olan İbrahim Temo, İshak Sükutî, Mehmet Reşit, Hüseyinzade Ali Bey ve Abdullah Cevdet tarafından “İttihad-ı Osmanî” adıyla kurulur.⁸⁴ İbrahim Temo hatıratında cemiyet kurma fikrinin ilk olarak kendisinin ileri sürdüğünü söyler ve yapılan ilk toplantıda şu isimleri sayar: O zamanki adliye yüksek memurlarından Hersekli Ali Rüşdi,

bulunan o siyasi teşekkül bir eşkıya bir eşkıya çetesinden başka şey değildi. Bu çetenin elebaşları üç yıl zarfında Abdülhamit’in otuz yılda yapamadığı maddi ve manevi tahribatın on mislini yapmışlardı. Fikret, esefle başını sallayarak ilave ediyordu: “Meğer, 8 Temmuz 1324’te (Meşrutiyet’in ilanı 1908) biz bir baskına uğramışız da farkına varmamışız” bks. (Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2008) Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 225).

⁸⁰ Bu noktada İslamcı düşünür Said Halim Paşa’nın Meşrutiyet ile ilgili düşüncelerine değinmek gerekir. Paşa’ya göre Meşrutiyet bir gereklilikti, ama sağlam temeller üzerine kurulmalıydı ve saf bir biçimde uygulanması (Fransa’nın doğrudan örnek alınması) uygulanabilirliğini çok zorlaştırdı. Çünkü mutlak yasa koyucu olan parlamentarizm ancak ulusallığını sağlam bir biçimde kurmuş olan devletlerde tam olarak uygulanabilir. Bilakis ulusallık konusu ise bizde ne yazık ki farklı bir karakter taşımaktadır bks. (Özalp, N. Ahmet (2003) Said Halim Paşa Bütün eserleri, İstanbul, Anka Yayınları, s. 20).

⁸¹ Bayur, Yusuf Hikmet (1991) Türk İnkılap Tarihi, Ankara, Türk Tarih Kurumu, s. 225.

⁸² Bu eser 1911’de yayımlanmış.

⁸³ Mehmet Rauf (2017), s. 76.

⁸⁴ Çetin, s. 61.

gazete muharrirlerinden İzmirli Ali Şefik, tıbbiyeli Asaf Derviş (Paşa), Muharrem Girid (Şam Tıp Fakültesi muallimi), Dr. Abdullah Cevdet, İshak Sükutî, Şerafeddin Mağmumî, Çerkez Mehmet Reşit... Burada Giritli Muharrem örgüte Müslüman olmayanların kabul edilmemesi görüşünü ileri sürmüş olsa da ihtiyatkâr ve güvenilir her Osmanlı'nın kabul edileceği görüşü kabul edilmiştir.⁸⁵ Bu düşüncenin kabul edilmesinde İttihat ve Terakki'nin Osmanlılık siyasetine olan bağlılığıyla açıklanabilir.

“İttihad-ı Osmanî” olarak kurulan cemiyet 1889-1895 yılları arasında örgütün ismi değişerek “Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti” olur. Örgütün bu ismi almasında Ahmet Rıza'nın rolü büyüktür. Çünkü Ahmet Rıza Paris'e geldiğinde Fransız pozitivistlerin başı olan Pierre Lafitte'in derslerine devam etmiş ve bu görüşe sıkıca bağlanmıştı. Sonuçta Auguste Comte'un öne sürdüğü pozitivizmin ilkesi olan *Ordre et Progrès*'tan (Düzen ve İlerleme) ilham alarak ve Müslüman olmayanlara çekici kılmak ve Osmanlılığı öne çıkarmak adına “İttihat ve terakki” (birlik ve ilerleme) ismi Ahmet Rıza tarafından telkin edilmiş olabilir.⁸⁶

Masonik bir yapılanmaya benzeyen ve özellikle de askerler ve aydınlar arasında yaygınlık kazanan bu yapı 1908'e kadar gizli, bu tarihten sonra da faaliyetlerini legal bir parti⁸⁷ görünümünde göstermişlerdir. En büyük amaçları

⁸⁵ Soy, H. Bayram (2000) İbrahim Temo'nun İttihat ve Terakki Anıları, İstanbul, Arba Yayınları, s. 13 vd.

⁸⁶ Akşin (2014), s. 51.

⁸⁷ II. Meşrutiyet döneminde İTC'nin dışında ve ona muhalefet eden başka siyasî oluşumlar da görülür. İTC'nin en büyük ve en ciddi muhalifi Hürriyet ve İtilaf Fırkası'dır. Fakat ondan önce ve onun dışında kurulmuş ufak tefek muhalif partiler de vardır:

- Fedakârân-ı Millet Cemiyeti: Ağustos 1908'de kuruldu. Cemiyet kurucusu Avnullah El-Kazmî'dir. Başlıca üyeleri Abdülhamid tarafından sürgün edilip de İTC tarafından ilgi gösterilmeyenlerdir. Sürgün hayatını yaşayanların sorunlarını dile getiren bu cemiyet Fikir olarak Prens Sabahatin'e bağlıydılar. 31 Mart Vakası'nda ortadan kaldırılmıştır.
- Ahrar Fırkası: Prens Sabahati'nin 'adem-i merkeziyet' görüşünü savunan bu cemiyet Eylül 1908'de kurulmuş ama 1910'da kendi kendini feshetmiştir. Başlıca destekçileri Ermeniler, Rumlar, Araplar ve Arnavutlar olmuştur.
- İttihad-ı Muhammedî Cemiyeti: Kıbrıslı Derviş Vahdetî tarafından 1909'da kurulmuştur. Yayın organı Volkan gazetesidir. 31 Mart Vakasından sonra Vahdetî idam edilir ve cemiyet dağılır.
- Mutedil Hürriyetperveran Fırkası: Daha çok Arap ve Arnavut milletvekillerinin toplandığı bu parti Kasım 1909'da kurulur.
- Osmanlı Islahat-ı Esasiye Fırkası: Paris'te Şerif Paşa tarafından 1909'da kurulur ve 1913'te ortadan kalkar.
- Osmanlı Demokrat Fırkası: Abdullah Cevdet ve İbrahim Temo gibi İTC'nin kurucularının üye olduğu bir partidir. Meclis'te Görice milletvekili Şahin Taki tarafından temsil edilmiş.

Sultan Abdülhamid'e karşı olanları tek muhalefet çatısı altında toplamak. Kendi içinde gruplaşmalar ve ayrılıklar yaşayan bu yapı ironik bir şekilde Osmanlı unsurlarının birliğini savunuyorlardı. Osmanlı'yı oluşturan bütün milletlere muhtariyet vererek devletin devamlılığını sağlayabileceklerini ve Batılı devletlerin Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmasını engellemeyi düşünüyorlardı. Ne yazık ki onlara destek veren ayrılıkçı devletler esasında özerklik (otonomi) değil tam bağımsızlık istiyorlardı. Bulgar'ın, Yunan'ın ve Ermeni'nin niyetlerinin kardeşlik ve birliktelik olmadığını anlayan İttihatçılar 1911'den sonra Osmanlıcılık görüşünü terk ederek Türkçülük ideolojisini benimsemek zorunda kalırlar.

1.5. Trablusgarp ve Balkan Savaşları

Trablusgarp (Libya), Osmanlı Devleti'nin Kuzey Afrika'da kontrolünü kaybetmediği neredeyse tek toprak parçasıydı. Bu bölgede yer alan Tunus, Cezayir ve Mısır gibi ülkeler İngiltere ve Fransa'nın sömürgesi haline gelmişti. Yalnız Sultan Abdülhamid'in 16 bin mazer tüfeğini yollayarak Hamidiye alaylarını andıracak Kuloğlu alaylarının oluşmasını sağlaması ve ayrıca bu bölgede doğru politikaları uygulayarak Trablusgarp halkını, idaresini ve de ordusunu kendine bağlaması Trablusgarp'ın diğer Osmanlı topraklarından daha uzun bir şekilde merkeze bağlı kalmasını sağlar.⁸⁸

Meşrutiyet tekrar ilan edildikten sonra ülke idaresini ele geçiren İttihatçılar Trablusgarp valisinin Abdülhamid yanlısı olması hasebiyle görevden alır ama yeni bir vali ataması da gerçekleştirmez. Böylece İkinci Meşrutiyet'in getirmiş olduğu kargaşadan yararlanmak isteyen ve sömürgecilik yarışında diğer emperyalist (sömürgeci) ülkelerden geride kalan İtalya 26 Eylül 1911'de Osmanlı Devleti'ne bir nota vererek Trablusgarp'ın kendilerine verilmesini ister.⁸⁹ Artık kendilerine karşılık

-
- Osmanlı Sosyalist Fırkası: 15 Eylül 1910 Hüseyin Hilmi tarafından kurulmuş, Paris şubesi başkanı ise Refik Nevzat olmuştur.
 - Ahali Fırkası: Meclis'te 42 milletvekili ile temsil edilen bu parti 21 Şubat 1910 kurulur bkz. (Çetin (2014), s. 75-76).

⁸⁸ Zeyrek (2013), s. 88.

⁸⁹ Çetin (2014), s. 78.

verecek 33 yıllık tecrübe ve muhteşem bir deha (Sultan II. Abdülhamid) yoktur. Bilakis idari tecrübeden yoksun, heyecanlı ve ne yapacağını bilmeyen bir yönetici kadrosu vardı. Batı bunun yüzyıllık emellerini gerçekleştirmek için bir fırsat olduğunu çok iyi biliyordu. Nitekim bu durumu dönemin İtalyan Başbakanı Giolitti'nin Trablusgarp için söylediği bu söz çok güzel bir şekilde özetlemektedir: “Trablusgarp’a şayet biz gitmeseydik, siyasi alakası olmayan yahut iktisadi alaka elde eden diğer bir devlet behemehâl giderdi.”⁹⁰ Bunun dışında İtalya'nın Trablusgarp işgalini hızlandıran bazı hatalar da vardır. Sina Akşin bu hataları şöyle sıralar:

- Mahmut Şevket Paşa tarafından Trablusgarp'ta bulunan dört tabur askerin isyanı bastırmak için Yemen'e gönderilmesi
- Sultan Abdülhamid döneminde oluşturulan Kuloğulları milislerinin dağıtılması
- Trablusgarp'a vali atamasının geç yapılması⁹¹

Neticede 28-29 Eylül 1911'de İtalya Trablusgarp'a asker çıkararak işgal etmeye başlar ve Ekim 1912'de Cenevre'de yapılan bir anlaşmayla Trablusgarp İtalya'ya bırakılır. Tabi burada Osmanlı Hükümeti'nin Trablusgarp'ı başıboş bırakmasında ve hükümeti kuran Hakkı Paşa'nın Roma Sefirliğinden dönmüş olmasına rağmen İtalyanların Trablusgarp emellerini anlamamış olmasının payı büyüktür.⁹²

Trablusgarp'ın işgali Osmanlı Devleti'nin dağılmasında ve parçalanmasında bir dönüm noktası olur ve Balkan Savaşı'nın fitilini ateşler. 1789 Fransız İhtilali ile bilenen Balkan devletleri Osmanlı Devleti'nin içerisinde bulunduğu karışıklıktan ve Trablusgarp savaşından yararlanmak için birleşerek topluca Osmanlı Devleti'ne karşı düşmanca bir tavır sergilemeye başlarlar. 13 Ekim 1912'de Osmanlı Devleti'ne bir nota vererek bağımsızlıklarını ve valilerin İsviçre ve Belçika gibi ülkelerden seçilmesini isteyerek asıl istediklerinin kardeşlik ve hürriyet olmadığını İttihatçılara göstermiş olurlar. Bu hayal kırıklığıyla İttihat ve Terakki Hükümeti 16 Ekim 1912'de

⁹⁰ **Paşa, Mahmut Muhtar** (1999) Maziye Bir Nazar: Berlin Antlaşmasından Harbi Umumi'ye Kadar Avrupa ve Türkiye-Almanya Münasebetleri, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 139.

⁹¹ **Akşin** (2014), s. 295.

⁹² **Zeyrek** (2013), s. 89. Sina Akşin Adliye Nazırı Necmettin Molla'ya göre Roma Elçiliğinden dönmüş olan Hakkı Paşa'nın sık sık İtalyanların Trablusgarp emelleri konusunda uyarılarda bulunduğunu ve orada yeterli milis kuvvetinin olmadığını dile getirdiğini söyler bkz. (**Akşin** (2014), s. 295).

Bulgar ve Sırlara; 18 Ekim 1912’de de Yunanistan’a savaş ilan ederek Birinci Balkan Savaşı’nı resmen başlatmış olur. Kötü yönetim, acemi yöneticiler ve ordunun ‘İttihatçı-Halâskârân diye ikiye ayrılması savaşın yenilgiyle sonuçlanmasına neden olur. Özellikle de Mustafa Şevket Paşa’nın muhalifler tarafından öldürülmesiyle iç karışıklık doruk noktaya ulaşır ve hükümet muhalefete karşı sert tedbirler almak zorunda kalır. Bu tarihten itibaren İTC’nin başına Talat, Enver ve Cemal Paşalar gelir. Savaşı kazanan Balkan Devletleri kendi aralarında toprak paylaşımını yapamayınca İkinci Balkan Savaşı ortaya çıkar. Burada Birinci Balkan Savaşı’nda kaybedilen Edirne geri alınır yalnız Londra anlaşması gereği Edirne tekrar Bulgaristan’a geri verilse de Bulgaristan Balkan devletlerinin baskısı üzerine burasını tekrar bize bırakmak zorunda kalır.⁹³

Bu savaşlarda büyük felaketler yaşanmış yüzbinlerce Müslüman öldürülmüş ve Türkler soykırıma uğramış. Bu yüzden Prof. Dr. Nurullah Çetin bu savaşı eskiden beri devam ede gelen haçlı seferlerinden birine benzetir.⁹⁴ Aynı benzetmeyi Süleyman Kocabaş *Balkan Harbi*⁹⁵ adlı kitabında yapar. Bu felaketleri yüreğinde hisseden milli şairimiz Mehmet Âkif Ersoy dönemin acı dolu yüzüne şöyle ayna tutup feryat edecektir:

İlâhî, altı yüz bin müslüman birden boğazlandı...
Yanan can, yırtılan ismet, akan seller bütün kandı.
Ne ma’sûm ihtiyarlar süngüler altında kıvrandı!
Ne bîkes hânümanlar işte, yangın verdiler, yandı!
Şu küllenmiş yığınlar hep birer insan, birer candı!

Sabâhü’l-hayr-ı hürriyyet, İlâhî, leyl-gûn oldu,
Karanlık bir hezimet her taraftan rû-nümûn oldu!
Şehâmet gitti, gayret söndü, kudretler zebûn oldu.
O mevcâ-mevc sancaklar ne müdhiş ser-nigûn oldu!
Sükûtun dehşetinden kalb-i rahmet, belki, hûn oldu:

Ezanlar sustu... Çanlar inletip durmakta âfâkı.
Yazık: Şark’ın semâsından Hilâl’in geçti işrâkı!
Zaman artık Salîb’in devr-i istilâsı, ilhâkı .
Fakat, yerlerde kalmış hakların ferdâ-yı ihkâkı ,
Ne doğmaz günmüş ey âcizlerin kudretli Hallâk’ı !

İlâhî, Şer’-i ma’sûmun şu topraklardı son yurdu...
Nasıl te’yîd-i kahrın en rezîl akvâma vurdurdu?
Evet, milletlerin en kahbesinden , üç leîm ordu,
Gelip tâ sinemizden vurdu, seyret hem, nasıl vurdu:
Ki istikbâl için çarpan yürekler ansızın durdu!

⁹³ Çetin (2014), s. 83.

⁹⁴ Çetin (2014), s. 84.

⁹⁵ Kocabaş, Süleyman (2000) *Balkan Harbi (1912-1913)*, İstanbul, Vatan Yayınları.

Tecellî etmedin bir kerre, Allah'ım, cemâlinle!
Şu üç yüz elli milyon rûhu öldürdün celâlinle!
Oturmuş eğlenirlerken senin –hâşâ- zevâlinle,
Nedir ilhâdı imhâlin o sâmit infîâlinle?
Nedir İslâm'ı tenkîlin bu müsta'cel nekâlinle ?

Sus ey dîvâne ! Durmaz kâinâtın seyr-i mu'tâdı.
Ne sandın? Fıtratın ahkâmı hiç dinler mi feryâdı?
Bugün, sen kendi kendinden ümîd et ancak imdâdı;
Evet, sen kendi ikdâmınla kaldır git de bîdâdı.
Cihan kânun-i sa'yin, bak, nasıl bir hisle münkâdı!
Ne yaptın? “Leyse li'l-insâni illâ mâ-se'â” vardı!..⁹⁶

“Sabâhü'l-hayr-ı hürriyyet, İlâhî, leyl-gûn oldu” diyen Mehmet Âkif hayal kırıklığına uğramıştır. Âkif, Batılı devletlerin destekleriyle “üç leîm ordu” (Yunan, Bulgar ve Sırp orduları) tarafından vurulan darbenin üç yüz elli milyon Müslüman'a vurulduğunu söyleyerek yaşananların birer haçlı seferi olduğunu ima eder. Nitekim aynı düşüncelerini şu dizesinde de dile getirir: “Zaman artık Salîb'in devr-i istîlâsı, ilhâkı.”

*Safahat'*ın *Hakkın Sesleri* adlı bölümde özellikle Balkan Savaşı'nda hissettiği acı dolu duyguları dile getiren Âkif, bir savaş sahnesini andırarak şekilde Müslümanlara yapılan onca zulüm ve katliamı şöyle dile getirir:

Gitme ey yolcu, berâber oturup ağlaşalım:
Elemim bir yüreğin kârı değil, paylaşalım:
Ne yapıp ye'simi kahreyleyeyim, bilmem ki?
Öyle dehşetli muhîtimde dönen mâtem ki! ..
Ah! Karşımda vatan nâmına bir kabristan
Yatıyor şimdi... Nasıl yerlere geçmez insan?
Şu mezarlar ki uzanmış gidiyor, ey yolcu,
Nereden başladı yükselmeye, bak, nerde ucu!
Bu ne hicrân-ı müebbed, bu ne hüsrân-ı mübîn...
Ezilir rûh-i semâ, parçalanır kalb-i zemin!
Azıcık kurcala toprakları, seyret ne çıkar:
Dipçik altında ezilmiş, paralanmış kafalar!
Bereden reng-i hüviyyetleri uçmuş yüzler!
Kim bilir hangi şenâatle oyulmuş gözler!
“Medeniyyet” denilen vahşete lâ'netler eder.
Nice yekepâre kesilmiş de sırtmış dişler!
Süngülenmiş, kanı donmuş, nice binlerle beden!
Nice başlar, nice kollar ki cüdâ cisminden!
Beşiğinden alınıp parçalanan mahlûkat;
Sonra, nâmûsuna kurbân edilen bunca hayat!
Bembeyaz saçları katranlara batmış dedeler!
Göğsü baltayla kırılmış memersiz vâlideler!
Teki binlerce kesik gövdeye âid kümeler:

⁹⁶ Ersoy (2012), s.175-176.

Saç, kulak, el, çene, parmak... Bütün enkâz-ı beşer!
Bakalım, yavrusu uğrar mı, deyip, karnından,
Canavarlar gibi şişlerde kızarmış nice can!
İşte bunlar o felâket-zedelerdir ki, düşün,
Kurumuş ot gibi doğrandı bıçaklarla bütün!
Müslümanlıkları biçârelerin öyle büyük
Bir cinâyet ki: Cezâlar ona nisbetle küçük!

Ey, bu toprakta birer na'ş-ı perîşan bırakıp,
Yükselen mevkib-i ervâh! Sakın arza bakıp;
Sanmayın: Şevk-ı şehâdetle coşan bir kan var...
Bizde leşten daha hissiz, daha kokmuş can var!
Bakmayın, hem tükürün çehre-i murdârimıza!
Tükürün: Belki biraz duygu gelir ârımıza!
Tükürün cebhe-i lâkaydına Şark'ın, tükürün!
Kuşkulansın, görelim, gayreti halkın, tükürün!
Tükürün milleti alçakça vuran darbelere!
Tükürün onlara alkış dağıtan kahbelere!
Tükürün Ehl-i Salîb'in o hayâsız yüzüne!
Tükürün onların aslâ güvenilmez sözüne!
Medeniyet denilen maskara mahlûku görün:
Tükürün maskeli vicdânına asrın, tükürün!⁹⁷

diyen Âkif, dayanamaz ve hayatında belki de en son kullanacak olan sözleri o gün için söyler: “Ağzım kurusun.. Yok musun ey adl-i İlâhi!”⁹⁸

Balkan Savaşı'ndan sonra Londra Anlaşması'yla Edirne'nin Bulgaristan'a bırakılması büyük tepkilere neden olur. Zaten Trablusgarp savaşıyla saygınlık kaybeden İttihat ve Terakki Cemiyeti Edirne'nin kaybedilişiyle iyice gözden düşmeye başlar. Bunu görmezden gelmeyen bir grup İttihatçı 23 Ocak 1913 günü Erkân-ı Harbiye Zabiti olan Enver Bey liderliğinde bir grup fedai ittihatçı ile baskın düzenler. Neticede Kâmil Paşa istifa ettirilir ve yerine eski Hareket Ordusu Komutanı olan Mahmut Şevket Paşa getirilir. Bu aynı zamanda bir askeri darbedir.⁹⁹ Darbenin esas aktörleri olan Talat, Enver ve Cemal Paşalar Edirne'nin geri alınmasıyla Londra Anlaşması'nı ihlal eden kahramanlar olarak bilinir ve İTC'nin sarsılan saygınlığı bir nebze de olsa tekrar kazanılır.

1.6. Birinci Dünya Savaşı

⁹⁷ Ersoy (2012), s.179-180.

⁹⁸ Ersoy (2012), s.188.

⁹⁹ Çetin (2014), s. 80.

Sömürgecilik, artan silahlanma yarışı ve ortaya yeni çıkan güçler (İtalya, Almanya) dünya siyasetine yön vermiştir. Dünyanın büyük devletleri (İngiltere, Fransa ve Rusya) de oluşan yeni siyasi havaya göre emellerine ulaşmak adına siyasi rotalarını çizerler. Özellikle de üç kıtaya (Asya, Avrupa ve Afrika) hükmeden Osmanlı Devleti'nin yıkılmanın eşiğinde olması kendilerince bir Ortadoğu sorununu çıkaracaktır. Zaten siyasi arenada bu üç devleti bir paydada buluşturan en önemli unsur da Osmanlı Devleti'nin dağılmasıdır. Osmanlı dağıldığında İngiltere Süveyş Kanalı'nın kendisine verdiği stratejik güçle Hindistan üzerindeki varlığını arttıracak, Fransa Doğu Akdeniz ülkeleri üzerindeki sömürgeci faaliyetini hızlandıracak ve Rusya hem Kafkaslar üzerinde etkili olacak hem de İstanbul ve Çanakkale Boğazlarını ele geçirerek sıcak denizlere inmiş olacak.¹⁰⁰ Netice itibariyle de öyle olur. Avusturya veliahdının bir Sırp tarafından öldürülmesi üzerine başlayan savaş bu üç devleti yukarıda sıraladığımız emellerini yerine getirmek adına İtilaf Devletleri adı altında birleştirir. Temmuz 1914'te Avusturya-Macaristan Sırbistan'a, Ağustos 1914'te Almanya Rusya'ya, 3 Ağustos 1914'te Fransa'ya ve 5 Ağustos 1914'te de İngiltere Almanya'ya savaş açar. Savaşın başlangıcında tarafsız olan Osmanlı Devleti bazı paşaların isteği üzerine özellikle de Enver Paşa'nın ısrarı üzerine Almanya'nın yanında savaşa girerek Galiçya, Makedonya, Kafkasya, Suriye-Irak ve Çanakkale cephelerinde birden savaşmak zorunda kalır. Özellikle de yurdun birçok yerinden gelen birliklerden oluşan Çanakkale savunması Başkomutan Vekili Enver Paşa, Cevat Paşa, Mustafa Kemal Bey, Esat Paşa ve Vehip Paşa gibi önderlerle destansı bir mücadeleye imza atılır.¹⁰¹

Çanakkale bahsi açıldığında “Eyvah, son istinadgâhımız da yıkılırsa ne olur?”¹⁰² diyerek gözleri dolan Mehmet Âkif acı dolu savaşı ve destansı bu zaferi şu dizelerle dile getirir:

Öteden sâikalar parçalıyor âfâkı;
Beriden zelzeleler kaldırıyor a'mâkı;
Bomba şimşekleri beyninden inip her siperin;
Sönüyor göğsünün üstünde o arslan neferin.
Yerin altında cehennem gibi binlerce lağam,

¹⁰⁰ Edward, J. Erickson (2011) Dünya Savaş Tarihi: I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı 1914-1918, İstanbul, Timaş Yayınları, (Çev. Sare Levin Atalay), s. 12-13.

¹⁰¹ Çetin (2014), s. 85.

¹⁰² Eşref (2011), s. 89.

Atılan her lağamın yaktığı: Yüzlerce adam.
Ölüm indirmede gökler, ölü püskürmede yer;
O ne müdhiş tipidir: Savrulur enkaaz-ı beşer...
Kafa, göz, gövde, bacak, kol, çene, parmak, el, ayak,
Boşanır sırtlara, vâdîlere, sağnak sağnak.
Saçıyor zırha bürünmüş de o nâmerd eller,
Yıldırım yaylımı tûfanlar, alevden seller.
Veriyor yangını, durmuş da açık sînelere,
Sürü hâlinde gezerken sayısız tayyâre.
Top tüfekten daha sık, gülle yağın mermîler...
Kahraman orduyu seyret ki bu tehdîde güler!
Ne çelik tabyalar ister, ne siner hasmından;
Alınır kal'â mı göğsündeki kat kat îman?
Hangi kuvvet onu, hâşâ, edecek kahrına râm?
Çünkü te'sis-i İlâhî o metîn istihkâm¹⁰³

Ona göre “Bütün dünya toplanıp hücum etse gene Çanakkale sükût etmez!”di. Çünkü Âkif bu savaşı askerlik gücü noktasında değerlendirmez ve bir mucizeyi her zaman beklerdi. Neticede de öyle olur ve Çanakkale’de düşman hâk ile yeksan edilir ama Birinci Dünya Savaşı’nı İtilaf Devletleri kazanır ve Osmanlı Devleti’nin fiilen sonu olan Mondros Ateşkes Anlaşması 30 Ekim 1918’de imzalanır. İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin de önde gelen simaları ülkeden kaçmak zorunda kalır. Ülkeyi II. Abdülhamit’ten devralarak büyük maceralara giren İttihat ve Terakki Cemiyeti Türkçeye ‘Devr-i sabıkı aratmak’¹⁰⁴ deyimini kazandırarak tarih sahnesinden silinir.

Sonuç olarak Batılı devletlerle yapılan savaşlarda önceleri yenilmeyen Osmanlı Devleti daha sonra üst üste aldığı yenilgilerden dolayı hem askeri üstünlüğünü hem de psikolojik üstünlüğünü kaybeder ve kendisine olan güveni kaybettiği gibi Batı’nın da askeri noktasında kendisinden daha üstün olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Bunun pratikte karşılığı ise Batılı devletlerin askeri sistemine yönelmek onu araştırıp kendi ordularına tatbik etmekten ibaretti. Yalnız Batı’ya yapılan bu yöneliş sadece askeri yönden sınırlı kalmadı, askeri alanda çözüm arayışları kültürel, toplumsal, ekonomik ve en önemlisi de siyasal boyutları da

¹⁰³ Ersoy (2012), s.385-386.

¹⁰⁴ Abdülhamit devrini aratmak.

kapsamış oldu. Özellikle Yeni Osmanlılar ve Jön Türklerin siyasi iktidarları mutlakiyetçilikle suçlamaları ve tutucu hareketleri eleştirmesi ve Batılıcılığı savunmaları ülkede topyekün değişimlerin yaşanmasına neden olur. Artık Batıcılık değil Batıcılığın hangi oranda yapılması ve ne şekilde icra edilmesi tartışılır olur. Neticede muhalefet yetiştirdiği subaylar sayesinde askeri gücü ele geçirir (3. Ordu) ve Meşrutiyet'in ilan edilmesini sağlar. 17 Aralık 1908 günü yeni seçilen üyelerle meclisin ilk oturumu gerçekleştirilmiş olur. Yeni üyelerin daha önce devlet idaresinde görev almamış olmaları, İttihat ve Terakki'nin plan programsız olması büyük felaketlerin habercisi olur. İttihat ve Terakki bu tecrübesizliğin bedelini on yılda yaptığı Balkan Savaşları, Trablsgarp Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'yla fazlasıyla öder.

1.2. II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNİN EDEBÎ ZEMİNİ

II. Meşrutiyet dönemi Türk Edebiyatı siyasi ve fikri dönüşümlerin yaşandığı ve bu siyasi düşüncelerin gerek gündelik hayata gerekse de edebi havaya yoğun bir şekilde yansdığı bir dönemdir. Bundan dolayı bu dönem edebiyatı politik ve sosyal karakterli bir dönem olarak tanımlanır. Bizler de bu düşüncelere dayanarak II. Meşrutiyet Dönemi'nin edebi zeminine değinirken bu dönemde gerek gazete ve dergilerde gerekse de hikâye, roman ve manzum eserlerde çokça işlenen fikir akımlarından hareketle konuyu ele almaya çalışacağız. “Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık, Türkçülük akımlarından ibaret olan bu görüşler, 1908-1923 yılları arasında da siyasi çözüm olarak denenmiş ve edebiyata da yansımıştır.”¹⁰⁵ Bu fikir hareketleri dışında kalan Fecr-i Âtî Topluluğu, Nevyunanîlik ve Nâyîler hareketine de değinilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın asıl inceleme türünün roman olması hasebiyle de II. Meşrutiyet dönemi romanı ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

¹⁰⁵ **Ercilasun, Bilge** (2013) İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 39.

1.2.1. Osmanlıcılık

Osmanlıcılık kelimesi kökenini Devlet-i Aliyye-i Osmaniye'nin kurucusu Gazi Osman Bey'den almaktadır. Altı asırdan fazla hükmünü icra eden bu devlet daha sonraki yıllarda 'Osmanlı İmparatorluğu', 'Osmanlı Devleti' ve 'Osmanlı Hükümeti' ile anıla gelmiştir.

Halil İncalcık bazı tarihçilerin Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarından itibaren benimsemiş olduğu 'parçalanmaz bir imparatorluk fikrinin' Balkanlar üzerinde nüfuz kazanan en önemli tarihi esas olarak gördüklerini dile getirir. Osmanlıcılık fikrinin de temelini oluşturan bu görüşe göre başta ırk olmak üzere dil, tarih, gelenek-görenek ve mezhep gibi milleti meydana getiren unsurlar önemli değildir, esas olan imparatorluğu oluşturan bütün tebaadır.¹⁰⁶ Halil İncalcık'ın işaret ettiği tarihçiler imparatorluk düşüncesinin temellerini çok eskiye götürse de Osmanlıcılık düşüncesinin oluşumu genel olarak İkinci Mahmut'a dayandırılmaktadır.¹⁰⁷ Bu duruma en güçlü delil olarak Sultan'ın şu sözü örnek gösterilir: "Ben tebaamdaki din farkını ancak cami, havra ve kiliselerine girdikleri zaman görmek isterim."¹⁰⁸ Yusuf Akçura Sultan'ı böyle bir düşünceye, "devletin ırk ve dini farklı tebaasını serbestlik ve müsavat (eşitlik) ile, emniyet ve karşılıklı dostluk ile mezc ve terkip edip tek bir millet haline sokma"ya, iten asıl sebebin ise Fransız İhtilali ile ortaya çıkan ırka dayalı millet düşüncesi yerine vicdani isteğe dayanan Fransız millet kaidesi¹⁰⁹ olduğunu söyler. Ona göre Fransız milliyeti Cermen, Selt, LÂtîn, Grek ve daha bazı

¹⁰⁶ Karataş (2014), s. 52.

"Osmanlılık, Osmanlı olmak etnik bir yapıyı ifade etmez; Osmanlı hanedanlığının idaresinde, hukukunda, topraklarında yaşamak demektir." Bkz. (Yazıcı, Nevin (2002) Osmanlılık Fikri ve Genç Osmanlılar Cemiyeti. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 1).

"Devlet-i Aliyye'nin bünyesi içinde bulunan çeşitli ırk ve din mensuplarını bir arada tutmak maksadını güder. Bkz. (Okay, Orhan (2010) Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 44).

¹⁰⁷ Akçura, Yusuf (1976) Üç Tarz-ı Siyaset, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi (TTKB), s. 20., Yazıcı (2002), s. 8.

¹⁰⁸ Akçura (1976), s. 20.

¹⁰⁹ Ziya Gökalp çağdaşlaşmak akımına kapılanların çeşitli unsurlardan ve mezheplerden meydana gelmiş bir millettten istenilen bir millet yapmanın mümkün olduğuna inandıklarını söyler. Nitekim oluşturulan 'Osmanlıcılık' sözcüğünün bu anlama hizmet etmek için oluşturulduğunu söyler. Ama tarih, çok acı tecrübeleriyle birlikte böyle bir milliyetin ortaya çıkmasının mümkün olmayacağını gösterir. Çünkü Osmanlı tabirindeki yeni mananın Tanzimatçı Türkler dışında kabul edenin olmadığını söyler. Sonuç olarak ırk unsurların anlaşılması için "Ben Türk değilim, Osmanlıyım" diyen Türklerin, diğer unsurların nasıl bir yolla uyuşmaya razı olacaklarını çok acı bir şekilde tecrübe ettiklerini dile getirir Gökalp bkz. (Gökalp, Ziya (2013) Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 12).

soyların birleşmesiyle vücuda gelmiş, Alman milliyeti bünyesinde birçok Slav unsurunu eritmiş aynı şekilde İsviçre ırk ve din farklarına rağmen bir milliyeti vücuda getirmeyi başarmıştır. Yalnız ne zamanki milliyet fikri Almanlar tarafından ırka dayandırılıp Üçüncü Napolyon'un Fransa'sına 1870-1871 seferiyle darbe vurulur işte o zamanda İkinci Mahmut zamanında ortaya atılan Osmanlıcılık düşüncesinin en büyük dayanağı da yara almış olur.¹¹⁰

Osmanlıcılık düşüncesinin ortaya çıkışının temel nedeni ise 1789'da Fransız İhtilaliyle¹¹¹ birlikte ortaya çıkan ve Avrupa'nın nerdeyse her yerine yayılan ve Osmanlı Devleti gibi farklı etnik unsurları barındıran devletler için tehlike arz eden 'milliyetçilik' düşüncesidir. Bununla birlikte 26 Ağustos 1789'da yayımlanan İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirisi'yle kuvvetlenen 'özgürlük', 'eşitlik' kavramları toplumları galeyana getirmeye yetiyordu. İşte bu gelişmelere karşı önceleri kayıtsız kalan ve Avrupa'nın iç siyaseti olarak gören Osmanlı Devleti¹¹² tedbir amaçlı böyle bir siyaseti gütmek isteyecektir. Osmanlı Devleti'nin bu siyasi amacını Akçura şöyle özetleyecektir:

Asıl maksat, Osmanlı memleketindeki müslim ve gayrimüslim ahaliye aynı siyasi hakları tanımak ve vazifeleri yüklemek; böylece aralarında tam müsavat husule getirmek; fikirlerce ve dince tam serbestî vermek; bu müsavat ve serbestîden faydalanarak, sözkonusu ahaliyi aralarındaki din ve soy ihtilaflarına rağmen yekdiğerine karıştırarak ve temsil ederek, Amerika Birleşik Hükümetlerindeki Amerika milleti gibi müşterek vatanla birleşmiş yeni bir milliyet, Osmanlı milletini meydana çıkarmak ve bütün bu zor ameliyatın neticesi olarak da "Devlet-i Aliyye-i Osmaniye"yi aslî şekliyle yani eski hudutlarıyla muhafaza eylemekti.¹¹³

Sultan İkinci Mahmut ile 'söylem' niteliği kazanan Osmanlıcılık 1839'da Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan Gülhane Hattı Hümayunu ile devletin resmi prensibi olarak kabul görür. Tanzimat Fermanı olarak da bilinen bu nizamnamedeki "...hukuk-ı ırsîyelerinden mahrûm kılınmamak ve tebaayı saltanat-ı seniyyemizden olan ehl-i islâm ve mil-i sâ'ire bu müsâ'dat-ı şâhânemize bilâ-istisnâ mazhar olmak

¹¹⁰ Akçura (1976), s. 20.

¹¹¹ "Fransız İnkılâbı yaydığı eşitlik, hürriyet, milliyet fikirleriyle dünya siyasi dengesini alt üst etmiş milli devletlerin kurulmasında önemli rol oynamıştır." Bkz. (Yazıcı (2002), s. 9). Sadi Irmak, Fransız İhtilali'nin ayrıca Osmanlı aydınında hürriyet duygusunun yeşermesine ve bunun neticesinde meşrutiyet yönetimine geçme isteğinin uyanmasına neden olduğunu söyler bkz. (Irmak, Sadi (1981) Atatürk ve Türkiye'de Çağdaşlaşma Atılımları, Ankara, s. 29).

¹¹² III. Selim'in sırKâtibi Ahmet Efendi yaşanan bu gelişmelere karşı "Hemen Hazret-i Hak France İhtilâlini misâl-i maraz-ı Frenk hain-i Devlet-i Aliyye olanlara dahi sirayet etdirüp ve çok zaman birbirlerine düşürüb Devlet-i Aliyye'ye hayırlı neticeler müyesser eyleye âmin" demesi Osmanlı Devleti'nin yaşanan bu olayları doğru okuyamadığının ve âdeta olaya Fransız kaldıklarının en güzel göstergesidir bkz. (Lewis, Bernard (1970) Modern Türkiye'nin Doğuşu, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, (Çev. Metin Kıratlı)), s. 66.

¹¹³ Akçura (1976), s. 19.

üzere can ve ırz ve nâmûs ve mal mâddelerinden hükm-i şer'i iktizasınca kâffe-i memâlik-i mahrûsamız âhâlîsine taraf-ı şâhânemizden emniyyet-i kâmile verilmiş..."¹¹⁴ ifadelerinden de anlaşıldığı gibi daha önce sadece Müslüman halkın 'tebaa'¹¹⁵ olarak kabul edilirken burada gayrimüslimlerin de bu çatıda birleştirildiği görülür. Bunun yanında metinde vurgulanan 'vatan muhabbeti' söz konusu siyasetin diğer bir göstergesidir. Tanzimat Fermanı'nı takip eden ve 28 Şubat 1856'da ilan edilen Islahat Fermanı'nda da aynı siyasetin devam ettiği ve tüm Osmanlı tebaasına 'vatandaş'¹¹⁶ denildiği görülür.¹¹⁷

Tabi Osmanlılık düşüncesi sadece devlet düzeyinde değil aydın düzeyinden de desteklenen bir düşünceydi. Bunların en önemlisi de Yeni Osmanlılar ve Jön Türklerdir. Amaçları milliyet isyanlarını durdurup ülkenin mevcut sınırlarını korumaktı. "Kendilerince bu durumda yapılacak şey halka siyasal haklar tanımak olarak görüyorlardı. Örneğin "Namık Kemal için hürriyet, Osmanlılık ve Osmanlı coğrafyasının bütünlüğü için çok büyük öneme haizdir. Çünkü o, hürriyet, hukuk, adalet ve müsavata (eşitlik), Osmanlı'dan ayrılmak isteyen etnik grupların birleştireceğini düşünüyordu."¹¹⁸ Böylece Müslüman olmayan halkın Osmanlı Devleti'nden ayrılmak istemesi için ya da büyük devletlerin azınlıklardan yana müdahalesi için bir neden kalmayacaktı."¹¹⁹ Onlara göre Osmanlıcılığın ana

¹¹⁴ **İnalçık, Halil / Seyitdanhoğlu, Mehmet** (2011) Tanzimat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 15.

¹¹⁵ Osmanlı Devleti'nde halk ikiye ayrılırdı: Müslüman milleti olanlara 'tebaa' gayrimüslimlere 'reaya' denilirdi bkz. **Küçük, Cevdet** (1995) Osmanlı İmparatorluğunda Millet Sistemi ve Tanzimat, Mustafa Reşit Paşa ve Dönemi Semineri-Bildiriler, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 13-22.

¹¹⁶ **İnalçık, Halil / Seyitdanhoğlu, Mehmet** (2011), s. 20.

¹¹⁷ "Müslüman halk ile Hristiyan halkın her türlü haklar yönünden eşit tutulacağını açıklayan Islahat Fermanı, Müslüman halk tarafından olumsuz karşılandı. Pek çok klimeseler "âba ve ecdadımızın kanıyla kazanılmış olan hukuk-î mukâddese-i milliyemizi artık kaybettik. Millet-i İslamiye millet-i hakime iken böyle mukâddes bir haktan mahrum kaldı. Ehl-i İslama bu bir ağlanacak gündür" diyordu. Bazı kimseler de Ferman'ın yayınlanmasından sonra dindarlarla alay etmeye başladılar. Bu kâbilden olarak Mehmet Paşazâde Sait Bey adında biri namaz kılmakta olan bir hocanın yanına giderek: "Ne kılıyorsun hoca efendi; Ferman okundu görmedin mi? Hristiyan tebaa ile beraber olacağız" diye alay etmiş."

Islahat Fermanı'ndan Müslümanlar memnun olmadığı gibi Hristiyan halk da memnun değildi. Enver Ziya Karal'a göre Islahat Fermanı'ndan en çok Hristiyan halkın memnun olması gerekiyordu, öyle olmadı. Cemaat liderleri, Papazlar memnun değildi. Cemaatlerinde yapılacak ıslahât ile yetkilerinin zayıflayacağını ve üzerlerinde devlet otoritesinin artacağını anlıyorlardı. Gayrimüslim halk da memnun değildi; manasını henüz kavrayamadıkları "hukuk yönünde eşitlik" tabirinin yanı sıra manasını çok iyi kavradıkları ve kendileri için yeni bir mükellefiyet olan dört yıllık askeri hizmet geliyordu (bkz. **Karal, Enver Ziya** (1995) Osmanlı Tarihi, Ankara, TTK, C.4, s. 9-10).

¹¹⁸ **Bolay, Süleyman Hayri** (2002) 'Yenileşmeden Cumhuriyet'e Türk Düşünce Tarihi', Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye yayınları, C. 21, s. 940.

¹¹⁹ **Akşin** (2014), s. 45.

programı şöyle olacaktı: Bütün tebaa (vatandaş) eşit sayılacak, hukuk ve hürriyetler teminat altına alınacak, bütün Osmanlı vatandaşları vatan sevgisi ile birleştirip ülkü birliği sağlanacak. Bunların gerçekleşebilmesi için de meşrutî idare muhakkak gerçekleşmesi gerekecek.¹²⁰

Yeni Osmanlılar ve Jön Türklerle birlikte Osmanlıcılığı destekleyen diğer önemli simalar ise şöyle: “Ali Kemal (1867-1922), Tunalı Hilmi (1863-1928), Ahmet Ferid Tek (1877-1972), Süleyman Nazif (1870-1924)”¹²¹ ve Ahmet Rıza’dır.¹²²

Yalnız Ali Kemal’in Yusuf Akçura’nın *Türk* gazetesinde yayımlanan *Üç Tarz-ı Siyaset* adlı makalesine yazdığı *Cevabımız* adlı metne baktığımızda Ali Kemal’in Osmanlıcılık siyasetine taraftar olduğunu söylemek hayli güçtür. Tatbik edilebilirlik noktasında Ali Kemal ne Osmanlıcılığı ne İslamcılığı ne de Türkçülüğü uygun siyaset olarak görür. Fertlerin yükselmesiyle milletlerin de yükseleceğine inanan Ali Kemal düşüncelerini şu sözcüklerle özetlemeye çalışır:

...Osmanlı milliyeti vahdeti imiş, İslâm ittihadı imiş Türklerin tevhidi imiş öyle müphem şeylerle uğraşmak, vazifemizden hariç olduğu anlaşılabilir mi? Biz Türklerin fertler itibarıyla yükselmesine çalışanlarıdır. Bu nimet o derece çoklukla husule gelsin. Türkler durumu koruyabilsinler, topluca yok olmaktan kurtulsunlar. İkbâl yolunu tutsunlar, sonra Osmanlı milliyetinin vahdeti mi, İslâm ittihadı mı, Türklerin tevhidi mi, ne gerektir düşünsünler. Bütün bu fikirlerin başlangıç, hareket noktası şu basit, güzel maksadımız olduğu için, Osmanlı milliyetinin vahdetini, İslâm ittihadını Türklerin tevhidini mi ne istiyorsan iste, fakat bu yüceliklere ermek için evvel emirde gel bizimle çalış!¹²³

Ahmet Ferid Tek de *Bir Mektup* adlı yazısında hem *Üç Tarz-ı Siyaset* yazarı Yusuf Akçura’ya hem de Yusuf Akçura’ya *Cevabımız* adlı yazısıyla eleştiride bulunan Ali Kemal’e yönelik eleştirilerde bulunur. Tek, hâlihazırda en makul siyasetin Osmanlıcılık olduğunu, İslamcılığın tatbik noktasında pek güç olduğunu,

¹²⁰ Karataş (2014), s. 57.

¹²¹ Okay (2010), s. 45.

¹²² Ercilasun, Bilge (2013) İkinci Meşrutîyet Devrinde Tenkit, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 39.

Ahmet Rıza *Meşveret* adlı yayın organı aracılığıyla “Osmanlıcılık” fikir hareketinin savunuculuğunu yapmıştır bkz. (Akşin (2014), s.133).

¹²³ Ali Kemal (1976) ‘Cevabımız’ Üç Tarz-ı Siyaset, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 37-44.

Türkçülüğün ise pek yeni, turfanda olduğunu söyler. Yalnız ülkeyi diri tutmak adına yine de bu siyasetlerden yararlanabilir olduğunu ifade eder.¹²⁴

Osmanlılık fikri sadece aydın ve siyaset ehli tarafından tartışma konusu yapılmamış bilakis 1908-1913 yılları arasında İttihat ve Terakki idaresi tarafından uygulanmış¹²⁵ ve dönemin fikri ve edebi eserleri tarafından da pek çok kez konu edinmiştir. Bu eserlerin başında Halide Edip'in *Yeni Turan*¹²⁶ adlı romanı gelmektedir. 1912'de tefrika edilen ve 1913 de basılan roman, 'Yeni Osmanlılar Partisi'¹²⁷ ile Yeni Turan Partisi arasında yaşanan siyasi çekişmeleri konu edinir. Halide Edip Bu tezli romanında Ziya Gökalp'in Turan mefkûresi ile Prens Sabahattin'in öne sürdüğü adem-i merkezîyet düşüncelerini sentezleyip desteklemekle okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Yazar burada Yeni Osmanlılar Partisi üzerinden Osmanlılık düşüncesine yönelik sert eleştirilerde bulunur. Bu düşünceden dolayı Osmanlı Devleti'nin hâkim unsuru olan Türk'ün hem devletin gerektirdiği ağır sorumlulukları (askerlik, vergi vb.) yerine getirmekle sorumlu tutulduğunu hem de hak ettiği değeri bulmadığını dile getirmektedir. Yazar Türk'ün diğer ırklara hizmetinden dolayı kendilerine zaman ayıramadığını bu yüzden de yavaş yavaş tükenmeye doğru gittiğini söyleyerek aslında görünmeyen bir tehlikeyi açığa çıkarmaktadır.

Halide Edip bu romanda sadece Osmanlılık eleştirisi üzerinde de durmaz. Örneğin şu ifadeyle İslamcılığın da eleştirisini yapar: "...Müslüman Arnavutların dünyada biricik Müslüman hükûmeti olarak kalan vatanlarını, Avrupa'nın

¹²⁴ **Tek, Ahmet Ferid** (1976) 'Bir Mektup', Üç Tarz-ı, Siyaset, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 45-55.

¹²⁵ **Ercilasun** (2013), s. 40.

¹²⁶ **Adıvar**, Halide Edip (1329) *Yeni Turan*, İstanbul, Tanin Matbaası. Eser ayrıca 1916'da Almancaya çevrilmiştir.

¹²⁷ Bu noktada 'yeni' kavramına değinmek doğru olacaktır. Dikkat edildiğinde Yazar hem romanın isminde (*Yeni Turan*) hem de romanın kurgusunda mevcut olan iki partinin (*Yeni Turan Partisi* ile *Yeni Osmanlılar Partisi*) isminde bu kavrama yer ayırarak aslında içinde bulunduğu dönemin bir değişime olan ihtiyacın şiddetli arzusunun göstergesidir. Romanın yazıldığı yıllar esas alındığında ülke; 'yeni' bir yönetimin idaresinde (İttihat ve Terakki Cemiyeti), 'yeni' bir mefkûreye muhtaç durumda ve 'yeni' bir topluma gebe durumundadır. Böyle bir zeminde romanı ele alan yazar bu şiddetli değişim arzusuna en çok inanlar arasındadır. Nitekim İnci Enginün'ün roman ve yazar için söylediği şu ifade yazarın yenilik duygusuna olan inancının en güzel göstergesidir: "Yeni Turan, yazarın dönemin çeşitli reform düşüncelerini, kendi hayal ve arzularıyla yorumladığı bir 'yeni' Türkiye özlemidir" bkz. (**Enginün, İnci** (2013) *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 398).

paylaşacağı, yağma edeceği bir ülke hâline koyacaklarını düşünmeyerek, bu tehlikeli zamanda isyan ettiklerini görüyoruz. ...”¹²⁸

Bunun yanında romanda ele alınan ve eleştirilen diğer konular: Osmanlı Devleti'nin fetih politikası, Osmanlı Devleti'nin dil politikası, kadının toplumsal hayattaki yeri, meşrutiyet ve taassuptur.¹²⁹

Osmanlılık siyaseti Halide Edip gibi güçlü kalemler tarafından eleştirilmiş olursa da kendisini destekleyen güçlü simalar da o dönemde yok değildir. Bu simaların başında Süleyman Nazif gelmektedir. Gerek hikâyelerinde gerekse de şiirlerinde olsun Osmanlılık düşüncesini daima diri tutmaya çalışmıştır. Yazarın bu bağlamda oluşturduğu en önemli eserlerinden biri de Firâk-ı Irak¹³⁰ adlı eseridir. Şair, bu eserinde yer alan *Dicle ve Ben* adlı şiirinde Irak'ın Osmanlı Devleti'nden ayrılışından doğan hüznünü ve matemini şu dizelerle dile getirmektedir:

Ey Irak'ın melike-i nâzı,
Kalacaksak cihânda biz sensiz,
Yeryüzünde değil bu ömr-i zelif,
Ahir ette cin ânı istemeyiz!..¹³¹

Süleyman Nazif, Irak'ın Anadolu topraklarına olan aitliğini ise şu anlamlı dizelerle dile getirir:

Dicle, Bağdâd'a ninniler söyle,
O senin tıfl-ı şîr-hârındır,
Bunu târihe sor, unuttunsa;
Ebedî dâr-ı iftiharındır.¹³²

¹²⁸ **Adıvar Halide Edip**, (2018) Yeni Turan, İstanbul, Can Yayınları.

¹²⁹ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (**Karataş, Cengiz** (2013) 'Turancılık Mefkûresi Bağlamında Halide Edib'in Yeni Turan'ına Dair' Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi), S: 20, ss.39-52).

¹³⁰ “Bu eserde sekiz şiir, bir hikâye, bir nesir, bir de manzum-mensur yazı bulunmaktadır. Kitapta yer alan nazım ve nesir yazıları "Kübalılar" adlı şiir dışta bırakılırsa, bütünüyle Osmanlı Devletinin bir parçası olan Irak'ın ayrılması ya da bizden zorla koparılması üzerine kaleme alınmıştır” bkz. **Çetin, Nurullah** (1993) 'Süleyman Nazif'in Firâk-ı Irak Adlı Eseri' Türkoloji Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, C XI, S:1, s. 233.

¹³¹ **Çetin** (1993), s. 237.

¹³² **Çetin** (1993), s. 237.

Yaşanılan gelişmelerden kendilerini de sorumlu tutan Süleyman Nazif Osmanlı'dan ayrılan toprakların bir sebebinin de bu diyarlara olan ilgisizliğe bağlar:

Bilirim, sus, bizim de cürmümüzü!..

Belki senden daha günehkârız,

Onu ihmâl edip de dörtyüz yıl,

Şimdi bir başka müşteka ararız.¹³³

Süleyman Nazif, Osmanlı Devleti'ne bağlı tüm toprakları vatanı gibi görmekte ve her parçanın ayrılışına çok üzülmemektedir. Nitekim annesine yazmış olduğu bir mektupta “Âh anne!... Keşki ben yalnız senin öksüzün olsaydım... ve yalnız senin öksüzün olarak, kırk sene evvel ölseydim de böyle yetim-i vatan ve yetim-i târîh kalmasaydım!...” demesi şairin bu vatan sevdasına olan bağlılığının ne denli kuvvetli olduğunu gösterir. Şair bu yüzden Firâk-ı Irak adlı eserinde geçen *Eyyah, Hüseyin-i Mazlûma, Yâr-ı Nâim, Fuzûli-i Bağdâdî'den Nefî-i Erzurûmî'ye, Basra'ya Bir Niyâz, Yine O Mehcureye* adlı şiirlerinde de hep aynı manaları terennüm eder.

Süleyman Nazif Osmanlıcılığı desteklediği gibi de Türkçülük akımına karşı şiddetle muhalefet etmiştir. Ona göre Türkçülük ‘*Cengiz Hastalığı*’¹³⁴dır. Yazar bu makalesinde “Bizim damarlarımızda bugün hususi bir kan vardır ki o da Osmanlı kanıdır”¹³⁵ diyerek, *Ahmed Agayef Beyefendiye*¹³⁶ adlı bir başka makalesinde de hakanlarımızın Cengiz, Timur değil Ömer Faruk, Selâhattin Eyyubî, Hüdâvengidâr ve Yavuz gibi şahsiyetlerin olduğunu söyleyerek Türkçü düşüncüyü savunanları eleştirir.¹³⁷ Ahmet Ağaoğlu Türk Yurdu adlı dergide yayımladığı *Süleyman Nazif Beyefendiye*¹³⁸ ile *Cevaba Cevap*¹³⁹ makaleleriyle Süleyman Nazif'in Türkçülük hakkındaki düşüncelerini eleştirir.

Sonuç olarak Osmanlıcılık siyaseti ilk darbeyi 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'yla almaya başlar. Akabinde başlayan Balkan Savaşlarıyla da bu düşünce

¹³³ Çetin (1993), s. 238.

¹³⁴ Süleyman Nazif (Temmuz 1329/1913) ‘Cengiz Hastalığı’. İctihad, nu. 1/2, s. 1573.

¹³⁵ Süleyman Nazif (1913), s. 1573.

¹³⁶ Süleyman Nazif (Ağustos 1329/1913) ‘Ahmed Agayef Beyefendiye’ İctihad, nu. 74, s. 1621-1622.

¹³⁷ Ercilasun (2013), s. 41.

¹³⁸ Ağaoğlu, Ahmet (1329/1913) ‘Süleyman Nazif Beyefendiye’ Türk Yurdu, C.4, s.702-714.

¹³⁹ Ağaoğlu, Ahmet (1329/1913) ‘Cevaba Cevap’.Türk Yurdu, C.4, s.835-844.

geçerliliğini tamamen yitirmeye başlar. Osmanlıcılık ideolojisinin böylece iflası gerçekleşmiş olur ve bu düşüncenin Devlet-i Âliyye'nin geleceği hakkında tehlikeli olduğuna inanan bazı aydınları haklı çıkarır. Nitekim Osmanlıcılığın şiddetli savunucusu olan Süleyman Nazif bile Birinci Dünya Savaşının sonunda İtilaf Ordularının Başkomutanı Fransız general Franchet d'Espre'in İstanbul'a girişini kutlayan azınlıkların şamatasını gördükten sonra kendisini suçlayan ve o gün yaşananları dile getiren *Kara Bir Gün*¹⁴⁰ adlı yazısını kaleme alır. Yazı sansürden kaçırılarak 8 Şubat 1919'da yayımlanır ve gazete gördüğü ilgiden dolayı bir iki saatte tükenir. Nazif daha sonra kaleme aldığı bir yazısında ise bu düşüncesinden tamamen geri döndüğünü gösteren şu ifadeleri kaleme alır:

Ben doğduğum zaman vatanım Macaristan hududundan Aden denizine ve Sahra-yı Kebir'den Tiflis civarına kadar mümted ve bipayan bir kişverdi. Hatır-şinas olan Türk aba ve ecdadı vatan dahilinde yaşayan muhtelif ırk ve mezhep sahibi akvamin hiss-i millîsini incitmek okşamak için yalnız Osmanlı sıfatını istimal etmeği âdet etmişlerdi. Türk can verir, kaleler alır, şan ve şerefini bayrağının altındaki her kavme, her dine, her lisana mütesaviyen ve mebzulen peşkeş ederdi. Bizi bu his, bu terbiye, bu saygı ile büyüttüler. Türk olmayan topraktaşlarımızın hatırına riayeten eb ve ecdadımın örf ve âdetine, ta ferda-yı izmihlale kadar sadık kaldım...

¹⁴⁰ Fransız cenaralının (generalinin) dün şehrimize vürûdu (gelişi) münasebetiyle bir kısım vatandaşlarımız (azınlıklar) tarafından icra olunan nümâyîş Türk'ün ve İslam'ın kalbinde müebbeden kanayacak bir cerihâ (yara) açtı. Aradan asırlar geçse ve bugünkü hüzn ve idbârimiz (talihsizliğimiz) şevk ve ikbâle münkalib olsa (yerini neşeye ve talihsizliğe bıraksa)yine bu acıyı hissedecek ve bu hüzn ve teessürü evlâd ve ahfâdımıza (torunlarımıza) nesilden nesile ağlayacak bir miras ter edeceğiz. Almanya orduları 1871 senesinde Paris'e dahil olarak –Büyük Napolyon'un Neşide-i mütehaccire-i muzafferiyâtı olan (Napolyon'un kazandığı zaferlerin taşlaşmış bir şiiri olan)- Tâk-ı Zafer altından geçerken bile Fransızlar bizim kadar hakaret görmemişti. Ve bizim dün sabah saat dokuzdan on bire kadar hissettiğimiz ye's ve azabı duymamıştı. Çünkü (Fransız) namını taşıyan her ferd, çünkü yalnız Hristiyanlar değil, Yahudi Fransızlarla Cezâyirli Müslümanlar o matem-i millî karşısında aynı telehhüf ve hicâb (üzüntü ve utanç) ile ağlamış ve kızarmışlardı. Biz ise mevcûdiyet-i millîye ve lisâniyyelerini bizim ulûv-ı cenâbımıza (gönlümüzün yüceliğine) medyûn (borçlu) olan bir kısım halkın (azınlıkların) hây ü hûy-ı şemâtetî (şamata çılgınlıkları) ile matem-i muazzezimize en acı hakaretlerin birer tokat şeklinde atıldığını gördük. Buna müstehâk değil idik diyemeyiz. Müstehak olmasaydık bu felakete dûcâr olmazdık (uğramazdık). Her kavmin sehâif-i hayatında (hayat sayfalarında) birçok ikbâl ve idbâr sahifeleri vardır. Fransa kralı birinci Fransua'yı (Şarl Ken)in mahbesinden kurtarmış ve koca viyana şehrinin kerrât ile (birçok kere) sarmış bir ümmetin defter-i mukadderâtında böyle bir satr-ı elîm (çok acı bir satır) de mestûr imiş (yazılıymış). Her hâl, mütehavvildir (değişir). Arapların güzel bir sözü var: 'İsbir feinne'd-dehre lá yesbir' (Sen Sabret. Çünkü nasıl olsa zaman sabretmez), derler (**Süleyman Nazif** (Şubat 1919) 'Kara Bir Gün' Hâdisat, s.1).

Şimdi anlıyorum ki ben bu israf-ı semahatla zavallı ırkıma ihanet etmişim. Lisan ve kalemimle kırmışım olduğum kalpler karşısında ben şimdi nadim ve mahcup, ırkımdan niyaz-ı afv ediyorum. Türkün bu hatırşinas hassasiyetini Türk olmayan hiçbir Osmanlı takdir etmedi. Ve hemen hepsi bizden birer birer ayrıldılar. Hem de nasıl ve ne suretle!

Hâlâ kıymeti bilinmeyen, hâlâ fezaili ayıp ve ar suretinde teşhir edilmek istenilen Türk'ün, ortada birkaç harap vilayeti ve bir avuç yorgun evladı kaldı. Fıraş-ı eleminde kıvrılırken ben kendi Türkümü daha mehip ve daha büyük görüyorum. Her muhabbetimi, her aşkıma kavmime vakf u hasr ettim.¹⁴¹

Sonuçta Osmanlıcılık siyaseti çökünce ilk belirtileri daha önce beliren İslamcılık ve Türkçülük etrafında daha kalabalık bir aydın kitlesi oluşmaya başlar. Dönemin edebiyat camiası da bu düşünceler etrafında kenetlenmeye başlar.

1.2.2. İslamcılık

İslamcılık düşüncesi genel olarak şöyle açıklanabilir: “İslam’ı düşünce, inanç, ahlak, siyaset, idare ve hukuk bakımından hayata hâkim kılmak Müslümanlar arasında birlik ve dayanışmayı sağlayarak İslam ülkelerini Batı karşısında geri kalmışlıktan ve sömürülmekten kurtarmak, İslam dünyasını daha medeni bir hâle getirmek gayesiyle Tanzimat Döneminden itibaren baskın olmaya başlayan II. Abdülhamid’in ise Devlet politikası olarak sunduğu bir fikir akımıdır.”¹⁴²

Kur’an esasları üzerine kurulmuş İslam dininde tek kanun koyucu Şari’-i Âzam olan Tanrı’dır ve değişmez tek anayasa Kur’an’dır. Hükümet ve hâkimiyet şer’i kanunlara göre hareket eder. Şeriat da kişisel ve sosyal ahlak ve siyaset prensipleriyle tüm kamu hukukunu kapsar. Zira ahlak adalete açılan pencere hükmündedir.¹⁴³ İşte bu kanun ve hükümler sayesinde nice devletler İslam medeniyeti etrafında kurulur ve büyür.¹⁴⁴ Yalnız bazı sebeplerden dolayı genelde İslam medeniyeti özelde ise

¹⁴¹ Enginün (2013), s.116-117.

¹⁴² İslamcılık düşüncesi ile ilgili yeni bir tanıma gitmektense bu konuda söz sahibi olan İsmail Kara, M. Âkif Ersoy, Tanık Zafer Tunaya, Hilmi Ziya Ülken ve Niyazi Berkes gibi şahsiyetlerin görüşlerinden hareketle kapsamlı tanıma ulaşan Cengiz Karataş’ın tanımına yer vermeyi doğru bulduk. (bkz. Karataş (2014), s.60).

¹⁴³ Tunaya, Tarık Zafer (2007) İslamcılık Akımı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 26.

¹⁴⁴ Tunaya (2007), s. 7.

Osmanlı Devleti gerileme ve hatta dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Tarık Zafer Tunaya'ya göre bunun başlıca sebepleri şöyledir:

- a) Taklit
- b) Bilgisizlik ve Tembellik
- c) İktisadî Esaret
- d) Dış Devletlerin Baskısı (Batı ve Hristiyanlık)¹⁴⁵

İslamcılık düşüncesinin en karakteristik siması olarak gösterilen Mehmet Âkif Ersoy da İslam medeniyetinin gerileme sebepleri üzerinde sıkça duran biridir. Toplumsal, bireysel, dinî ve kamusal alanda karşılaşılan sorunlara değinen Âkif, II. Meşrutiyet döneminde Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü çıkmazın ana sebepleri olarak bu alanlarda yaşanan yobazlaşmayı ve çözümleri gösterir. Örneğin:

Kalmamış terbiye askerde. Nasıl kalsın ki?
Birin ömrü mülâzımlıkta geçerken öteki,
Daha mektepte iken tayy-ı merÂtîble ferik
Bir müşirlik mi var? Allâhu velliyyü't-tevfik!¹⁴⁶

Dizeleriyle askeri alandaki adam kayırmacılığı, liyakatsizliği, adaletsizliği eleştirir. Âkif'in keskin kaleminden ilmiyye sınıfı da nasibini almış. Ona göre fetva kalemi okuma yazma bilmeyen cahillerle dolup taşmış. Dönemin diploması olarak görülen icazet, henüz çocuk yaşta hatta Âkif'in deyimiyle henüz anne karnındayken verilmeye başlanmış:

Hele İlmiyye bayâgdan da aşag bir turşu!
Bâb-ı Fetva denilen dâire ümmî koğuşu.
Anne karnından icazetlidir, ecdada çeker;
Yürüsün, bir de sarık, al sana kâdîasker!¹⁴⁷

¹⁴⁵ Tunaya (2007), s. 8-11.

¹⁴⁶ Ersoy (2012), s. 322.

¹⁴⁷ Ersoy (2012), s.322.

Âkif, aşağıda verilen dizelerle de meclisi hedef tahtasına oturtur. Ona göre vekiller Allah korkusu taşımayan, yalancı, hırsız ve jurnalcidir:

Vükelâ neydi ya? Jurnalcı, müzevvir, âdi;
Ne Hudâ korkusu bilmiş, ne utanmış ededi,
Güç okur, hiç yazamaz bir sürü hırsız çetesi...
Hani, can sağlığıdır doğrusu bundan ötesi!¹⁴⁸

İslam âleminin sıkıntılarını yüreğinde yaşayan, “iyi bir gözlemci”¹⁴⁹ ve realist bakış açısına sahip¹⁵⁰ olan Âkif, Safahat’ında sadece dönemin problemleri üzerinde durmaz aynı zamanda yapılması gerekenleri de dile getirir. Bu bağlamda şairin en çok üzerinde durduğu başlıca konular şöyledir: Tembelliğe karşı çalışmaya teşvik, örnek alınması gereken milletler, islam’ı yanlış anlama, cehalete karşı eğitimin önemi, Batı hakkındaki düşünceleri (Batıyı doğru okuma), ayrılıkçılığa karşı İslam birliği ve dayanışması, ümitsizliğe karşı ümit, kozmopolit ahlaka karşı Türk-İslam ahlakı, bölünmüşlüğe karşı vatan sevgisi bu bağlamda üzerinde çokça durduğu konular arasında gösterilebilir.¹⁵¹

Hilmi Ziya Ülken İslamcılık düşüncesini Afganlı Cemaleddin ile başlatsa da düşüncenin Mısır’da Muhammed Abduh ve izinden giden Ferid Vecdi, Kazanlı Musa Carullah ve Hindistan’da Muhammed İkbâl tarafından geliştirildiğini söyler. Burada özellikle Ferid Vecdi’nin eserleri Mehmet Âkif Ersoy ile Halil Ni’metullah tarafından tercüme edilerek Sırâtımustakîm dergisinde yayımlanır. Seçilen yazılar ne kadar dikkatli seçilmiş olsa da İstanbul’a hakim olan manevi görüş bu tür yeniliğe

¹⁴⁸ Ersoy (2012), s.322.

¹⁴⁹ Enginün (2013), s. 372.

¹⁵⁰ “Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim...

inan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim.

Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:

Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!” bkz. (Ersoy (2012), s.204).

¹⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Karataş (2014), s.126-170).

pek de açık değildi. Dolayısıyla Ferid Vecdi'nin ruh hakkındaki yazılarına yer verilse de Kur'an tercümesine ait fikirlerine hiç değinilmemeye çalışılır.¹⁵²

Ülken İslamcılık düşüncesinin Türkiye'deki destekçilerini de üçe ayırır: Ona göre bu gruplar gelenekçi çizgide olan Babanzâde Ahmet Naim ve Mustafa Sabri; modernistler İ. H. İzmirli ile M. Şemseddin Günaltay bir de modernizm ile gelenek arasında orta yolu tercih eden Şeyhülislam Musa Kazım'dan oluşur.¹⁵³ Ülken'e göre modernist İslamcılarının çıkış noktası ise şöyledir:¹⁵⁴

- a) Ortaçağ fikirleriyle, modern ilim ve felsefe arasında çatışma vardır. Ortaçağ görüşü bilinmeyi araştırmak değil, bilineni sınıflamak ve ebedileştirmek ister.
- b) Skolastik, otoritelerin mutlak nüfuzu altındadır. Onlarda bilgi dinamik bir unsur değildir. Tecrübe ile zenginleşen akıl yürütmenin rolü yoktur.
- c) Modernistler doğrudan doğruya inancın temellerini ele aldılar. Onu çağdaş ilim ve düşünce uzlaştırmaya çalışırlar. İkisi arasında bulunan ve inancın çağdaş hayata uymasına engel olan kelama hücum ettiler. Onunla dinin devam edemeyeceğini gösterdiler. Eski kelam doktrinleri kendi zamanları için belki modern idiler, fakat şimdi skolastik (doğma) haline gelmişti.

İslamcılık düşüncesinin kuşkusuz en büyük amacı Osmanlı Devleti'ni blok halinde muhafaza etmek ve dağılmasını engellemek olduğu¹⁵⁵ gibi içerden ve dışardan İslam'a yapılan saldırılara karşı da cevap vermektir.¹⁵⁶ Örneğin Abdullah Cevdet'in Dozy'nin *İslam Tarih*'ini çevirmesi gelenekçiler tarafından çok kötü bir şekilde karşılanır. Abdullah Cevdet'in çevirdiği bu eserde Peygamber hayatının marazi psikoloji ile açıklanmaya çalışılması dini inançlara bir tecavüz olarak algılanır ve Sebilürreşad'da eser hakkında devamlı tenkit yayımlanır.¹⁵⁷ Bir diğer örnek ise 1916'da İngiliz Anglikan Kilisesi'nin İstanbul'daki şeyhülislâmlık makamına Londra'dan gönderdiği mektuptur. İstanbul'un işgali esnasında Londra'nın resmi kilisesi olan Anglikan Kilisesi tarafından "İslâm dininin ruhu,

¹⁵² Ülken (1979), s. 270.

¹⁵³ Kişiler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Kara, İsmail (2011) Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi 1-2, İstanbul, Dergâh Yayınları).

¹⁵⁴ Ülken (1979), s. 270.

¹⁵⁵ Tunaya (2007), s. 1.

¹⁵⁶ Karataş (2014), s.62.

¹⁵⁷ Ülken (1979), s. 244.

mahiyeti, doğuşundan beri medenî hayat ve insan düşüncesi üzerinde ne gibi tesirler yaptığı, zamanın çeşitli bunalımlarını nasıl çözümlediği, tarihin akışı içinde ortaya çıkan ve toplumları olumlu veya olumsuz şekilde etkileyen siyasî ve mânevî güçler karşısındaki tavrının ne olduğu gibi hususlarla ilgili” istifham-ı istihfaf (küçümseyerek) suretinde soru sorulması üzerine Dârü’l-hikmeti’l-İslâmiyye üyeleri olan İsmail Hakkı İzmirli, Abdülaziz Çâvîş âlimler tarafından bu sorulara cevap olacak mahiyette risaleler hazırlanır.¹⁵⁸

Halifelik makamı Osmanlı Devleti’ne Yavuz Sultan Selim’in yapmış olduğu Mısır seferi sonrasında gelmiş ve II. Abdülhamid Han¹⁵⁹ tarafından etkin bir şekilde kullanılmış olsa da İslamcılık siyasetinin Osmanlı Devleti’nin başlangıcından itibaren güdüldüğünü Tanzimat Fermanı’nda geçen şu ifadelerden anlıyoruz: “Devleti Aliyyemizin bidâyeti Zuhûrundan beru ahkâm-ı celîle-i kura’niyye ve kavânîn-i şer’iyyeye kemâliyle ri’âyet olunduğundan...”¹⁶⁰ Yalnız Tarık Zafer Tunaya’ya göre İslamcılığın en tesirli dönemi, II. Meşrutiyet zamanına denk gelmektedir.¹⁶¹ Tunaya, İslamcılığın söz konusu kuvvet ve tesirini fevkalade bir taraftar büyüklüğüne bağlamaktadır. Çünkü Devlet-i Âliyye’nin nüfusunun ekseriyeti Müslümandır. Ayrıca Osmanlı Sultanı Arabistan, Suriye, Mısır, Hindistan ve hatta Uzakdoğu’ya kadar genişlemiş İslam coğrafyasının halifesidir.¹⁶² İşte bu muazzam güçten yararlanmak ve ülkeyi içine düşmüş hengâmeden kurtarmak adına İttihat ve Terakki Hükümeti Türkçülük siyasetine ara vererek 1914’te Birinci Dünya Savaşı’na girerken İslamcılık siyasetini tekrardan canlandırmaya çalışır. Sultan, bütün Müslümanlara Cihad-ı Ekber çağrısında bulunur. Bu bağlamda Sultan Reşad’ın

¹⁵⁸ Şahin, M. Süreyya (1991) ‘Anglikan Kilisesine Cevap’, İslam Ansiklopedisi, C.3, s. 197-198.

¹⁵⁹ Sultan Abdülhamid, parçalanmakta olan ve bütün Avrupa’nın göz diktiği Osmanlı Devleti’nin yegâne kurtuluşunu bütün Müslümanları Osmanlı Devleti etrafında birleştirmekte buluyordu. Dünya emperyalizmine karşı Hilafet makamından yararlanarak söz konusu İslamcılık siyasetini etkin bir şekilde kullanmak istiyordu bkz. (Sırma, İhsan Süreyya (2007) II. Abdülhamid’in İslâm Birliği Siyaseti, İstanbul, Beyan Yayınları, s. 49).

¹⁶⁰ İnalçık, Halil / Seyitdanhoğlu, Mehmet (2008), s. 13.

¹⁶¹ İslamcılık siyasetinin bu dönemdeki tesir ve bağlayıcılığını Ziya Gökalp şu ifadelerle dile getirmeye çalışır: “...Balkan muharebesi Avrupa vicdanının bugün bile Hristiyanlık vicdanından başka bir şey olmadığını gösterdi. Türklerin de vicdanları incelenirse görülür ki bir Türk kızını bir Arap’la, bir Arnavut’la evlendirebilir, fakat asla bir Finlandiyalıyla, bir Hristiyan Macar’la evlendiremez, bir Budist Moğol’un, bir Şamânî Tunguz’un kızını da İslam yapmadan alamaz. Trablusgarp, Balkan muharebeleri sırasında Türklerin felâketine ortak olanlar Macarlar, Moğollar, Mançular olmadı; aksine Çin’in Hint’in Cava’nın, Sudan’ın ismini bilmediğimiz Müslüman kavimleri matemimize ortak oldular; manevi yardımlarını esirgemediler. Bundan dolayı ki Türk dilce (Ural ve Altay) şubesinden olmakla birlikte kendilerini İslam milletlerinden sayarlar bkz. (Gökalp (2013, s.16).

¹⁶² Tunaya (2007), s. 2.

imzaladığı beyanname tüm Müslümanlara bir sesleniştir. Bu Fermanla Halife Müslümanları Batı sömürgeciliğine ve Haçlı zihniyetine karşı direnmeye çağırır.¹⁶³

Bu bağlamda Halife olan Sultan Reşad'ın Halifelik makamına güvenerek böyle bir çıkışta bulunmasında II. Abdülhamid tarafından İslamcılık siyaseti ekseninde yapılan faaliyetlerin rolü büyüktür. Çünkü Müslüman âleminde Halife'nin İslam'a ve Müslümanlara hangi ölçüde sahip çıktığı ve İslam birliği adına neleri icra ettiği önemlidir. Dolayısıyla Sultan Abdülhamid'in İslamcılık siyaseti adına atmış olduğu adımlara bakmak gerekir.

- Örneğin Halifeliğin ilk yıllarında Sultan Abdülhamid'i mütevazı bir devlet adamı olarak görürüz. Serasker Kapısı'na giderek komutan ve subaylarla yemek yemesi, Tersanede donanma subaylarıyla yemek yemesi, Meşihat dairesinde İslam âlimleriyle iftar yapması bunun güzel bir göstergesidir.¹⁶⁴
- Sultan; tarikat, cemaat ve zaviyelere geniş özgürlükler sunarak onların nüfuzlarından yararlanır. Bu bağlamda İstanbul'a gelen tarikat şeyhleri saraya yakın bir misafirhanede ağırlanır.¹⁶⁵ Küttüb-i Sitte, İhya, ve Tahafüt gibi temel dini eserler bastırılarak Müslümanların yaşadığı yerlerde ücretsiz dağıtılır.¹⁶⁶
- Hicaz demiryolu projesi gerçekleştirilir. Bunun inşası için de Batılı devletleri rekabet içine sokmaya çalışır.
- İslam âlemini bölebilecek milliyetçilik ve misyonerlik çalışmalarını yakından takip ederek engellemeye çalışır. Ayrıca Sultan Arap vilayetlerini birinci sınıf vilayetlere dahil ederek buralarda görevli mülki idari amirlerin maaşlarını yükseltir. Arap aşiretlerine ait öğrencileri de İstanbul'da ücretsiz okutur.¹⁶⁷

İslamcılık düşüncesinin gelişmesinde rol oynayan diğer önemli unsur ise Yeni Osmanlılar'dır. Hatta bazı araştırmacılara göre bu düşüncenin ilk savunucularındır.¹⁶⁸ Bu düşünce hareketini destekleyen Osmanlı aydınları eğitim, ilim, teknoloji gibi alanlarda geri kaldıkları Batı'dan faydalanmanın yolunu ararken aynı zamanda

¹⁶³ Ercilasun (2013, s. 42.

¹⁶⁴ Berkes, Niyazi (2013) Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul, YKY, s. 345.

¹⁶⁵ Berkes (2013), s. 347.

¹⁶⁶ Gür, Alim 'İkinci Meşrutiyet Döneminde İslamcılık ve Bu Düşüncenin Edebiyata Yansıması' Çetişli, İsmail (Ed.) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 379.

¹⁶⁷ Gür (2014), s. 379.

¹⁶⁸ Gür (2014), s. 374

ilerlemekte olan materyalist felsefeye karşı modern kavramlarla İslam'ı savunmaya çalışmışlar. Onlara göre Müslüman âleminin özelde Osmanlı Devleti'nin felaketler içerisinde bocalamasının, “Çin-i Maçın'den Mağrib-i Aksa'ya kadar” her yerde ahlaki ve sosyal sefalet içinde hayatın her türlü nimetinden yoksun bir şekilde yaşamasının sebebi Müslümanların İslam'ı ulvî ruhu, adalet ve medeniyet nuru içinde yaşamadığından ileri gelmektedir. Zira İslamiyet terakkiye engel değildir, bilakis Avrupa'nın ahlaki ve sosyal buhranları İslamiyet'te mevcut değildir. Öyleyse Osmanlı Devleti devlet şeklini ve esaslarını İslam siyasetinde bulacaktır.¹⁶⁹

Bununla birlikte halkın Tanzimat ve Islahat Fermanlarıyla birlikte Müslümanların gayrimüslimlerle eşit tutulması ve Avrupa'dan alınan kanunlar halkta çeşitli huzursuzlukların çıkmasına neden olması bundan dolayı da millet-i hâkime statülerini kaybetme korkusuyla Müslümanların İslam'a sıkı sıkıya bir bağlılık göstermek zorunda hissetmeleri ve Müslüman devletlerinin Batı Sömürgeciliğine karşı Osmanlı Devleti'nin devlet tecrübesine sığınmaları, İslamcı siyasetini geliştiren diğer önemli etkenlerdir.¹⁷⁰

İslamcılar söz konusu düşüncelerini desteklemek ve ileri sürdükleri “İttihat-ı İslam”¹⁷¹ tezini halk tabanına yayabilmek için çeşitli broşürler, dergiler ve gazeteler çıkarmışlar. Bunlar arasında en önemli süreli yayınlar: Sırat-ı Müstakim, *Sebilü'r-reşad*, *Beyanu'l-hak*, *Volkan*, *Mekââtîp* ve *Medâris*, *Liva-yı İslam*, *Mahfel* gibi dergilerini sayabiliriz. Bu dergilerin etrafında ise başta Mehmet Âkif Ersoy olmak üzere, Said Halim Paşa, Şemsettin Günaltay, Hüseyin Kâzım, Aksekili Ahmet Hamdi, Babanzade Ahmet Naim, Eşref Edip, Bereketzade İsmail Hakkı, Bursalı Mehmet Tahir, Muhammet Hamdi Yazır, Mustafa Sabri, Ömer Nasuhi Bilemen, Ömer Rıza Doğrul, Tahirü'l Mevlevî (Olgun) gibi yazar ve âlimleri bulabiliriz.¹⁷²

II. Meşrutiyet döneminin en önemli siyasal hareketlerinden biri olan İslamcı düşünce sadece dergi ve gazete köşelerinde kalmadı edebi eserler de bu cereyandan

¹⁶⁹ Tunaya (2007), s. 14-20.

¹⁷⁰ Gür (2014), s. 376.

¹⁷¹ Bu kavram ilk defa 10 Mayıs 1869 yılında *Hürriyet* gazetesinde görülür bkz. (Gür (2014), s. 377).

¹⁷² Bu isimleri daha da arttırılabilir bkz. (Mertoğlu, M. Suat (2008) Sırat-ı Müstakim Mecmuası Açıklamalı Fihrist ve Dizin, İstanbul, Klasik Yayınları).

nasibini almıştır. Orhan Okay¹⁷³ bu bağlamda Ziya Paşa'nın bazı mısralarını örnek olarak verir:

Milliyeti nisyan ederek her işimizde

Efkâr-ı Freng'e tebaiyyet yeni çıktı

İslâm imiş devlete pâ-bend-i terakki

Evvel yoğ idi işbu rivayet yeni çıktı

Ayrıca Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi ve Engizisyon Tarihi* adlı çalışmaları da bu bağlamda yazılmış eserlerdir. Orhan Okay'a göre daha önce pek gündeme gelmeyen Endülüs Müslümanların gerek Ziya Paşa'nın eserlerinde gerekse de Muallim Naci'nin Endülüs tarihini işleyen Musa bin Ebi'l Gazan yahut Hamiyet adlı eserinde dile getirilmesinde bilinçli bir İslamcılık yatmaktadır.

Bu dönemde Mehmet Âkif Ersoy ve Safahat'ı dışında İslamcılık düşüncesini edebi eserlerinde işleyen diğer yazarları ise şöyle sıralayabiliriz: Namık Kemal *Renan Müdafaaamesi*, Abdülhak Hamid *Mazi Yolcusuna Âtî Yolu*, ayrıca konuyu başka bir bakış açısıyla ele aldığı *Târık*, *Tezer*, *Abdullahüssagir*, *İbn-i Musa*, *Nazife*; Ahmet Mithat Efendi'nin romanları *İki Hud'akâr*, *Acaib-i âlem*, *Demir Bey*, *Paris'te Bir Türk*, *Gönüllü*, *Arnavutlar-Solyotlar...* Özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında Müslüman ahlakına hayran kalıp ihtida eden kahramanlar dikkat çekmektedir.

Sonuçta İlmî, siyasi ve toplumsal hareket olarak XIX. ve XX. yüzyılda parlayan ve II. Meşrutiyet dönemine damgasını vuran ve Birinci Dünya Savaşı'nda önemi daha da artmış olan İslamcılık Şerif Hüseyin Hadisesi'yle¹⁷⁴ birlikte geçerliliğini yitirir. Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra 3 Mart 1924'te Halifelik makamının kaldırılmasıyla hükmünü tamamen kaybeder.

¹⁷³ Orhan, Okay (2010). *Batılılaşma Devri Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 233.

¹⁷⁴ "Şerif Hüseyin'in bağımsız Arap Krallığı kurmak ve Hilafet'in de Padişah'tan alınması hususunda, İngiltere'nin kendisine yardım etme isteğini İngiltere kabul edince münasebetler başlamıştır. Şerif Hüseyin ile İngiltere arasındaki münasebetler Ocak 1916 yılında bir anlaşmayla sonuçlandı. Şerif Hüseyin anlaşmaya vardığı İngilizler'in yönlendirmesi ile Osmanlı Devleti'ne 6-10 Haziran 1916'da isyan bayrağını açmıştır" bkz. (Doğru, Deniz (Şubat 2001) 'I. Dünya Harbi Sırasında Şerif Hüseyin'in Siyasi Faaliyetleri' Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.II, S: 2, s. 51-57).

1.2.3. Batıcılık

Batıcılık, sözcüğü her ne kadar coğrafi bir kavram kökünden gelmiş olsa da edebiyat, tarih, sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerde Avrupa’da ortaya çıkan Reform ve Rönesans hareketlerinden sonra oluşan kültürel ve teknik gelişmeye verilen addır. Batıcılık kavramı; ayrıca teceddüd, temeddün, asrileşmek, Avrupaî olmak, muasırlaşmak, garplılaşmak, yenileşmek, çağdaşlaşmak ve modernleşmek gibi başka sözcüklerle de ifade edilebilmektedir.¹⁷⁵

Genelde Batı özelde ise Avrupa, Orta Çağ karanlığından ve Kilise’nin taassubundan Reform ve Rönesans hareketleriyle aydınlığa kavuşur. Avrupa bilim ve teknikteki gelişmeyle birlikte büyük bir kalkınma hamlesi yapmış olur. Özellikle SaNâyî Devrimi ve yeni ticaret yollarının keşfedilmesi hem üreticilik hem de pazarlama açısından büyük bir fırsat olur. Bu teknik ve iktisadi ilerlemenin yanında aydınlanmacı filozoflar tarafından yeni düşünceler ortaya atılır. Osmanlı Devleti’nde de etkili olan bu düşünceler (pozitivizm ile materyalizm) Abdullah Cevdet, Tevfik Fikret, Baha Tevfik, Kılıçzade Hakkı ve Celal Nuri gibi şahıslar tarafından desteklenir.

Türkiye’de Batıya yönelme III. Selim (1789-1807) dönemine¹⁷⁶ tekabül etse de tam anlamıyla ve bilhassa resmi literatürde Batılılaşma Tanzimat Fermanı’yla birlikte başlar. Bu fermanda geçen “yüz elli sene vardır ki, gavâ’il-i müteakibe ve esbâb-ı mütenevvi’âya mebni ne şer’-i şerîfe ve ne kavânîn-i münîfeye inkıyâd ve imtisâl olunmamak hasebiyle evvelki kuvvet ve m’amûriyyet bi’lâkis zaaf ve fakre mubeddel olmuş...” ifadelerden yola çıktığımızda ve fermanın yazıldığı Hicri 1255 yılı dikkate alındığında devletin yüz elli yıldır bazı sebeplerden dolayı zaafa ve fakirliğe doğru gittiği sözü bizi Hicri 1105 yılına tarihin biraz yuvarlatılmış olduğunu da hesaba katarsak bizleri 1699 Karlofça Antlaşmasının imzalandığı tarihe götürecektir.

¹⁷⁵ Okay (2010, s. 11.

¹⁷⁶ Çetin (2014), s. 451.

Karlofça Antlaşması'yla birlikte Osmanlı Devleti ilk defa ağır bir yenilgiyle karşı karşıya kalmış olup yavaş yavaş eski politikasını terk edip Avrupa'daki gelişmeleri takip etmeye başlar. Bu bağlamda I. Mahmud, II. Mustafa, I. Abdülhamid, III. Selim, II. Mahmud gibi Osmanlı Sultanları bazı yeniliklere teşebbüs etmiş olsa da Köprülüler devri dışında ciddi bir değişim yaşanmamıştır.¹⁷⁷ Bu dönemin Sultanlarının genel görüşü öncelikli olarak askeri alanda yapılacak olan yeniliklerdi. Yapılacak yeniliklerle ordu güçlenecek ve dolayısıyla yapılan savaşlardan neticeler alınacaktı. Böylece bozulan iktisadi yapı tekrar güçlenmiş olacaktı. Bu bağlamda askeri eğitim kurumlarının temelleri atılsa da Avrupa'dan uzmanlar getirilse de yapılan yenilikler plansız ve programsız olduğu için kişisel ve dönemsel bazda kalır. II. Mahmud devrinde de aynı problem karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu dönemde Batılılaşma gereğine o kadar inanılmış ki Batı'ya öğrenciler gönderilmeye başlanmış ve geleceğin fikir adamları yetiştirilmeye çalışılmış, ama ona rağmen plansız ve programsız çalışmalar yüzünden istenilen sonuca gidilememiştir.¹⁷⁸

Dolayısıyla daha önce de denildiği gibi Osmanlı Devleti'nde ilk ciddi Batılılaşma Tanzimat Fermanı'yla başlar. Böylece Türk tarihinde yeni bir devir başlamış olur. Ve bu devrin en önemli unsuru şüphesiz devrin 'yeni aydın tipi'¹⁷⁹ olur. Eski aydın tipinin yeni ve şahsi fikirleri bid'at (din dışı) kabul görmesinden dolayı toplum doğal olarak ihtiyacı olan yenilikler için akli önceleyen ve yeni kavramlarla düşünebilen yeni aydın tipini doğurmuştur. İşte bu yeni aydın tipinin ilk örneği Gülhane'de Tanzimat Fermanı'nı da okuyan Mustafa Reşid Paşa'dır.¹⁸⁰ Şinasi'nin Mustafa Reşid Paşa'dan *medeniyet dininin resulü* olarak bahsetmesi ve onun için yazdığı Kaside'de:

Kuvve-i akl-ı hasifânesini Eflâtun

¹⁷⁷ Hayta, Necdet / Ünal, Uğur (2005) Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri (XVII. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa Kadar), Ankara, Kitabevi Yayınları, s. 25.

¹⁷⁸ Hayta, Necdet / Ünal, Uğur (2005), s. 213-214.

¹⁷⁹ Tanzimat Öncesi Türk Toplumunda başlıca iki aydın tipi mevcuttur, bunlar: Medreseden yetişen 'ulema' ile tekkelerden yetişen 'veli' tipleridir bkz. (Kaplan, Mehmet 'Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi': İnalçık, Halil ve Seyitdanlıoğlu, Mehmet (Ed) (2011) Tanzimat, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, s. 466).

¹⁸⁰ Kaplan, Mehmet (2011), 466.

İşitip fart-ı hasetten küpe binse şâyân¹⁸¹

diyerek Mustafa Reşid Paşa'nın akıl melekesinin Eflatun gibi filozofları dahi kısıkandıracak kadar güçlü oluşundan bahsetmesi onun hem Paşa'ya hem de akla olan hayranlığının en güzel göstergesidir. Tanzimat'tan sonra Batı'yı örnekleyerek yetişen yeni Türk aydınının başlıca özelliği şüphesiz 'akla'¹⁸² değer vermesi ve yeni kavram ve fikirlere açık olmasıdır.

Tanzimat dönemi aydınları ortak özelliklere sahip olsalar da Batılılaşmanın boyutları üzerine hem fikir değildiler. Bu yüzden Batılılaşma taraftarı aydınlar 'siyasi çözümcüler (meşrutiyetçiler) ile Şinasi gibi 'medeniyetçiler' olmak üzere ikiye ayrılırlar.¹⁸³ II. Meşrutiyet döneminde ise Batıcılık eğilimi temsilcilerinin görüşlerine göre kendi içinde bazı dallara ayrılır, bunlar:

1. Medeniyetçilik
2. Materyalist Batıcılık
3. Siyasi Batıcılık
4. Sosyal Bilimcilik¹⁸⁴

Medeniyetçilik

Batı'yı medeniyetin beşiği ve her türlü ilerlemenin kaynağı olarak gören Abdullah Cevdet ile Tevfik Fikret bu düşüncenin öncüsü sayılırlar. Ülkenin Batı'dan alacağı yeni bir kültürle kurtulacağını ve kalkınacağını düşünen bu aydınlar genel olarak eserlerinde materyalizm, pozitivizm, laiklik, hümanizm ve sekülerizm gibi düşünceleri işlerler. Örneğin Tevfik Fikret *Halûk'un Âmentüsü* şiirinde hümanist ve beynelmilelci düşüncelerini şu dizelerle dile getirir:

Toprak vatanım, nev-i beşer milletim.. İnsân
İnsân olur ancak bunu iz'anla inandım.¹⁸⁵

¹⁸¹ İbrahim Şinasi (1960) Müntehabât-ı Eş'âr, Ankara, Dün-Bugün Yayınevi, (Haz. Süheyl Beken) s. 18.

¹⁸² Yeni aydın tipi 'aklı' o kadar önceler ki Tanrı'ya giden yolun bile akıldan geçtiğini düşünürler. Şinasi'nin *Vahdet-i zatına aklımca şahadet lâzım* demesi ancak bu bağlamla açıklanabilir bir durumdur.

¹⁸³ Çetin (2014), s. 451.

¹⁸⁴ Çetin (2014), s. 451-486.

¹⁸⁵ Parlatur, İsmail / Çetin, Nurullah (2001) Tevfik Fikret'in Bütün Şiirleri, Ankara, TDK, s. 541.

Bu sözün aslı gerek Victor Hugo'nun *Les Burgraves* (Le Bürgrav) (1843) adlı eserinde geçmiş olsun gerekse de filozof Fihte ait olsun Fikret'in bu düşünceleri şiirlerine taşımış olması onun hümanizme ve beynelmilelciliğe olan imanının en güzel göstergesi niteliğindedir. Aynı beynelmilelcilik düşüncesi Şinasi'de de mevcuttur. Nitekim Şinasi'nin Fikret'ten önce *Milletim nev-i beşerdir vatanım rû-yı zemîn*¹⁸⁶ diyerek milliyet mefhumunu yok sayan düşünceleri ileri sürer. Yalnız Tefvik Fikret'in bu düşünceleri Victor Hugo'dan mı Fihte'ten mi yoksa Şinasi'den mi aldığı belli değil.¹⁸⁷ Fikret'in aynı milliyet düşmanlığını Yakup Kadri'nin *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı kitabında da bulabiliriz. Burada Fikret, Meşrutiyet'in ilk günlerinde memlekette din ve cins ayrılıklarının tamamen kalktığını ve papazla hocalarının sarmaş dolaş olduğunu, ama Hüseyin Cahit'in (Yalçın) 'millet-i hâkime' lafını ortaya atarak unsurlar arasına nifak soktuğunu düşünür. Daha ilginç olanı Tefvik Fikret Batıcılık konusunda o kadar ileri gider ki artık memleketi düşmanlardan kurtaracak Osmanlı ordusu değildir, ama kimi de kastettiği tam belli olmayan şu ifadeleri kullanır: "Başımızda bulunan danâet (alçaklık, kötülük) erbabından her kötülüğü beklerdim ama bizi günün birinde böyle bir badireye sürükleyeceklerini ummazdım. Zavallı millet, zavallı millet... Bu maceraperestlerin divanelikleri uğruna kanı oluk oluk akıyor. Ümit ederim ki çok sürmez bu. Yegâne teselli mi bu ümitte buluyorum. Dün Marne, bugün Verdun derken gelip kurtarırlar elbet."¹⁸⁸ Fikret'in burada Türk ordusundan bahsetmediği açık olsa da 'gelip kurtarırlar' derken kimden söz ettiği meçhul gibi durmaktadır.

Tefvik Fikret milliyet kavramına muhalif olduğu gibi bütün dinlere de mesafeli durmaktadır. Bu düşüncelerini Tarih-i Kadim'e Zeyl şiirinde genelde dinlere özelde ise İslam dinine olan muhalefetini şu dizilerle dile getirir:

Dinle tekbiri, işit çan sesini,
Göreceksin ki bütün boşluktur,
Umduğun, beklediğin şey yoktur;

¹⁸⁶ **Parlatır, İsmail / Çetin, Nurullah** (2005) *Şinasi Bütün Şiirleri*, Ankara, Ekin Kitabevi, s. 30.

¹⁸⁷ Ziya Paşa gerek gerek Tanzimat döneminde Şinasi'de gerekse de II. Meşrutiyet döneminde Tefvik Fikret'te olsun beynelmilelciliğe ve oradan da milliyet inkarına kadar giden hümanistik görüşe karşı olduğunu Terkib-i Bend'indeki şu beyitinden anlıyoruz: Milliyeti nisyân ederek her işimizde,/Efkâr-ı Frenk'e tebâiyyet yeni çıktı bkz. (**Ziya Paşa** (2012) *Terkib-i Bend/Tercî'-i Bend*, İstanbul, Çağrı Yayınları, (haz. Özge Şahin Uğurel), s. 10).

¹⁸⁸ **Karaosmanoğlu** (2008), s. 228-229.

Düzme Allah'ı gibi Şeytan'ı
Buda'sı, Ehrimen'i Yazdan'ı;
Topunun hâlıkı bir vehm-i cebîn!
Gölgeler gölgeler.... Onlarda derin
Bir karanlık sezerek çevrildim.¹⁸⁹

Fikret gibi Batıcı düşünürler İslam ülkelerinin geri kalma sebeplerini İslam'a bağlarlar. Örnek olarak da Batı'yı gösterirler. Batı toplumu, Hristiyanlığı (Kilise) sorgulamaya başladıktan sonra geliştiğini, aynı şekilde Osmanlı toplumunun da din yerine pozitivist ve materyalist düşünceleri dolayısıyla deist ve panteist bir anlayışı benimsedikten sonra kısacası Batı'yı her yönüyle taklit ettikten sonra ilerleme gösterebileceğini savunurlar ve ilim ve fenni kullanmak yerine tapılacak ilah olarak görürler.¹⁹⁰ İşte Tam da bu noktada İslamcılar ile Batıcılar arasında çatışma başlar. Çünkü İslamcılara göre geri kalma sebebi dine sonradan giren hurafeler, batıl itikatlar ve dervişlik gibi sonradan ortaya çıkan bid'a kurumlarıdır. İslamiyet ise terakkiye engel değildir. Nitekim geçmiş zaman bunun en güzel kanıtıdır.¹⁹¹

¹⁸⁹ **Parlatır, İsmail / Çetin, Nurullah** (2001), s. 664.

¹⁹⁰ Örneğin Fikret'in şu dizeleri yukarıda söylenen düşünceleri destekler mahiyettedir: *Bir gün yapacak fen şu siyah toprağı altın/ Her şey olacak kudret-i irfanla... inandım* bkz. (**Parlatır, İsmail / Çetin, Nurullah** (2001), s. 664).

¹⁹¹ Batı'da materyalizm ve pozitivism gibi yaratıcı gücü (Tanrı) yok sayan düşüncelerin çıkış noktası Kilise'dir. Çünkü yaşanan bilimsel gelişmelere ve yeni kavramlara karşı Kilise yetersiz kaldı. Bu düşünceyi M. Mutahhari şöyle özetlemektedir: "Kilise Tanrıyı halka insan şeklinde tanıttı. Kilisenin etkisiyle, Tanrı'yı, çocuktan insan şeklinde öğrenen Hristiyanlar bilimsel olgunluğa erdikten sonra, bunun akıl ve bilim ölçüleriyle çeliştiğini gördüler. Öte yandan, madde ötesi sorunların akla uygun kavramlarının olabileceğini ve bu konuda kilisenin yanlış olduğunu düşünebilecek kadar dikkat ve kavrama gücüne sahip olmayan sade halk, kilise kavramlarının bilimsel ölçülerle bağdaşmadığını görünce işi toptan reddetmeye götürdü.

Walter Oscar Lundberg, Allah'ı tanıma konusunda yaptığı incelemelerden birinde bilginlerden bir grubun, maddeciliğe yönelmeleri konusunda iki neden göstererek şöyle der: Bu nedenlerden birisi, bu ad altında, evlerimizde ve kiliselerde bize öğretilen kavramların yetersizliğidir" bkz. (**Murtaza Mutahhari** (2006) Materyalizme Eğilim Nedenleri, İstanbul, Çıra Yayınları, s. 27-28).

Söz konusu noktaya Prof. Dr. Nurullah Çetin de değinmektedir. Ona göre Kilise düşünceye, sanata ve bilime hâkim komundaydı ve beşeri ilerlemeye bir türlü izin vermiyordu ta ki Protestanlık ortaya çıkıncaya kadar bkz. (**Çetin** (2014), s. 470).

Said Halim Paşa buna benzer olarak 'eşitlik' ve 'özgürlük' kavramlarının da Batı'da ele alındığı gibi alınmaması gerektiğini dile getirir. Çünkü İslam medeniyetinde 'eşitlik' kavramının halklar arasında herhangi bir kıskançlığa mahal vermeyeceğini çünkü İslam'da sınıfsal ayrımının olmadığını, aynı şekilde özgürlük kavramının da bizde toplumsal bir zincir kırma ile anlaşılmasının doğru olmayacağını söyler. Çünkü Doğu'yu Batı'dan ayıran en iyi fark Batı'nın paganlıktan Hristiyanlığa geçmesi ve derebeylik ve ruhbanlık adı altında aristokrasi ve ayrıcalıklara dayanan despot bir yönetim anlayışını benimsemesidir. Doğu ise bilakis İslam medeniyeti sayesinde ne ruhban ne de başka bir

II. Meşrutiyet döneminde gerek yayınları gerek görüşleriyle adından söz ettiren bir diğer Batıcı düşünür Doktor Abdullah Cevdet'tir. Arapkir doğumlu olan Cevdet Elazığ Askerî Rüştîyesi'ni ve Kuleli Askerî Tıbbiye İdadisi'ni bitirdikten sonra Mekteb-i Tıbbiye'ye girmiştir. Burada 'sofu' denilecek kadar dindar olan Abdullah Cevdet, Tıbbiye ders aldığı hocaların ve okuduğu eserlerin etkisiyle büyük fikri değişimler yaşar. Pozitivist ve materyalist düşünceleri benimsemeye başlayan Abdullah Cevdet, felsefi kitapları çevirerek *Maarif*, *Musavver Cihan* ve *Resimli Kitap* adlı dergilerde yayımlar. Abdullah Cevdet; özellikle de İslam'da kadın, evlilik, eğitim, medreseler, Bilim-teknoloji, yaşama biçimi ve giyim-kuşam gibi konulara Batıcı bir bakış açısıyla yaklaşmış ve bu konularda Batı'nın örnek alınması gerektiğini savunmuştur. Abdullah Cevdet, bu görüşlerini neredeyse kendisiyle tamamıyla bütünleşen *İçtihad* adlı dergide yayımlar.¹⁹² Üç ülkede (İsviçre, Mısır ve Türkiye) çıkan ve üç döneme (II. Abdülhamid Dönemi, II. Meşrutiyet Dönemi ve Cumhuriyet dönemlerine) şahitlik eden dergi 4 Eylül 1904'te çıkmaya başlar ve Abdullah Cevdet'in ahir ömrüne kadar da çıkmaya devam eder. Son sayısı 29 Kasım 1932 yılında 358. sayı ile son bulur. *İçtihad* dergisi Batıcılığın en önemli yayın organı olarak bilinir.¹⁹³

Baha Tevfik, Celal Nuri ve Kılıçzade Hakkı gibi düşünürler de aşağı yukarı Abdullah Cevdet gibi düşünmekte ve Batı'nın tam anlamıyla taklit edilmesi gerektiğini düşünmektedirler.¹⁹⁴

Materyalist Batıcılık

Kilise'nin kavramsal yetersizliği ve mantık dışı doktrinlerinin yanında hızla gelişen bilim beraberinde kaçınılmaz bir felsefi anlayışı ortaya çıkarır. Yaratıcı gücü hiçleyen bu felsefi akımlar materyalizm, pozitivism ve bu düşüncelerin sanata

ayrıcılık sınıfın oluşmasına imkân vermiştir bkz. (Özalp (2003), s. 17). Said Halim Paşa Batı'yı iyi bilen ve hatta Celal Nuri'nin deyişiyle Batı'yı Avrupalılardan daha iyi bilen ve değerlendiren biridir. Batı hakkındaki derin bilgisi onu kavramlara olan yaklaşımını ve yöntemini de etkisi altına almıştır. Söz konusu Batı'dan gelen yeni düşünce ve kavramları 'bağlamı ile birlikte' (çıkış noktası) değerlendirmesi Batıcılıkta sınır tanımayan Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet gibi Batıcı düşünürlere kıyasen daha isabetli bir tutum olarak durmaktadır.

Said Halim Paşa, İkinci Meşrutiyet'ten sonra yaşanan siyasi krizi ve kargaşayı da aynı hataya bağlamaktadır. Çünkü mutlak bir istibdadın ardından 'Fransa'da olduğu gibi' örneklenen sınırsız parlamentarizm dönemin gerçekleriyle uyuşmayıp sorunlara gebe bir vaziyetin habercisi olacaktır (bkz Özalp (2003), s. 19).

¹⁹² **Gündüz, Mustafa** (2008) *İçtihad'ın İçtihadı* Abdullah Cevdet, İstanbul, Lotus yayınları, s. 19.

¹⁹³ **Mustafa** (2007), s. 63-65.

¹⁹⁴ **Çetin** (2014), s.477-480.

yansımasıyla ortaya çıkan natüralizmdir. 18. Yüzyıl aydınlanmacıları olan Rousseau, Montesquieu, “Volter, Helvetius, Isnard, Shopenhauer, Droper, Büchner, Adam Smith, Francis Bacon”¹⁹⁵ gibi düşünürlerden etkilenen Abdullah Cevdet, Baha Tevfik, Bekir Fahri, Ahmet Nebil, Naci Fikret, Süleyman Menduh ve Faik Şevket gibi şahsiyetler bu düşünce akımının Türkiye’deki temsilcileri sayılır. Abdullah Cevdet’in¹⁹⁶ özellikle de Büchner’in eseri olan *Madde ve Kuvvet* adlı eserinden yaptığı tercümelere döneminde büyük yankı uyandırır.¹⁹⁷ İslam’ın biyolojik materyalizmin ta kendisi olduğunu söyleyen Abdullah Cevdet, *Türbe-i Masumiyet* adlı eserinde madde ile ilgili şöyle der:

Harektir hülâsa-i kâinat
Kimya etmede bu kavli isbât
Bir şey ki olmaz âdim-i mutlak
Olur mu hiç ona bidâyet olmak!¹⁹⁸

Yazar bu sözüyle evrenin özünü bir harekete bağlarken maddeye de ilahi sıfatlar verir. Ona göre madde ezeli ve ebedidir ne başlangıcı ne de bir sonu vardır. Dolayısıyla mutlak manada yokluk da madde için söz konusu değildir.

Bu dönemde üzerinde durulması gereken diğer bir şahsiyet Baha Tevfik’tir (1884-1914). Büchner’in *Madde ve Kuvvet* adlı eseri onun ateist olmasında büyük rolü vardır ayrıca bu eserin tamamını arkadaşı Ahmet Nebil ile birlikte kurduğu Teceddüd-i İlmî ve Felsefi Kütüphanesi Yayınevinde Türkçeye çevirerek bastırmıştır.¹⁹⁹ Sonuç olarak denilebilir ki pozitivism Türk edebiyatında Şinasi ile başlamış, Beşir Fuad ile gelişmiş, Baha Tevfik ile dava haline, Abdullah Cevdet ile de radikalizme varmış, Mahmud Sadık²⁰⁰ ile romanlaşmış ve Tevfik Fikret ile de şiir şekline gelmiş bir düşünce sistemidir.

¹⁹⁵ Karataş (2014), s.72.

¹⁹⁶ “İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin kurucularından İbrâhim Temo’nun Felix Isnard’a ait Spiritualisme et Matérialisme (Paris 1879) adlı kitabı kendisine vermesiyle düşünce yapısı tamamen değişen Abdullah Cevdet, dindar bir geçmişe sahip olmasına rağmen materyalizme yönelmiştir. Ayrıca materyalist filozof Büchner’i tanınması bu fikirlerinin pekişmesini sağlamıştır. Kendisi materyalist düşüncelerin popüler bir dille işlenmesi ve tabiatıyla kendi insanına İslâm’a aykırı değilmiş gibi tanıtılması gerektiğine inanmıştır bkz.(Kutluer, İlhan (1992) Batılılaşma, Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C. 5, s. 152-158).

¹⁹⁷ Çetin (2014), s. 480.

¹⁹⁸ Çetin (2014), s. 480.

¹⁹⁹ Kutluer (1992), s. 152-158.

²⁰⁰ Mahmut Sadık (2017) Tekâmül, Erzurum, Salkınsöğüt Yayınevi.

Siyasi Batıcılık

II. Meşrutiyet döneminde siyasi yönden Batıcı olan bazı aydınlar devletin yönetim biçiminin ve rejiminin değişmesiyle kurtulacağını düşünürler. Yalnız bunlar da kendi aralarında Adem-i merkezîyetçiler, sosyalistler ve ülke yönetiminin tamamını Batılı devletlere bırakmak isteyenler olmak üzere üç grup var. Yönetimi Batılı devletlere verme taraftarı olan Abdullah Cevdet'e göre Türkler devleti iyi yönetemezler bu yüzden ülke yönetiminde temel belirleyici güç Batılılarda olmalıdır. Ademi merkezîyetçiler ise Prens Sabahattin'i lider kabul ederler ve *Meslek-i İctimaî*, *Sa'y ve Tetebbu* gibi dergilerin etrafında görünmeye çalışırlar bunlar: Satvet Lütfî, Namık Zeki (Aral), Hamit (Ongunsu), Ahmed Bedevi (Kuan), Ahmet Fazlı, Mehmet Ali Şevki ve Nihat Reşat'tır (Belger).²⁰¹

Sosyal Bilimcilik

Batılılaşmada sosyal bilimcilik tezini savunan Ahmet Şuayb, Mehmed Cavid, Rıza Tevfik, Satı Bey, Bedi Nuri, Asaf Nefi, ve Edhem Faik Nüzhet gibi yazarlar ise ülkenin sorunlarını Batı kaynaklı sosyal bilimlerle çözüme kavuşturabileceklerini düşünürler. Bu bağlamda Batı kaynaklı olan hukuk, tarih, felsefe ve eğitim bilgilerini Osmanlı kültürüne yerleştirmeye çalışırlar. Bu konuda en çok Auguste Comte ve Le Play'in görüşlerinden yararlanmaya çalışırlar.²⁰²

Sonuç olarak gerek Osmanlılar olsun gerek İslamcılar ve Türkçüler olsun bu II. Meşrutiyet döneminde hemen herkes Batılılaşma taraftarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnız ayrıldıkları nokta Batılılaşmanın sınırı ve boyutlarıdır. İşte bu noktada Batılılaşma taraftarları Batı'nın tüm benliğiyle taklit edilmesini gerekli bulurken İslamcılar ve Osmanlılar Batı'nın daha çok ilim ve tekniğinin taklit edilmesi gerektiğini vurgularlar.

Batılılaşma düşüncesi ise II. Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatına iki şekilde yansımaktadır: Fecr-i Âtî edebiyatı ile Nevyunanîlik...²⁰³ Türkçülük ve Milli edebiyat kavramlarına değinmeden bu edebiyat topluluklarının neler olduğunu kısaca görmeye çalışalım.

²⁰¹ Çetin (2014), s. 483

²⁰² Çetin (2014), s. 486.

²⁰³ Çetin (2014), s. 486.

1.2.4. *Fecr-i Âtî Topluluğu*

Fecr-i Âtî topluluğundan önce var olan Servet-i Fünûn edebiyatçıları üslup olarak Klasik Türk edebiyatı çizgisinde kalmış olsa da hem zihin (duyuş) hem tema hem de teknik olarak Batı edebiyatını taklit etmiş ve bu bağlamda ciddi eserler telif etmişler. Yalnız hem Sultan Abdülhamid'in karakteristik yönetim anlayışından hem de mizaçları gereği bu sanatçılar edebiyat ortamından uzaklaşıp kendi köşelerine çekilmeye başlamışlar.²⁰⁴ 1901-1908 yıllarına denk gelen bu süreç Servet-i Fünûn edebiyatını olumsuz etkilemiş olsa da yeni gençlerin görünmesine fırsat verdiği için de Türk edebiyat tarihi açısından ayrıca önemlidir.²⁰⁵

Nitekim *Mecmûa-ı Edebiyye* (İstanbul), *Muktebes* (İzmir), *Çocuk Bahçesi* (Selânik), gibi dergilerde eserlerini neşreden Ahmed Haşim, Enis Avni (Aka Gündüz), Ali Canip (Yöntem), Mehmet Behçet (Yazar) ve Tahsin Nâhid gibi simalar edebiyat camiasında birden görünür hale gelirler. Bu isimler arasına daha sonra Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Şehabeddin Süleyman, Cemil Süleyman (Alyanakoğlu), Köprülüzade Mehmed Fuat, Müfid RÂtîb, Refik Halid (Karay) gibi isimler de girer. Servet-i Fünûn'un genç yazarları arasında olan 'Celâl Sahir, Faik Ali ve Ahmed Samim'in'²⁰⁶ de içinde olduğu ilk toplantı 20 Mart 1909'da

²⁰⁴ Servet-i Fünûncuları dağıtan kuvvet yalnız istibdat değildi, onları birbirine bağlayan edebi rabitalar da yıpranmış ve hatta kopma derecesine gelmişti bkz. (Banarlı, Nihad Sami (2004) Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Tarihi, C.2, s. 1092).

²⁰⁵ Fecr-i Âtîciler yayımladıkları Beyannâme'de ortaya çıkış sebeplerini dile getirdiği bir noktada Servet-i Fünûncuların Hükümet'in baskısıyla terk-i kalem ettiğini ve hürriyetten sonra da bir araya gelmeyip edebiyata kayıtsız kaldıklarını dile getirmesi yukarıdaki düşüncelerimizi doğrular mahiyettedir bkz. (11 Şubat 1325/24 Şubat 1910). 'Fecr-i Âtî Encümen-i Beyannâmesi' Servet-i Fünun dergisi, Nu. 977, s. 227).

²⁰⁶ Nihad Sami, Servet-i Fünûn yazarlarının bu gruba dahil edilmesini şöyle yorumlar: "Fecr-i Âtî gençleri, Servet-i Fünun san'atkarlarının ilk Meşrutiyet yılında birbirlerinden ayrı olarak dahi öyle parlak eser vermediklerini gördüler. Bütün bir yıl içinde onların gözlerine çarpan en mühim eserler; Tevfik Fikret'in Rücû' ve Mazî-Atî isimli manzumeleriyle Halid Ziya'nın Nesl-i Ahîr'inden ibaret kaldı. Bu iki büyük Servet-i Fünuncuya ait yazılar da onların eski yazılarıyla ölçülebilecek bir değerde değildi. Bu sebeptendir ki Fecr-i Âtîciler daha ziyade beklemek istemediler ve gene Servet-i Fünun şairlerinden Faik Âli ve Celâl Sâhir'in kendileriyle iş birliği yapmalarından aldıkları cesaretle hep birden, yeni bir edebî akım yaratmak istediler" bkz. (Banarlı, s. 1093).

gerçekleştirilir ve Faik Ali'nin önerisiyle oluşturulan bu yeni topluluğa Fecr-i Âtî adı verilir.²⁰⁷

31 Mart Vakası'nın yaşanmasından dolayı yaklaşık 10-11 ay gecikmeyle Fecr-i Âtîciler 24 Şubat 1910'da Servet-i Fünûn dergisinde bir beyanname yayımlayarak ortaya çıkış sebeplerini, Servet-i Fünun hakkındaki düşüncelerini ve ileride yapacakları faaliyetleri dile getirirler.

Söz konusu beyanname Türk edebiyatı tarihinde ilklerden olmasından dolayı önemli bir metindir. Söz konusu metinde üzerinde durulması gereken noktalardan ilki Fecr-i Âtîcilerin Servet-i Fünun'a karşı bir hareket olmasına rağmen Servet-i Fünunculara olan hayranlıklarıdır: "Osmanlı efkâr-ı umûmiyyesinin bu rehberi katî surette bulunduğu tarih, itiraf etmeli ki Edebiyat-ı Cedîde'nin genç ve faal zekâlarının Servet-i Fünun sahifelerinde ilk tesis-i meslek ettikleri zamana tesadüf eder. Bu heyet-i edebiyenin erkânı, o mecmuanın sahifelerinde muhîtinî tenvir eden bir manzume-i muzîa vazifesini görüyordu. (...) zira onların edebiyatımıza ettikleri hizmeti takdir etmemek herhalde kadr-nâşinâslık olur"²⁰⁸ sözleriyle Servet-i Fünuncuları etrafını aydınlatan ışıklı burçlara benzeten Fecr-i Âtîciler onlara olan hayranlıklarını gizleyememişlerdir.

Ayrıca Beyanname'de geçen "... memalik-i Garbiyedeki müessesât-ı mûmâsile ile tesis-i revâbıt ve mûnâsebât ederek memleketimizin tenevvüât-ı edebiyesinin Garb'a Garb'ın envârını âfâk-ı Şark'a nakledecek metîn ve ulvî bir nâkil vazifesi görmek, Fecr-i Âtî'nin cümle-i âmâlindedir" ifadesi Fecr-i Âtî edebiyatının Doğu ve Batı edebiyatı arasında bir köprü görevi göreceğini ifade etmiş olması ve doğudan da Batı'ya ilimlerin taşınması gerektiğine inanmaları son derece önemli bir düşüncedir. Çünkü Batı'nın neredeyse her alanda üstünlüğünün kabul edildiği bir dönemde böyle bir ifade kullanmaları onları tamamen Batılılaşma taraftarı olan Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet ve Baha Tevfik gibi sanatçılardan ayırmış olur. Nitekim Yakup Kadri, Hamdullah Suphi ve Köprülüzade Mehmet Fuat gibi yazarların daha sonra Milli edebiyat akımına geçmiş olmaları bunun doğal bir sonucu olarak da okunabilmektedir.

²⁰⁷ Akyüz, Kenan (1995) Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgiler 1860-1923, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, s. 153.

²⁰⁸ Servet-i Fünun, s. 227.

Fecr-i Âtîcilerin yayımladıkları beyanname dikkatli okunduğunda birkaç noktadan şikâyetçi oldukları ortaya çıkacaktır ve çıkış sebeplerini de buna bina edeceklerdir: Bunlardan birincisi edebiyatın geniş manasının bir türlü anlaşılmasında ve öneminin bilinmemesi, boş zamanları dolduran bir nesne olarak görülmesi; halbuki edebiyat hayattaki boşlukları dolduran yegane varlıktır. Buna delil olarak da Namık Kemal'in meşhur şu sözünü dile getirirler: "Edebiyatsız millet, dilsiz insan gibidir." Diğer bir nokta ise bir zamanın karanlıklarını kalemleriyle aydınlatan Servet-i Fünuncuların edebiyata olan ilgisizlikleridir. Bilakis Fecr-i Âtîciler ise genç dinamik ve ateşli kişilerin bir araya gelmesiyle vücut bulmuştu. Tabi onları böyle bir hayal kırıklığına sevk eden şeyin içlerinde besledikleri umut olduğunu Nihad Sami'nin şu ifadelerinden anlıyoruz: "Fecr-i Âtî'nin genç edipleri, hürriyetin ilanından sonra, Servet-i Fünun san'atkarlarının durmaksızın şikayet ettikleri 'istibdat'tan kurtulmuş olmanın verdiği hızla ve birden bire harekete geçeceklerini eskisinden daha zengin ve daha canlı bir edebi hamle yapacaklarını ummuş ve beklemişlerdi." Üçüncü sebep olarak da genç dimağların bir araya getirerek yeni ve kuvvetli bir edebi hamleyi gerçekleştirmek; edebiyatta ve sosyal ilimlerde ilerlemek öncelikli hedefleri arasındadır.

Fecr-i Âtî Beyannâmesi'nin tamamı dikkate alındığında bu topluluk üyelerinin asıl amacının yenilik olmadığı bilakis ellerinden gelse Tevfik Fikret ve Cenab Şehabeddin gibi eserler vücuda getirmek istedikleri anlaşılacaktır. Çünkü topluluğun esas gayelerinden biri Meşrutiyet ile birlikte gelen hürriyet ortamından edebiyatın da yararlanmasını istemek. Fecr-i Âtîciler bunu ilkin Servet-i Fünun yazarlarından bekler, ama istibdatla birlikte saklandıkları fildişi kulelerinden çıkmamaları onları edebiyat adına hamle yapmaya zorlar.²⁰⁹

Beyannâme'de Servet-i Fünunculardan hayranlıklarını gizleyemeyen Fecr-i Âtîciler daha sonra Servet-i Fünun sanatçılarına karşı tutumları onları bir takım polemiklerin içine çeker. Daha çok *Servet-i Fünun* ve *Resimli Kitap* dergileri etrafında yaşanan bu polemiklere Fecr-i Âtî'den Yakup Kadri, Celâl Sahir, Köprülüzade Mehmed Fuad, Ahmed Haşim, Şehabeddin Süleyman, Müfid RÂtîb, Ali Cânîb, Servet-i Fünun'dan ise Mehmed Rauf, Hüseyin Suad ve bağımsız olan Râif Necdet ile *Resimli Kitap* dergisi müdürü M. Rauf katılır. Özellikle de Selânik'te

²⁰⁹ Banarlı, s. 1093.

çıkan *Genç Kalemler*²¹⁰ dergisi Fecr-i Âtî'nin ferdiyetçi konuları işlediği ve Servet-i Fünuncular gibi sade (Arapça ve farsça tamlamalardan arındırılmış) olmayan bir dili kullandıkları ve edebiyat alemine yeni bir şey kazandıramadıkları için şiddetle eleştirmiş. Bu polemiklere karşı Fecr-i Âtîciler sadece üyelerinin sanat anlayışında tamamen serbest olduklarını, ortak ve belli bir sanat anlayışlarının olmadıklarını ve her üyenin sadece kendi adına konuşabileceğini söyleyecek kadar bir savunma geliştirirler. Polemikler neticesinde birçok istifalar yaşanır ve Yakup Kadri, Refik Halit, Ali Canib, Celal Sahir, Hamdullah Suphi ve Köprülüzade Mehmed Fuad gibi simalar o dönemde revaçta olan Milli edebiyat anlayışını benimsemeye başlarlar.²¹¹ Tahsin Nahit, Şahabettin Süleyman, Ahmet Samim ve Müfit Ratib de genç yaşta hayata veda ederler. Neticede büyük bir heyecanın ürünü olan Fecr-i Âtî 1912'ye geldiğinde de ömrünü tamamlamak zorunda kalır ve dağılır.

Fecr-i Âtîcilerin içine düştükleri yanılgıyı Âbide Doğan şöyle özetlemektedir:

Ayrıca içinde yaşadıkları siyasî ve sosyal ortam onların edebiyat anlayışlarının yerleşmesi için de uygun değildir. 1908 sonrasında İmparatorluğun başına dert olan savaşlar, ekonomik ve siyasî sıkıntılar, milliyetçilik davaları vb. meseleler edebiyatın hayatın gerçeklerinden uzaklaşmasına uygun değildir. Böyle bir ortamda sanat şahsî ve muhterem olamaz. Sosyal hayatın bu kadar içinde olan ve sıkıntıları fazlasıyla yaşayan bu milletin, kendi sorunlarına ilgisiz ve onlardan uzakta gelişen, fildişi kuleden seslenen bir edebiyata tahammülü yoktur. Öte yandan, aynı yıllarda ortaya çıkan ve tamamen hayatın içinde olan millî edebiyatın karşısında Fecr-i Âtî'nin faaliyet göstermesi beklenemez.²¹²

1911'de Trablusgarp 1912'de Balkan Savaşlarının yaşandığı trajik bir dönemde sanatın bencil olabilmesi mümkün değildir. Evet, bireyler böyle bir dönemde 'toplumsal körlük' diyebileceğimiz bencillik hastalığına veyahut milli bilinç yoksunluğuna düşebilirler ama sanatın böyle bir şansı yoktur. O bireysel ve yalnız olamaz en az iki kişi (yazar/okuyucu) arasında cereyan eden edebiyat da toplumsal ve sosyaldır. Nitekim Fecr-i Âtî edebiyatının kısa süreli olması ve akabinde yurdun büyük kesimini etkisi altına alacak olan Milli edebiyatın ortaya çıkması ve Fecr-i Âtî'nin birçok yazarının memleket meselelerini odağına oturtan Milli edebiyata geçmesi yukarıda söylediklerimizi destekler mahiyettedir.

²¹⁰ Genç Kalemler dergisi, dilin sadeleştirilmesi ve Milli bilincin oluşmasındaki rolü itibarıyla *Türkçülük ve Millî Edebiyat* adlı sonraki bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

²¹¹ Akyüz (1995), s. 155.

²¹² Doğan, Âbide 'Fecr-i Âtî Topluluğu': Çetişli, İsmail (Ed) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s.490.

Çok kısa bir dönem yaşayan ve kendilerine yönetilen eleştirilere ortak bir savunma veremeyen ve Servet-i Fünuncular gibi kalıcı eserler vücuda getiremeyen Fecr-i Âtîciler bir Fecr-i Âtî edebiyatını oluşturduğu söylenebilir mi? Bu soruya İsmail Parlatır *Türk Dili* dergisinde ‘Fecr-i Âtî Bir Edebiyat mı’ adlı makalesinde şöyle bir değerlendirme ile cevap verir:

Fecr-i Âtî’nin bir edebiyat olmadığı, daha doğrusu olamayacağı inancımızı dile getirmek istiyoruz. Çünkü bir edebi hareketin hangi amaçla, hangi ortamda ve hangi sanat ilkeleri çerçevesinde ortaya çıkmış olursa olsun, bir edebiyat olabilmek için asgari müşterekte ortak bir sanat anlayışı çerçevesinde birleşmiş olması esastır. Üstelik bu sanat anlayışını bir büyük inançla ve dayanışma ile savunmaları, kendilerine yöneltilen eleştirileri gene toplu olarak karşılamaları bir başka önemli ölçüt. Ayrıca edebiyata getirmek istedikleri yeni değerleri ve sanata özgü değer yargılarını yeni olarak sunarken ‘Bu yeni imajı neye göredir?’ sorusuna büyük ölçüde açıklık kazandırmak gerekir. Bu yetmez, gene o sanat anlayışı çerçevesinde kalıcı eserler ortaya koymak ve üretmek de ‘edebiyatı’ olmanın belki de en önemli kimliği olmalıdır. İşte bu ölçütler çerçevesinde Fecr-i Âtî edebi hareketine baktığımız zaman onu bir ‘edebiyat olma’ kimliğinde göremiyoruz.²¹³

Nihad Sami Banarlı da her ne kadar başlık olarak ‘Fecr-i Âtî Edebiyatı’ adını kullanmış olsa da aslında müstakil bir edebiyat olamayacağını düşünür. Birkaç genç heveslinin bir araya gelmesinden ibaret gören Banarlı, daha sonraki dönemlerde edebiyat alanında değerli simaların Fecr-i Âtî topluluğunda isimlerinin geçmesinden dolayı bahse değer gördüğünü söyler.²¹⁴ Ramazan Korkmaz’ın editörlüğünde hazırlanan “Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı”²¹⁵ adlı çalışmada Fecr-i Âtî’nin bir “edebiyat” olarak anılmadığını, Hülya Argunşah’ın kaleme aldığı “Milli Edebiyat” bahsi içinde “Milli Edebiyatın Devam Ettiği Yıllarda Diğer Edebi ve Fikri Arayışlar” başlığı altında “Nev-Yunanîler, Nayîler ve İslamcılar”la birlikte ele aldığını görerek bu ‘galat-ı meşhur’dan vazgeçildiğini anlıyoruz.

Fecr-i Âtî topluluğunun oluşturduğu hareket her ne kadar müstakil bir edebiyat vücuda getirmiş olmasa da topluluğun en gözde şairi olan edebiyat ve şiir hakkındaki görüşleriyle adından söz ettiren Ahmet Haşim’in²¹⁶ üzerinde durmak gerekir.

²¹³ Parlatır, İsmail (1999) ‘Fecr-i Âtî Bir Edebiyat mı?’ *Türk Dili*, S: 574, s. 868-879.

²¹⁴ Banarlı, s. 1092.

²¹⁵ Korkmaz, Ramazan (Ed) (2011). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

²¹⁶ Şiir kitapları: *Göl Saatleri, Piyâle Cumhuriyet’ten sonra yayımladığı nesirler; Gurebâ-hâne-i Lâklâkan Bize Göre ve Frankfurt Seyahatnamesi.*

1884'te Bağdatta dünyaya gelen Haşim, çocukluğunu sert bir babanın ve de hasta bir annenin yanında geçirir. Annesinin vefatıyla birlikte İstanbul'a gelince yabancılarla dolu bir okulda kalmak zorunda kalır. Ürkeklik ve içe kapanıklık içinde geçen çocukluk yılları Haşim'in zihnini devamlı meşgul eden bir heyula gibi kendisine yapışır. Bu düşünceler onu yaşanan hayattan uzak hayalî bir aleme sığınma isteğini oluşturur. Nitekim birçok manzumesinde bu manaları terennüm ettiği gözlemlenir.²¹⁷ Şuur altında yer eden çocukluk anıları eserlerinin bilakis de şiirlerinin en büyük kaynağını oluşturur.²¹⁸ Tabi Ahmet Haşim'in sanat, edebiyat ve özellikle de şiir hakkındaki görüşlerini anlayabilmek için şairin *Dergah* dergisinde *Şiirde Mana* başlığıyla yayımladığı ve *Piyale* adlı şiir kitabının önsözüne *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*²¹⁹ başlığı altında tekrardan yayımladığı makaleye müracaat etmek gerekir.

Bir Günün Sonunda Arzu şiirini yayımladıktan sonra kendisini tahkire varan eleştirilere karşı cevap vermek zorunda hisseder. Makalenin başında eleştiri dili hakkında görüşlerini beyan eden Haşim daha sonra şiirin mahiyeti ve dili hakkında şu ifadeleri kullanır: "... Şair ne bir hakikat habercisi ne bir belagatli insan, ne de bir vâz-ı kanundur. Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır."²²⁰

Nesir ile şiir dilinin ayrı ayrı düşünülmesi gerektiğini vurgulayan Haşim şiirin asla anlaşılacak ya da gerçeği ortaya koymak için yazılmaması gerektiğini söyler. Şiir ile nesri edebiyatın farklı mimarları olarak gören şair özellikle de şiirin kaynaklarını geceleri aydınlık sulardan ışıldayan esrarlı ve bilinmeyen bir sezgi gücüne bağlarken nesrin asıl kaynağının ise akıl ve mantık olduğunu söyler. Bu yüzden Haşim'e göre şair, şiirde mana aramamalıdır. Çünkü şiirde mana arayan kişiyi de geceyi nameleriyle dolduran kuşu eti için katletmekle eş değer görür.

²¹⁷ Akyüz (1995), s. 158.

²¹⁸ Doğan (2014), s.494.

²¹⁹ Ahmed Haşim (1921) 'Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar' Dergâh, Nr. 8, s. 113-114., Enginün, İnci / Kerman, Zeynep (1994) Ahmet Haşim Bütün Şiirleri, İstanbul, Dergâh Yayınları, Çetişli, İsmail (2015) Metin Tahlillerine Giriş-1 Şiir, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 113-118., Çetin, Nurullah (2016) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 547-551., Kolcu, Ali İhsan (2009) Ahmet Haşim'in Politikası, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları.

²²⁰ Enginün, İnci / Kerman, Zeynep (1994), s. 70.

Şiirde anlamın kapalı olması gerektiğini söyleyen Haşim hemen anlaşılabilir bir şiirin d n (bayağı) şairlerin işi olabileceğini savunur.²²¹ Şiirdeki anlamın (kelimelerle telkin edilen seziler) ancak bu alanda mahir olanların anlayabilmesi gerektiğini düşünür. Bu noktada Orhan Okay şöyle bir uyarıyı yapmayı da ihmal etmez. Ona göre Haşim manayı tamamen ret eden biri değıldir, o sadece manayı ön planda tutmanın karşısındadır der.²²²

Ahmet Haşim yazdığı şiirlerin okuyucular tarafından anlaşılmasını da günlük gazetelerin yetiştirdiğı tembel okuyuculara bağlar: “...yevm  gazetenin tembel alıştırdığı kari, şiirde kolay bir zevk bulamaz” sözü aslında dönemin gazete diline yapılan bir eleştirdir. Ona göre şiiri anlayabilmek için zeka ve ruhtan önce ziyaya, havaya ve zamana ihtiyaç vardır. Bütün bunlara rağmen şiirin anlaşılması ve bazı kısımlarının gizli kalması şiirin kusurundan değil bilakis maharetindedir.  nk n  şiirde bu şekilde saklı kalan anlamlar muhayyileyi canlı tutmak adına bir fırsattır.  nk n  “muhayyile, yarasa kuşu gibi ancak şiirin n m karanlığında perv z edebilir.”²²³

Sonuç olarak diyebiliriz ki Haşim’in şiiri manadan ziyade kelimelerin ahengiyle vücuda gelen telkin, terenn m yle de hayale kapı aralayan sözden çok bir musikidir. Ahmet Haşim Fransız sembolistleri olan Charles Baudelaire ve Paul Varleine’i takip etmesi, yukarıdaki hususlardan dolayı şiiri sembolist akımdan özellikler barındırmasına rağmen Kenan Akyüz Haşim’in şiirinde ‘sembol’ n pek de yer almadığını söyler. Akyüz, Haşim’in şiirlerinin dış aleme ait gözlemlerinin i  aleme yansımından kaynaklandığını dile getirerek şiir anlayışının empresyonizme daha yakın olduğunu iddia eder. Şairin *G l Saatleri* adlı şiir kitabının ilk şiiri olan *Mukaddime*’nin²²⁴ de şairin bu görüşünün  zeti olduğunu söyler.²²⁵

²²¹ Enginün, İnci / Kerman, Zeynep (1994), s. 73.

²²² Okay, Orhan (2016) Poetika Dersleri, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 115.

²²³ Enginün, İnci / Kerman, Zeynep (1994), s. 76.

²²⁴ Seyreyledim eşk l-i hay tı

Ben havz-ı hay lin sularında,

Bir aks-i m levvendir onun n

Arzın bana ahc r   neb tı bkz. (Enginün, İnci / Kerman, Zeynep (1994), s. 129).

Şair bütün hayatı hayal havuzunun sularında izlediğinden bütün ağaç ve bitkilerin i  alemine renkli bir ışık olarak göründüğünü söyler. Ahmet Haşim’in bu şiiri onun empresyonist oluşunu güzel bir şekilde  nekler. Empresyonizmin tanımına baktığımızda da bu şiirle aynı anlamla örtüştüğünü göreceğiz:

“Empresyonizm, tamamiyle sanatk rın görme duygusu ile i  dünyası arasındaki ilişkiye dayanan bir sanat anlayışdır. Bu anlayışta dış dünya karşısında sürekli yenilenen bir bakış ve bu bakışın sürekli

Fecr-i Âtî topluluğunda şiiirleriyle öne çıkan üslup ve konu bakımından Fecr-i Âtî'nin özelliklerini şiiirine taşıyan ve ferdiyetçi saf arayışlarıyla Haşim'e yaklaşan diğer şiiirler; Emin Bülend Serdaroğlu, Tahsin Nahit ve Mehmet Behçet Yazar'dır. Burada Emin Bülend Serdaroğlu diğerlerinden farklı olarak yani ferdiyetçi şiiir kalıbının dışına çıkarak Balkan ve Trablusgarb savaşları zamanında milli duyguları terennüm eden şiiirler de kaleme almıştır. Ayrıca Tahsin Nahit topluluk içinde *Rûh-i Bî-kayd* adında ilk şiiir kitabı yayımlayan kişidir.²²⁶

Fecr-i Âtî nesir biçiminde verdiği edebi eserlerle de adından söz ettiren bir topluluktur. Bunlar romanları ve hikayeleriyle öne çıkan Cemil Süleyman Alyanakoğlu (1886-1940) ile İzzet Melih Devrim'dir (1887-1966). Ayrıca Şehabeddin Süleyman ve Müfid Ratib hem tiyatro hem de edebî tenkit denebilecek türde eserler kaleme alırlar. Bu eserler Servet-i Fünun nesrinden pek de farklı özellikler taşımaz; tumturaklı dil ve marazi konular bu yazarlar tarafından da rağbet görür.²²⁷ Yakup Kadri ve Refik Halid gibi büyük nesirciler ise asıl eserlerini Milli Edebiyat Hareketi'ne katıldıktan sonra verdikleri için bu şahsiyetleri bir sonraki başlığımız olan Türkçülük ve Milli Edebiyat bahsinde değineceğiz.

Nevyunanîlik bahsine geçmeden önce çalışmamızın da ana konusu olması hasebiyle Ahmet Haşim'in Akşam gazetesinde yayımlattığı Mizah²²⁸ adlı makalesine değinmek isteriz. Böylece adı Fecr-i Âtî'den ayrı düşünölmeyen bu kalemin mizah hakkındaki düşüncelerini de değeriendirme fırsatı doğmuş olacak. Haşim Forain'in²²⁹ Fransız Encümen-i Daniş'i'ne üye seçilmesi üzerine bu yazısını kaleme alır. Çünkü Forain'in tek meziyeti ya da bilinen yönü 'göldürücü' yani mizah ustası olmasına rağmen ciddi bir müesseseye seçilmişti ve bu durum halk tarafından yadırganmıştı. Çünkü işi göldürmekten ibaret olan birinin halkın küçümseyişinden kurtulması pek de mümkün değildir diyen Haşim bu sebepten ötürü 'mizah'ın

değişen bir ışık ve renk ortamında görölenlerin psikolojik/ iç dünyaya olan yansımalarının ifadesi esastır" bks. (Çetişli, İsmail (2011) Batı edebiyatında Edebî Akımlar, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 115).

²²⁵ Akyüz (1995), s. 157.

²²⁶ Akyüz (1995), s. 158-159.

²²⁷ Akyüz (1995), s. 161.

²²⁸ Ahmed Haşim (4 Nisan 1926) 'Mizah' Akşam, Nu.2687, s.2., Ahmed Haşim (2011) Gurebâhâne-i Lâklâkan Eleştirel Basım, İstanbul, YKY, (Haz. Nâzım Hikmet Polat).

²²⁹ Tam adı Jean Louis Forain olan sanatçı 23 Ekim 1852'de Reims'te doğan Fransız bir ressamdır. Empresyonist ressamlardan olan Forain ayrıca Belle Epoque adlı önlü Fransız dergisinin en önlü karikatörcüsüdür. 11 Temmuz 1931'de Paris'teki evinde ölü. (Valdes, A., Jean-Louis Forain (1852-1931), <<http://jeanlouisforain.com/>> s.e.t. 30.10.18.

“yazıda edebiyatın, resimde sanatın ve sahnede temaşanın en şerefsiz şekli ve en d n (bayağı) menzilesi addedilir”²³⁰ der ve halkın nazarında g l ş n hiçbir zaman gözyaşının vakar ve asaletini yakalayamayacağını söyler. Makalenin devamına baktığımızda aslında Haşim’in de mizah özellikle de gülme konusunda halk gibi düşündüğü belli olur. G l ş n ruhun asil olmayan bir faaliyeti olarak gören Haşim gülmenin asıl kaynağının ise başkalarının kusuru ile g len kişinin benliğinde bulur. Ahmet Haşim bu düşüncesiyle gülme kuramlarından olan ve çalışmanın başında değinen ve Aristo ile Platon’un  ne sürdüğü ‘ st nl k kuramı’nı benimsediğ  anlaşılr. Yalnız Ahmet Haşim, Forain’in Encümen-i D niş’e seçilmesini halk gibi hakir görmez.  nk  Forain’in mizahı ona göre Nasrettin Hoca ve Moliere ‘inki gibi “fenaların sırtında bir kırba tı. Forain’in gülünç yaptığı,  irkinleştirdiğ  ve halkın istihzasına fırlattığ  malûm uzv  arızalar, hamakat ve bel het değil, muzır zek ların menbaından doğmuş insan kusurları ve cemiyet bozuklukları”ydı²³¹. Bu ifadeleri dikkate alındığında da Haşim’in mizah konusunda Bergson gibi düşündüğü söylenilebilir.  nk  hatırlanacağı gibi mizah Bergson’un düşüncesine göre komiklikler toplumun aksaklıklarını gösteren bir aynadır ve gülme de bu bozukluklara karşı verilen bir cezadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki bu makalenin yazıldığı tarih esas alındığında ve günümüz ile bir kıyaslama yoluna gidildiğın de aslında halkın mizaha olan bakışının değışmediğ  görülecektir. Söz konusu gülmenin, halkın nazarında, Haşim’in deyimiyle, etin “g lzeti (kaba) ve Ő riş  (kargaşa)”²³² olarak görülmeye devam ettiğ  anlaşılacaktır. Ne yazık ki mizah düşüncesi sosyal hayatımızdaki önemi kadar önemli görülmüyor ve güzel sanatlarda bir türlü hakkettiğ  değeri görmüyor. Çalışmanın başında da değinildiğ  gibi zaten böyle bir çalışmanın yapılmasının en büyük hedeflerinden biri de mizahın sosyal hayatımızdaki bu öneminin farkına vardırarak ve bilinçli kullanıldığında nelere kadir olduğunu gösterebilmektir.

²³⁰ Ahmed Haşim (2011), s. 39.

²³¹ Ahmet Haşim (2011), s. 41.

²³² Ahmet Haşim (2011), s. 40.

1.2.5. Nevyunanîlik Eğilimi

II. Meşrutiyet döneminin belki de en karakteristik tanımı arayışlar devri olmasıdır. Hem siyasi hem iktisadî arayışlar beraberinde edebî arayışları da getirir. İşte Yahya Kemal Beyatlı'yla edebiyatımıza gelen 'Nevyunanîlik' kavramı böyle bir arayışın neticesidir. Yenileşme ve modernleşme noktasında hemen hemen bütün yazarlar hemfikir iken oluşacak yeni edebiyatın 'kaynak' seçimi bakımından çeşitli görüşler vardı. İslamcılar, İslam medeniyetini esas kaynak olarak almak isterken Batıcılar, tamamen Batı kökenli bir edebiyatın oluşması taraftarıydı. Diğer yandan sesleri her geçen gün daha kuvvetli çıkan Türkçüler ve Milli Edebiyat taraftarları ise asıl kaynağın Eski Türklerden ve Türk Halk Edebiyatından alınması gerektiğini savunuyorlardı.

İşte böyle bir dönemde 1912'de saf şiir arayışıyla Fransa'dan yurda dönen Yahya Kemal Beyatlı Türklerin ne Orta Asya ne de Osmanlı Türk'ü olduğunu esasında Akdeniz Havzası'nın Türk'ü olabileceğini düşünerek Türklerin Yunanlarla ortak kültüre dayanabileceğini iddia eder ve Türk edebiyatının kaynak olarak Eski Yunan ve Latin medeniyetinden beslenmesi gerektiğini söyler. Yahya Kemal böyle bir düşünceyle Türk edebiyatının daha sağlam ve olması gerektiği gibi Batılılaşma yaşayacağını söyler.²³³ Yurda döndükten sonra edebi düşüncesinin yanında Yakup Kadri'yi bulan Yahya Kemal kendilerine döviz olarak da Platon'un şu sözünü kullanır: "Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarındaki kurbağalar gibiyiz."²³⁴

Yahya Kemal böylece Avrupa'da ortaya çıkan Néo-Hellénism akımını Türkiye'de Nevyunanîlik olarak çevirip uygulamaya koyar. Bu bağlamda Yahya Kemal; *Sicilya Kızları*, *Bergama Heykeltıraşları* ve tamamlanmamış bir şiir olan *Biblos Kadınları* adlı eserler ortaya koyarken Yakup Kadri de 'Tevratî edebiyatla'²³⁵ birleştirdiği bu hareket bağlamında *Siyah Saçlı Yabancı* ile *Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri* adlı eserlerini ortaya koyar. Daha sonraki yıllarda kaleme aldığı *Okun*

²³³ Okay (2010), s. 176-177.

²³⁴ Yücel, Hasan Âli (1989) Edebiyat Tarihimizden, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 256.

²³⁵ Enginün (2013), s.

Ucundan ve Erenlerin Bağından adlı eserlerinde de bu edebiyatın izleri görülür. Bu edebiyatın Cumhuriyet'ten sonraki tek takipçisi ise Salih Zeki'dir.²³⁶

Bu harekete ilk eleştiriler Rıza Tevfik ve Yusuf Akçura gibi kişilerden gelmiş olsa da asıl eleştiriyi Ömer Seyfettin *Boykotaj Düşmanı* adlı hikayesiyle yapar.²³⁷ Ömer Seyfettin hem Yakup Kadri'yi hem de Yahya Kemal'i hikayede kurguladığı kahramanlarla özdeşleştirerek birer Türk düşmanı ve Yunan hayranıymış gibi gösterir. Hikayedeki Mahmut Yüsri Yakup Kadri'yi temsil ederken Nihat da Yahya Kemal'i temsil eder.²³⁸

1.2.6. Nâyîler

Edebiyatta milliliğin sadece Genç Kalemler tarafından savunulmadığını göstermek amacıyla “milli geçmişe bağlanış” anlayışına sahip olan Nâyîler, Şahabettin Süleyman'ın yol göstericiliğinde 1913'te edebiyat sahasında boy göstermeye başlarlar.²³⁹ Şahabettin Süleyman 1914 tarihli *Safahât-ı Şiir ve Fikir* dergisinde *Nâyîler: Yeni Bir Gençlik Karşısında* adlı makalesinde sanat anlayışlarını dile getirmeye çalışır:

Bugün bazı gençler “Nâyî” kelimesinin etrafında yeni bir "edebî meslek" ile neşriyat hayatına giriyorlar. Onlar, Osmanlı'nın kuruluş devrine, Selçuklulara kadar inip eski mayayı bulup, onu yeni bir estetikle vermek istiyorlar. Teceddüdât, ekseriya, mâziye yani kavmin ruh-ı esasisine ric'atle temin olunduğu takdirde pâyidar ve makbûl olur. (...) Dünden alâkasını kesen terakkiyat, muallâkta kalarak, yaşamaz ölür. Bâhusus kavmin esâsât-ı ruhiyyesine tetabukla husule getirilen yenilikler, daha ziyade metin, daha ziyade serî olur. İşte Nâyîler de bu sûretle hareket ediyorlar. Osmanlı Türklüğünün esasına çıkıyorlar, bizim için pirü'l mutasavvıfın olan Mevlâna Celâleddîn-i Rûmi Hazretleri'nden ahz-ı nefis-i meslek ediyorlar."²⁴⁰

²³⁶ Okay (2010), s. 177.

²³⁷ Demir, Şenol 'Türk Edebiyatında Nevyunanîlik Eğilimi': Çetışli, İsmail (Ed) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s.607.

²³⁸ Tüzer, İbrahim (2010) 'Eski Yunan ve LÂtin'e Dönüş Fikrinin Panoraması ve Bir Eleştiri Olarak Ömer Seyfettin'in "Boykotaj Düşmanı"' Ayraç, S: 5, s.41-43.

²³⁹ Emiroğlu, Öztürk (2011) Türkiye'de Edebiyat Toplulukları, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 86.

²⁴⁰ Gürbüz, Hayrunnisa (2018) 'Şahabettin Süleyman'ın Şiir ve Tefekkür, Jale Dergileri ve Abdülhak Hâmid Hayatı ve Sanatkâr Eseri Üzerine Bir İnceleme' (Yüksek Lisans Tezi). Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 32.

Maziyi esas alarak yeniliklere kapı aralayan bu anlayış Yahya Kemal kaynaklıdır. Fransız simbolistlerin yolunu takip ederek kendi şiirinin kaynaklarına yönelen şair bu konuda Şahabettin Süleyman'ı etkiler. O da gençleri şiirde sadece vezin ve ahengi esas alan bu düşünce etrafında birleştirmek ister.²⁴¹ Şahabettin Süleyman'ın bu çabasını Sadık Tural şöyle ifade etmektedir: “Şahabettin Süleyman'a göre, “Nâyilik demek, vasıta ile esas, yani lisan ile hassasiyeti mezcetmek (...) vezin ve ahenkten başka süs kabul etmemek, sadeğiği timsal addeylemektir. O, bazı bakımlardan simbolistlerin ve daha çok parnasyenlerin şiirle ilgili anlayışlarını alıyor, birleştiriyor ve “Nâyiler” adlı bir topluluğun esasları haline getirmeye çalışıyordu.”²⁴² Hareketin içerisinde biri olan Halit Fahri Ozansoy ise o yılları şöyle dile getirecektir:

Bu nâyilik tabiri de Şahabettin Süleyman'ın bize sonradan taktığı bir Ecole ismi... Paul Verlaine'in derunî ahenk nazariyesini onun iddiasınca Türk edebiyatında yaratacak olanlar bizlermişiz! Hatta “Nâyiler” diye, Safahat ismiyle Rübâb'tan sonra çıkardığımız bir mecmuada bunu koskoca bir makale ile bütün edebiyat âlemine müjdelemiştik.²⁴³ Safahat ve onun arkasından yayımladığımız zavallı Kehkeşan birkaç sayı çıktıktan sonra battılar. Rübâb zaten Hakk'ın rahmetine çoktan kavuşmuştu.²⁴⁴

Rübâb dergisi etrafında estetik değerin yanında milli bir edebiyata da yönelmenin söz konusu olduğu bu yeni oluşumda “lisanın ahengiyle mütenasip milli bir mecrâ-yı nevîn” görüşünün hakim olmasını isteyen Nâyiler (Enis Behiç, Halit Fahri, Orhan Seyfi, ve Yahya Saim) uzun süre varlıklarını koruyamamışlar ve gelişmekte olan milli edebiyat akımına bağlı kalmayı tercih etmişler.²⁴⁵

1.2.7. Türkçülük yahut Milli Romantik Duyuş Tarzının İnşası

Türkçülük düşüncesinin Türk edebiyatına yansısıyla ortaya çıkan Millî edebiyat, Tanzimat sonrası Türk edebiyat tarihi içerisinde en uzun süre devam eden

²⁴¹ **Argunşah, Hülya** ‘Millî Edebiyat’: Korkmaz, Ramazan (Ed) (2011) Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 232.

²⁴² **Tural, Sadık K.** (1993) Edebiyat Bilimine Katkılar, Ankara, Ecdâd Yayınları, s.101-111.

²⁴³ 1914 tarihli "Safahât-ı Şiir ve Fikir" dergisinde çıkan *Nâyiler: Yeni Bir Gençlik Karşısında* adlı makale kastedilmektedir.

²⁴⁴ **Ozansoy, Halit Fahri** (2016) Edebiyatçılar Geçiyor, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 10-11.

²⁴⁵ **Okay** (2010), s. 178.

edebî harekettir. II. Meşrutiyet döneminin siyasi ve kültürel reflekslerine cevap da verebilen Millî Edebiyat hem İslamcı yazarların hem de Fecr-i Âtî yazarlarının bu akıma katılmasıyla çok geniş bir yazar kadrosuna erişmiş olur. Etkisini Cumhuriyet'ten sonra daha kuvvetli hissettiren Millî edebiyat, zengin bir yazar kadrosuna sahip olması, geniş bir zamana yayılması ve bu hareket ekseninde nice eserlerin telif edilmiş olmasından dolayı tek başına müstakil bir çalışma alanı özelliğini taşımaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın ana temasından sapmamak ve konu bütünlüğünü sağlamak amacıyla burada özellikle II. Meşrutiyet döneminde cereyan eden Türkçülük hareketine, Yeni Lisan Hareketi ekseninde ortaya çıkan 'dil-edebiyat' tartışmalarına, Ziya Gökalp'ın Türkçülük (Turancılık) kuramına ve bu hareket bağlamında ortaya çıkan dernek ve süreli yayınlara değineceğiz.

'Türkçülük düşüncesi'²⁴⁶ diğer siyasi ideolojilerin aksine önce edebi ve kültürel sahada kendini gösterir daha sonra siyaset alanına geçer. Edebi ve kültürel alandaki bu kısırdanmayı sağlayan eserleri şöyle sıralayabiliriz: Ahmet Vefik Paşa'nın²⁴⁷ *Şecere-i Türkî* (1864) ile *Lehçe-i Osmanî* (1876) adlı eserleri, Süleyman Paşa'nın *Tarih-i Âlem'i* (1876) ile *İlm-i Sarf-ı Türkî'si* (1876), Mizancı Murad'ın *Tarih-i Umumî* (1886), Necib Asım'ın (1861-1926) Léon Cahun'den (Leon Kahön) *Türk Tarihi* (1900) adlı eseri çevirmesi, Şemseddin Sami'nin önsözünde Türkçenin tarihi gelişimi hakkında bilgi verdiği *Kamûs-ı Türkî*'yi (1901) yazması, Bursalı Tahir'in (1861-1926) *Türklerin Ulûm ve Fünûna Hizmetleri* (1911). Ayrıca Ali Suavî'nin *Muhbir* ve *Ulûm* adlı gazetelere yazdığı makaleler ile Şemseddin Sami'nin *Lisan-ı Türkî Osmanî* adlı makalesi de 'Türk kelimesi ve Türk dili' üzerine olması bakımından önemlidir. Çarlık Rusya'dan kaçıp Osmanlı'ya sığınan aydın kişilerin

²⁴⁶ Konu ile ilgili kaynaklarda Türkçülük kavramı; Pantürkizm, Turancılık ya da Türk Birliği gibi kavramlarla da ifade edilir.

²⁴⁷ Ziya Gökalp, Ahmet Vefik Paşa'yı Süleyman Paşa ile birlikte Türkçülüğün babası olarak niteler. Ona göre Ahmet Vefik Paşa'nın Türkçülüğü, sathi bir arzudan ibaret değildi. Çünkü onda hem ilmi Türkçülük hem de bedîi Türkçülüğü vardı. Örneğin evinin tüm mobilyaları, kendisinin ve aile fertlerinin giyim kuşamları tamamen Türk adetlerine göre seçilmişti. Aynı ilmi hassasiyetin Süleyman Paşa'da da bulunduğunu söyleyen Gökalp, Recaizâde Ekrem Bey'in Talim-i Edebiyat-ı Osmaniye adlı eserini yayımladıktan sonra Süleyman Paşa'nın Ekrem Bey'e bir mektup yazdığını söyler. Mektupta Paşa, Edebiyat-ı Osmaniye denilmesinin yanlış olduğunu bunun yerine Türk edebiyatı ve Osmanlı dili yerine de Türk dili denilmesinin daha doğru olacağını söyler. bkz. (Gökalp, Ziya (1976) Türkçülüğün Esasları, Ankara: MEB Yayınları, (Haz. Mehmet Kaplan), s. 1-3).

Ziya Gökalp Türkçülük düşüncesinin kendisinde oluşmasının asıl sebebi olarak da bu iki şahsiyeti göstermektedir bkz. (Gökalp (1976), s. 9).

çalışmaları da Türkçülük fikrine katkı sağlamıştır.²⁴⁸ Bunlardan İsmail Gaspıralı'nın 'Dilde, fikirde, işte birlik' sloganıyla 22 Nisan 1883'te yayımladığı *Tercüman* gazetesidir. Kırım'da çıkan bu gazete 1912'de günlük olarak çıkmaya başlar ve gazetenin dili tamamen Türkçe'dir.²⁴⁹ Kazan Türklerinden olan Yusuf Akçura da eserleriyle Türkçülük düşüncesine katkıda bulunmuştur. Paris'ten döndükten sonra Kazan'a yerleşen Akçura burada meşhur eseri *Üç Tarz-ı Siyaset*²⁵⁰ adlı makalesini kaleme alır ve Kahire'de çıkan Türk gazetesine gönderir (Nisan-Mayıs 1904). Ayrıca Kazan'da İsmail Gaspıralı'nın çıkartmış olduğu *Tercüman* adlı gazetesine yazılarıyla destek olur.²⁵¹

Türkçülük düşüncesinin gelişmesine neden olan dış unsurlar da yok değildir. Başta Fransız İhtilali milliyetçilik düşüncesinin farkındalığını kazandıran en büyük etkenlerden biridir. Bunun yanında yabancı araştırmacıların Türk dili üzerine yaptıkları çalışmalar da bu düşüncenin yerleşmesinde etkin rol oynamıştır. Bu bağlamda yapılan çalışmaların Oryantalizm'den ve de Türk sanatına olan ilgiden kaynaklandığını söyleyen İsmail Çetişli²⁵² yapılan bu çalışmaları şöyle sıralar: *Göktürk Âbideleri*'nin Danimarkalı Thomsen tarafından okunması, *Büyük Türk Lügati*'nin Rus bilgini Radlof tarafından yayımlanması, Fransız Léon Cahun'un *Asya Tarihine Giriş* (1896) adlı eseri, Joseph de Guignes'in *Hunların, Türklerin, Moğolların ve Daha Sâir Tatarların Tarihleri* adlı eseri kaleme alması, Arthur Lumley Davids tarafından *Grammer of the Turkish Language* (1832) adlı eserin telif edilmesi ve Macar Türkoloğu Vambéry ile İngiliz Wilkinson Gibb'in çalışmaları bu bağlamda zikredilebilir.

²⁴⁸ Çetişli, İsmail 'İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları': Çetişli, İsmail (Ed) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s.142., Karakaş Mehmet (1994) '19. Yüzyılda Türkçülük Akımı ve Osmanlıda Rusya Kökenli Türkçülerin Önemi ve Rolü' (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, s. 94.

²⁴⁹ Kırımlı, Hakan (1996) 'Gaspıralı İsmail Bey', İslam Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı, C. 13, s. 392-395.

²⁵⁰ Yusuf Akçura bu makalesinde Türk birliği siyasetinin muhtelif unsurları bir araya getirmeye çalışan Osmanlıcılıktan daha mümkün daha sağlıklı bir yol olduğunu savunur. Çünkü dillerinin ırklarının, adetlerinin ve ekseriyetle dinlerinin bir olan Asya ve Avrupa'ya yayılmış olan Türklerin birleşmesi daha mümkün görünüyordu. Hem bu birleşmeyle birlikte Türkler büyük milletler arasında varlığını muhafaza edip daha görünür bir vaziyete gelecekti ve burada en medenileşmiş olan Osmanlı Devleti asıl rolü üstlenmiş olacaktı. Bu bağlamda İslam dini de birleştiriciliği sayesinde bu düşüncüyü pratikte daha da uygulanabilir kılacaktı bkz. (Akçura (1976)., s. 33-34).

²⁵¹ Yüce, Nuri (1989) 'Akçura Yusuf', İslam Ansiklopedisi, TDV, C. 2, s. 228-229.

²⁵² "Türk sanatının eserleri çoktan Avrupa'daki nefaisperestlerin dikkatini celbetmişti. Bunlar Türklerin eseri olan güzel eşyayı binlerce liralara sarfederek toplarlar ve evlerinde bir Türk salonu yahut Türk odası vücuda getirirlerdi. Bazıları da bunları başka milletlere ait Bedialarla beraber, bibloları arasında teşhir ederlerdi" bkz. (Gökalp (1976), s. 1).

Türkçülük düşüncesinin Özellikle de II. Meşrutiyet döneminde gelişmesinin ve edebî-kültürel boyuttan siyasi boyuta geçmesinin en büyük sebeplerinden biri de elim vakalara sebep olan Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarıdır. Balkan Savaşı'ndan sonra Bulgaristan, Makedonya ve Yunanistan gibi Balkan devletlerinin Osmanlıdan ayrılmasıyla son bulan Osmanlılık ve ekseriyetle Müslümanların yaşadığı yer olan Arnavutluk'un ayrılmasıyla Birinci Dünya Savaşı'nda 1916'da Hicaz Emiri Şerif Hüseyin'in ayaklanmasıyla biten İslamcılık düşüncesinin yerini Türkçülük düşüncesi alır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin bu görüşü benimsemesiyle ve resmi devlet politikası haline getirmesiyle Türkçülük düşüncesi ciddi bir hız kazanır.

İttihat ve Terakki Cemiyet'inin Türkçülük düşüncesini benimsemiş olması bu düşünce ekseninde oluşan dergicilik ve dernek faaliyetlerinin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Ülkenin kurtuluşu için Türkçülük düşüncesini son çare olarak gören aydınlar bu fikir etrafında birleşmeye başlarlar. Tabii aynı bilinci halkta oluşturmak kolay değildi. Bu yüzden Türkçülük düşüncesini toplum geneline yaymak adına bir takım dernek ve dergiler kurulur. Bunlardan önemli olan dernek adları şöyledir:²⁵³

- Türk Derneği (1908)
- Türk Yurdu (1911)
- Türk Ocağı (1912)
- Türk Bilgi Derneği (1914)
- Türk Gücü Cemiyeti (1913)
- Halka Doğru Cemiyeti (1917)
- Turan Neşr-i Maarif Cemiyeti
- Türk Tamim-i Maarif Cemiyet-i Hayriyesi

Bu dönemde Türkçülük düşüncesini destekleyen önemli dergiler ise şunlardır: *Genç Kalemler* (1911), *Türk Yurdu* (1911), *Büyük Emel* (1912), *Halka Doğru* (1913), *Bilgi Mecmuası* (1913), *Türk Duygusu* (1913), *Yeni Hayat* (1913), *Türk Sözü* (1914), *Yeni Turan* (1913), *Millî Tetebbular* (1915), *Yeni Mecmua* (1917), *Büyük Mecmua* (1919) ve *Küçük Mecmua* (1922).

Ülkenin içine düştüğü keşmekeşten çıkarmanın tek çıkar yolunun Türkçülük olduğunun birçok aydın tarafından benimsenmiş olacak ki gerek yukarıda adı geçen

²⁵³ Çetişli (2014), s. 142-143.

dernekler etrafında gerekse zikredilen dergilerde pek çok sanatçı bir araya gelir. Sadık Tural Türkçülüğün önde gelen yazar kadrosunu sınıflandırarak araştırmanın daha sistematik olmasını sağlar. Söz konusu tasnif şöyledir:²⁵⁴

1. Müteşebbisler (Gişimciler): Necip Asım, Veled Çelebi, Yusuf Akçura, Mehmed Emin, Ahmed Hikmet, Edirneli Necip, Tevfik Nevzat, Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp, M. Mermi, Dr. Âkil Muhtar, Dr. Fuad Sabit, Hüseyinzâde Ali Tevfik, Ağaoğlu Ahmed, Ahmed Ferid Tek, Bursalı Tahir, Ahmed Mithat ve Emrullah Efendi.

2. Kuramcılar (Nazariyeciler):

a) **Dil kuramcıları:** Necip Asım, Edirneli Mehmet Necip, Veled Çelebi, M. Nermi, Köse Raif Paşazade M. Fuad, Dr. Anton B. Tıngır, Ali Canip, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Kâzım Hami

b) **Milliyet, tarih ve kültür konularıyla ilgili kuramcılar:** Necip Asım, Veled Çelebi, Bursalı Tahir, Yusuf Akçura, Ağaoğlu Ahmed, Hüseyinzâde Ali, Ziya Gökalp, Ahmed Ferid Tek, Mehmet Ali Tevfik, Ahmed Refik, Ömer Seyfettin, Tekin Alp (Moiz Kohen) ve Halim Sabittir.

c) **İktisadi konular ile ilgili kuramcılar:** Yusuf Akçura, Parvus (Alexander Helphand), Nüzhet Sabit, Akyığıtzade Musa, Ziya Gökalp ve Fuad Köprülü.

3. Uygulayıcılar (İcracılar):

a) **Şairler:** Mehmed Emin Yurdakul, Ali Canip, M. Nermî, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Âkil Koyuncu, Aka Gündüz, İbrahim Alaaddin, Celâl Sahir, Emin Bülend, Yahya Kemal, Mehmed Fuad Köprülü, İhsan Râif Hanım, Hakkı Süha, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Enis Behiç, Faruk Nafiz, Halid Fahri, Fazıl Ahmed, Salih Zeki Aktay, Güzide Sabri, Halide Nusret ve Şükûfe Nihal.

b) **Düzyazı Yazarları (Nâsirler):** Müftüoğlu Ahmed Hikmet, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Ali Canip, Aka Gündüz, Halide Edip Adıvar, Kâzım Nâmi, M. Mermi, Mehmed Ali Tevfik (Yükselen), Refik Halit Karay, Hamdullah Suphi, Yakup Kadri, Köprülüzade Mehmed Fuad, Müfide

²⁵⁴ Karataş (2014), s. 80-81.

Ferid Tek, Ruşen Eşref Ünaydın, İsmail Habib Sevük, İbnürrefik Ahmed Nuri, İzzet Ulvi, Reşad Nuri Güntekin, Galip Bahtiyar ve Peyami Safa.

Türkçülük fikir hareketi kapsamında bir araya gelen kadronun ne kadar geniş olduğu âşikardır. Dolayısıyla vücuda gelecek edebi eserler de yazar kadrosuna paralel olarak zenginlik gösterecektir. Çalışmamızın konusu gereği bütün bu isim ve eserlere yer veremeyeceğiz, ama Türkçülük fikrinin II. Meşrutiyet döneminde dil tartışmaları üzerinde olgunlaşmasından dolayı ve bu fikir hareketinde önemli bir yere sahip olduğundan dolayı *Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi* üzerinde durmamız gerekir. Ayrıca Türkçülük hareketinin akl-ı evvelerinden olan Ziya Gökalp'ın Turancılık ve Türkçülük hakkındaki düşüncelerine yer vererek konunun genel bir çerçevesini çizmeye çalışacağız.

Tanzimat'la birlikte devletin birçok kurumu Batılılaşma hareketi çerçevesinde reform sürecine girer. Bu reformlardan en çok etkilenen ise şüphesiz dönemin edebi ve kültürel faaliyetleridir. Edebiyatta bunun öncülüğünü üstlenen Şinasi ise ilk hamleyi 'dil'i sadeleştirerek²⁵⁵ ve yazı dilini halkın anlayabileceği eşige getirerek yapmaya çalışır.²⁵⁶ Matbaanın ortaya çıkmasıyla artan dergicilik ve gazetecilik faaliyetleri Şinasi'nin 'dil'i sadeleştirme düşüncelerinin gelişmesine yardımcı olsa da dilin sadeleştirilmemesi gerektiğini düşünen yazarlar da yok değildir.

Dil üzerine tartışmaların yapılmasına ve Türkçülük düşüncesinin yaygınlaşmasına neden olan diğer bir sebep ise Mehmed Emin Yurdakul'un 1898 yayımladığı Türkçe Şiirler adlı eseridir. Şairin ilki 1897'de *Asır* gazetesinde²⁵⁷ daha sonra da bu kitapta yayımladığı *Cenge Giderken* şiiri tartışmaların fitilini ateşler. Sade bir dille yazılması, aruz yerine hece vezninin kullanılması ve millî kimlik bilincini ile heyecanının muhtevasında barındırmasıyla öne çıkan şiir âdeta Millî

²⁵⁵ Türk dilinin sadeleşme ve gelişme evreleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Levend, Agâh Sırrı (1972) Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları).

²⁵⁶ Şinasi Agâh Efendi ile birlikte çıkardığı Tercüman-ı Ahvâl (1277/1822 Ekim 1860) gazetesinin ilk sayısında *Mukaddime* başlığıyla yayımladığı yazısında "...giderek umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültazem olduğu dahi, makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur" sözleriyle dilin sadeleştirilmesi gerektiğini düşünerek ilk tartışmalara kapıyı aralamıştır bkz. (Öksüz, Yusuf Ziya (1995) Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi, Ankara, TDK Yayınları, s. 16).

²⁵⁷ Tansel, Fevziye Abdullah (1969) Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri-1, Ankara, Türk Tarih Kurumu, s. xvii.

edebiyatın müjdecisi gibiydi.²⁵⁸ Nitekim kendisi de İbrahim Hakkı Baltacıoğlu ile yaptığı bir röportajda şirin Türkçülük için bir başlangıç olduğunu dile getirir.²⁵⁹ Ayrıca *Türkçe Şiirler*'de yer alan *Biz Nasıl Şiir İsteriz* adlı şiiriyle de Mehmen Emin Yurdakul bir anlamda Millî Edebiyatın poetikasını da belirler. Şair'in Selânik'te çıkan *Çocuk Bahçesi*²⁶⁰ adlı dergide 1905'te *Türkçe Şiirler*'i yayımlaması üzerine de ilk tartışmalar başlamış olur. İlk tartışma derginin 25. sayısında yayımlanan ve Mehmed Emin Bey'e ait olan *Zavallılar*²⁶¹ şiiri üzerinedir. Tartışma Tevfik Fikret'in *Zavallular Şair'i Muhteremi'ne*²⁶² adlı mektubu ile başlasa meselenin dallanıp budaklanması Muallim Naci'nin *Evzân-ı Şiiriyemize Dâir*²⁶³ başlıklı yazısıyla olur.²⁶⁴ İşte dil üzerine ilk tartışmalar bu dönemde başlamış olsa da asıl hararetli tartışmalar *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan 'Yeni Lisan' makalesinden sonra yapılır.

Ömer Seyfettin'e ait olduğu bilinen ve *Genç Kalemler* dergisinde 11 Nisan 1911'de yayımlanan *Yeni Lisan* makalesi, beraberinde getirdiği yeni edebiyat görüşü ve dil tartışmalarıyla Türk edebiyat tarihindeki rolü tartışılmazdır. Ayrıca birçok edebiyat araştırmacısına göre bu tarih Millî edebiyatın da başlangıç tarihidir.²⁶⁵

Selânik'te Fecr-i Âtî muhabirliği yapan Ali Canip aynı zamanda burada H. Hüsni ile İ. Suphi adlı iki genç tarafından çıkartılan Hüsün ve Şiir adlı bir dergide yazılar yazar. Ali Canip daha sonra ismini beğenmediği bu derginin ismini *Genç Kalemler* olarak değiştirerek dergiye yeni bir misyon yükler.²⁶⁶ Ömer Seyfettin'in *Yeni Lisan* makalesinin yayımlanmasıyla da daha önce *Çocuk Bahçesi* dergisi etrafında yaşanan dil tartışmaları tekrar daha şiddetli bir şekilde ortaya çıkar.

Yeni Lisan Hareketi'nin dönemin edebi camiasında bu kadar ses getirmesinin esas nedeni ise şüphesiz hareketin arkasındaki üç kişidir. Bu kişiler, hayatları

²⁵⁸ Çetişli (2014), s. 155.

²⁵⁹ **Baltacıoğlu, İsmail Hakkı** (26 Ağustos 1943) 'Mehmed Emin Yurdakul İle Konuştum' Yeni Adam, nu.452.

²⁶⁰ Çocuk Bahçesi dergisi etrafında oluşan dil tartışmaları için bkz. (**Uçman, Abdullah** 'Genç Kalemlerden Önce Çocuk Bahçesi Mecmuasında Dil Tartışmaları': (Ed ?) (2014) 100. Yılında Yeni Lisan hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştay Bildirileri içinden (2014), İstanbul: Türk edebiyat Vakfı yayınları, s. 301-308.

²⁶¹ **Yurdakul, Mehmed Emin** (3 Ağustos 1905) 'Zavallılar' Çocuk Bahçesi, S: 25.

²⁶² **Tevfik Fikret** (3 Ağustos 1905) 'Zavallular Şair'i Muhteremi'ne' Çocuk Bahçesi, S.25.

²⁶³ **Ömer Naci** (28 Eylül 1905) 'Evzân-ı Şiiriyemize Dâir'. Çocuk Bahçesi, S. 33.

²⁶⁴ **Öksüz**, (1995), 56.

²⁶⁵ **Çetişli** (2014), s. 154-155.

²⁶⁶ **Öksüz** (1995), s. 80.

Selânik'te tesadüfen kesişen Ali Canip, Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin'dir. Ali Canip babasının sürgününden dolayı Selânik'e gelmiştir. Ziya Gökalp, İttihat ve Terakki'yi temsilen oradan bulunuyordu. Ömer Seyfettin ise askerliği bırakarak Selânik'e yerleşmişti. Ali Canip ile Ziya Gökalp'ın tanışmaları Ziya Gökalp'ın *Turan*²⁶⁷ şiiriyle olur. Genç Kalemler'in imtiyaz sahibi Nesimî Sârim Ali Canip'e bir gün bir şiir getirir. Başlığı *Turan* olan şiirin altında ise Tefvîk Sedat yazmaktadır. Nesimî, şiirin İttihat ve Terakki'nin Merkez-i Umûmî azalığına yeni seçilen Ziya Gökalp'a ait olduğunu söyler. O anları Ali Canip ise şöyle dile getirir: “*Turan Manzumesi*'ni okudum. Şeklen mükemmeldi. İmâleleri vardı. Fakat mânâ itibariyle pek kuvvetliydi. Nesimî ile baş başa bir iki kere okuduk. Bu sefer harikulâde bulduk. Şiir, gözlerimizin önünde çok geniş bir manevî ufuk açmıştı. Tarihi 4 Şubat 1326/1910. Manzumenin baş tarafına ve sol kenarına, Talât ve Cânib'e ibaresini yazmış, şiirini bir arkadaşımızla bana ithaf etmişti.”²⁶⁸

Ömer Seyfettin ise Ali Canip'le daha önce tanışmış ve aralarındaki dostluk bağlarını birbirlerine yazdıkları mektuplarla daha da pekiştirmişlerdi. İşte bu mektupların birinde Ömer Seyfettin'in Ali Canip'e ciddi bir teklifi olur. Ömer Seyfettin yazdığı mektupta mevcut lisandan nefret ettiğini özellikle de terkipli yapısından dilin kurtulması gerektiğini dile getirir. Dolayısıyla dilde bir ihtilal yapmak istediğini ama buna tek başına güç yetiremeyeceğini ve Ali Canip'ten desteklerini istemekteydi. Ali Canip, Ömer Seyfettin'in düşüncelerini Beyaz Kule'de bir araya geldiği Ziya Gökalp'a bildirir. Gökalp lisandaki sadeleşme fikirlerinin kendi düşünceleriyle tamamen tevaffuk (uymak) ettiğini söyler.²⁶⁹

Ziya Gökalp aracılığıyla İttihat ve Terakki'den ödenek alan Ali Canip durumu hemen Ömer Seyfettin'e bildirerek ilk sayının baş makalesini yazmasını ister. Çok geçmeden Ömer Seyfettin edebiyatta ve lisanda yeni çığıra sebep olacak o meşhur makaleyi, *Yeni Lisan*'ı, gönderir. Böylece bu isim şuurlu ve bilgili dil hareketinin de adı olur.²⁷⁰

²⁶⁷ “...Türkçülüğü bütün mefkûreleriyle, bütün programıyla ortaya atmak lazım geldiğini düşündüm. Bütün bu fikirleri ihtiva eden *Turan* manzumesini yazarak Genç Kalemler'de neşrettim. Bu manzume, tam zamanında intişar etmişti” bkz. (Gökalp (1976), s. 10).

²⁶⁸ Öksüz (1995), s. 81.

²⁶⁹ Öksüz (1995), s. 84.

²⁷⁰ Öksüz (1995), s. 85.

Ömer Seyfettin'i bile edebiyattan soğutan bir dil gençler üzerine yapacağı olumlu sonuçlar şüphesiz olmayacaktır. Dolayısıyla dilin Ziya Gökalp'ın da dediği gibi Arapça ve Farsça gramerlerden ve terkiplerden kurtulması sosyal bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştı. Yeni Lisan Hareketi'ndeki gücün sebebi de belki toplumun derinden hissettiği bu ihtiyacın neticesidir. Bu mütefekkirlerin içinde bulunduğu düşünce boyutunu Hülya Argunşah şöyle özetlemektedir: “Milletin başına gelenlere şahit olmak, millet üzerinde düşünmek, bu gençleri milletin en temel ve birleştirici değeri, ortak iletişim kanalı olan dil üzerinde düşündürmüş olmalıdır. Onlar milli devlete giden yolun başında milleti bulmak isterlerken milletin dili olgusuyla karşılaşır ve düşünmeyi bu noktadan başlatırlar. Milli dili özlerler.”²⁷¹

Türkçülük hareketinde isminin ve fikirlerinin üzerinde durulması gereken diğer bir şahsiyet ise şüphesiz Ziya Gökalp'tir.

Vatan ne Türkiye'dir Türklere ne de Türkistan

Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan...

Dizeleriyle Turan düşüncesini ortaya atan Ziya Gökalp bu düşünceleriyle başta Ali Canip olmak üzere pek çok kişi etkilemeyi başarmıştır. Gökalp söz konusu etkiyi şu cümleleriyle dile getirir:

Turan manzumesinden sonra, Ahmet Hikmet Bey, Altın Ordu makalesini neşretti. İstanbulda Türk Yurdu mecmuasıyla Türk Ocağı cemiyeti teşekkül etti. Halide Hanım, Yeni Turan adlı romanıyla Türkçülüğe büyük kıymet verdi. Hamdullah Suphi Bey Türkçülüğün faal bir reisi oldu. İsimleri yukarıda geçen yahut geçmeyen bütün Türkçüler, gerek Türk Yurdu'nda gerek Türk Ocağı'nda birleşerek beraber çalıştılar. Köprülüzade Fuad Bey Türkiyat sahasında büyük bir mütebahhir ve âlim oldu. İlmî eserleriyle Türkçülüğü tenvir etti.²⁷²

İsmail Çetişli; Gökalp'in Türkçülük düşüncesinin statik ve dogmatik bir öğretiğe dayanmadığını sosyal, siyasi ve kültürel gelişmelere göre de safhalara ayrıldığını söyler. Gökalp Turancılık ideali ile çıktığı bu yolda daha sonra Oğuzculuk/Türkmencilik ve en nihayetinde Türkiyecilik düşüncelerini benimser.²⁷³ Gökalp'a göre “millet, lisanca, dince ahlakça ve bedi'iyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir.” Gökalp kısaca milleti aynı harsa malik zümre olarak niteler.

²⁷¹ Argunşah, Hülya (Nisan 2011) 'Yeni Lisan Hareketi Yüz Yaşında' Türk Edebiyatı Dergisi (Genç Kalemler Özel Sayısı), S: 450, s. 4-8.

²⁷² Gökalp (1976), s. 10.

²⁷³ Çetişli (2014), s. 144.

Yazara Turan sözcüğünün tüm “Türkleri ihtiva eden camiavî” bir kelime olarak kabul eder. Dolayısıyla Turan sözcüğünün bütün Türk şubelerini ihtiva eden Türkistan’a hasretmek lazım geldiğini söyler. Yalnız bu şubelerin gittikçe yeni harslar ürettiklerinden ve coğrafi olarak birbirlerinden uzak olduklarından bu Türk şubelerinin birleşmelerine imkan vermez. Yalnız Türkiye Türkleriyle aynı koldan olan Oğuzların hem yakın hem de aynı harsa malik olmasından dolayı ilerde Türkmenlerle olan birleşimi de ihtimale bağlar. Şu an için geçerli olacak mefkûrenin ise Türkiyecilik olduğunu söyler. Gökalp Turancılığı her ne kadar hayal sahasında tarif etse de ona göre Türkçülük şuan ki gücünü ona borçludur. Çünkü Yüz milyon Türkün birleşmesi demek olan Turan, Türkçüler için en kuvvetli vecd kaynağıdır. Ve bu düşüncenin halihazırda uzak bir mefkûre olarak görünmesine karşın geçmişte Avarlar, Hunlar ve Gök Türkler tarafından gerçekleşmiş bir gayedir.²⁷⁴

Fecr-i Âtî’nin dağılması ve Millî bilincin oluşmasıyla birlikte yazar ve şairler Millî Edebiyat anlayışını kısmen de olsa farklı yorumlayarak çeşitli gruplar meydana getirmişler. Bunlardan ilki Nâyiler yahut Yeni Nesil grubudur. Halit Fahri, Selahattin Enis, Hakkı Tahsin, Hıfzı Tevfik, Orhan Seyfi, Yakup Salih, Safi Necip ve Hasan Sait’ten oluşan bu grubun amacı Türk şiirini kendi millî kaynaklarına döndürmek ve bağlamaktır. Onlara göre Millî edebiyat “millî geçmişe bağlanmakla” olur. Türk edebiyatının millî geçmişi Anadolu’da yetişmiş Âşık Paşa, Süleyman Çelebi ve Yunus Emre gibi şahsiyetlerin eserlerinde aranmalıdır ve buradaki lirizm ve samimi dil günümüze aktarılmalıdır. Lirizmin sembolü ney olduğu için kendilerine Nâyiler diyen bu grup önceleri *Rübâb* daha sonraları ise *Safahat-ı Şiir* ve *Fikir* dergileri etrafında toplanırlar.²⁷⁵

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra kesintiye uğrayan edebiyatı canlandırmak ve şairleri bir çatı altında toplamak adına Türk Ocağı’na gelen Ömer Seyfettin, Hasan Zeki, Orhan Seyfi, Hakkı Tahsin, Safi Necip, Salih Zeki, Selahattin Enis, Faruk Nafiz, Yahya Saim, Yusuf Ziya gibi şairler tarafından 1917’de Şairler Derneği kurulur. İptidai bir edebiyat yapacaklarını beyan eden bu grup lisan olarak “Yeni Lisan” anlayışına, vezin olarak hece veznine bağlı kalacaklarını açıklarlar. Muhtevada hem fikir olamayan şairleri bu konuda üyeleri serbest bırakırlar. Daha

²⁷⁴ Gökalp (1976), s. 19-25.

²⁷⁵ Çetişli (2014), s. 151.

önceleri Servet-i Fünûn dergisini yayın organı olarak kabul eden bu grup daha sonraları *Yeni Mecmua*, *Büyük Mecmua* ve *Dergah* gibi çeşitli dergilerde yazmaya başlarlar.²⁷⁶

Bu dönemde üzerinde durulması gereken diğer bir grup ise adını Türk edebiyat tarihinde önemli bir yere sahip olan *Dergâh* mcmuasından alan Dergâhçılar'dır. Derginin fikri ve felsefi alt yapısı Mustafa Şekip Tunç, İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından oluşturulurken sanat ve estetik alt yapısı Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Yakup Kadri tarafından oluşturulur.²⁷⁷

Sonuç olarak II. Meşrutiyet dönemi edebiyatı sancılı bir siyasi dönemin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Servet-i Fünun döneminde bizatihi kendini önceleyen edebiyat bu dönemde ülkenin içine düştüğü çıkmaza kayıtsız kalmaz. Osmanlı Devleti'nin kurtuluşu için öne sürülen Osmanlıcılık, Batıcılık, İslamcılık ve de Türkçülük gibi hareketlerin hem olgunlaşmasına hem de topluma yayılmasına yardımcı olur. Bu düşünceler çerçevesinde telif edilen edebi eserler yeni inşa edilecek toplumun yegane aracı olarak ele alınır. Ahmet Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirine olan tepki örneğinde olduğu gibi bireysellik edebiyattan dışlanır onu yerine sosyal kodlar edebiyata yüklenir. Milli edebiyat da milli bilinç kodlarıyla kodlanmış hem siyasi gelişmelerden etkilenmiş hem de siyasi oluşumlara yön vermiş güçlü bir edebiyat ve zengin bir kadroyla Türk edebiyat tarihi sahnesinde yerini alır.

1.2.8. II. Meşrutiyet Dönemi Romanı

Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarından sonra Batı'yla daha yakın bir temas kurmaya çalışan Osmanlı Devleti bu yeni politakının dönütlerini sadece askeri ya da iktisadi yönden değil kültürel ve de edebi yönden de alır. Avrupa'da özellikle 1789 Fransız İhtilali belki de bir halkın topyekün bir şekilde bilinçlendiğinde neler yapabileceğinin somut bir delili olarak getirdiği sonuçlar

²⁷⁶ Çetişli (2014), s. 152.

²⁷⁷ Çetişli (2014), s. 153

Avrupa'yı kasıp kavururken Osmanlı aydınlarını da heyecana getirir. Özellikle İbrahim Şinasi (1826-1871) Fransa'dan yurda döner dönmez halka yönelecek ve halk ile irtibata geçecek araçların arayışı içinde olacak. Bunun için halkın konuştuğu 'dil'le yazıp konuşmanın kaçınılmaz olduğunu düşünen Şinasi ilkin halka gidebilecek ve milleti bilinçlendirebilecek araçları bulmaya ve bunları işlevsel kılmaya çalışacak. Bu bağlamda "Şinasi'nin çok heveslendiği, âdeta gaye edindiği iş, Türkiye'de ilk husûsî gazeteyi çıkarmaktı; burada halka halk diliyle hitap etmek, onlara 'Garbın yeniliklerini ve yeni fikirlerini' tanıtmaya çalışmaktı."²⁷⁸ Bunun için gazeteyi bir araç olarak kullanan Şinasi, Âgâh Efendi ile 1860'da ilk özel teşebbüs olan *Tercümân-ı Ahvâl*'i kurur. Sonra da yine aynı yılda Batı kökenli olan tiyatroyu kullanarak 1860'da Şair Evlenmesi adlı eserini bu gazetede tefrika etmeye başlar.²⁷⁹ Bu ilk girişimlerin ve bundan sonra Tanzimat sanatçıları tarafından yapılacak girişimlerin asıl amaçları eski edebiyat yerine daha sosyal ve hayatla daha iç içe yeni bir edebiyat oluşturmak, milli duyguyu, vatan sevgisini, hürriyet ve meşrutiyet gibi yeni kavramlar hakkında bilinçlendirmek bunun için de sade bir dil kullanarak yani halkın diline değer vererek 'halka halk diliyle hitap etmektir. Dolayısıyla Şinasi gibi Tanzimat aydınlarına göre bütün bu yeni düşüncelerin halka ulaştırılmasında yegane araç gazeteden sonra tiyatro ve 'romandı.' Romanın Aristo'nun edebi türler olarak bahsettiği ' lirik, epik ve dramatik' türlerinden 'epik'in kökünden geliştiğini söyleyen Hülya Argunşah bu türün insanın 'dinleme ve anlatma' ihtiyacının doğal bir sonucu olarak geliştiğini söyler. Dolayısıyla Tanzimat'tan önce Türk edebiyatında Batılı anlamda bir romanın olmaması demek tahkiye geleneğinin hiç olmaması anlamına gelmeyeceğini dile getirir. Çünkü halk hikayeleri, masallar ve destanlar; sosyal

²⁷⁸ Banarlı, Nihad Sami (2004), s. 860.

Batıdaki gelişmelerin Osmanlı Devleti'ndeki ilk topyekün karşılığı şüphesiz 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'dır. Halil İncelik "Tanzimat iktisadi-içtimaî temelleri çürütürek yıkılmaya yüz tutan bir imparatorluğun yeni prensiplerle yeniden kurulma teşebbüsünü gösterir" (bkz. İncelik, Halil 'Gülhane Hattı ve 1839 Dönemi': ; İncelik, Halil / Seyitdanlıoğlu, Mehmet (Ed) (2011) Tanzimat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 32) diyerek 'yeni prensiplere' işaret ederken İbrahim Tüzer de Şinasi'nin 'bu yeni prensipler' eşliğinde oluşan 'yeni insan'ın kimlik inşasının neresinde olduğunu şöyle dile getirir: "Tanzimat Fermanıyla Osmanlı'nın gündemine girmiş olan hürriyet, demokrasi, eşitlik, adalet, insan hakları gibi kavramlara temas ederken "Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esir/Cehlimiz sanki idi kendimize bir zincir" diyerek "yeni insan"ın kimlik oluşumunda bilgiyle evrensel değerleri de özümsemesi gerektiği hususuna dikkat çekmiş olur. Böylelikle Şinasi, bilginin tek elde toplanmasına karşı çıkarak Batı'da 300 yıl evvel fark edilmiş, topyekün bir yenileşmenin ancak bilginin halka doğru yayılmasıyla mümkün olacağı hakikatini de Osmanlı'nın son döneminde bir sistem dâhilinde ele alan ilk aydın olmuştur" (bkz. Tüzer, İbrahim (2014) Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 35).

²⁷⁹ Banarlı, Nihad Sami (2004), s. 861.

hayatların çeşitli boyutlarına, tarihsel birikimlere ve başka malzemelere yer veren anlatılar olarak ortaya çıkmaktadır. Argunşah bu eski gelenekten dolayı romanın Türk edebiyatındaki ilk örneklerinde bu eski anlatıların izlerini taşıdığını söyler. Argunşah aynı görüşü Mustafa Nihat Özön, Pertev Naili Boratav, Güzin Dino, Robert Finn gibi edebiyat araştırmacılarının da taşıdığını dile getirerek Tanpınar'ın *Romana ve Romancıya Dair Notlar* adlı makalesinde dile getirdiği “Türk romanı mütalaa edilirken göz önünden tutulması lazım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikaye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'enenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyettir. Roman bize dışardan gelir”²⁸⁰ ifadelerine karşı çıkar ve bir geleneğinin birden bire bitmeyeceği gibi yeni bir geleneğinden birden bire yabancı tesiri altında başlamayacağını savunur.²⁸¹

Türk edebiyatında ilk roman örnekleri ele alındığında Türk halk hikayesinin izleri açık bir şekilde görülmektedir. Hatta Türk edebiyatının ilk tarihi romanlarından biri olarak kabul gören Namık Kemal'in *Cezmi* adlı eserinde bile bu eski geleneğin izleri görülmektedir.²⁸² Dolayısıyla Hülya Argunşah'ın Türk edebiyatında yeni bir tür olan romanın tamamen Batı kaynaklı olmadığı görüşünü desteklemesi yerinde bir tespittir. Bununla birlikte, Tanpınar'ın “roman bize dışardan gelir” sözünün devamını ele alırsak: “Roman bize dışardan gelir. Bunu söylemekle nev'i (türü) doğuran evolüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmamış olmadığını hatırlamak istiyoruz”²⁸³ sözüyle romanın tamamen Batı kaynaklı olduğunu söylemez ya da Türk romanının geleneksel Türk halk hikayelerinden beslenmediğini dile getirmez. Sadece Türk

²⁸⁰ **Tanpınar, Ahmet Hamdi** (1998) Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul, Dergâh Yayınları, (Haz. Zeynep Kerman), s. 57.

²⁸¹ **Argunşah, Hülya** (2006) ‘Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı’ Literatür Dergisi, C. 4, S: 8, s. 24.

²⁸² “Bazı romanların bitişinde geleneksel anlamdaki Şark halk hikayelerinden etkilenmeler görülür. Namık Kemal'in Cezmi romanında birbirlerini delicesine seven Perihan ve Adil Giray, bu dünyada değil ölümde birleşirler. Saffet Nezihi'nin Zavallı Necdet romanında Necdet, Müzehher ve Meliha öldükten sonra yanyana gömülürler. Böylece sağlıklarında birleşemeyen bu üç sevgili ölümde, mezarda birleşirler. Güzide Sabri'nin Münevver adlı romanında da hayatlarında birbirleriyle birleşemeyen Münevver'le Şefik'in mezarlarının üzerine hazan yaprakları dökülür. Fatma Aliye'nin Muhadarat romanında Fazıla'nın nişanlısı Mukaddem'le aralarında büyük bir engel girer. Uzun bir ayrılık ve mücadelelerden sonra ilginç tesadüfler sonucu buluşurlar, ama bu dünyada evlenip mtlu bir birlikteliğe kavuşmayıp ölürlere ve birleşmeleri öte dünyaya kalır” bknz. **Çetin, Nurullah** ‘II. Abdülhamid Dönemi Türk Romanı’: Hülagü, Mehmet Metin / Batmaz, Şakir / Alan, Gülbadi (Ed) (2011) Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid, Kayser, Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 262-263.

²⁸³ **Tanpınar** (1998), s. 57.

anlatı geleneğinin tek başına “roman” olarak evrimini gerçekleştirmediğini dile getirir.

Türk edebiyatı romanla ilk defa Yusuf Kamil Paşa'nın (1808-1876) 1862 yılında François Fenelon'dan (1651-1715) çevirdiği *Telemaque*'la (Telemak) tanışır.²⁸⁴ İkinci çeviri ise Victor Hugo'nun *Les Miserables* adlı eseridir. Tercümanı belli olmayan eser 1862'de *Ceride-i Havadis*'te *Mağdurin Hikayesi* olarak tefrika edilir.²⁸⁵ Beklenmedik bir ilgiye neden olan bu yeni tür ortalama sekiz yıl sonra ilk telif örneği olarak Şemsettin Sami'nin kaleminde *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adıyla okuyucunun karşısına çıkar.²⁸⁶ Kenan Akyüz *Telemak*'ın çok ağır bir dille kaleme alınmasından dolayı sadece belli bir kesimin dikkatini çektiğini bunun yanında asıl roman yazarlarının üzerinde bir tesir bırakmadığını söyler ve o yıllarda Türk aydınları üzerinde etki bırakan çeviri eserleri şöyle sıralar: “Victor Hugo'nun *Sefiller*'i (1862), Daniel Defo'nun *Robinson Crusoe*'su (1864), Alexandre Dumas Père (Aleksandır Düma Per)'in *Monte Kristo*'su (1871), Chateaubriand (Şatobrian)'ın *Atala*'sı (1872) ve Berndrdin de Saint-Pierre (Bernarden dö Sen-Piyer)'in *Pol ve Virjin*'si (1873) gibi bütün dünyaca tanınmış romanlardır.”²⁸⁷ Nurullah Çetin'e göre bu ilk tercüme Türk edebiyatında hem roman yazarının yetişmesini sağlar hem de okuyucunun roman ihtiyacını karşılar.²⁸⁸

Durali Yılmaz aslında Türk edebiyatının ilk romanının Ahmet Mithat Efendi tarafından 1870 yılında yazılan *Su-i Zan* adlı eser olduğunu, ama bu eserin bazı

²⁸⁴ *Telemaque* adlı romanın konusu Yunan mitolojisine dayanır. Yunan mitoloji kahramanlarından olan İtates Adası Kralı Odiseus'un savaş dönüşü yolunu kaybetmesi üzerine onu armaya çıkan oğlu Telemahos ile ona eşlik eden bilgelik tanrıçası Atena'nın tavsiyeleri romanın konusunu oluşturur. Romanın çevrildiği yıllarda henüz Yunan mitolojisi hakkında genel bilgilerin yaygın olmamasına rağmen bu eserin beklenenden çok rağbet görmesini Kenan Akyüz Avrupalı bir devlet kurma eşiğinde olan Osmanlı Devleti'nin böyle bir devlet hakkında bilgi verdiğinden ve nüfuzlu bir paşa tarafından tercüme edildiğinden dolayı olduğunu dile getirir bkz. (Akyüz (1995), s. 67).

²⁸⁵ Bu eser daha sonra *Sefiller* adıyla birçok kişi tarafından tercüme edilir. Tanpınar Türk edebiyatına kazandırılan ilk roman çevirilerinin bir tesadüf eseri olarak seçildiğini düşünür. Buna delil olarak da o dönemde isim yapmış Batılı sanatçılar olan Cervantes, Balzac, Stendhal ve Dickens'tan çeviri yapılmamasını gösterir. Ona göre bu keyfiyetin asıl nedeni ise garp medeniyetiyle fikir ve edebiyat münasebetimizi kontrol edecek eğitim öğretim kurullarının yokluğudur bkz. **Tanpınar, Ahmet Hamdi** (1997) 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, s. 287).

²⁸⁶ **Yılmaz, Durali** (2011) *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul, Kesit Yayınları, s. 12-29.

²⁸⁷ **Akyüz** (1995), s. 67.

²⁸⁸ **Çetin, Nurullah** (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002) 'Tanzimat Döneminde Türk Romanı' *Hece Dergisi* Türk Romanı Özel Sayısı, S: 65-66-67, s. 21.

araştırmacılar tarafından hikaye olarak kabul edildiğini dile getirir.²⁸⁹ Aslında hikaye ve roman kavramlarının karıştırılması tüm Tanzimat edebiyatı dönemi boyunca yaşanmaktadır. Hikayenin geleneğimizden gelen bir tür olduğunu buna mukabil roman kavramının Batı kökenli olduğunu söyleyen Orhan Okay bu karışıklığa neden olan örnek kullanımları ise şöyle dile getirir: “Fakat küçük hikaye türüne henüz âşina olmayan Osmanlı aydını için sadece büyük hikaye yahut roman vardır ve bu dönemde her ikisinin de adı uzun süre hikaye olarak kalmıştır. İlk yıllarda Namık Kemal *Mukaddime-i Celal*’de kendi romanı olan *İntibah*’tan hikaye diye söz ederken, Edebiyat-ı Cedide’nin kurulacağına yakın yıllarda bile Halid Ziya, roman türünün tarihi ve özellikleri üzerine yazdığı, o dönem için önemli eserinin adını *Hikaye* (1892) koymaktadır.”²⁹⁰ Orhan Okay bu yüzden *Hikaye ve Roman* başlıklı yazısında hikaye ile roman kavramlarını birlikte kullanacağını dile getirir. Bu yüzden roman neslinin ilk yazarının da Ahmet Mithat Efendi olduğunu kabul eder. Çünkü Ahmet Mithat Efendi 1870-1876 yılları arasında on yedi hikaye/roman yazmış. Ayrıca 1844-1912 yılları arasında seri olarak yayımladığı ve adını *Letâif-i Rivâyat* verdiği her biri 36 ile 228 sayfa arasında değişen yirmi dokuz hikaye/roman yazmış ve bunlardan on iki tanesini yayımlamış: *Su-i Zan*, *Esaret*, *Gençlik*, *Teahhül*, *Felsefe-i Zenan*, *Gönül*, *Mihnet-Keşan*, *Firkat*, *Yeniçeriler*²⁹¹, *Ölüm Allah’ın Emri*, *Bir Gerçek Hikaye*, *Fitnekâr*. Okay’a göre konularını romantik gönül eğlendirme, kadın, evlilik, esirlik, ve eğitim konularından alan bu eserler aynı zamanda Tanzimat romanının da repertuarını oluşturur.²⁹² Ahmet Mithat Efendi’nin niceliksel olarak kısa sürede bu kadar fazla eser vermesindeki nedenini ise Nurullah Çetin şöyle dile getirmektedir: “Ahmet Mithat, kendine okuyucu kitlesi olarak geniş halk kesimlerini, okuma yazmayı yeni öğrenenleri, kültür ve eğitim düzeyi düşük kişileri hedef seçer. Dolayısıyla kolay okunabilen, yormayan, daha basit bir kurguya sahip, açık ve yalın bir dil ve üslûbu olan, sürükleyici, eğlendirici, sıkmayan bir teknikle roman yazar.”²⁹³ Orhan Okay da onun bu özelliğini ve geleneksel meddah anlayışıyla olan ilişkisini ve romancılığını şöyle tarif etmektedir: “Her türlü edebi olmak endişesinden uzak, geçmiş yüzyılların hikâye anlatıcısı meddahı hatırlatan, şüphesiz

²⁸⁹ Yılmaz (2011), s. 13.

²⁹⁰ Okay (2010), s. 67.

²⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar 1871’de Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılan *Yeniçeriler* adlı eseri ilk tarihi roman olarak kabul eder bkz. (Tanpınar (1997), s. 286).

²⁹² Okay (2010), s. 68-69.

²⁹³ Çetin (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002), s. 21.

ondan birkaç parmak yukarıda bulunan farklı bir romancı olarak telakki etmek”²⁹⁴ gerektiğini söylerken Hülya Argunşah da Ahmet Mithat’ın ‘popüler edebiyat’ çıkırını açmakla Türk edebiyatına getirdiği yeni soluğa dikkat çeker.²⁹⁵

Emin Nihad Bey’in 1872-1875 yılları arasında yayımlanan *Müsâmeret-nâme*’si uzun kış gecelerinden bir araya gelen dostların her gece birinin bir hikaye anlatmasıyla oluşur ki bu tarzıyla *Bin Bir Gece Masalları*’nı hatırlatır ve oradan beslendiği söylenebilir. Bununla birlikte Namık Kemal’in *İntibah* (1876) adlı romanı; ilk bölümleriyle kaside nesiplerine, konusu itibarıyla de *Hançerli Hanım ve Cevri Çelebi* gibi anonim halk hikayelerine bağlanabildiği gibi diğer taraftan Batılı kaynaklar olan *La Dame Aux Camélias* ve *Manon Lescaut* gibi Fransız romantiklerinin izlerini taşıması gelenekten moderne açılan bir hususiyet kazandırırken psikolojik tahlil denemelerinde bulunması ve şairane bir dili kullanması romana Türk edebiyatının ilk edebi roman olma özelliği kazandırır. Bununla birlikte şiirde olduğu gibi romanda da Batılı anlamda ilk roman örnekleri Servet-i Fünun ile Türk edebiyatına kazandırılır. 1876-1896 yılları arasında yani Namık Kemal’in *İntibah*’ından Servet-i Fünun’un kuruluşuna kadarki yirmi yıllık süreçte Türk edebiyatının roman yükünün Ahmet Mithat Efendi tarafından tek başına taşındığı görülür. Bu yıllarda *Letâif-i Rivâyat* ile birlikte yayımladığı yirmi beş romanı yayımlanır. Bu romanların genel özelliği Doğu-Batı çatışması üzerine kurulmuş entrik vakalar ile okuyucuyu bilgilendirme amaçlı oluşturulmuş didaktik metinlerden oluşmuş olmasıdır. Tanpınar²⁹⁶, bu eserlerin bir diğer özelliğinin ise Türk halkını okumaya alıştırmış olduğunu söyler. Burada eğlendirirken öğretmek Ahmet Mithat’ın genel poetikasıdır. Ahmet Mithat Efendi dışında bu dönemde Nabizade Nazım (1863-1893) *Zehra* (1876) adlı eseriyle ilk realist roman ve *Karabibik* adlı eseriyle de naturalist izler taşıyan roman örneklerini verirken onu Namık Kemal *Cezmi* (1880) tarihi romanını, Samipaşazade Sezai (1860-1936) *Sergüzeşt* (1889) adlı eseriyle realist izler taşıyan romanını kaleme alır.²⁹⁷ Yine aynı

²⁹⁴ Okay (2010), s. 135.

²⁹⁵ Argunşah (2006), s. 48.

²⁹⁶ Tanpınar (1997), s. 289.

²⁹⁷ Okay (2010), s. 69.

yazarın *Küçük Şeyler* adlı eseri 1890'da kaleme alınır. Ama yine de Türk romanı Servet-i Fünun edebiyatı da dahil romantizmin tesirinden kendini kurtaramamıştır.²⁹⁸

Şinasi'de gaye olarak beliren Namık Kemal'in keskin kalemıyla savunulan ve Ahmet Mithat'ın eserlerinde uygulamaya konulan halk için sanat, Tanzimat neslinin genel edebiyat anlayışı olarak belirir. Özellikle Namık Kemal'in edebiyat anlayışının kaynak noktasını oluşturduğu şu cümleler aynı zamanda Tanzimat neslinin de genel sanat poetikasını ortaya koyması hasebiyle önemlidir: "Sözün ahval-i vicdaniyyeyi tahvilde olan tesir-i belîğine mebni bir büyük faidesi dahi milletin hüsn-i terbiyetine hizmettir ki hakikat-i hâlde lafzan edebiyatın me'haz-i iştikakı edeb ise manen edebin masdar-ı intişarı edebiyattır denilebilir. Zira iki manasıyla edibane yazılmış bir eser, mekarim-i ahlak için öyle bir kanun-ı muteberdir ki herkes bi'l-ihhtiyar itaatine mail ve o cihetle yalnız vücudu muhafaza-i ahlakına kâfil olur."²⁹⁹ Namık Kemal bu sözleriyle edebiyatın milletin güzel ahlak sahibi olmasında hizmet edici rolünün önemini dile getirir. Ayrıca 'edebiyat'ın dilbilgisi kuralına göre 'edep' sözcüğünden türediği aynı zamanda da 'edep'in de edebiyatla intişar ettiğini dile getirerek edebiyat'ın milletin 'hüsn-i terbiye' işlevinde kullanılmasının edebiyat için ne kadar fitri bir görev olduğunu dile getirmeye çalışır. Namık Kemal'in *Mukeddime-i Celal*'de "Filhakika bizde kalemin gösterdiği terakkî; Garb'ın bedâyi-i irfanına kıyâs olunursa bir allamenin iktidarına nisbet yeni lâkırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır"³⁰⁰ diyerek eski edebiyatı ağır bir şekilde eleştirir. Makalenin devamında ise edebiyat eserlerinin okuma-yazma bilmeyenler tarafından dinlendiğinde birer 'âmin-hân' olarak anlaşılacağını ve dilin iki sayfalık bir yazıyı anlamak için seksen defa sözlüğe başvurmak zorunda bıraktığını, o döneme kadar gelmiş olan Türk şiirinin birkaç beyit dışında "cihân-ı evham"dan alınmış hayali tasavvurlardan ibaret olduğunu, edebiyatçıların bile henüz imla kurallarını bile doğru dürüst bilmediğini dile getirerek hem eski edebiyat anlayışına hem de dönemin edebiyatçılarına ağır eleştirilerde bulunur.³⁰¹ Dolayısıyla Namık Kemal'in eskiyi eleştirme ve öteleme çabası, Şinasi'nin halka inme ve dili

²⁹⁸ Akyüz (1995), s. 111.

²⁹⁹ Namık Kemal (28, 31 Ağustos 1866) 'Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir' Tasvîr-i Efkâr, nr. 416-417'den alıntılanan Yetiş, Kazım (1989) Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, s.8.

³⁰⁰ Namık Kemal (1355) 'Mukaddime-i Celal' İstanbul Kütüphane-i Ebu Ziyâ, s. 1.

³⁰¹ Namık Kemal (1355), s. 1.

sadeleştirme çabası, Ahmet Mithat'ın eski meddah geleneği ile modern roman türünü harmanlayarak halkı eğitirken eğlendirme endişesi, Samipaşazade Sezai ile Nabizade Nazım'ın realist unsurları romana taşıma teşebbüsleri Tanzimat devri Türk romanını bir 'arayış romanı'na çevirir. Nitekim Hülya Argunşah da bu dönem romanını şöyle özetlemeye çalışacaktır:

Roman bir taraftan bir yazma biçimi olurken diğer yandan topluma ulaşma kanallarından biri olma fonksiyonunu da yüklendi. Zaten belirgin bir şekilde bir aydın sınıfın kullandığı bir türdü. Onların istediklerini anlatma aracı olarak kendi kimliğini bulma çabasına girdi. Bu sebeple erken dönem Türk romanları bir taraftan gerçeğe bağlı kalma kaygısını içinde taşıırken diğer yandan eski anlatı geleneğini tenkit etti. Bir yandan kişiler dünyasını psikolojik derinlikler eşliğinde kurarken; diğer yandan masalların keskin çizgilerle belirlenmiş iyi kötü karşıtlığını kullandı. Bir yandan öğretmek arzusuyla kültürel bir birikim aktarırken diğer yandan hoşça vakit geçirmek için merak uyandıran bir macerayı anlatmayı önceledi. Masalların, mesnevilerin, âşık ve meddah hikâyelerinin dünyasından olabildiğince uzak kalmaya, onların ibret ve nasihatler vermek için anlatma hedefinden kaçınmaya çalışırken 'kıssaadan hisse çıkarma'nın zorunluluğunu hissetti. Çünkü onlara göre ortada pek çok konuda hızla eğitilmesi, yeni medeniyete ayak uydurması gereken kalabalık bir halk vardı.³⁰²

Argunşah ilk roman ve tercümelemlerini karakterini belirleyen bu karışık tablonun ancak siyasi baskıların, edebiyatı hayatın dışına çıkarttığı bir zamanda ve kendini her anlamda reformcu olarak tayin eden Servet-i Fünuncular tarafından romanın gerçek boyutu ve tekniğinin ele alındığını söyler.³⁰³

Yaşanan siyasî gelişmelerle birlikte Batı'nın artık daha yakından tanınmış olması edebiyat üzerinde de etkisini göstermeye başlar. Bu yeni edebiyat atmosferinde, *Servet-i Fünun* dergisi etrafında ve Tevfik Fikret'in bu derginin yazı işlerini üzerine almasıyla başlayan (7 Şubat 1896) döneme Servet-i Fünun ya da Edebiyat-ı Cedide devri denilir. Tanzimat'la başlayan Doğu-Batı mücadelesi bu dönemde Batı'nın zaferiyle sonuçlanır ve her yönden Batı'yı örnek alan eserler kaleme alınır. 1880'den sonra Türk edebiyatına giren realizmin tesirinde kalan Servet-i Fünuncular; devrin ağır siyasi şartları gereği, romantizmin henüz etkisinin dağılması ve ruh hallerinin bu türden bir edebiyat anlayışına müsaitliğinden dolayı ferdi konulara ve de psikolojik tahlillere yöneldiği görülür: "Servet-i Fünun romanında 'sosyal davalar' hemen hemen hiç yoktur. Siyasî ve dinî baskıların şiddetle devam ettiği bir devirde, bu iki dayatmadan birine dokunmadan herhangi bir sosyal davaya temas etmenin imkansızlığı ortadadır. Bu bakımdan Servet-i Fünun

³⁰² Argunşah (2006), s. 29.

³⁰³ Argunşah (2006), s. 30.

romancıları, tahlili yalnız kahramanlarının iç hayatına yönelterek, sosyal hayatı sadece tasvir etmekle yetindiler. Bu davranış uymağa çalıştıkları realist roman metoduna da uygundu.”³⁰⁴ Hülya Argunşah da bu dönem romanlarının kadın sorunlarına, esirlik sorunlarına ve hâsılı ev içi bireylerinin sorunlarına yönelmesinin de bu dönemin siyasi atmosferinin doğal yansıması olarak görmektedir.³⁰⁵ Bu dönem romanlarının en belirgin özelliği ise romanların trajik bir sonla neticelenmesidir: Mehmet Rauf’un *Eylül* ve Halit Ziya’nın *Ferdi ve Şürekası* elim bir yangın faciasıyla bitiyor. *Aşk-ı Memnû*’da Bihter tabancayla intihar ediyor. Saffet Nezihi’nin *Zavallı Necdet* romanında bir çıkış yolu bulamayan Necdet annesine ve İbrahim Şemsi’ye mektup yazdıktan sonra intihar ediyor.³⁰⁶ Ayrıca Servet-i Fünun romancıları roman tekniği bakımından Tanzimat romancılarından çok daha ileri bir seviyedeydi. Vakaların oluşturulması-geliştirilmesi, neden sonuç ilişkileri ve konuşmalar normaldi. Nitekim Tanpınar da “Halid Ziya’ya kadar romancı muhayyilesiyle³⁰⁷ doğmuş tek muharririmiz yoktur” diyerek asıl Türk romanının Servet-i Fünun’la başladığını ve daha önceki denemelerin hikaye yazmaya hevesli gençler olduğunu söyler.³⁰⁸ Bunun yanında şiirde olduğu gibi romanlarda da kullanılan ağdalı dil bu eserlerin nerdeyse tek kusuru gibi görünür.

Halid Ziya’nın 1887’de kaleme aldığı ve edebiyatımızda da türünün ilk örneği olarak kabul edildiği *Hikâye* adlı kuramsal eserde Halit Ziya, bir romanın nasıl olması gerektiği üzerine görüşlerini beyan eder. Hikayede asıl olanın vaka ve

³⁰⁴ Akyüz (1995), s. 112.

³⁰⁵ Argunşah (2006), s. 67.

³⁰⁶ Çetin (2011), s. 262.

³⁰⁷ Tanpınar romancı muhayyilesini şöyle tanımlar: “Muhayyile herhangi bir şeyi uydurmak değil belki herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmek, yalamı yaşar hale sokmaktır” bkz. (Tanpınar (1998), s. 56).

³⁰⁸ Tanpınar (1997), s. 289. Tanpınar Namık Kemal’in İntibah adlı romanını Türk edebiyatının ilk romanı olarak kabul edip Türk romanını bu eserle başlatsa da aslında Namık Kemal’i de Ahmet Mithat Efendi gibi romancı olarak görmez: “Her ikisinin de hakiki romancı olarak ve romancı muhayyilesi ile doğmadığı muhakkaktır.” Tanpınar’a göre Namık Kemal ilk Türk roman yazarlarından ayıran yönünün ise Batı’yı biraz daha yakından tanımış olmasıdır. Çünkü Tanpınar’a göre bizde romanın doğmamasının asıl sebebi Batı ile Şark insanının farklı kültürel kodlarda yaşamış olmasıdır. “Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumî fikirler dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. (...) Bizce İslami akidenin hakikaten akim bıraktığı bir saha varsa o da psikolojik tefahhustur” diyerek romanlardaki fertlerin, kişilerin psikolojiden mahrum birer manken olduğunu iddia eder. Anlatılarda ferdin psikolojik hususiyetiyle var olmadığı için de ilk roman denemelerinde hakiki diyalogun da olmadığını dile getirir bkz. (Tanpınar (1998), s. 56-73. Buna mukabil Mehmet Kaplan ise Türk edebiyatının ilk roman denemeleri arasında gösterilen Şemsettin Sami’nin Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat adlı eserinde şahısların ruh hallerinin önemsendiğinden dolayı eserde ‘psikolojik roman’ hususiyetlerinin bulunduğunu savunur bkz. Kaplan, Mehmet (1987) Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 84.

tahkiye olmadığı önemli olanın gözlem ve ruh tahlili olduğunu şu cümlelerle dile getirmeye çalışır:

Hikaye bir vakanın tasviri imiş! Hayır, değil. Şimdi hikaye bir vakanın tasviri olmaktan ziyade bir hissiyat levhası addolunur. Hikayede tafsilat vakadan az yer tutmalı imiş!.. Bu da yanlış!.. Bu söz dünyada hiçbir sahib-i aklın vuku'una ihtimal vermeyeceği bir çok teselsül-i vakayi-i garibeden mürekkep türlü türlü sirkatlerden, cinayetlerden, intiharlardan bahis olan safsata-amiz masallar hakkında söylenebilir. Gerek hayalliyunda olsun, gerek hakikiyundan; hikaye-nüvisanın eserlerine zemin itihaz ettikleri tetkik-i ahval-i ruh esas-ı mühimi ancak tafsilat ile hallolunabilir.³⁰⁹

Bu anlayış ile bu dönemde ciddi romanlar kaleme alan Servet-i Fünuncular ise Halid Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit, Safveti Ziya ve Mehmed Rauf'tur. Özellikle de Halid Ziya bu dönemde *Mai ve Siyah* (1897) ile *Aşk-ı Memnû* (1900) adlı eserleri yayımlarken Mehmed Rauf da *Eylül* (1901) ile *Ferda-yı Garam*³¹⁰ adlı romanlarını kaleme alarak bu dönemde öne çıkan şahsiyetler olur.³¹¹

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra matbuat alanında yaşanan hareketlilik romanda da kendini gösterir. Siyasal baskının ve de sansürün ortadan kalkması, niceliksel anlamda roman sayısında bir patlamanın yaşanmasına neden olur.³¹² M. Ziya Bakırcıoğlu *Türk Romanı* adlı eserinde bu dönemde yazılmış 37 roman tespit ederken Osman Gündüz *II. Meşrutiyet Romanı (1908-1918) Yapısal ve Tematik İnceleme* adlı çalışmasında 1908 ile 1918 yılları arasında toplam 229 roman tespit eder. Gündüz, bunların 110'unu kısa roman/uzun öykü, 27'sini de polisiye roman olarak değerlendirir. Ayrıca 1908'den önce tefrika edilen ama 1908 ile 1918 yılları arasında yayımlanan 3; 1908-1918'de tefrika edilen ama daha sonra yayımlanan 6 romanı da sayar.³¹³

Bu dönemde sayıca fazla olan roman nitelik konusunda kendinden önceki Servet-i Fünuncuların romanıyla yarışamaz. II. Meşrutiyet döneminde irili ufaklı sayıca fazla romanın bulunmasında ve Türk edebiyatında henüz yeni sayılan bu türde farklı isimlerin epeyce görünür olmasında Ahmet Mithat'ın sayıca daha fazla okuyucuya ulaşma hedefine ulaştığının bir göstergesi olarak okunabilir. Ayrıca Sultan Abdülhamid döneminin matbuat bağlamında sıkıntılı olduğu düşünüldüğünde

³⁰⁹ Uşaklıgil, Halit Ziya (2018) Hikaye, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 24.

³¹⁰ 1897 yılında tefrika edilen bu eser anca 1913'te yayımlanır bkz. (Gündüz (2013), s. 588).

³¹¹ Akyüz (1995), s. 112-118.

³¹² Gündüz, Osman (2006) 'Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Romanı' Literatür Dergisi, C. 4, S: 8, s. 107.

³¹³ Gündüz (2013), s. 579-590.

yazamaktan ziyade halkı dolaylı bir şekilde okumaya sevkettiği söylenebilir. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın eserleriyle yetişen ve Sultan Abdülhamid döneminde kuluçkaya yatan bu 'orta aydın sınıfı' II. Meşrutiyet'le birlikte meyve vermeye başlayacaktır. Bu hevesli yazar güruhunu Osman Gündüz şöyle dile getirir: "1914 yılından itibaren kısa roman/uzun öykü türü eserlerde büyük bir artış görülür. II. Meşrutiyet'in sağladığı özgürlük havası, genç kuşak arasında roman yazma merakı uyandırdığından, söyleyecek sözü olduğunu sanan ve eli kalem tutan pek çok genç, bir iki kısa roman, uzun öykü denemesiyle zihinlerinde problem olarak gördükleri ya da yaşadıkları, çevrelerinde duydukları sosyal olayları romanlaştırma yolunu seçmişlerdir."³¹⁴ Bu yüzden olacaktır ki Âlim Kahraman bu dönemde yazılan romanların çoğunu edebi değer taşımayan 'piyasa romanı' olarak değerlendirir.³¹⁵ Yalnız bu dönemin roman türüne getirisi de azınsamayacak derecededir. Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatında boy gösteren ve öğretici-eğitici bir hocaya dönüşen ve Servet-i Fünun edebiyatıyla yalıya, konağa, Boğaziçi'ne ve 'eve'³¹⁶ hapsedilerek kırılğan bir ruha dönüşen roman; II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte tekrardan sokağa iner ve halka karışarak ideolojilerin ev sahipliğini üstlenmeye başlar. Roman, Tanzimat'ta ya da Servet-i Fünun döneminde olduğu gibi aşkı, kadını, alafranga tipleri konuşur, ama artık siyaseti de felsefeyi de konuşmaya başlar. En önemlisi de bu dönemde roman, eleştirmeyi öğrenir ve daha cesur söylemlerde bulunur. Örneğin, II. Abdülhamid dönemindeki devlet ve yönetim eleştirilerinden oluşan siyasi eleştiriler Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* eserinde olduğu gibi padişaha yönelik değil de devlet kadrolarını oluşturan bürokrasiye, memura ve amirlere yönelik yapılır.³¹⁷ Oysa II. Meşrutiyet döneminde siyasi eleştirilerin baş aktörü padişahın bizzat kendisidir. Çünkü bütün kötü yönetilişin asıl sebebi Sultan'ın kendisi görülür. Safvet Nezihî'nin siyasi eleştirilerini romanın merkezine aldığı

³¹⁴ Gündüz (2006), s. 110.

³¹⁵ Kahraman, Âlim (2002) 'İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e (1908-1922) Türk Romanı' Hece Dergisi, Y.6, S. 65/66/67, s. 53.

³¹⁶ Servet-i Fünuncuların Sultan Abdülhamid sıkı idaresine karşı eve kapanmaları ve yazdıkları romanlarda olayların büyük bir kısmının mekan olarak evde gerçekleşmesinde psikolojik bir zeminin varlığı da söz konusudur. Gaston Bachelard Mekânın Potikası adlı eserinde bunu şöyle açıklamaktadır: "Bu koşullarda, evin en değerli lütfü nedir diye sorulsa, şöyle cevaplardık; ev düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev huzur içinde düş kurmamızı sağlar. (...) Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır bknz. (Bachelard, Gaston (2014) Mekânın Poetikası, İstanbul, İthaki Yayınları, s. 36-37).

³¹⁷ Çetin (2011), s. 232.

Müsebbib (asıl sebep olan) adlı eserinin ismi de bu manayı vurgulamak için kullandığı söylenilebilir.

II. Meşrutiyet döneminin öne çıkan ilk romanı ise 1908 yılında kaleme alınan *Âmak-ı Hayal*³¹⁸dir. Filibeli Ahmet Hilmi tarafından kaleme alınan eser İslam tasavvufunun önde gelen düşünce biçimlerinden olan ‘vahdetü’l vücud’ anlayışının kurmacaya dahil edilmesiyle oluşur. Modern dünyanın tüm değerlerine savaş açan bu roman özellikle bilime, bilgiye, tüketim çılgınlığına, makam ve şöhret gibi dünyalık tüm zevkleri aşağılamasıyla dikkat çeker. Mizahın söylem gücünden yararlanmayı ihmal etmeyen yazar ironi ve parodileştirmelerle okuyucu karşısında savunduğu tezine haklı bir zemin oluşturmaya çalışırken eleştirmek istediği değerleri de komikleştirmeyi ihmal etmez.

Tanzimat’la birlikte ve hatta daha öncesinde başlayan Batılılaşma Meşrutiyet’in ilanıyla daha da hızlanmaya başlar. İşte böyle bir anda Filibeli’nin Batı’nın tüm değerlerine savaş açması üzerinde durulması gereken bir konudur. Örneğin yazar, bilimin kutsanmasıyla ortaya çıkan pozitivizmi karınca hikayesiyle parodileştirirken Aristo ve Platon’u komik bir durumda okuyucuya sunar. Böylece Batılı değerlerle alay eder. Yazar bu eseriyle Batılı değerleri yıkarken yerine inandığı vahdetü’l vücud tasavvufunun öğretilerini koyar. Bu ise insan’ın aslına dönmesi yani hakiki ‘ben’ine dönmesiyle olur ki bu hakiki ben yaratıcıdan başkası değildir. Nitekim romanda bir arayış içerisinde olan başkişinin adı da Raci’dir. Çünkü Raci anlam olarak aslına geri dönme, rücu etmektir.

1909 yılına gelindiğinde ise Halide Edip Adıvar’ın ilk romanı olan *Heyûla* adlı eseri karşımıza çıkar. Eser, dönemin klişe konularından olan ve Mehmet Rauf’un *Eylül* adlı eseriyle başarılı bir kurguya dahil edilen karı-koca uyumsuzluğunu konu almaktadır. Haşim, Beyoğlu gecelerine ve eğlencelerine dalarak karısını aldatır bununla birlikte eşine karşı en ufak bir mahcubiyet duygusu taşımazken Haşim’in karısı olan Selma komşuları olan ve aynı zamanda bir heykeltıraş olan Şahap Bey’e âşık olduktan sonra yaşadığı ilişki yüzünden sinir krizlerine girer ve sonunda bir Heyûla’ya dönüşür. Erkeğin vurdumduymazlığına karşı kadının aşırı duygulu

³¹⁸ Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi (1326/1910). *A’mak-ı Hayal*, İstanbul, Ahmet Saki Bey Matbaası.

çizildiği bu romanda karı-koca uyuşmazlığının erkek üzerinde herhangi bir üzüntüye neden olmazken kadının tüm hayatının mahvedildiğinin altı çizilir.

Yazarın 1910'da tefrika ettiği ama 1924'te yayımlattığı *Raik'in Annesi* adlı eseri ise alafranga eleştirisiyle dikkat çeker. Özellikle de annelerin çocuklarını Fransız ahlak ve kültürüyle büyütmesi ve insanların yerli yersiz Fransızca konuşmaya çalışması eleştirilir. Bununla birlikte örnek annenin nasıl olması gerektiği bir nutuk gibi okuyucuya anlatılır. Halide Edip'in 1912'de ise üç romanı birden yayımlanır, bunlar: *Handan*, *Son Eseri* ve *Yeni Turan*'dır. Yazarın *Mev'ut Hüküm* adlı eseri ise 1918'de yayımlanır. Yazar *Handan* adlı eserinde idealist bir kadının öyküsünü anlatırken aynı zamanda yine karı-koca arasındaki insicamsızlıktan kaynaklanan huzursuzluğu işlemektedir. Yalnız burada Handan, *Heyûla*'daki Selma gibi değil ayakları daha bir yere basan okumuş ve Avrupa'yı görmüş, bilmiş biridir, ama yaşadıkları yine onu hastalanmaktan ölmekten kurtaramaz. Handan kendisini seven ve aynı zamanda Sultan Abdülhamid idrasine karşı muhalif olan Nazım'dan ders alır. Nazım, bir süre sonra kendisi gibi düşünebilen hayal edebilen Handan ile evlenmek ister, ama Handan bu evliliği uygun görmez ve kendisiyle farklı dünyaların insanı olan Hüsnü Paşa'yla evlenir. Bunu öğrenen Nazım düştüğü hapisanede intihar eder. Yalnız bunun İstibdad idaresinin kirli bir oyunu olabileceği ihtimali de okuyucuya verilir. Hüsnü Paşa *Heyûla*'daki Haşim karakterine benzeyen biridir. Avrupa'da hergün başka bir metresin kolunda gezen gününü gün eden biridir. Bu duruma katlanamayan Handan hastalanır ve kuzeni Neriman'ın kocası olan Refik Cemal'in yanında kalmak zorunda kalır, Bir süre sonra da refik Cemal'e âşık olan Handan Nazım'ı hatırlayarak kederinden ölür.

Bu eserde Sultan Abdülhamid istibdadı eleştirildiği gibi determinizm de eleştirilir buna karşın ise mistisizm desteklenir. Romanda Refik Cemal, arkadaşı Server'e yazdığı mektupta Handan ile yaptığı bir söyleşiyi şöyle dile getirir: "Geçen gün pek tuhaf, ben yine determinizmden bahsederken o güldü: — Siz Refik Bey, kendinizi determinist zannediyorsunuz. Bu hayatı bütün cephelerinden görmemiş olmanızdan böyle. Bence hayatın eşiğinde olanlar determenisttirler. Fakat eşiği atlayıp da basit görünen hücrenin nihayet yolu bulunmaz bir labirent olduğunu

anlayınca insan mistik oluyor.”³¹⁹ Ayrıca Handan’ın Nazım, Hüsnü Paşa ve Refik Cemal ile yaşadığı ilişkileri mektup aracılığıyla kuzeni Neriman’la paylaşması esere psikolojik derinlik kazandırdığı söylenebilir.

Yazarın *Son Eseri* adlı romanında yine bir yazar ve sanatçı ruhu olan Feridun Hikmet’in kendi ruh dünyasından uzak karısı Mediha ile anlaşmazlığı üzerine şehirden uzak bir yere yerleştikten sonra kendisi gibi ince ruhlu ve aynı zamanda bir ressam olan Kamuran’a olan aşkı konu edinmektedir. Feridun Hikmet Kamuran’ın karısının eski kocası olan Asım Bey’in kızkardeşi olduğunu öğrenmesi ise psikolojik gelgitler yaşamasına neden olur. Romanın en dikkat çekici ya da en dikkat edilmesi gereken nokta ise dönemin yazarlarının parodisinin yapılmasıdır. Feridun Hikmet yeni bir roman yazmaktadır ve yazdığı satırları günlüğe yazarak yazılarını değerlendirmektedir. 24 Haziran’da günlüğüne yazdığı şu satırlar dönemin yazarlarına âdeta bir göndermedir: “Kâmuran’la ilk tesadüfümüzden sonra yazılan son satırları bir daha okudum. Âlâ... Gençliği alakadar edecek bir roman başlangıcı gibi. Efendi orta yaşlı... Aile, dost, hayat... bir şeyden lezzet almıyor. Derken karşısına kuşunili kadın çıkıyor. Tesadüf güneş batarken ve İstanbul’un en şairane noktasında. Arkası malum...”³²⁰ Yazar bu satırlarla yani Feridun’un ağzından hem dönemin gençlerinin eser seçme konusundaki basitliğini hem de dönemin yazarlarının kolayca kaçmasını yani ‘piyasa romancılığını’ eleştirir.

Yazarın Emil Zola’nın ruhuna ithaf ettiği *Mev’ut Hüküm* adlı romanı ise birden fazla konuyu bünyesinde toplayarak hacimli bir eser olarak okuyucuyla buluşur. Romanda salon insanları, yanlış Batılılaşma, adam kayırmacılık ve kadınların güçlü ihtirasları eleştirilir. Romanda toplumun gelir dağılımına göre sınıflandırılması ise dönem itibarıyla yeni bir yaklaşım tarzı olarak görülür. Burada yazarın Emil Zola’dan etkilendiği görülür.

Halide Edip *Yeni Turan* adlı eseriyle birlikte ise yeni bir kimlikle okuyucu karşısına çıkar. *Yeni Turan*’da diğer eserlerinde olduğu gibi karı-koca uyumsuzluğu ya da Doğu-Batı çatışması olsa da bu romanda asıl öne çıkan unsur yazarın kurguya

³¹⁹ Adivar, Halide Edip (2018) Handan, İstanbul, Can Yayınları, s. 38.

³²⁰ Adivar (2018), s. 37-38.

dahil ettiği ‘Turan mefkûresi ve Türkçülüktür.’³²¹ Roman Yeni Osmanlılar ile Yeni Turan Partisi arasında cereyan eden mücadeleyi konu edinir. Yeni Turan lideri olan Oğuz örnek bir aydın olarak okuyucuya sunulurken Yeni Osmanlılar Partisi’nin lideri Hamdi Paşa ise ‘kart karakter’ olarak okucunun karşısına çıkmaktadır. Roman’ın öne çıkan diğer bir ismi ise yine bir kadın olan Kaya’dır. Oğuz’un en yakın ve önemli yardımcısı olan Kaya, aynı zamanda Oğuz’a âşıktır. Ve onun hayatta kalabilmesi için yıllardır mücadele ettiği Hamdi Paşa’nın şantajına boğun eğerek onunla evlenmeyi göze alır, ama Oğuz’un öldürüldüğünü duyar duymaz Hamdi Paşa ile olan evliliğinin de bir anlamı kalmaz ve Paşa’yı terk eder. Neticede roman Yeni Turan’ın zaferiyle neticelenir, çünkü Hamdi Paşa bile artık Yeni Turan düşüncesine yaklaşmıştır. Romandaki “Yeni Turan Partisi, İttihat ve Terakki Partisi’nin zihniyetini yansıtmakta; Yeni Osmanlılar Partisi ise Osmanlı’nın gelenekçi ve muhafazakâr kanadını temsil etmektedir.”³²²

Bu dönemde Türkçülük düşüncesini romanın kurmaca dünyasıyla buluşturan bir diğer yazar Müfide Ferit Tek’tir. Yazar 1918’te kaleme aldığı *Aydemir* adlı eserinde Doğu Türklerinin Rus baskısı altındaki Doğu Türklerinin dramatik durumunu başarılı bir şekilde işler. Yeni Turan’ın Oğuz karakteri Müfide Ferit’in *Aydemir* adlı romanında Demir, Aydemir ve Aydemir Han olmak üzere üç isimle de çağrılan bir kişi olarak görülür. “Müfide Ferit roman başkışisi Demir Bey’in serüveni içerisinde kızkardeşinin kocası Yusuf Akçura’nın yaşamını öyküleştirir.”³²³ Türkçülük ana duygusu ve Turan mefkûresinin ana temasının kuvvetle hissedildiği romanda Aydemir, insanüstü bir çabayla Doğu Türklerinin arasında milli şuurun canlanması, kendi aralarında organize olması ve birlikte hareket edebilmeleri için

³²¹ Turan sözcüğünü ilkin Ziya Gökalp Türkçülüğün sadece dilde değil bütün bir program olarak ele alınması gerektiğini söyleyerek bir şiirinde kullanır. Gökalp söz konusu şiirin yazılış konusunu ve Turan sözcüğünün Türk edebiyatındaki yerini almasını şöyle hikaye etmektedir: “Hülasa on yedi-on sekiz seneden beri Türk milletinin sosyolojisini ve psikolojisini tetkik için sarf ettiğim mesainin mahsulleri kafamın içinde istif edilmiş duruyordu. Bunları meydana atmak için yalnız yalnız bir vesilenin zuhuruna ihtiyaç vardı. İşte Genç kalemlerde Ömer Seyfettin’in başlamış olduğu mücadelede bu vesileyi izhar etti. Fakat ben lisan meselesini kafi görmeyerek Türkçülüğü bütün mefkûreleriyle, bütün programıyla ortaya atmak lazım geldiğini düşündüm. Bütün bu fikirleri ihtiva eden ‘Turan’ manzumesini yazarak Genç Kalemler’de neşrettim. (...) Turan manzumesinden sonra Ahmet Hikmet Bey Altın Ordu makalesini neşretti. İstanbul’da Türk Yurdu mecmuasıyla Türk Ocağı cemiyeti teşekkül etti. Halide Edip Hanım Yeni Turan adlı romanıyla Türkçülüğe büyük kıymet verdi. Hamdullah Suphi Türkçülüğün faal bir reisi oldu” bkz. (Gökalp (1976), s. 9-10). İnci Enginün ise Yazarın Turan düşüncesini şöyle yorumlar: “Yeni Turan, yazarın dönemin çeşitli reform düşüncelerini, kendi hayal ve arzularıyla yorumladığı bir ‘yeni’ Türkiye özlemidir” bkz. (Enginün (2013), s. 398).

³²² Karataş (2014), s. 264.

³²³ Gündüz (2006), s. 116.

çalışır. Hastalara doktor, okuma-yazma bilmeyenlere öğretmen olan Aydemir, hatta toptrağını süremeyen çiftçiler için bankalar kurarak maddi destekte bile bulunur.

Mehmet Fuat Köprülü romanı teknik açıdan kusurlu olsa da Müfide Ferit Tek'in bu romanını Halide Edip'ten sonra yazılan en büyük ikinci Türkçü roman olarak niteleyerek romanın yazarını tebrik eder.³²⁴

Bu dönemde Türkçü reflekslerle yazılan bir başka roman Filibeli Ahmet Hilmi'ye aittir.1910 yılında yayımlanan *Öksüz Turgut* adlı roman esasında tarihi bir romandır, ama romanda geçen 'Dedelerimiz Türkler', 'Tarihimizden Bir Yaprak', 'Türk Bayrağı' ve 'Büyük Türkler' adlı başlıklar romanın Türkçü bir düşüncenin yansımasıyla kaleme alındığını gösterir. Nitekim romanda da 'milli ve tarihi roman' ibaresi yer alır. Romanın bu bölümlerinde olay akışı duraklatılır ve okuyucuya Türk kültürü, geleneği, giyim-kuşamı hakkında bilgiler aktarılır. Roman, Sultan Mehmet Reşat Han'a ithaf edilmesiyle de bir ilki taşımaktadır. Niğbolu Savaşı merkezinde dönen olaylarda Öksüz Turgut'un Sultan'a, vatana olan bağlılığı ve savaş esnasında gösterdiği kahramanlığı Türk gencine örnek olarak gösterilir ve övülürken, Bizans ve şövalyeler komik bir üslupla yerilir. Filibeli Ahmet Himi'nin Doğu-Batı çatışmasının şiddetli bir şekilde devam ettiği yıllarda Doğu medeniyetinin geleneğini sağlam ahlâki temeller üzerine bina ederken ve Öksüz Turgut gibi kahramanları da bu medeniyetin sağlam meyveleri olarak okuyucuya sunar. Batı medeniyetini ise tefessüh etmiş zevk ve sefahata üzerine inşa eder. Bu medeniyetin çürük meyvesi ise şüphesiz Rahip Vijal üzerinden karaktürize edilir. Hikayenin geçtiği dönemin sultanı Yıldırım Beyazıt ise olağanüstü yetenekleriyle ve savaş meydanında bizzat boy göstermesiyle ayrıca okuyucunun nazarına sunulur.

Batılılaşma ve dönüşme bu dönemin âdeta ruhunu teşkil etmiştir. Çünkü romandaki karakterler bile birbirinden olan farklılıkları batılılaşmaya olan meyilleriyle ortaya çıkmaktadır. Doğu-Batı çatışmasını işleyen yazarlar arasında ilk sırada gelen Ahmet Mithat Efendi bu dönemde 1910'da kaleme aldığı *Jön Türk* adlı eseriyle öne çıkar. Üç farklı aile üzerinden çatışmayı oluşturmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, Kâzım Bey ve ailesini yanlış Batılılaşma örneği olarak okuyucuya sunar. Özellikle konağın kızlarından olan Ceylan'ın evlilik ve feminizm gibi

³²⁴ Köprülü, Mehmet Fuat (1919) 'Aydemir' Büyük Mecmua, nr. 2, s. 27-28.

konulardaki aşırılıkları eleştirilir. Buna karşın doğru aile profili ve istenilen Batılılaşma biçimi olarak Kâşif Efendizade Nurullah Bey ve ailesi gösterilir. Buradaki Nurullah Bey Rakım Efendi'nin devamı olarak gösterserilir: Hür fikirli, namuslu, yerinde dindar, okumuş ve Fransızca bilen Nurullah aynı zamanda Sultan Abdülhamid idaresine karşı olmasıyla da öne çıkan bir Jön Türk'tür. Binbaşı Gazanfer Bey konağını ise yarı-alaturka, yarı alafranga bir hayatın yaşandığı bir konak olarak çarpık, rotası belli olmayan bir Batılılaşmanın örneği olarak okuyucuya sunulur. Romanda Jurnalciliğin bir intikam aracına dönüşmesiyle Sultan Abdülhamid idaresine ciddi eleştiriler yöneltilir.

Sultan Abdülhamid'in istibdadına yönelik yapılan ilk eleştiriler aslında Fazlı Necip'in 1909'da kaleme aldığı *Menfâ/Menfi* adlı eserinde görülür. Arzu ve tutkularının esiri olan üvey anne İkbâl elde edemediği ve aşkına cevap vermediği üvey oğlu Ekrem'i düğün gecesi hafiyelere jurnalleyerek tutuklanmasına ve sürgün edilmesine neden olur. Burada asıl öne çıkan eve eleştirilen husus ise paşa ve bürokratların para karşılığında hürriyetçileri salıvermesi ve idam cezalarını par karşılığında sürgüne çevirmesidir. Nitekim Ekrem de yüklü bir para karşılığında idamdan kurtulur ve sürgüne gönderilir, Medşrutiyet ilan edildikten sonra bir kahraman edasıyla İstanbul'a geri döner, Analığı İkbâl ise korkudan ölecek cezalandırılır.

Sultan Abdülhamid istibdadına yönelik eleştirileriyle öne çıkan romancı kuşkusuz Safvet Nezihi'dir. Safvet Nezihi'nin bu dönem romanlarında en dikkat çeken yönü ise vatanperverliğe getirdiği bakış açısidir. Vatan sevgisi ile padişah sevgisi ayrı tutulur. *Müsebbib*'te Yüzbaşı Atıf Efendi 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nda vatanı uğruna şehit olmayı dört gözle beklerken aynı zamanda Ali Suavi ile birlikte Sultan'a suikast girişiminde bulunur. Ama Sultan Abdülhamid döneminde Mizancı Murat tarafından yazılan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanda vatan sevgisi ile Sultan'a sadakat aynı kefeye konulur. Sultan Abdülhamid' olan öfke vatana muhabbetsizlik olarak görülür: "Avrupa'ya giden gençlerimiz '*Figaro*'³²⁵ gibi

³²⁵ Le Figaro ilk sayısı 15 Ocak 1826 Fransa'da çıkan bir gazete. İronik bir durumdur ki Mehmet Murat'ın küçümsediği bu dergiye ileriki yıllarda kendisi de yazı yazar: "Kasım 1895'te Sivastopol üzerinden önce Dağıstan'a, oradan Kiev-Viyana yoluyla Paris'e gitti. Ermeni hareketini ve Şark meselesini çözüme kavuşturmak için Jön Türkler'le, İttihat ve Terakkî lideri Ahmed Rızâ Bey'le görüştü. Konuyla ilgili olarak Le Figaro gazetesinde bir mülâkatı yayımlandı" bkz. **Uçman, Abdullah** (2005) 'Mizancı Murat', Türkiye İslam Ansiklopedisi, C. 30, s. 214-216.

bir meddah hokkabazın yalanlarını ciddi bir şey sanıp fikirlerini bozuyorlar. Vatanları hakkındaki emniyet ve muhabbetleri azalarak geri geliyorlar.”³²⁶ Safvet Nezihî'nin realist bir anlayışla kaleme aldığı *Müsebbib* adlı romanda Ali Suavî gibi gerçek kişiler olduğu gibi kurmaca karakterler de vardır. Roman İstibdat yönetiminin bir aile üzerinde yarattığı trajediyle dönemin siyasi iradesine en ağır eleştirilerden bulunan romanların başında gelmektedir. Yer yer Sultan Abdülhamid doğrudan eleştirilerek devlet içerisinde yaşanan yozlaşmaların, çözümlerin ve yıkımların ana sebebi olarak gösterilir. Yazar aynı yıllarda yayımladığı *Kadınlar Arasında* adlı kısa romanında ise yine benzer konuları ele alır.

Bekir Fahri'nin natüralist olma iddiasıyla 1910'da kaleme aldığı *Jönler* ise Trablusgarp'a ya da Fizan'a sürülen ama bir şekilde oradan kurtulup Mısır'a kaçan Jön Türklerin sefalet içerisindeki hayatı konu edinir. Yazar Jön Türklerin de kendi aralarındaki bazı konular üzerine bir fikir birliğine ulaşamadığını göstererek hem Sultan Abdülhamid idaresini hem de Jön Türkleri eleştirir. Natüralist olma hevesiyle kaleme alınan eserde bazı cadde ve sokaklar güçlü betimlemelerle okuyucuya sunulurken bazı gereksiz ayrıntılar okuyucuyu sıkabilmektedir. Osman Gündüz bu yıllarda elle tutulur tek romanın *Jönler* olduğunu ve kişiler arası ilişkileri başarılı bir şekilde esere yansıttığını söyleyerek *Jönler*'i hakkı yenmiş ve unutulmuş bir eser olarak tanımlar.³²⁷

Bu yıllarda realist ve yer yer natüralist betimlemelerle öne çıkan, sokağı ve insanı olduğu gibi romanın kurmacasına dahil eden en önemli yazar şüphesiz Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Yanlış Batılılaşma ve alafrangalılık gibi taklitçi yaşayışları ve kişileri hedef tahtasına oturtan Gürpınar, aynı zamanda alaturkalılığı bilinçsiz ve alışılmış sınırlı bir örüntü dünyasına münhasır bilen, fen ve ilim konusunda iki kelimeyi bir araya getiremeyen, dini; hurafelerle yaşayan, dedikoduyu, çekiştirmeyi seven mahalli kişileri de eleştirir. Romanlarında bu gürühu temsil eden sayısız kişiler olmasına rağmen onun romanlarında alafranga mezhepli aşırı kişiler ise tek bir kişi üzerinde karikatürize edilir. Bu dönemde *Şıpsevdi*, *Kuruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, *Gulyabani*, *Cadı* ve *Sevda Peşinde* adlı eserler verse de bu yıllarda öne çıkan romanı kuşkusuz *Şıpsevdi*'dir. 1911 yılında kaleme aldığı eser ilk

³²⁶ Mehmet Murat (2013). Turfanda mı Yoksa Turfa mı?, İstanbul, Kurgan Edebiyat Yayınları, (Haz. Mehmet Gülsün).

³²⁷ Gündüz (2006), s. 107.

romanı olan *Şık* (1889)'ın entrik vakalarla, şahıs kadrosuyla ve felsefi derinliğiyle daha geliştirilmiş bir biçimi olarak durmaktadır. Roman'ın olay örgüsünü Meftun'un alafranga tutkunluğu ve hayata olan pragmatist yaklaşımıyla vücuda gelen entrikalar oluşturur. Meftun her fırsatını bulduğunda Fransızca konuşan, sofraya alafranga usulüyle oturup-kalkan, sofradaki tavuğu yine Fransız örfüne uygun bir şekilde parçalayıp yiyen ve bunları hane halkına zorla benimsetmeye kalkan hasta ruhlu biri olarak okuyucuya sunulur. Yalnız zevk ve eğlence düşkünü olması hasebiyle fitratı onu kurnaz olmaya zorlar ve yeni komşularından olan varyemez Kasım Efendi'nin servetine konmağa çalışır. Bunun en kolay yolunun ise Kasım Efendilere iç güveyi olarak gitmek olduğunu hemen anlar ve gerekli adımları atarak romanın da entrik boyutunu oluşturmaya çalışır. Meftun bu kurnazlığı sayesinde önünde engel olarak teşkil eden namuslu ve dürüst olma gibi vicdani düşüncelerden alafranga usulü kültürü bahane göstererek aşmaya çalışır. Ama daha sonra bahane olarak gösterdiği düşünceleri aslında bir hakikat taşıdığını ve bunu bir hayat felsefesi olarak kabul ettiği görülür. Burada Meftun'u diğer alafranga tutkunlarından olan Bihruz, Felatun ve Şatiroğlu Şöhret Bey'den farkı arada bir aklının başına gelmesi ve felsefi söylemlerde bulunması özellikle de evlilik ve aşk konularında sevk-i tabii hissini ve hayat cidalden ibarettir düşüncesini benimsemesi ve bu görüşleriyle yazarın dünya görüşüne yaklaşması onu yazarın sözcülüğüne soyundursa da Meftun'un gereğinden fazla komik ve alafrangalıkla kafayı yemiş olarak sunulması bu düşüncenin olasılığını düşürmektedir. Çünkü Meftun Nurullah Çetin'in özelde Bihruz Bey genelde ise tüm alafranga züppe kişiler için çizdiği çerçeveye harfiyen uyan bir tiptedir: “1. Türk kültür, sanat, edebiyat ve dilini küçümser ve yetersiz bulur. Bunun sonucu olarak Fransızcaya ve Fransız edebiyat ve kültürüne sığınır. 2. Batılı kıyafeti, süslenme, eğlenme, yaşama biçimini ve tavırlarını benimser. 3. Çalışma ve üretmek yerine tüketim ve eğlenceye yöneliktir. 4. Gösterişçi ve şekilcidir. 5. Ciddî konular yerine sığ ve lüzumsuz meselelere önem verirler.”³²⁸

Meftun'nun bu gelgitlerini Berna Moran şöyle dile getirir: “Ne var ki romanın olayları içinde gözlemlediğimiz meftun alafrangalığa düşkün olmakla birlikte Gürpınar'ın çizdiği budala ve cahil adamdan hiç beklenmeyecek bir kişilik sergiler. (...) Bazen budala bir züppe bazen de kendi çıkarı için türlü kurnazlıklar düşünebilen

³²⁸ Çetin (2011), s. 238.

Machiavellci entrikalar kuran, toplumda dönen dolapları bilen ve açıklayan, Schopenhauer’u okumuş, insanı tabiatını anlamış bir filozoftur.”³²⁹ Moran, Meftun’un bu durumunun Gürpınar’ın Meftun’u iki amaç için kullanmak istemesinden kaynaklandığını söyler. Bunlar, züppe alafrangacılığı yermek ikincisi ise yazarın sözcülüğüne bürünerek toplumu eleştirmek. Nitekim romanın sonunda Meftun, kendini ve yaptıklarını savunmak için ailesine bir mektup gönderir. Mektupta insanların adaletsizliğinden, güçlü olanın daima zayıfı ezdiğinden söz konusu adalet mekanizmalarının sadece görünürden ibaret şeyler olduğunu dile getirerek sevk-i tabiinin önüne geçilemeyeceğini dile getirir. Aile halkı ise bu mektuba tepkisiz kalarak söz konusu düşüncelerin okuyucu nezdinde tartışılmasına zemin oluşturur.

Bu dönem romanlarında önde gelen konuların başında şüphesiz aşk gelmektedir. Forster “roman denince aşağı yukarı aklımıza birleşmek isteyen ve bazen sonunda birleşebilen bir erkekle kadın arasındaki gönül ilişkisi gelir”³³⁰ derken aslında tam da II. Meşrutiyet dönemi romanından söz etmiş olur. Çünkü bu dönemde yazılan romanların ağırlıklı konusu aşktır. Saffeti Ziya *Salon Köşelerinde*, Mehmet Rauf *Genç Kız Kalbi* ve *Ferda-yı Garam*’da, Selahattin Enis *Neriman* adlı eserinde Mehmed Celal *Nedamet*’inde Fatma Aliye *Enîn* adlı romanında ve İzzet Melih *Tezat* adlı eserinde ‘aşk’ olay ögüsünün ana konusu olarak eserine taşıyan romancılarıdır. Bu durum II. Meşrutiyet dönemi romanları için bir klişe olarak dursa da ‘aşk’ın işlenişi bakımından romanların farklı tutumları gözetmesi bir zenginlik olarak da görülmelidir. Örneğin aşk Halide Edip’in romanlarında sancılı, histerik, hastalıklı tutku ve en sonunda bir Heyula’ya; Filibeli Ahmet Hilmi’de İlahî aşka; Hüseyin Rahmi Gürpınar’da kuvve-i sevk-i tabiiye ya da Şıpsevdi’ye; Mehmet Rauf’ta trajik bir sona ve Mahmut Sadık’ın *Tekamül*’ adlı romanında ırkların ıslahı için bir fenni bir laboratuvara dönüşür. Aşkın bu denli çeşitli bir yelpazede ele alınması dönemin elbette geçirdiği sosyal ve kültürel değişimin sanata yansımalarıyla açıklanabilir. Halide Edip’in boşanıp ikinci bir evlilik yapması, Filibeli Ahmet Hilmi’nin tasavvufi yönü ve Mahmut Sadık’ın Abdullah Cevdeti önceleyip ırkların melezlenmesiyle tekamüle ulaşması düşüncesini benimsemesi ve buna bağlı kalarak Darwinci düşünceleri yaymaya çalışması romanlara yansıyan aşk türlerinde etkili olduğu

³²⁹ Moran, Berna (1990) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 107-108.

³³⁰ Forster (2001), s. 94.

söylenbilir. Selahattin Enis ve Fatma Aliye imtizaçsız kişiliklerin evliliklerindeki sorunlara değinirken İzzet Melih *Tezat* adlı romanında Naşit'in farklı bir ırktan ve hatta o dönemde devletlerine düşman bir milletten olan Rus kızı Matmazel Miliça'ya olan aşkı ile milleti arasındaki çatışmayı konu almasıyla bir nebze de olsa diğerlerinden ayrılır.

Dönemin öne çıkan köy romanı Küçük Paşa ise 1910 yılında Ebubekir Hazım Tepeyrani'n kaleminden çıkar. Ücra bir Anadolu köyü ile paşa köşkünde cereyan eden roman böylece sınıfsal farklılığa dikkat çekmek için uygun bir zemin oluşturmuş olur. Anadolu köy halkının içinde bulunduğu sefaleti realist bir bakış açısıyla eserine taşıyan Ebubekir Hazım aynı zamanda Sultan Abdülhamid idaresinin faaliyetlerinin sadece İstanbul'da görünmesini ve köylülerin sadece savaş zamanında asker ihtiyacını karşılamak için hatırlamasını dile getirerek eleştirir. Roman hem üslup hem de konunun özgünlüğü bakımından dikkat çekicidir.

Genel olarak bu dönemin romanları Meşrutiyet döneminde cereyan eden ideolojiler ışığında ele alınmalıdır. Dolayısıyla II. Meşrutiyet'ten sonra yükselişe geçen Türkçü düşünce, Sultan Abdülhamid'in istibdat idaresi, yanlış Batılılaşmayla birlikte alaturkacılıktaki bağınazlık ve taassup eleştirilen konular arasındadır. Özellikle de bağınazlık ve taassubun kadınlar üzerindeki baskısı ve kadınları sosyal hayattaki yerlerini kısıtlamaya çalışması hemen hemen bu dönemin bütün romanlarında eleştirilen konuların başında gelmektedir. Sonuç olarak denilebilir ki bu II. Meşrutiyet dönemi romanı halkın siyasi, sosyal ve kültürel olarak büyük bir buhran geçirdiği yıllarda roman bir projektör cihazı gibi sorunları görmüş ve göstermeye çalışmıştır. Bunu yaparken de dilin her türlü imkanından yararlanmaya çalışmıştır. Çalışmanın sonunda ise II. Meşrutiyet dönemi romancının mizahı bu konuları eleştirirken hangi ölçüde kullandığı, daha çok hangi konuları eleştirirken müracaat ettiği ve gülme unsurunu nasıl elde ettiği gösterilmeye çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

1.1. GÜLME KAVRAMI/GÜLME BİLİMİ (GELOTOLOJİ)

Mizah denilince akla ilk gelen eylemlerden olan “gülme fizyolojik olarak gırtlak kapağı yarı açık ve ses telleri titreşirken birbirini izleyen dizemli kasımlı (spazmodik) soluk verişlerdir³³¹. İnsana mahsus olarak bilinen bu eylemin fizyolojik yapısı olduğu gibi psikolojik yönü de vardır³³². İnsanın hoşuna giden ya da tuhafına giden ya da kendini şaşırtan unsurlara karşı ‘gülme’ hareketi ile tepki vermektedir. Ağlamanın karşıtı olmasıyla da mutlulukla da birebir ilişki içerisindedir. Ama yeri geldikçe sadece eğlence ve mutluluk için değil bir başkasını kınama, ayıplama ve alay etmek için de güler insan. Güler yüzle karşılanmak memnuniyetin habercisi olduğu gibi ‘bıyık altından gülmek’ de alayın somut biçimi olarak bilinir. İşte günlük yaşamda sık sık karşılaşılan ‘gülme’ bu zıt işlevlerinden dolayı sosyologların, psikologların ve de filozofların dikkatini üzerine çekmeyi başarmıştır. İnsana taalluk eden her kavram, bilim adamları ve filozoflarca tartışıldığı gibi gülme kavramı gelotoloji (gülme bilimi) olarak özellikle de son dönemlerde artan önemiyle beraber araştırmaların konusu olmuştur. İnsan neden güler, nasıl güler, neye/kime güler sorularıyla ilgilenen gelotoloji; Yunanca gelos, geloto (gülme ,gülüş) kökünden türemiştir. Bizler de bu başlık altında gerek filozoflar gerekse de bilim adamları tarafından gülme üzerine yaptıkları tartışmalara değineceğiz.

Aydın Boysan mizah ile gülme arasındaki ilişkiyi açıklarken gülmenin amaçlanmadığını ve sadece bir sonuç olduğunu dile getirirken Ferit Öngören ise mizahın gülmeyi akla getirdiğini ve gülmenin, mizahın mükafatı, hoşgörünün ise

³³¹ **Güler, Çağatay / Güler, Bilge Ufuk** (2010) Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi, İstanbul, Yazıt Yayıncılık, s. 53.

³³² Aristo’nun gülmenin yaratıklar arasında sadece insana bahşedildiği düşüncesine paralel olarak Rabelais bir şiirinde şöyle der:
“Göz yaşındansa gülme hakkında yazmak daha iyi,
Zira gülme onun doğasında var” (bkz. Bahtin (2017), s. 86).

mizahın kültür boyutu olduğunu söyler.³³³ Aziz Nesin ise mizahta gülmenin var olduğunu gülmenin olmadığı yerde mizahın da olmayacağını düşünür.³³⁴ Aziz Nesin'in bu ifadesi muhtemelen gülme ve mizah ilişkisinin kuvvetliliğini dile getirmek içindir. Çünkü mizahi olmayıp da gülmeye yol açacak birçok unsur söz konusudur. Bunlardan bebekler için cee yapma, gıdıklama, hayrette kalma, sihirbazlık gösterilerini izleme, birine tesadüf etme, tehlikeden kurtulma ya da bir müsabakayı kazanma gibi farklı durumlar da kişiyi güldürebilir. Mizah ve gülme arasındaki bu fark hayvanların da gülebileceği görüşünü desteklemiş hatta maymun ve şempanzelerin bazı ağız hareketlerinin bir çeşit gülme olduğuna dikkatleri çekmiş. Çünkü “gülme beynin ileri derecede gelişmiş kabuksal alanlarının uyarılmasıyla ortaya çıktığına göre bu durumda hem insan hem de insan olmayan canlıların beyinlerinin ilkel bir işlevi sayılabilir.”³³⁵ Örneğin insanlar gibi hayvanlar da görür bu görme organının biyolojik işlevidir ayrı şekilde hayvanın görme organı da bu işlevi gerçekleştirir ama nitelik olarak insanınkiyle eş değer değildir. Aynı kıyaslamayı gülme için de yapabiliriz. Hayvanlar da gülebilir ama insan gibi mizahtaki gülücü kavrayıp gülemez ancak biyolojik ya da fizyolojik bir gülmeyle yetinir.

Bununla birlikte gülmeye ciddi işlevler yükleyen düşünürler de vardır. Örneğin Bergson gülmeyle ilgili, insanların ve olayların bir tür dalgınlıklarını ortaya çıkarıp bastıran toplumsal jest diye söz eder.³³⁶ Arthur Koestler' e göre ise gülme bir tepkedir. Yüzdeki kasılmalar ve atılan kahkahalar kişinin içinde bulunduğu duruma karşı bir tepkesidir. Gülmenin neşeli bir kahkaha, kırık bir gülümseme, pis pis sırtıma gibi ortaya çıkabileceğini söyleyen Arthur, esas ele alınması gereken gülme tepkesinin ise ‘kendiliğinden doğan kahkahayla ilgili olduğunu söyler. Yalnız gülmenin insan boyutunu öne çıkaran en güzel tanımını M. Bahtin yapar, ona göre gülme bir bakış açısıdır ve en az ciddi bir bakış açısı kadar derinlikli bir görme biçimidir.³³⁷

Sadece fizyolojik ve biyolojik bir vaka olmayan gülmenin psikolojik boyutu da mevcuttur. Peki, ruhbilime göre insan neden güler ve neye güler? İşte bu sorulara

³³³ Yakar (2013), s.18.

³³⁴ Nesin, Aziz (1973) Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı, İstanbul, Akbaba yayınları.

³³⁵ Güler, Çağatay / Güler, Bilge Ufuk (2010), s. 45.

³³⁶ Bergson, Henri (2011) Gülme, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.55

³³⁷ Bahtin (2017), s. 84.

Ünsal Özünlü *Gülmecenin Dilleri* adlı eserinde Freud'u anıştırarak şöyle cevaplar: "Gülmek bir çeşit alay etmektir ve alay etmek de bir çeşit tepki göstermektir. Ruhbilim, insanın yadsıma ve şok durumlarında, bir boşalma içgüdüğü nedeniyle güldüğünü varsayar."³³⁸

Gülmeyi insandaki boşalma içgüdüğüne bağlayan em önemli düşünür ise Freud'dur. Freud'a göre kişi toplum içerisinde birçok engelle karşı karşıya kalır. Bu engeller töreler, kanunlar olduğu gibi kişinin kendi arzu ve ihtirasları da olabilir. İşte bu engellemeler ruhsal birikime ve komik bir unsurla (nükte,espri,alay,ironi vb.) karşılaştığında gülme ile birlikte boşalmaya neden olur.³³⁹ Peki, Freud'a göre komiklik ya da mizahî diyebileceğimiz unsurlar nasıl oluşur?

Freud, bu soruya birden çok cevap verir: "Nüktenin civatası olan sözcük bize önce, dile yeni girmiş kusurlu, anlaşılmaz, mantıksız, bilmece türünden bir şeymiş gibi geliyor. Böylece bizi çarpıyor. Şaşkına çeviriyor. Çarpılma ve şaşkınlık geçince, sözcük anlam kazanınca gülünç ortaya çıkıyor."³⁴⁰ Freud'un Lipps'ten hareketle dile getirdiği bu görüşünde 'çarpılma ve şaşkınlık' dikkat edilmesi gereken noktalar, çünkü çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde de değinileceği gibi birçok düşünür gülmenin asıl kaynağını buna bağlayacaktır. Ömer Seyfettin *Hürriyet Bayrakları*³⁴¹ adlı hikayesinde 'mizah'ın bu yönünden çok güzel bir şekilde yararlanmıştır: Hikaye II.Meşrutiyet'in 2. yıldönümünün kutlanıldığı bir günde vuku bulur. Bulgaristan'da bir subay Razlık'a gitmek için yola koyulur. Yolda karşılaştığı bir zabıt kendisine arkadaşlık eder. Yolculuk esnasında milliyet kavramı üzerine tartışırlar. Zabıt, Osmanlı milleti derken Türk, Arap, Bulgar, Arnavutları kasteder. Subay ise bunların ayrı ayrı milletler olduğuna ırklarının ve dillerinin farklı farklı olduğuna zabite inandırmaya çalışır. Zabıt oralı olmakla kalmaz düşüncelerini kabul ettirmek için uzaktan gördüğü bir Bulgar köyün de bayrama iştirak ettiğini ve bayraklar astığını iddia ederek subayı oraya götürmek ister. Büyük bir coşku ve sevinçle köye yaklaşan zabıt uzaktan al bayrak gibi görülen şeylerin kurutulmak üzere güneşe bırakılan biberler olduğunu görünce 'çarpılır ve şaşkına' döner. Zabıt bu haliyle hem okuyucu

³³⁸ Özünlü, Ünsal (1999) *Gülmecenin Dilleri*, İstanbul, Doruk Yayınları, s.25.

³³⁹ Freud, Sigmund (1996) *Espri Sanatı*, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

³⁴⁰ Freud, (1996), s.10.

³⁴¹ Ömer Seyfettin (1938) *Asıladeler*; Efruz Bey, Ashabı Kehfimiz, *Hürriyet Bayrakları*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi.

nazarında hem de yolda kendisiyle tartıştığı subay nazarında gülünç duruma düşer. Böylece yazar da tarafını belli ederek zabıt ve zabıt gibi düşünenleri müstehziyane eleştirmiş olur.

Freud, ayrıca eserinde sözcükleri değiştirmekle, zıtlıklarla, naiflikle (safdillik), cinasla ve karşılaştırmalarla komik unsurunun oluşturulabileceğini söyler. Freud genel olarak komiğin dil dizgesinin değişimine, gülmeyi de insan ruhundaki birikiminin boşalmasına bağlar.³⁴² Bergson, bu konuda Freud gibi düşünmez. Ona göre ‘zihinsel aykırılık’ ya da ‘algılanabilir saçmalık’ komiğin tüm biçimlerine uysa bile komiğin bizi niye güldürdüğünü hiç de açıklamaz.

Gülme üzerine çalışmalarda bulunan ve gülmeyi psikolojik bir vaka olarak açıklayan bir diğer düşünür ise Arthur Koestler’dir. Yazar, *Mizah Yaratma Eylemi* adlı kitabında Hobbes’un gülme ile ilgili şu düşüncelerine yer verir: “Gülme tutkusu, başkalarının zayıflığıyla ya da geçmişteki kendi zayıflığımızla yapılan karşılaştırma sonucu kendimizdeki bir üstünlüğün birden anlaşılmasından doğan ani bir zafer duygusundan başka bir şey değildir.”³⁴³ Arthur Koestler bu düşüncelere paralel olarak gülme ile ilgili düşüncelerini şöyle özetler: “Gülmenin meydana geldiği tipik durumlardan biri, ister gerçek ister düşsel olsun tehlikenin ani bir biçimde kalktığı andır; gülmenin gereksiz gerilimleri boşaltma düzeneği olma niteliği, küçük çocuğun yüzündeki ifadenin korku dolu bir endişeden rahatlamışlığın mutlu gülüşüne doğru ani değişiminden daha çarpıcı biçimde görülemez.”³⁴⁴ Burada Hobbes ile Arthur Koestler’in kesiştiği ortak nokta; kendimizdeki bir üstünlüğün birden anlaşılması ile tehlikenin ani bir biçimde kalktığı anın aynı durumu haber vermesidir denilebilir. Çünkü karşılaştırma esnasında bireyin üstün gelmesi demek aynı zamanda tehlikenin de ortadan kalkması demektir. Hobbes’un üstünlük kuramının temellerini oluşturduğu bu düşüncesi Mustafa Şekip Tunç tarafından da eleştirilir. *Cumhuriyet Gazetesi*’nde kaleme aldığı *Komik Şeylere Gülme Yahut Gülünçlük Meselesi* adlı makalesinde, Hobbes’un kuramına göre her kumandanın erlere her hocanın

³⁴² Freud, (1996), s. 10

³⁴³ Koestler, Arthur (1997) *Mizah Yaratma Eylemi*, İstanbul, İris Yayınları, s.41.

³⁴⁴ Koestler (1997), s.41.

talebesine gülmesi gerektiğini ama gerçekte böyle bir şeyin olmadığını dolayısıyla da bu düşüncenin kapsam sorunu yaşadığını söyler.³⁴⁵

Sonuç olarak gülme, ağlama, heyecanlanma ve öfkelenme gibi insana özgü duygu ve tepkeleri tek bir sebebe ve duruma bağlamak pek de isabetli bir çıkarım olmayacaktır. Çünkü insan akıl, zekâ, duygu ve vicdan gibi unsurlardan teşekkül etmiş karmâşık bir yapıdır. Çevresel durumların çeşitliliği de buna dahil edilince gülme tepkesini tek bir sebebe bağlamak kapsamı daraltmak demek olur. Biri gıdıklanıldığında refleksel olarak gülerken bir diğeri karşıdakine üstün geldiği için güler bir başkası da 3-5 yaşındaki bir çocuğun yetişkin gibi cümleler kurmasına güler. Bunun yanında Gülin Öğüt Eker'in *İnsan Kültür Mizah* adlı eserinde gülmenin keyif verme-eğlendirme, protesto ve tahrip etme, sosyalleşme, gerilimi azaltma, savunma ve saldırı, savaşta protesto işlevi, başarılı savunma mekanizması yararlılık, tıpta tedavi, sosyal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, problemlerle başa çıkma, hayata tutunma, eleştiri ve hoşgörü gibi işlevlerinden söz etmesi gülmenin tek bir sebebe bağlanamayacağını ayrı bir göstergesidir.³⁴⁶

Sosyal bilimlerde gittikçe önem kazanan mizah, bilim adamlarının da gülme üzerine araştırmaya sevk etti. Bu araştırmalardan biri de gülmenin insanın biyolojik yapısına veya karakterine herhangi bir faydasının olup olmamasıdır. Bu konuda da eski savlar olduğu gibi tıp ilminin gelişmesiyle ortaya atılan yeni düşünceler de vardır.

Gülme konusunda yapılan en eski tanımlardan biri, Süryanca ve Arapça yazabilen bir Hıristiyan bilgini olan Urfalı Eyyûb'un (Job of Edessa) Süryanca *Book of Treasures*'da [Hazinele Kitabı] yapılmıştır: "Gülme dairesel hareketin eştürdenliğinin [homogeneousness] sonucu olarak ortaya çıkan bir özellik (hassa), bir fiildir; çünkü o (bir tür) eştürdenlikten ileri gelir. Gülme bedene haz verir. Beden ılımlı gıdıklanmadan doğan hazza eklenir ve (gülme) bedeni hareket ettirir."³⁴⁷

³⁴⁵ **Tunç, Mustafa Şekip** (1 Nisan 1945) 'Komik Şeylere Gülme Yahut Gülünçlük Meselesi'. Cumhuriyet Gazetesi, s.2.

³⁴⁶ **Eker, Gülin Öğüt** (2009) *İnsan Kültür Mizah*, Ankara, Grafiker Yayınları.

³⁴⁷ **Rozanthal, Franz** (1997) *Erken İslam'da Mizah*, İstanbul, İris Yayınları, s.210.

Ali bin Rabban et-Taberî³⁴⁸ İslam Dünyasının İlk Tıp Ansiklopedisi Firdevsü'l-Hikme'de³⁴⁹ ise gülmenin doğal kanın kaynaması sonucu ortaya çıktığını söyler. Heyecanlandıran, şaşırtan ve her zamanki alışık yönden saptıran bir olay sonucu gülme ortaya çıkar. Kişi bu durumlara karşı düşünme yetisini kullanmadığı takdirde gülmeye yakalanır.³⁵⁰

Gülmeyi insan kanına bağlayan bir diğer Doğu mütefekkirinin IX. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan İshâk bin İmran'dır. "Gülme: Sevincinin görünür hale geldiği bir noktaya kadar ruhun genişlemesi ile birlikte bulunan kalbin kanının tam kıvamındaki saflığı. Onun fizyolojik bir nedeni vardır."³⁵¹

Batı kaynaklarına bakıldığında bu kaynaklarında da mizahı tıp bilimiyle ilişkilendirildiği görülecektir. Hipokrat'ın Araplar aracılığıyla geliştirdiği suyuklar³⁵² kuramını insan huylarının temel nitelikleriyle ilişkilendirir. Ona göre kişinin huyu insan bedeninde yerleşik dört 'akışkandan'³⁵³ hangisi baskınsa ona göre şekillenir. "Bu akışkanlar ile dört değişik öge arasında yakınlık bağı kurar: Safra ile ateş

³⁴⁸ Taberî Türkmenistan'ın Merv şehrinde Hristiyan Süryani bir ailede dünyaya gelmiştir. Üst düzey bir devlet görevlisi olan babası Sehl Rabbân et-Taberî (ö. civ. 845- 850) hayli iyi eğitilmiş birisi olup Süryani-Hiristiyan toplumunun seçkin bir mensubuydu. Aynı zamanda iyi bir ilim adamı olan babası, iyi bir hattat olmanın yanı sıra astronomi, felsefe, matematik ve edebiyat ile de meşgul olmuştur. Sehl aynı zamanda Batlamyus'un Almagest isimli meşhur eserini Arapçaya ilk defa Hicri dördüncü yüzyılın ilk yarısında (Miladi dokuzuncu yüzyılda) tercüme eden kişidir. Tercümede daha önceki mütercimlerin karşılaştığı sıkıntıları entelektüel birikimi sayesinde kolayca çözmüştür. Ayrıca tercüme üzerine bazı yorumlar yapmış ve özellikle daha önceki mütercimlerin anlayamadığı ince konulara açıklık getirmiştir.

İlk eğitiminin yanı sıra, tıp, tabii bilimler, hüsnü hat, matematik, felsefe ve edebiyat konularındaki hususları babasından talim etmiştir. Babası ona iyi bir eğitim vermenin yanı sıra onu ayrıca dini bilgiler ve felsefe konusunda da sağlam bir şekilde yetiştirmiştir. Çalışmalarından anlaşıldığı kadarıyla, Arapça, Farsça ve Süryanice'nin yanı sıra, İbranice ve Yunanca dillerine de hâkimdi. Nitekim kendi telif ettiği Firdevsü'l-hikme isimli eserini Arapça telif etmiş ve hemen sonra Süryaniceye tercüme etmiştir. **Aydüz, Salim** (Güz, 2013) 'İslam Dünyasının İlk Tıp Ansiklopedisi Firdevsü'l-Hikme ve Müellifi 'Alî b. Sehl Rabbân Taberî: Hayatı ve Eserleri' Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı, Yıl: 11, Sayı: 15, s. 17-33.

³⁴⁹ Firdevsü'l-hikme (Hikmet Cenneti) Tıbbın bütün ana ve alt dallarını ihtiva eden ilk tıp ansiklopedisidir (British Library Or. Arund. 41). El-Künnaşu'l-hadra olarak da bilinen bu eser esasında bir tıp sistemidir. Halife el-Mütevekkil'in hilafetinin üçüncü yılı olan 850 yılı civarında tamamlanmıştır. Eserin telifi yaklaşık yirmi sene kadar sürmüştür. Taberî eseri telif etmeden önce zamanına kadar telif edilmiş olan ve ulaşabildiği tüm tıp metinlerini okumuş ve incelemiştir. Daha geniş bilgi için bkz. **Aydüz** (Güz, 2013), s. 17-33.

³⁵⁰ **Rozenthal**, s.211.

³⁵¹ **Rozenthal**, s.211.

³⁵² Canlı bedene ait akışkanlar: gözyaşı, irin, sümük, kan ve balgam vb.

³⁵³ Kelimenin Latince karşılığı 'humeur'dur. Mizah'ın Batı dillerindeki karşılığı ise humour'dur. Kelime düzeyindeki bu yakınlık suyuğ öğretisini savunanların haklılığını gösterecek önemli bir delildir. Ayrıca Fransızların 'keyfilik' manasında 'bonne humeur'ı İspanyolların ise 'mizah'ı karşılamak için kullandıkları 'buen humor' bu savı kuvvetlendirmektedir (Robert Escarpit, 2016: 13).

(sıcak), kara safra ile toprak (soğuk), kan ile hava (kuru), sümük ile su (ıslak).”³⁵⁴ M.S. II. yüzyılda Galien Hipokratın bu suyu öğretisini (mizah için belirleyici yönde) geliştirerek bütün sayrılıkların nedenini herhangi bir suyun bedende öne çıkmasıyla oluştuğunu savunur. Bu düşünce Fransa’da bir hekim olan Rabelaise tarafından her ne kadar kabul görüp geliştirilse de ilerleyen yıllarda eleştirilere maruz kalacaktır.³⁵⁵ Bu öğreti Ben Jonson’un tasarladığı ‘huy’ tiyatrosuyla da sanat dünyasına taşınır. Jonson tasarladığı bu tiyatrolarda gülme unsurunu Coléreux (sinirli), Atrabilaire (ayranı kabarmış), emporté (öfkeli), flegmatique (sümüklü, soğuk) tipler oluşturur. Molière’in Cimri’si de böyle bir çizginin devamı mahiyetindedir.³⁵⁶

Rosenthal gülmeyi insan bedeniyle ilişkilendirirken üç organdan bahseder: Bunlar gülmenin nedeninin hayal gücü çalışmaya başladıktan sonra ortaya çıktığı için ‘dalak’, kanı üreten ve fazla kanı sarı safra ile kara safra arasında uygun yerlerine dağıtan kendisi olduğu için ‘karaciğer’ ve karaciğerin kanından daha iyi olduğu ve daha çok hayvansal ruh içerdiği, bundan başka hayvansal ruhun kendisinin merkezi olduğu için ‘kalb’tir.

Yukarıdaki tanımlara dikkat ettiğimizde gülmenin insan bedenin biyolojik yapısıyla ve bilhassa hayati sıvı olan kanla yakından ilgili olduğunu göreceğiz. Özellikle de tıp ilminin gelişmesiyle bu ilişki daha da gün yüzüne çıktığı söylenilebilir. Bugün kullanılan depresyon ilaçlarının çoğunun ana hedefi kalp hareketini kontrol altına almak dolayısıyla kanın insan bedenindeki dolaşımını azaltmaktır. Kan dolaşımının azalması sonucunda kişide sakinleşme belirir. Hatta bu ilaçların yan etkisi olarak kişide huzursuzluk hali de baş gösterir. Sevincin ise gülmenin birincil ve asli bir nedeni³⁵⁷ olarak düşündüğümüzde kalp organının daha isabetli bir neden olarak karşımıza çıktığı görülür. Gülmenin biyolojik ve fizyolojik yapısıyla ilgili önemli bir çalışma olan *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi* adlı eserde de bu düşünceleri destekleyen ifadeler yer alır:

³⁵⁴ **Escarpit, Robert** (2016) Mizah, İstanbul, İmge Kitabevi, s.17.

³⁵⁵ Rabelais’ın bu gülme teorisini Hippokrates’e dayandırarak geliştirdiğini söyleyen M. Bahtin, Rabelais’ın bu kuramı gülmenin şifa verici gücünü ortaya çıkarmak adına daha önce öğrencisi olduğu Montpellier Tıp Okulu’nda ders verdiğini yazar. Bu hareketin ise kendisine özel bir takdirin yanında kötü bir şöhret bıraktığını iddia eder (bkz. **Bahtin** (2017), s. 85).

³⁵⁶ **Escarpit**, s.18.

³⁵⁷ Rosenthal, s. 216.

İlk olarak kalp damar yani dolaşım sistemini etkinleştirir. Gülme sırasında ve sonucunda kan basıncı düşer, damarsal kan akımı artar, kanın oksijenlenme düzeyi yükselir. Kalp atım hacmi ve birimi zamanda pompalanan kan miktarı artar, atardamar ve toplardamar oksijen farkı ve çevresel damar direnci düşer. Gülme sonrası oksijen tüketimi önemli oranda azalır. Kan basıncının düşmesine atardamarın genişlemesine yol açmaktadır. Göğüs duvarı, karın ve diyaframın tekrarlanan kısa, kuvvetli kalp kasılmaları iç organlara kan akımı arttırır. Zorlu solunum kana oksijeni arttırır.³⁵⁸

Halk arasında ‘kahkaha ya da gülme gazı’ olarak bilinen azot protoksit³⁵⁹ gazının insan bedeni üzerindeki etkileri ele alındığında yukarıdaki savımızın doğruluğu daha da pekişmiş olur.

Günümüzde ise gülmeyi biyolojik boyutta ele alan Ünsal Özünlü gülmenin insan bedenine ve karakterine olan etkileri için şöyle der:

Evrende küçük bir alem olan insan, fiziksel yaşamını sürdürmek için yiyeceğe bağımlıydı. Dört başlıca element olan toprak, su, hava ve ateş, yiyecek yapımı sırasında önce yiyeceklere, sonra da yiyecekler aracılığıyla insana geçebiliyordu. Mide yiyecekleri erittikten sonra onu karaciğere gönderiyordu. Karaciğer de midenin gönderdiklerini başlıca dört salgıya çeviriyordu ve bu salgılara bir çok batı dilinde “humour” deniyordu. Bu sözcük, hem insan karakterinin etkilendiği salgılar, hem de gülmece anlamında kullanılıyordu. Evrende bulunan dört ana element ile bu dört ana beden salgısı arasında çok sıkı bir ilişki bulunuyordu. Bu inanca göre, aslında, evrenin başlıca elementleri ile insan bedeninin başlıca maddeleri arasında bir koşutluk bulunuyordu. Karaciğerde sıvı salgıya çevrilen ana maddelerden herhangi biri insan karakterinde baskın ruhsal durumlar biçiminde görülüyordu. Sıklıkla üzüntülü ve karamsar olan bir insanın melankolik yapısı, onun daha çok toprak ile bağıntılı olmasına verilirdi. Soğukkanlı bir insanın bu karakteri onun kayıtsızlığını veren suyla bağdaştırılırdı. Phlegm insandaki kan, havayla bağdaştırılır, onun soyluluğu ve değeri evrendeki hava varlıklarıyla ilgisi derecesinde değerlendirilirdi. İnsanın öfkeli ve sinirli olma durumları da safra ile, safra da evrendeki ana maddelerden ateşle bağdaştırılırdı. Bu dört element insan bedeninde onun karakterine yaşam veren başlıca dört sıvı olarak işlev görmekteydi.³⁶⁰

Özünlü, eski klasik çağlara dayanan bu kuramın filozoflar ve psikologlar tarafından ortaya atıldığını dile getirdikten sonra bugüne kadar hiçbir bilim adamı insandaki bu salgılar ile gülmece arasında bir bağıntıyı kurmadığını söyler ve şunu

³⁵⁸ Güler (2010), 74-75.

³⁵⁹ Azot protoksit veya yaygın adıyla Narkoz gazı, medikal gazlar sınıfının en önemlisi olup, endüstriyel alanda da yanmayı destekleyici gaz olarak da kullanılabilir. En ekonomik olarak Amonyum Nitrat’dan (NH₄NO₃) ısıl bozunma yoluyla elde ediliyor. Bu işlem, son derece hassas sıcaklık kontrolü altında yapılır. Kötü üretim şartlarında N₂O içinde safsızlık olarak zehirli ve zararlı NO ve NO₂ oluşabilir. Narkoz gazının üretimi, kalite kontrolü, şahit tüp ayrımı, analizi, sertifikasyonu ve saklanması, ürünün tüplere doldurulması, nakliyesi ve kullanım sonrası boş tüpün geri dönüşü standartlar ve ilgili prosedürler ile sıkı bir şekilde takip edilir. Bu gazı ilk belgeleyen kişi ise (1778-1829) tarihlerinde yaşayan Humphry Davy’dır (İyiyimben, 2017). Azot protoksit bazı uygulamalarda, oksijen gibi, yanmayı destekleyici olarak kullanılır. Ancak yaygın kullanım alanı anestezi uygulamaları. İnert bir gaz olan narkoz gazı, uygulama sonrası vücutta kalıntı bırakmaz ve kalıcı yan etkileri yoktur. Az miktarlarda bulunduğu sinir gevşetici ve rahatlatıcı etkisinden dolayı "gülme gazı" olarak adlandırıldığı durumlar da vardır. Ayrıca CO₂'de benzer fiziki özellikleri nedeni ile itici gaz olarak da kullanılır (Alton,2017).

³⁶⁰ Özünlü (1999), s. 17.

iddia eder: “...Bilimsel olsun, olmasın, insanlar, herhangi bir metindeki bir insan karakterinin yapısını gene de ya Rönesans’ın sonuna kadar varlığına ve yönlendirilmesine herkesin inandığı o dört salgının insan davranışlarındaki etkisi ya da gene klasik çağlardan günümüze değin ortaya atılmış olan dört ‘gülmece kuramı’ çerçevesinde incelemektedir.”³⁶¹ Bunun yanında tıp dünyasının kabul ettiği gülmenin kalbin kaslarını daha iyi çalıştırması bundan mütevellit kan dolaşım hızının artması ve akciğerlerin daha çok oksijenle dolması ve bunun neticesinde insanın kendini daha rahat hissetmesi herkes tarafından kabul gören bir görüştür. Ayrıca Ortaçağda mizahın iyi bir sindirim etkisi gösterdiği düşünülüp saray soytarları yemeklerden sonra soyluları eğlendirme ile görevlendirilmişlerdir (Hefferin, 1996:42).

Gülmeyi biyolojik boyuta taşıyan bir diğer unsur da ‘gıdıklamadır’. Kişinin özellikle ayak tabanlarına koltuk altlarına ya da böğürlerine yapılan ani müdahalelere karşı gülmeyle tepki verilir. Birçok gülme kuramına da sorun teşkil eden bu durum henüz net olarak da açıklığa kavuşmuş değildir. Eğer sadece Darwin’in dediği gibi gıdıklamayı dokunuşlara karşı duyarlı bölgelerimizin korunmaya karşı gösterdiği bir tepke olarak ele almış olsak o zaman şu soruyu sormamız icap edecektir: İnsanlar kendini gıdıkladığında neden gülmez, neden eğilip bükülmez? Sadece bu sorulara değil gülme ile ilgili birçok soruya cevap verilememesinin nedeni gülmenin sadece bir yönüyle ele alınmasından kaynaklandığı söylenilebilir. Bizce gülme hem davranışsal bir tepke hem psikolojik bir vaka hem de biyolojik bir durumdan ibarettir. Sadece bir yönüyle ele aldığımızda her zaman bir tarafını eksik bırakmış oluruz. Gıdıklama olayına da böyle bakmak gerekir, sadece bir biyolojik olaydan ibaret değildir psikolojik yönü de vardır. Arthur Koestler, bebekler üzerinden yapılan bir araştırmada dikkatleri gıdıklamanın psikolojik boyutuna çeker. Deneyde gıdıklanan bebeklerin anneleri tarafından gıdıklandıklarında on beş kat daha fazla güldükleri gözlemlenmiştir.³⁶² Bu da az önce savunduğumuz düşüncenin ne kadar doğru olduğunun bir kanıtıdır.

Bunun yanında gülmenin herhangi bir biyolojik işlevinin olmadığını savunan düşünürler de yok değildir. Örneğin beş yüz kasının istemeden kendiliğinden kasılmasıyla ortaya çıkan ve çoğu zaman bastırılmayan belli seslerin eşlik ettiği

³⁶¹ Özünlü (1999), s. 20.

³⁶² Koestler (1997, s. 82.

gölmenin yaşamsal açıdan hiçbir değerinin olmadığını düşünen Arthur Koestler, gülmenin herhangi bir biyolojik işlevinin olmadığını bu bakımdan da gülmenin eşsiz ve de lüks bir tepke olduğunu vurgular.³⁶³

Sonuç olarak gülme tepkesi sadece biyolojik bir olgunun sonucu olmadığı gibi Arthur Koestler'in de tarif ettiği sadece fizyolojik bir tepke de değildir. Gülme insanın çevresine olan bakışı yani olayları anlama ve yorumlama biçimi olduğu gibi insanın psikolojik durumundan da kaynaklanan kompleks bir davranış biçimidir. Nitekim ortaya atılan 'gülme kuramları'nın da nihai hedefi bu karmâşık yapıyı sabit temeller üzerine oturtmaktır, ama aşağıda görüleceği gibi bu pek de mümkün değildir.

1.2. GÜLME KURAMLARI

Gülme ve mizah üzerine ciddi çalışmalar ortaya koyan John Morreall 'Gölmenin bir kuramı olabilir mi' sorusu üzerine bu konuyu değerlendirmeye çalışır. Gölmeyi ilk olarak 'mizahi olmayan gülme durumları' ile 'mizahi gülme durumları' adlı iki genel başlık altında toplar. Örneğin 'mizahi olmayan gülme durumları' başlığında şu maddeleri sıralar:

- Gıdıklama
- Cee yapma (bebeklerde)
- Sihirbazlık numarası izleme
- Güven içinde hissetme

'Mizahi gülme durumlarında ise;

- Fıkra dinleme
- Fıkrayı anlamayan birine gülme
- Bir taklidi izleme
- Bir çocuğun yetişkin birine öykündüğünü görme gibi maddeleri sıralar.

³⁶³ Koestler (1997, s. 9).

John Morreall hem maddelerin arttırılabilirliğini dile getirir hem de bu başlıkların, her ne kadar kapsamlılıktan uzak olsa da 'Geleneksel Gülme Kuramları' kapsamında toplanılabileceğini dile getirir. Morreall *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı kitabında Aristo, Platon, Thomas Hobbes, Albert Rapp, Donald Hayworth, James Bettie ve Herbert Spencer gibi düşünürlerden yola çıkarak üç gülme kuramı olan Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı ve Rahatlama Kuramı ile Yeni Bir Kuram adlı yeni bir düşünceyi ele alır.³⁶⁴

1.2.1. Üstünlük Kuramı

Üstünlük kuramı gülmenin ilk ortaya çıkış biçiminin tahmininden olacaktır ki gülme kuramlarının ilki olarak kabul görülür. Çünkü birçok kuramcıya göre gülmenin ilk ortaya çıkış biçimi bir kişinin bir başkasının kusuruna gülmesi olarak tahmin edilir. Bu durumu mizahi bir dil ile Barry Sanders, şöyle dile getirir: "İlk Homo sapiens acaba neye gülmüş olabilir? Hiç kuşku yok ki, kaynana fıkraları anlatmıyor, espriler patlatmıyorlardı. Ama bu tarih öncesi varlıkların birbirlerinin hatalarına güldüklerini düşünebiliriz pekâlâ. Abartılı bir örnek vermek gerekirse, bir mağara adamının ayağı mastodon halının ucuna takılır, bütün kabileyi kahkahalara boğar."³⁶⁵

Gülmenin ilk insanların saldırgan tutumlarından ortaya çıktığını söyleyen bir diğer üstünlük kuramı savunucusu Albert Rapp'dır. Ona göre eski zamanda bir ormanda yapılan düellonun sonucu, kazanan savaşçı tarafından gülmeye kutlanırdı; ayrıca bu gülmeye kazananın tarafları ile birlikte yapılarak yenilen cezalandırılırdı. Yine gülmenin kökenini eski insan davranışlarında arayan etolog Konrad Lorenz, gülmeyi kontrol altına alınmış bir saldırganlık olarak tarif eder.³⁶⁶

Platon ve Aristo'nun gülme ile ilgili düşünceleri de yukarıda zikredilen Barry Sanders ile Albert Rapp'ın görüşlerine kaynak olacak mahiyettedir. Çünkü Platon'a

³⁶⁴ **Morreall, John** (1997) *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İstanbul, İris Yayınları, (Çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer) s. 6.

³⁶⁵ **Sanders, Barry** (2001) *Kahkahanın Zaferi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 24.

³⁶⁶ **Moreall** (1997), s.12-13.

göre gülmeyi meydana getiren şeyin bir başkasının kusurudur. Dolayısıyla çok gülmelerde ussal kontrolün devre dışında kaldığını ve insani yönünün giderek zayıfladığını savunur. Hatta olası durumlarda kendisine gülünen kusurun, gülen kişiye de bulaşma durumunun olabilirliğini savunur.³⁶⁷ Platon 'Devlet' adlı eserinde gülmenin Tanrılara atfedilmesinin yanlış olduğunu dile getirir ve gençlere şu öğüdü verir: "Gençlerimiz de o kadar düşkün olmamalı gülmeye. Çünkü bir insan bir kez aşırı gülmeye alıştı mı, bu aşırı bir şekilde tam tersini de birlikte getirir."³⁶⁸

Aristo'nun gülme üzerindeki düşünceleri de Platon'unkiyle örtüşmektedir. Ona göre gülme alayın bir türüdür, hatta 'nükte' bile ona göre adam edilmiş küstahlıktır.³⁶⁹ "Küstahlık da bir tür küçümsemedir."³⁷⁰ Öyleyse gülmenin iyi bir yaşamla bağdaşamayacağını ve şakacı tutumun insanı ciddi ve önemli şeylere karşı da istemsiz (lakayt) davranmaya sevk edeceğini savunur.

Üstünlük kuramının temellerini oluşturan bu düşünceler 'gülme' üzerine araştırmalar yapan Thomas Hobbes'i de etkiler. Hobbes, kurama eklemeler yaparak kuramın modern dünyaya ulaşmasını sağlar. Gülmenin kişinin karakterine zararlı olabileceğini düşünen Hobbes, *Leviathan* adlı eserinde gülme ile ilgili şu ilginç tespitlerde bulunur: "Gülme denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar; ki, bu ikinci durumda, kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur. Bu, en fazla kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur. Dolayısıyla, başkalarının yanlışlarına pek fazla gülmek, bir pısrıklık işaretidir."³⁷¹

Üstünlük Kuramını savunan bir diğer düşünür ise Albert Rapp olduğu söylenmişti. Ona göre gülme bir saldırdır. Tıpkı saldıran köpeğin dişini gösterdiği gibi gülen kişi de bu saldırıyı otuz iki dişini göstererek kurbanına belli eder. Bu kuramı daha da ileriye taşıyan Rapp kendi kendimize olan gülüşümüzde bile üstünlük duygusunun varlığından söz eder. Çünkü kişi kendine güldüğünde kendini o

³⁶⁷ Moreall (1997), s.9. (Bizde 'gülme komşuna gelir başına' atasözü bu düşüncenin ürünüdür).

³⁶⁸ Platon (2001) Devlet, İstanbul, Pordo Siyah Yayınları, (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman)

³⁶⁹ Moreall (1997), s. 9.

³⁷⁰ Aristo (1995) Retorik, İstanbul, YKY, s.99.

³⁷¹ Hobbes (2007) Leviathan, İstanbul, YKY, s. 36.

kötü durumdan ya da alay edilecek durumdan soyutlar ve yeni benliği eski benine karşı kurduğu üstünlüğü gülme ile taçlandırır.³⁷²

Platon'dan Aristo'ya, Hobbes'den Rapp'a kadar gülmenin hep bir kıyas sonucu yani birinin kendini bir başkasıyla karşılaştırarak başkasında var olan bir kusurun kendinde mevcut olmadığını anladığında ortaya çıktığı dile getirilir. Öyleyse Albert Rapp'ın insanın kendine olan gülüşü de bu formül çerçevesinde çözülebilir. Başta denildiği gibi insanoğlu sürekli çevresiyle bir kıyas içerisinde olup bunun sonucuna göre reaksiyon göstermektedir. İnsanın kendine olan gülüşü de aslında bir kıyas sonucu ortaya çıkmaktadır. Bireyin yapmış olduğu bu karşılaştırma kişinin 'gerçek beni' ile 'ideal beni' arasında yapılmıştır. İdeal benlik hatasız ve kusursuz benliktir, gerçek benlik ise o an için kusurlu olan benliktir. Kişi iki benlik arasındaki farkı kavradığı anda gülmeyle karşılık verecektir. Bu iki benlik arasındaki fark aynı zamanda gülmenin şiddetini de ortaya çıkarmaktadır. Fark arttıkça gülme de artacaktır. Yalnız farkın bir noktadan sonra artması yerini gülme yerine utangaçlığa ve kızgınlığa bırakacaktır. Dolayısıyla John Morreall'ın üstünlük kuramının kendi kendine gülmenin sebebini ortaya çıkaramaz düşüncesi yukarıdaki ifadeleri göz önünde bulundurduğumuzda yersiz olacağı anlaşılacaktır.

Bu kuramı eleştirenlerden biri de Mustafa Şekip Tunç'tur. Tunç bazen hiç üstünlük idraki vermeyen cinsalara da gülünebileceğini ve bazen başkalarına nispetle üstünlüğü duyuran birçok durumda gülme yerine sevgi veya acıma duygusunun oluştuğunu söyleyerek üstünlük kuramının tüm gülme durumlarını izah edecek potansiyelde bulmaz. Ona göre Bain'in bu kuramı tadil ederek geliştirdiği "Bir kimsenin yahut bir şeyin daha kuvvetli bir heyecana sebep olmayacak surette, kıymetten düşmesi"³⁷³ fikri kuramı genişletse de onun için "üstünlük kuramı" kapsam sorunuyla karşı kaşıyadır.

Üstünlük kuramını destekleyenlere genel olarak baktığımızda gülmeyi hoş bir durum olarak görmezler. Bunun sebebi de şöyle açıklanabilir: Üstünlük kuramına göre gülen kişi aslında toplum içinde sahip olduğu bir yetenekten dolayı değil de başkasında mevcut olan bir kusurdan dolayı güler. Bu da kişiyi kendisinden ziyade bir başkasının kusuruyla ilgilenmeye götürür. Dolayısıyla buradaki 'gülme' tam

³⁷² Moreall (1997), s. 15.

³⁷³ Tunç (1 Nisan 1945), s. 2.

manasıyla bir zafer duygusu yerine 'ani zafer duygusu' yaratarak geçici bir zevklenme ile açıklanabilir. Bu da gülmeye negatif bir anlam yükler.

Sonuç olarak üstünlük kuramını ele aldığımızda gerek mizahi gerekse de gayri mizahi gülmelerde üstünlük kuramıyla örtüşecek hususlar bulunmayabilir. Örneğin kaybolan bir eşyasını çok defa aradıktan sonra bulan kişi de bazen gülecektir bu duruma ama buradaki gülme üstünlük kuramıyla açıklanabilecek bir durum değildir. Dolayısıyla gülmenin tek nedenini üstünlük kuramına bağlamak doğru olmayacaktır.

1.2.2. Uyumsuzluk Kuramı

John Morreall, uyumsuzluk kuramını ele alırken yine Aristo'nun düşüncelerinden yola çıkarak sonuca varır. Ona göre uyumsuzluk kuramından ilk söz eden Aristo'dur. Ama Aristo bu kuramın üstünlük kuramıyla uyuşmadığından bu kurama fazlaca önem vermemiştir. O bir dinleyicide bir beklentinin oluşturulmasının ve ardından onları beklenmedik bir şekilde vurmanın iyi bir güldürü kaynağı olduğunu söyler.³⁷⁴

Aristo'nun bu düşüncesini 18. ve 19. yüzyılda geliştiren Alman filozof ve yazar Schopenhauer'dir. Ona göre her durumda yapılan gülmenin esas kaynağı bir kavramla o kavram ile ilişkisi düşünülen nesnelere arasındaki uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluğun fark edildiği anda gülme meydana gelir. Bu yüzden der Schopenhauer bir fıkranın en can alıcı yanı son cümlesidir.³⁷⁵ Kant ve Schopenhauer tarafından geliştirilen ve sistematik hale James Beatie tarafından getirilen bu kuram Henri Bergson tarafından da desteklenir.³⁷⁶

İnsan ve toplum değişse de nesnelere ve kavramlar hakkında belirli düşünceler vardır. Bu düşünceler beklenmedik bir sonuçla karşılaştığında ortaya çıkan uyumsuzluk olaya şahit olanlar tarafından gülmeye karşılanacaktır. Örneğin eline ilk defa sazi almış birinden notası düzgün bir eserin çalındığını görmek bizde

³⁷⁴ Moreall (1997), s. 25.

³⁷⁵ Moreall (1997), s. 28.

³⁷⁶ Eker (2009), s. 135-136.

gülümsemeye neden olacaktır. Çünkü bu kişiden asıl olarak beklenen şeyin notasına uygun çalınan bir eser değildir tersine rastgele çalınmış bir ses cümbüşüdür.

Yalnız tüm gülme biçimlerini uyumsuzluk kuramına bağlamak yanıltıcı olacaktır. Gülme üzerine araştırmalar yapan James Battie de gülme hakkındaki düşüncelerinin uyumsuzluk kuramından doğduğunu ama bu kuramın bazı sınırlılıklarının olduğunu altını çizerek Battie'ye göre 'hayvansal gülme' ile 'duygusal gülme' adlı iki tür gülme biçimi vardır. Duygusal gülmenin temel kaynağını uyumsuzluk oluştururken hayvansal gülmenin uyumsuzlukla ilgisi yoktur. Hayvansal gülme tamamen maddesel nedenlerin işleyişinden ve ani tepkiden doğar. Örnek olarak da bebeklerin gülmesini verir.³⁷⁷

Dolayısıyla genel bir değerlendirme yapıldığında uyumsuzluk kuramının birçok gülmenin temel nedenini oluşturduğunu, ama tüm gülme nedeninin yegâne sebebi olarak değerlendirmenin yanlış olacağıdır.

1.2.3. Rahatlama Kuramı

Rahatlama kuramını genel olarak nazara aldığımızda şu tespitleri elde ederiz: Birey her zaman içinde bulunduğu toplum tarafından baskılanır. Bu baskı kişide duygusal ve sinirsel güç haline dönüşür; baskının şaka, komedi veya nükte ile birden ortadan kalkması sonucu baskılanan sinirsel güç serbest kalıp fiziksel bir eylem olan gülme ile açığa çıkmış olur. Cinsellikle alakalı fıkraların ile toplumsal eleştiri barındıran fıkraların gülmeye yol açması genelde bu kuram çerçevesinde açıklanır.

Diğer kuramlarda olduğu gibi bu kuramda da gülme üzerine değerlendirme yapan düşünürler arasında görüş farklılığı oluşmuştur. John Morreall bu kuramın fikir babalarının Shaftesbury ile Alexander Bain olduğunu söylese de bu kuramın günümüze kadar gelişerek gelmesini sağlayanlar Spencer ile Freud olmuştur. Alexander Bain'in psikolojik baskıları ve bu baskılardan kurtulmada gülmenin

³⁷⁷ Moreall (1997), s. 28-29.

rolünü araştırması Spencer ile Freud'a kıvılcım mahiyetini taşımıştır. Şimdi bunlardan ilkin Spencer'in rahatlama kuramı üzerine düşündüklerine değinelim.

Herbert Spencer'e göre enerjinin dışarıya aktarılması yoğunlaşan duyguların uyumsuzluğuyla ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu enerji beraberinde bazı kassal hareketlerin oluşmasına neden olur. Bu duygudan en çok etkilenen kassın ise ağız kasları olduğunu söyleyen Spencer enerjinin fazlalığıyla beraber diyafram kaslarının da harekete geçtiğini söyler. Gülmeden sonra oluşan rahatlığın sebebini bu enerjinin açığa çıkmasıyla ifade eden Spencer kendinden sonra gelen birçok düşünürü bu düşünceleriyle etkilemiştir. Bunlardan biri de Freud'dur.³⁷⁸

Freud *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri* adlı kitabında gülme üzerine bazı tespitlerde bulunur. Freud'a göre insanların bilinçaltında tutulan yasak duygu ve düşünceler şaka ve esprilerle bilince çıkar. Bastırılmış duygu ve düşünceler istem dışı olduğu gibi bunların bilince çıkışı da istem dışıdır. Dolayısıyla Freud şaka veya espri olarak tanımladığımız mizahi durumların istem dışı ortaya çıktığını ve bu yönden rüyaya benzediğini vurgular. Bu noktada Freud'un düşüncelerini ele aldığımızda esprilerin istem dışı olarak ortaya çıkışı kabul edilebilir bir durum değildir. Çünkü bazı profesyonel mizahçıların hazırlamış olduğu mizahi gösterileri ve bilinçli yapılan esprileri görmezden gelemeyiz.

Freud gülmedeki zevki de enerji boşalmasına bağlar. Ona göre baskılanmış duygu ve düşünceler ruhsal enerji tarafından baskılanır. Baskı altında tutulan duygu ve düşünceler şaka ya da espriyle bilince yani gün yüzüne çıkarılır, böylece açığa çıkan fazla enerji gülme ile vücuttan atılarak rahatlamaya neden olur.³⁷⁹

John Morreall, Eysenck'in³⁸⁰ bir deneyinden ilham alarak Freud'un yukarıda zikredilen düşünceleri için şu eleştiride bulunur:

Eğer, Freud'un, fıkralardan aldığımız zevki saldırgan ve cinsel duygularımızı bastırmak için kullandığımız enerjinin serbest bırakılmasından kaynaklandığı yolundaki açıklamalarının doğruluğunu kabul edersek, bu durumda saldırganca duygularla dolu fıkralardan hoşlanan insanların çoğunun, saldırgan duygularını bastıran insanlar olduğunu ve cinsel fıkraları çok komik bulan insanların da cinsel duygularını bastıran insanlar olduğunu varsayabiliriz.

³⁷⁸ Moreall (1997), s. 40.

³⁷⁹ Freud, Sigmund (1998) *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, İstanbul, Payel Yayınları, (Çev. Dr. Emre Kapkin).

³⁸⁰ Eysenck, H.J.(1972). *The Psychology of Humor*. Academic Press New York adlı eserin önsözünde bu deney hakkında bilgi verilmiştir.

Ama bu alanda yapılan deneysel araştırmaların küçük bölümünde bu varsayımların yanlış olduğu kanıtlanmıştır.³⁸¹

Yukarıdaki açıklama nazara alındığında Morreall'ın klasik bir eleştirisiyle karşı karşıya olunduğu anlaşılır. John Morreall diğer kuramlarda da olduğu gibi kuramın işlerliği konusunda kuramın geliştiricisiyle aynı fikirdedir, ama Morreall kuramın genelleştirilebilir olması için kuramın tüm gülme durumlarında işler olması gerektiğini düşünür. Dolayısıyla Freud'un genelleştirdiği rahatlama kuramına bu yönden karşı çıkar.

1.2.4. Yeni Bir Kuram/Güzel Bir Psikolojik Değişimden Kaynaklanan Gülme

Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramlarının tüm gülme biçimlerine uyarlanamayacağını düşünen John Morreall çözüm için 'Yeni Bir Kuram'ı geliştirir. John Morreall'a göre kapsamlı bir gülme kuramınının hem mizahi gülmelerde hem de mizahi olmayan gülmelerde uyarlanabiliyor olması gerekir. Bu düşünceyle kuramını geliştirmeye çalışan Morreall öncelikle 'gıdıklama ve bebeklerde cee yapma' gibi mizahi olmayan gülmelerden örnekler verir.

Morreall, yeni doğan bebeklerde algının kapalı olduğunu ve üç dört ay sonra gülmeye başladığını söyler. Üç dört ay sonraki bu değişimin sebebi bebeğin yeni bir psikolojik değişim içerisine girmiş olmasıdır. Bu psikolojik değişimle beraber bebekler artık belli nesnelere ayırdına varırlar ama nesnelere ayırdına nüfuz edemezler. Gıdıklamayla ortaya çıkan gülmelerde de ani psikolojik değişiminin rol oynadığını savunur. Çünkü kişi önceden gıdıklanacağını bilse ona göre bir psikolojik hazırlığın içerisine girer ve fiziksel uyaran karşısında tepkisiz kalabilir. Bu yüzden der Morreall, kişi kendi kendini gıdıklayamaz.³⁸²

Çocukların kavram dünyasının sınırlı olduğunu söyleyen Morreall yeni bir kavramla karşı karşıya kalan çocuğun, kendini güvende hissettiği sürece bu yeni kavram karşısında gülebileceğini söyler. Burada John Morreall her ne kadar gülmeyi psikolojik değişime bağlamış olsa da buradaki 'uyumsuzluğu' göz ardı edemeyiz.

³⁸¹ Moreall (1997), s. 50.

³⁸² Moreall (1997), s. 61.

Morreall'ın kitabında verdiği örneği ele alalım. Üç yaşındaki bir çocuğun hayvan kavramı kedi-köpeklerle sınırlıdır. Bu çocuk yeni bir hayvan gördüğünde en azından onun da kedi veya köpek kavramlarıyla açıklamak isteyecektir. Ama gördüğü şeyin zihnindeki hayvan şemasıyla örtüşmediğini anlayan çocuk bu uyumsuzluk karşısında gülecektir.

Morreall psikolojik değişiminin yanı sıra duygusal değişimin de gülmeye yol açtığını düşünür. Tehlikeli ya da gergin durumlardan kurtulduktan sonra meydana gelen gülümsemeyi bu şekilde açıklar. Morreall'ın bu düşüncesini günümüz yarışma programlarında sık sık gözlemleyebiliriz. Soruyu cevapladıktan sonraki yarışmacının gergin bekleyişi ve doğru cevaptan hemen sonraki gülüşü bu tezi doğrular mahiyettedir. Gülmenin güvenle beraber oluştuğunu düşünen Morreall hem duygusal değişimde hem de psikolojik değişimde gülmenin ortaya çıkabilmesi için kişinin güven duygusu içerisinde olması gerektiğini düşünür.³⁸³

Her iki değişimde de Morreall'ın ısrarla üzerinde durduğu bir diğer husus ise 'anilik'tir. Yazar aniliğin gülme durumlarındaki gerekliliği için şu tespitte bulunur: "Gülme için aniliğin gerekli olduğunun bir başka kanıtı da bir esprinin insanlar üzerinde tek bir kez etki yapmasıdır. Bir espriyi ikinci kez duyduğumuzda 'vuruş anı' bizi etkisi altına almaz, en azından üzerimizde ilk kez duyduğumuzdaki etkiyi bırakmaz."³⁸⁴

John Morreall konunun sonunda da utanma duygusuyla ya da histerik olarak kişinin neden güldüğünü açıklamaya ve kuramına uyarlamaya çalışır. Yazar hem utanma hem de histerik gülmede psikolojik değişimin söz konusu olduğunu söyler ama bu değişimin diğerlerinin aksine olumsuz bir değişim olduğunu söyler. Örneğin kişi birdenbire kendini rahatsız hisseder yaptığı aptalca davranıştan dolayı ve bu rahatsızlıktan kurtulmak için kişi gülerken olumsuz havayı lehine döndürmeye çalışır. Çünkü "gülmeyi olumsuz duygularımızı olumlu duygulara dönüştürmek için kullanınız" der Morreall.³⁸⁵ Tabi burada gülmenin sosyal işlevine de dikkatleri çekmek ister Morreall. Çünkü birey utanılacak bir şey yaptıktan sonra gülerken karşı

³⁸³ Moreall (1997), s. 69.

³⁸⁴ Moreall (1997), s. 74.

³⁸⁵ Moreall (1997), s. 82.

tarafa aslında yapılan hatanın kendisini incitecek kadar ciddiye alınacak bir şey olmadığı tam aksine eğlendirdiği mesajını vermek ister.

Histerik gülmede ise durum biraz farklıdır. Örneğin ölümünün hiç düşünülmediği birinin ölüm haberi alındığında verilen ilk tepkilerden biri olan ‘hayır o ölmedi, ölemez, olmaz...’ gibi ifadelerle beraber gülen kişi aslında uydurma düşüncesini kuvvetlendirmek için bunu yapıyordur der Morreall. “O zaman histerik gülme, istem dışı olmasına karşın, insanın içinde bulunduğu zor durumlara karşı psikolojik bir tepkesidir.”³⁸⁶

Kuramın sonunda nitrik oksit ve alkol gibi maddelerden kaynaklanan gülmelere değinen Morreall bu tür maddelerin genelde kişinin kendisi ve çevresi hakkındaki algısını değiştirdiği için gülmeye neden olduğunu söyler. John Morreall üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramlarını kapsam sorunundan dolayı eleştirdikten sonra geliştirdiği kuramını bebeklere, mizahi ve mizahi olmayan durumlara, utanma ve histerik gibi karmâşık duygulara ve de maddesel gülme dediğimiz azot protoksitin gazına uyarlayarak ele aldığı kuramın tüm durumlara uyarlanabilir olduğunu göstermeye çalışır.

1.2.5. Henri Bergson’un “Gülme”si

Tüm çalışmalarının gülmenin toplumsal yarar işlevi üzerinden hareketle yapıldığını dile getiren Bergson, “İnsana özgü olanın dışında komik yoktur”³⁸⁷ der. Ona göre kendisine gülünen hayvanda bile insana özgü bir şeyin sebep olduğunu, cansız bir şapkanın bile insanoğlunun ona verdiği kaprisli biçiminden dolayı olduğunu iddia eder. Ayrıca komiğin tam olarak ortaya çıkması için doğal ortamın sağlanması gerekir. ‘Duygusuzluk ve aldırmaçlık’ komiğin ön şartını ve doğal ortamını oluştururken ‘heyecan’ baş düşman ilan edilir. Bergson, yaşama umursamaz bir seyirci gibi bakıldığında birçok dramın komiğe dönüşeceğini söyler. Bunun için müzikle dans eden bir gruba müziğe aldırmaçsızın bakmak ciddiden gülünce götürür

³⁸⁶ Moreall (1997), s. 84.

³⁸⁷ Bergson (2011), s. 12.

kişiyi. “Öyleyse kısacası, komiğin tüm etkisini göstermesi için yüreğin uyuşturulması gibi bir şey gerekiyor; çünkü komik arı zekâya seslenir.”³⁸⁸

Gülmenin doğal ve ana kaynaklarına inmek isteyen Bergson komiği toplumun içinde arar. Ona göre ‘dalgınlık’ ve dalgınlık sonucunda oluşan ‘mekanik bir katılık’ komiğin ana sebebidir. “Gerçekten dalgınlık ile komiğin tam kaynağına ulaşılamazsa da kuşkusuz doğrudan kaynaktan gelen bir olgu ve düşünce akışı içinde, gülmenin en büyük doğal eğilimlerinden biri üstünde bulunuruz.”³⁸⁹ Peki, dalgınlıktan kasıt Bergson’un demek istediği nedir? Anahtar hükmündeki bu soruya Bergson bir örnekle cevap verir:

Şarkıcının gerisinde kalan bir melodi gibi, akli hiçbir zaman yaptıklarında değil de, hep önce yapmış olduklarında bulunan bir kişi düşünelim; duyularda ve zekada doğuştan gelen bir esneksizlik de düşünelim; öyle ki insan bu yüzden artık var olmayan şeyleri görmeyi, artık çıkmayan sesleri duymayı, yerinde olmayan şeyleri söylemeyi, kısacası bugünün gerçeğini örnek alacak yerde, geçmiş ve düşsel bir duruma ayak uydurmayı sürdürsün...³⁹⁰

Bergson, komiğin işte böyle bir (dalgın) kişinin ta içine yerleştiğini söyler.

Toplumdan hareketle bu düşüncelerini dile getiren Bergson toplumun sadece yaşamak istemediğini ayrıca iyi yaşamak istediğini söyler. Bundan dolayı toplum kişiler arası uyumun sürekli var olmasını ister. “Öyleyse toplum, karakterin, aklın hatta bedeninin her katılığına kuşku ile bakacaktır.”³⁹¹ Katılık veya kabalık toplumun bulunduğu merkezden uzaklaşma yani ayrıksılığın bir belirtisi olarak kabul edilir. Bergson bu ayrıksılığın zorla ya da somut olmadığını dolayısıyla toplumun bu tür davranışlardan korkmadığını ve bunu bir jest olarak algıladığı için basit bir gülme ile jestle mukabil jestle, “gülme” ile karşılık verdiğini savunur, çünkü ‘gülme’ mekanik katılık olarak ne varsa yumuşatır. Bergson, toplum ve kişinin korunma kaygılarından kurtulup birbirlerine sanat yapıtı gözüyle bakmaya başladığı an oluşan komiğe gülmenin de estetik bir yanının olduğunu söyler. Gülmeyi jestle açıklayan Bergson bunun sebebinin toplumu kaygılandıran durumun henüz toplumu somut bir şekilde etkilememiş olmasıyla açıklasa da bunun başka sebebi daha vardır. O da Bergson’un

³⁸⁸ Bergson (2011), s. 13.

³⁸⁹ Bergson (2011), s. 16.

³⁹⁰ Bergson (2011), s. 16.

³⁹¹ Bergson (2011), s. 20.

da deyimiyle komiğin bilinçdışı olmasıdır.³⁹² Çünkü bilinçli yapılan katılık ya deliliğin ya da kötülüğün alametidir. Ve toplumun bunlara gösterdiği tepkiler gülme yerine daha somut cezalar olacaktır. Ama istemsiz, otomat ya da bilinçdışı yapılan bir hareket ya da söylenen bir söz komiğin temel kaynağıdır.³⁹³

Bergson komiği kısaca katılık olarak tanımlar ve gülmeyi de bu katılığa verilen ceza olarak görür. Yalnız Bergson tüm komik etkilerinin bu formül etrafında oluştuğunu söylemenin doğru olmayacağını söylese de ‘Gülme’ adlı eserinin ‘katılık laymotifi’ üzerine bina edildiği, tüm kitap göz önünde tutulduğunda ortaya çıkacaktır.

Bergson komiğin tam olarak ne olduğunu dile getirmek için ‘çirkinlik’ kavramının anlaşılması gerektiğini savunur. Çirkinliği biçimsizliğe yaklaştırarak kavramı genişleten Bergson, bazı biçimsizliklerin gülmeye neden olabileceğinin tartışılmaz bir konu olduğunu söyler. Bunun yanında o doğanın gülünçlüğe yönelttiği biçimsizlikler, öteki yanda gülünçlükten kesinlikle uzaklaşanlar olmak üzere iki gruba ayırır ve “Biçimli bir kişinin başarıyla öyküneceği her tür biçimsizlik komik olabilir” der.³⁹⁴ Öyleyse bir kambur usluma yapmadan baktığımızda biçimsiz duran biri olarak komik etkisi bırakacaktır. Bu duruma şöyle bir örnek verilebilir; her yıl 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı’nda bir çocuğun Cumhurbaşkanı koltuğuna oturarak ona öykünmesi özellikle de o çocuğun siyasi güncel konulardan haber vermesi aynı gülünç biçimsizliği oluşturacaktır.

Yalnız Bergson’un önemle üzerinde durduğu biçimsizlik ise yüz biçimsizliğidir. “Özdevinim, katılık, edinilmiş ve korunmuş kırışık... İşte yüzde bizi güldüren şeyler. Ancak bu nitelikleri derin bir nedene, sanki ruhu basit bir eylemin somutluğu ile büyülenmiş, uyuşturulmuş gibi, kişinin bir tür ‘temel dalgınlığına’ bağladığımız zaman komiğin bu etkisi güçlenir.”³⁹⁵

Biçimlerin komiğinden ‘jestlerin’, devinimlerin komiğine geçiyoruz diyen Bergson komiğin en temel olgularından birini şöyle özetler: “İnsan bedeninin durumları, jestleri ve devinimleri, bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü

³⁹² Bergson (2011), s. 19.

³⁹³ Bergson (2011), s. 86.

³⁹⁴ Bergson (2011), s. 22.

³⁹⁵ Bergson (2011), s. 23.

ölçüde gülünçtür.”³⁹⁶ Çünkü hayat ve düşünce canlıdır ve sürekli değişiklik arz etmektedir, konuşmanın başından ta en sonuna kadar düşünce, filizlenir ve olgunlaşır. Buna bağlı olarak jest ve mimikler de düşünceyle birlikte değişir. Değişmeyen unsurlar canlılığını yitirmiş demektir. İşte bu yüzden nerede bir benzerlik varsa orada mekaniklik kendini hissettirir. Bu da komik etkinin ortaya çıkmasına neden olur. Hatta insan ile makine imgesinin ne kadar birbirinin içine girmişse komikliğin etkisi de o derece fazlaşır. Bergson örnek olarak da ikiz insanları gösterir. İkizlerden birinin tek başına komik olmadığını, ama birlikte yan yana duran ikizlerin aşırı benzerliklerinin bir mekanikliği hissettirdiğini bunun da gülümsemeye sebep olduğunu söyler.³⁹⁷

Canlı insan bedeninin üzerine geçirilmiş her kıyafet ve hatta her moda komiktir. Yalnız güncel moda alışılmış olduğundan bu komikliği bir süreliğine gizleyebilmektedir. Bergson bu önermeye de silindir şapkayı örnek gösterir. Şapka moda olduğu yıllar komik olmazken şimdi giyildiği vakit komik etkisini oluşturduğunu söyler. Hatta daha ileri giderek zenci birinin yüzünü yıkamamış birini anımsattığı için ve burnu kırmızılaşmış olan birinin de burnunu kırmızıya boyamış olan birini anımsattığı için güldüğümüzü söyler ve şöyle genel bir önermeyi öner sürer: “Kılık değiştiren bir kişi komiktir; kılık değiştirdiği sanılan bir kişi de komiktir. Kapsamı genişletirsek her kılık değiştirme yalnızca insanoğlunun değil; toplumun, hatta doğanın kılık değiştirmesi de komik olacaktır.”³⁹⁸ Burada Bergson Herakleitos’un “Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir” sözünden hareket etmiş olacaktır ki ona göre insan, düşünce, us, doğa ve toplum hep bir değişim halindedir yani birer canlı varlıktır. Bu canlılıkta göze çarpan bir durağanlık veya tekrar mekanizmi oluşturur ve neticede komik unsur meydana gelir. Kanunlara ve törelere bakıldığında bu unsur fark edilecektir. Bergson bu durumu şu veciz söz ile tarif eder: “Giysiler bireyin bedenine göre ne iseler, törenler de topluma göre aynı şeylerdir.”³⁹⁹ Bu düşünceden hareket eden Bergson’un tüm biçim, kalıp ve formüllerin komiğe kaynak oluşturacak potansiyele sahip olduğunu söyler. Bergson komiğin oluşması için bu tür törenlerin ciddi bağlamından koparılması gerektiğini söyler. Bizce

³⁹⁶ Bergson (2011), s. 25.

³⁹⁷ Bergson (2011), s. 27.

³⁹⁸ Bergson (2011), s. 32.

³⁹⁹ Bergson (2011), s. 33.

düşünür bu görüşünde haklıdır, çünkü moda bahsinde dediğimiz gibi güncel moda nasıl alışılmışlık perdesi altında komik etkisini gizliyorsa ciddi konular da hayat, toplum ve doğadaki komikliği gizler.

Bergson'a göre kıyafet canlı bir beden üzerini kaplayıp komikleştirdiği gibi beden de ruh üzerini aynı şekilde kaplar ve farkına varıldığı anda komik etkisi ortaya çıkar. Bu kurama “ruhun önüne geçen beden, özden üstün olmak isteyen biçim ve öz anlamı ile kavga çıkarmaya çalışan söz” diyen Bergson “Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuyken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir” der.⁴⁰⁰ Tragedyalarda oyuncunun bedensel özelliklerine değinilmeyişinin esas sebebini de buna bağlar. Hatta bir tragedyardan komediye bir oyuncunun oturmasıyla geçilebileceğini savunur. Bergson bu durumu daha da belirginleştirerek bu nedenli gülmeyi şöyle formüleştirir: “Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse, güleriz.”⁴⁰¹ Bergson yazının devamında bu görüşünü örneklerle desteklemeye çalışır: Örneğin birinin odadaki nesnelere sırasıyla bir, iki, üç annem dört, babam beş dediğinde buradaki anne ile babanın da nesnelleştirdiğini görürüz ve bunun komikliğine güleriz. Yalnız gülme etkisinin gerçekleşmesi için insanın tüm bedeninin nesnelleşmesi icap etmez, sadece bir yönüyle bile bir nesneye benzetilen kişi yine aynı gülme etkisini oluşturabilir. Arthur Koestler'in yeni bir mizah çeşidi diye ortaya attığı ve ‘Kırkayak Paradoksu’ olarak nitelendirdiği durum da aslında Bergson yukarıda dile getirdiği durumun farklı kelimelerle tekrardan ifade edilişi denilebilir. Kırkayak Paradoksu'nda kişinin bir bütün olarak ele alındığını söyleyen Arthur, dikkatin aniden bütünden parçaya kaymasıyla gülünçlüğü ortaya çıkacağını savunur. Örnek olarak da sahneye çıkan birinin konuşma sırasında ‘m’ ünsüzüne takılıp kekelemesinin seyircilerin fizyolojik bir boyuta odaklaştıracağını ve sahnedeki kişinin artık sadece belli bir yönüyle sahnede var olduğunu ve bunun da gülmeye neden olduğunu düşünür. Aynı düşüncelerin giyim üzerinde de geçerli olduğunu düşünen Arthur Koestler, giyimin kişinin sadece bir parçasını olduğunu söyler, ama toplum tarafından kabul görmeyen bir giyimle toplumun karşısına çıkan kişinin bütünlüğünü kaybedeceğini ve kişiler nazarında sadece giyimiyle fark edileceğini bunun da gülmeye neden olacağını söyler. Böylece romantik bir konuşma

⁴⁰⁰ Bergson (2011), s. 36.

⁴⁰¹ Bergson (2011), s. 39.

yapmak üzere sahneye çıkan birinin giyim-kuşamını tutturamaması onu romantik kılmak yerine mizahın tam ortasına çekecektir.⁴⁰²

Arthur Koestler'in kişi bir bütün olarak algılanır savı her ne kadar gerçek bir düşünce olsa da gülmenin asıl nedeni budur demek doğru olmayabilir. Çünkü sadece saçıyla kıyafetiyle ya da bedeniyle fark edilen kişi komik olmayabilir; ama Bergson'un dediği gibi manevi ya da soyut bir konu söz konusuysen dikkatlerin fizyolojik boyutlara kayması genelde gülmeye neden olur.

Bergson 'gülme'adlı eserinin ikinci bölümünü 'durum ve söz komiğine ayırmıştır. Kitabın ilk bölümünde insan neye güler sorusuna genel cevaplar vermeye çalışan Bergson bu bölümde de durum ve söz komiğinin nedenlerini irdelemektedir. Bunu yaparken de dikkatleri çocuk oyunlarında toplamaya çalışır: "...çocukları eğlendiren oyunlarda insanoğlunu güldüren şeylerin ilk taslağını aramalıyız" diyen Bergson komedyanın da yaşama öyküen bir oyun olduğunu söyler. Çocuk oyunlarında nasıl çocuklar bebekleriyle ya da kuklalarıyla oynarken tüm iş iplere yükleniyorsa aynen bunun gibi komedyada da kullanıla kullanıla incelen iplerin var olduğunu iddia eder. Bergson bundan dolayı bu bölümde işi çocuk oyunlarını incelemekle sonuca gitmeye çalışır.⁴⁰³ Bu konuda verdiği ilk örnek 'yaylı şeytan'dır:

1) Yaylı Şeytan

Hemen hemen herkesin hatırlayabileceği bir oyundur bu. Çocukların şeytanı kutuya doğru ittikçe yerinden fırlayan şeytanın verdiği komiklikler bu oyun. Burada Bergson iki gücün direnmesine ya da mücadelesine dikkat kesilir. Ona göre bu oyunda asıl güldürücü etkinin bu çatışmadan hasıl olduğunu iddia eder. Bu oyunda mekanik olan taraf her zaman karşı tarafa mağlup olur ve gülmeye cezalandırılır diyebiliriz. Bergson kedi fare oyunlarının komikliğini de bu formülle açıklar: her zaman bir yay gibi gerilmiş olan kedi, fare karşısında gülünç duruma düşer. Bu durumu tinsel kültüre de uyarlayan Bergson iki direnen düşüncenin de aynı gülünç etkiyi doğuracağını söyler. 'Sarhoş-polis', 'kaynana-gelin' Hacivat ile Karagöz', 'Pişekâr ile Kavuklu' ve 'Temel ile Dursun' tiplerini bu türden bir komediyi barındırmaktadır. Ayrıca iki zıt karakter üzerine kurgulanan 'Tom ve Jerry' ile

⁴⁰² Koestler (1997), s. 75-76.

⁴⁰³ Bergson (2011), s. 46.

‘Temel Reis ve Kabasakal’ adlı çizgi karakterler de bu türden bir komiklikten faydalanır.

2) İpli Kukla

Bergson’un çocuk oyunlarından sonuca gittiği bir diğer yöntem ise ‘ipli kukla’dır. Buradaki kuklanın mekanizmayı anımsatması asıl güldürücü etkiyi oluşturan temeldir. Bergson, birçok komedy sahnelerinde rol alan oyuncunun yaşamın tüm iplerini eline aldığını zannettiğini; ama asıl oyuncun kendisi seyirci tarafından ipleri alınmış bir kuklaya dönüştüğünü söyler. Burada seyircinin tercihinin de önemli olduğunu söyler. Ona göre seyirci her zaman aldatılmaktan ziyade aldatan kişi olmayı yeğlediğini söyler, ama kişinin neden böyle bir tercihte bulunduğu değinmez. Bu soruya yukarıda daha önce değindiğimiz gibi Freud (1996), açıklık getirmektedir ve nedenini insanın içinde biriktirdiği his, heves ve arzularının dışa vurumu ya da aktarılması olarak açıklar.⁴⁰⁴

Sonucu seyircinin lehine olmak şartıyla bir mekanizmaya dönüşen ve iplerini seyirciyle paylaşan oyunlar doyumsuz bir gülmece etkisi oluşturacaktır. Bergson’a göre yaşama tüm dramatikliği veren şeyin özgürlük, irade ve düşünerek uygulamaya geçirilen eylemlerdir. Bütün bunların komedyaya dönüştürülebilmesi için görünürdeki özgürlüğümüzün altında iplerden oluşan bir düzeneğin yattığını düşünmenin yeterli olabileceğini düşünür.⁴⁰⁵

3) Kartopu

Bilindiği gibi kartopu ilk olarak küçük ve önemsiz bir yapıda iken yuvarlanarak gittikçe tahmin edilemeyen sonuçlara varır. Bergson da yaşamdaki bazı komik olayları bu duruma benzetir, çünkü bu olaylar da görünürde başlangıçta önemsiz olan bir neden, birbirine bağlanmış olaylar zinciriyle önemli olduğu kadar beklenmedik bir sonuca vararak komik etkisi yaratır. Bergson bunun tam tersinin de yine komik etkisi yaratacağını savunur. Örneğin çok büyük faaliyetlerden sonra tekrar başlanan yerde olmak boş çaba harcamak demektir. Bergson bu görüşüne Herbert Spencer ile Kant’tan deliller getirmeyi de ihmal etmez. Spencere’e göre “...gülme ansızın bir

⁴⁰⁴ Bergson (2011), s. 26.

⁴⁰⁵ Bergson (2011), s. 52.

boşlukla karşılaşan bir çabanın belirtisidir”, Kant ise gülmenin ansızın boşa çıkan bir bekleyişten ibaret doğduğunu söyler.⁴⁰⁶

Bergson bu açıklamalardan sonra tekrar mekanik düzene dikkatleri çeker; ona göre gülmeye sebep olan asıl şey sebep ile sonuç arasındaki oransızlık değildir bilakis bunların ardından kendini hissettiren mekanik düzendir.

Yukarıda da daha önce değindiğimiz gibi Bergson’a göre yaşam, evren, düşünce ve insan sürekli değişen canlı bir varlıktır. Bu değişime ket vuran ‘dalgınlık’ olmasaydı ya da başka bir deyişle her şeye dikkat edilmiş olunsaydı ne rastlantıların ne karşılaşmaların ne de dönüp dolaşıp aynı yere gelmelerin var olacağı söylenilebilir. Değişmezliğin eşyaya özgü olduğunu dile getiren Bergson insandaki komik yönün de eşyayı andıran unsurların olduğunu söyler. Bu komikliğe karşı da gülmeyi şöyle tarif eder: “...Öyleyse bu komik yan hemen düzeltilmesi gereken bir bireysel ya da kolektif kusuru belirtiyor. Gülme işte bu düzeltmenin ta kendisidir; insanların ve olayların bir tür özel dalgınlığını ortaya çıkarıp bastıran toplumsal bir jesttir.”⁴⁰⁷ Bergson eserinde her ne kadar dile getirmese de bu görüşünü Aristo’dan aldığı âşikârdır. Çünkü Aristo insanların kendilerine gülünmesini istemediğini dolayısıyla insanların yanlış yapmaktan kaçındığını, gülmenin de burada toplumsal düzenleyici rolü üstlendiğini ama bunun çokta önemsenecek bir düzeyde olmadığını düşünür.⁴⁰⁸ Ayrıca Aristo Poetika’sında gülünç olanının kaynağını kusura dayandırır.⁴⁰⁹

Bergson bundan sonraki çalışmalarının daha deneysel ve tümünden gelim yöntemiyle inceleneceğini söyleyerek her canlıyı basit bir organizmadan ayıran şeyin sürekli görünüm değiştirme, olayların geriye dönüşsüz olmaları ve kendi içine kapalı bir dizinin yetkin bireyselliği diye tarif eder. Bunlara karşıt olan üç temel unsurun ise aynı zamanda ‘vodvil’in⁴¹⁰ de temel yöntemleri olduğunu söylediği “yineleme, tersine çevirme, dizilerin birbirinin içine girmesi.”⁴¹¹

⁴⁰⁶ Bergson (2011), s. 54.

⁴⁰⁷ Bergson (2011), s. 55.

⁴⁰⁸ Moreall (1997), s.. 9.

⁴⁰⁹ Aristoteles (1987) Poetika, İstanbul, Remzi Kitabevi, (Haz. İsmail Tunalı), s. 20.

⁴¹⁰ Sadece güldürmek amacıyla kaleme alınan komik tiyatro eseri. Vodvillerde anlatılan olaylar, çoğu kez karmakarışıktır ve yanlışlıklar üzerine kurulmuştur. Olay örgüsü, sebep-sonuç ilişkisine dayanmaz; beklenmedik bir sonla biter. Hatta vodvilde zaman zaman mantıksızlığın denendiği de

Burada Bergson'un kastettiği yineleme sadece bir sözcüğün veya bir tümcenin tekrarı değildir ya da bir kişiye günde üç dört defa tesadüf ederek oluşan basit bir komiklik de değildir. Buradaki yinelemenin bir durumun ya da bir olaylar dizisinin aynı grup ya da başka kişiler tarafından yinelenmesidir. Burada da bir tesadüfün söz konusu olduğunu söyleyen Bergson bunun daha olağanüstü olduğunu söyler. Ayrıca yinelenen sahnenin ne kadar karışık ve doğal olursa o kadar komik olduğunu dile getirir.

Tersine çevirmede ise rollerin değiştiğini görürüz ve burada bir değişim söz konusu olmasına rağmen yine komik unsurunun kaybolmadığını görürüz. Bergson her ne kadar bunun sebebinin dile getirmemişse de daha önceki okumalarda edinilen tecrübeyle bazı tespitlerde bulunabiliriz. Tersine çevirme olayında değişim tam bir simetri şeklinde olduğu için bize yine mekanik bir olguyu ya da bir nesneyi hissettirdiğinden olacaktır ki ortaya komik bir durum çıkmaktadır. Bergson'un vermiş olduğu 'soyulan hırsız' kategorisi⁴¹² bu simetriği sağlayan güzel bir örnektir. Aynı şekilde anne ve babasına öğüt veren çocuk da bu simetriği sağlayarak komik durumun oluşmasına neden olur.

Dizilerin birbirinin içine girmesine ise Bergson şöyle açıklık getirir: "Bir durum, hem birbirinden kesinlikle bağımsız iki olay dizisine ait olur hem de tümüyle değişik iki anlamda yorumlanabilirse hep komiktir."⁴¹³

olur. Ayrıntılı bilgi için bkz: (Karataş, Turan (2011) Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Sütun Yayınları, s. 624).

Fransa'da Normandiya'da 1400'lerde halk şairi Olivier Basselin'in okuduğu ve şölenlerde söylenen taşlamalı halk ezgilerinden kökenlenen, taşlamalı siyasal balad türünde hafif müzikli oyun. Fransa'da daha sonra kent bayramlarında gezginci oyuncularca sürdürülen ve Boileau tarafından alaylı içki şarkıları olarak nitelendirilen Vodviller, 18. Yüzyılda Théâtre de la Foire ve Théâtre du Palais Royal gibi tiyatrolar için Fuzelier, Dorneval ve Lesage elinde özel bir oyun türüne dönüştürülerek 19. Yüzyılda Scribe, Favart ve Labiche gibi yazarlarca Vodvil geleneği temellendirilmiştir. Fransa'da komik operaya öncülük eden Vodvil, Alman dili tiyatrosunda Nestroy tarafından şarkılı farslar olarak ele alınmış, ABD'de 19. Yüzyılın ortalarında İngiliz müzikholüne benzer tarzda Varyete tiyatrosuyla birlikte yürütülerek 19. Yüzyılın sonlarında büyük yaygınlık kazanmıştır (Çalışlar,(1995). Tiyatro Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 679-680).

İpli kukla yürüten bir adama göre ne ise vodvil de gerçek yaşama göre odur; nesnelere doğal bir katılığının çok yapay bir abartmasıdır. Onu gerçek yaşama bağlayan ip çok dayanaksızdır. Tüm oyunlar gibi o da önceden kabul edilmiş değerlere uyan bir oyundan pek başka bir şey değildir bkz. (Bergson (2011), s. 63).

⁴¹¹ Bergson (2011), s. 56.

⁴¹² Bir komik sahne sık sık yinelenirse 'kategori' ya da örnek durumuna gelir ve bizi eğlendirmiş nedenlerden bağımsız olarak kendi başına eğlendirici olur bkz. (Bergson (2011), s. 59-60).

⁴¹³ Bergson (2011), s. 60.

“Bergson’a göre gülmenin asıl kaynağının mekanikleşme ve dalgınlık olduğunu yukarıda belirtmiştik. İşte bu mekanikliğin ya da dalgınlığın dilde de var olabileceğini söyleyen yazar ‘söz komiğinde’ komiğin ilk formülünü şöyle açıklar: “Saçma bir düşünceyi beylik bir tümce kalıbı içine sokmakla her zaman komik bir söz elde edilebilir.”⁴¹⁴ Bu kalıba şöyle bir örnek verilebilir: İttihatçılardan biri, Mehmet Akif’e:

—Affedersiniz, siz baytar değil miydiniz? Akif hiç istifini bozmadan cevap verir:

—Evet, yoksa bir tarafınız mı ağrıyordu, diyerek cevap verir. Akif, bu cevabında doktorların çok sık kullandığı ‘bir tarafınız mı ağrıyor’ tümcesine absürt yükleyerek kendisine yöneltilen küçümseyici tabire karşı bir kalkan olarak kullanırken aynı zamanda güldürmeyi de başaramıştır.

Bir diğer kural ise bir kişinin tinsel yanı söz konusu iken dikkatleri fiziksel özelliklere çekildiğinde komik unsurun ortaya çıkacağını söyler yazar. Ayrıca mecazi bir unsur söz konusu iken gerçek anlama odaklanmanın da buna benzer olduğunu söyler Bergson.

Yukarıda zikredilen durum komiğinin üç yöntemini Bergson ‘söz komiği’ için de geçerli olduğunu söyler. Çünkü ona göre yaşam nasıl değişiyorsa düşünce de değişmektedir ve nihayetinde düşüncenin tercümanı olan ‘dil’de değişim içinde olmalıdır. Sonuç olarak değişmeyen dil, mekanikliği anımsatacaktır. Dolayısıyla ‘yineleme, tersine çevirme ve birbirinin içine girme’ yöntemleri burada da geçerlidir.

Bergson ‘durum ve söz komiğinden’ sonra eserinin üçüncü bölümünde ‘karakter komiği’ni ele almaktadır. Bölümün asıl konusu olan karakter komiğini ele almadan önce yazar kitabın muhtelif yerlerinde olduğu gibi burada da gülmenin esas sebeplerini, amacını ve işlevini bir kez daha sorgulamaktadır. İnsanları güldüren unsurun insanların önemsiz kusurları olduğu birçok defa söylendiğini dile getiren Bergson bu düşüncenin gerçeklik payının olduğunu ama esasında tümüyle de doğru olmadığını düşünür. Çünkü o kusurun belki de önemsiz olduğu için güldürdüğünü söyler ve düşüncesini temellendirmek için Molière’in *Cimri* adlı eserinin başat

⁴¹⁴ Bergson (2011), s. 68.

karakteri olan Harpagon'dan örnek verir. Ona göre Harpagon'un cimriliği ne derece komikse bir katı dürüstlüğü de o derece komik olacağını düşünür. “Çünkü toplumun gözünde kuşkulu olan katılıktır”⁴¹⁵ der. Sonucu tekrar katılığa bağlayan Bergson kusurların ahlaka aykırılıklarından çok toplumdan aykırılıktan dolayı gülmeye neden olduğunu dile getirir ve şöyle genel bir sonuca varır: “Toplumdan uzaklaşan herkes gülünç olur, çünkü komik büyük ölçüde toplumdan uzaklaşmadan doğar. Komiğin bu kadar çoğunlukla törelere, düşüncelere, kısacası toplumun önyargılarına bağlı olması bundan anlaşılıyor.”⁴¹⁶ Çocukların komikliği de bu formülle bir nebze de olsa açıklanabilir. Çünkü çocuklar çevredeki ve toplumdaki değişimi, kanunları ve töreleri algılayamadıkları için bu toplumun dışında kalırlar ve ekseriyetle bu kusurları gülmeye neden olur.

Bergson yukarıda zikredildiği gülmenin oluşumu ile ilgili genel bilgileri paylaştıktan sonra bu bölümün esas konusu olan ‘karakter komiği’nden söz eder. Kökenlerinde ve tüm belirtilerinde komik bir karakter durumu yaratmak için şu maddeleri sıralar:⁴¹⁷

- Bu karakter durumu, komedyayı sürekli beslemek için derin; komedyanın tonunda kalmak için yüzeysel olmalı.
- Komik bilinçsiz olduğuna göre bu durumdaki kişi durumunun farkına varmamalı.
- Bu karakter durumu herkesi güldürebilmek için görünür olmalı.
- Çekinmeden ortaya çıkmak için kendine karşı hoşgörülü olmalı
- Gülmenin kesilmemesi için farklı biçimlerde ortaya çıkacağından emin bulunmalı.
- Toplum için çekilmez olmakla birlikte toplumsal yaşamdan kopmamalı.

Yukarıda sıralanan maddelere dikkatlice baktığımızda komiğin yüzeysel ve bilinçsizce yapılan kusurlarla, dalgınlıklarla ve en önemlisi bir katılıkla ortaya çıktığı tekrar anlaşılır. Ayrıca Bergson bu bölümde meslek katılığında da söz eder. Ona göre “komik katılığın bir başka biçimine ise ‘mesleksel katılma’dır.”⁴¹⁸ Burada

⁴¹⁵ Bergson (2011), s. 82.

⁴¹⁶ Bergson (2011), s. 82.

⁴¹⁷ Bergson (2011), s. 99.

⁴¹⁸ Bergson (2011), s. 102.

komik kişi mesleğinin katı çerçevesine kendini o kadar kaptırır ki öteki insanlar gibi ne duygulanabilir ne konuşabilir ne de düşünebilir. Özellikle de mesleki jargonu meslek hayatı dışında kullananlarda komiklik kendini daha iyi belli eder.

Bergson'un *Gülme* adlı eserine baştan sona incelediğimizde en çok karşımıza çıkan unsurun 'katılık' olduğunu görürüz. Ve ona göre gülme ise katılığı yumuşatan ve herkesi tekrar birbirine uyumlu hale getiren bir cezadır, bir jesttir.

Bergson gülme için ceza demekte haklı olacak ki toplumsal değişimdeki ivmesel hareketin bir sebebi de burada saklı denilebilir. Düşüncemizdeki savı biraz daha somutlaştırırsak örneğin, bireysel anlamda her değişim toplumdan bir adım uzaklaşmayı doğurur bu da beraberinde komik duruma düşme ve kınanma riskini oluşturur. İşte bu riski göze alamayan birey, toplumsal erkleri yerine getirme konusunda psikolojik baskı altında hisseder kendini. Bir süre sonra da bu baskıyı içselleştirip kendi düşüncesiymiş gibi geleneğe sahip çıkar. Bu şekilde hareket eden bireyler toplumsal değişimin hızını da böylece belirlemiş olurlar. Levent Bayraktar, Bergson'un ahlak ve toplum hakkındaki düşüncelerini irdelerken tespit ettiği şu değerlendirme yukarıda zikredilen düşünceleri destekler mahiyettedir: "Kişilerin toplum dışı olmaktan korktuğu ve toplumun inançlarını ve beklentilerini paylaşıyormuş gibi davranmaya zorlandığı bir ahlaktır bu."⁴¹⁹

Yalnız Bergson'un ısrarla üzerinde durduğu bir nokta daha var. Parodicilerin sıklıkla başvurdukları 'taklittir' bu nokta. Ona göre sadece bir eşyanın birebir ikizi olabilir; yaşamın, düşüncenin ve sürekli değişim arz eden insanın böyle bir ikizi olamazdı. Çünkü bu unsurlar yukarıda zikredildiği gibi sürekli bir değişimin içindedir. Eğer böyle bir benzerlik olsa bile bu, komik olurdu. Tıpkı birebir benzerlik gösteren tek yumurta ikizlerini gördüğümüzde gülümsememiz gibi. İşte taklitte de böyle bir his vardır. Birebir taklit edilen bir ses bir hareket ya da bir mimik bu yüzden güldürtecektir.

Bergson'un 'makineleşme ya da katılık' diyebileceğimiz komik kuramına en sert eleştirilerden biri Arthur Koestler'den gelir. Arthur, *Mizah Yaratma Eylemi* adlı kitabında '*İnsan ve Makine*' adlı başlıklı yazısında Bergson'un bu kuramını ele alır.

⁴¹⁹ Bayraktar Levent, / Tek, Zeynep (2015) Bergson'dan Mustafa Şekip'e 'Gülme', Ankara, Aktif Düşünce Yayınları, s.17.

Arthur öncelikle Bergson'un duygusallık ilkesini göz ardı edişini eleştirir. Örnek olarak da ayağı kayarak yere düşen şişman bir adamı verir. Böyle bir duruma duygusuzlaşmış bir öğrencinin güleceğini oysa duygusal olan bir kadının adama karşı acıma duygusunun kabarcacağını söyler. Bu söylemden hareketle yola çıkan Arthur Koestler, kaba güldürüde karşımıza çıkan boynuzlu koca, cimri, kekeme ve kambur gibi varlıkların değişik akıl yaşı, kültür ve ruh durumundaki seyircilerde yarattıkları değişik duygusal durumlara göre gülünç ya da trajik olabilir der. Mekanik bir olayı çağrıştıran bir durumun bazen ne gülmeye ne de ağlamaya sebep olduğunu söyleyen Arthur bu üçüncü durumun merak ögesi olduğunu söyler: “mekanik olan yaşayarı bir kabuk gibi nasıl kapsar? Organizma ne kadar hıza dayanır, sıfır yerçekimi onu nasıl etkiler?”⁴²⁰ gibi sorular merak uyandırdığı gibi gülmenin oluşumuna da engel olur. Eleştirileri bununla sınırlı olmayan Arthur Koestler en sert eleştirisini şu cümleler dile getirir:

Bergson'a göre, gülünç olanın başlıca kaynakları, yaşama etki eden hareketsizliğin, katılığın ve tekrarın mekanik özellikleridir; buna verdiği önemli örnekler arasında otomat—adam, ipli kuklalar, kutudan fırlayan kuklalar vb. vardır. Ne var ki, organik yumuşaklıkla çatışan katılık gülünecek bir şey olsaydı, Mısır heykelleri ve Bizans mozaikleri şimdiye dek yapılmış en iyi şakalar olarak görülürdü. İnsan davranışlarında otomatik tekrar, gülünç olmanın gerekli ve yeterli koşulu olsaydı, felç titremesinden daha eğlendirici bir görüntü olmazdı; dahası, kana kana gülmek istediğimizde bir insanın tekdüze tekrarlanan nabzını tutmamız ya da yürek atışlarını dinlememiz yeterdi. “Bir insanın bize nesne izlenimi verdiği her zaman gülebilsedik” bir cesetten daha gülünç bir şey olamazdı.⁴²¹

Arthur Koestleri böyle bir eleştiriye götüren unsurun Bergson'un kuramını genelleştirmesi olduğu söylenebilir. Nitekim Koestler'in de verdiği örnekler bu genellemenin yanlışlığını ortaya koyacak mahiyettedir. Aslında Arthur Koestleri'i bu tür bir eleştiriye asıl yaptıran unsur ise Bergson'un kuramında çok az değindiği gülme engellerini görmeyişidir. Bu engeller; duygusallık, acıma, merak ve kan bağı yakınlığı olarak sıralanabilir.

⁴²⁰ Koestler (1997), s. 31.

⁴²¹ Koestler (1997), s. 31-32.

1.2.6. Gülin Öğüt Eker: Yeni Bir Mizah Kuramı Denemesi

Gülin Öğüt Eker'in ortaya attığı gülme/mizah kuramıdır. Eker, *İnsan Kültür Mizah* adlı eserinde gülme kuramlarını 'mizah kuramları' başlığı altında toplar. Biyolojik, üstünlük ve uyumsuzluk gibi temel gülme kuramlarına değindikten sonra kendisinin geliştirdiği gülme ya da kendi deyimiyle mizah kuramını *Yeni Bir Mizah Kuramı Denemesi* başlığı altında istifadeye sunar.

Üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama, Bergson'un mekanik kuramı ve John Morreall'ın 'Yeni Bir Kuram' başlığı altında oluşturduğu 'Güzel Bir Psikolojik Değişimden Kaynaklanan Gülme' kuramlarına bakıldığında ana eksenin gülmeyi ortaya çıkaran sebepler üzerinde durulduğu anlaşılacaktır. Yalnız Eker'in 'Yeni Bir Kuram Denemesi' başlığı altında oluşturduğu gülme/mizah kuramında radyo stüdyolarında icra edilen mizahi programları ele alır. Bu kuramda daha çok sunucunun özelliklerine dikkat çeken Eker, sunucunun pratik zekâyâ ve söz oyunlarına ve yeri geldiğinde otoriteyi sağlayabilen özelliklerine sahip olması gerektiği üzerinde durur. Çünkü programdaki gülme kaynakları daha çok merak, söz oyunları ve sunucunun mizaha olan kabiliyeti üzerine kuruludur. Bu programlardaki yegâne amaç ise "en üst düzeyde sergilenen performansla dinleyiciyi etkilemek ve program bitene kadar bu etkiyi kaybetmemektir." Bunun için de sunucunun söz tekniklerini, kelime oyunlarını, mecazı, cinası ve kinaye gibi söz sanatlarına hâkim olmalıdır yoksa sunucu temel karakteristiğini kaybeder ve bu alanda var olma hakkını yitirir.⁴²²

Eker'in geliştirmiş olduğu kuramda yukarıda zikredildiği gibi gülme unsuru söz oyunlarına ve sunucunun performansına bağlanmış. Dolayısıyla bu kuramda gülmenin farklı bir nedenine değinmekten ziyade gülme unsurunun radyo programı gibi yapay bir mekanda nasıl oluşacağı üzerine bir değerlendirme yapılmış. Aslında bir nevi modern meddah olan radyo sunucusunu mizahi yönden değerlendirmiş. Zaten makalenin sonunda Gülin Öğüt Eker program sunucusu ile meddah arasında şöyle bir benzerlik kurar: "Meddahlıkta söz hüneri, taklit ve görüntünün gücü; radyo sunucusunda ise, yalnızca taklit ve söz hüneri esastır."⁴²³ Dolayısıyla Eker'in

⁴²² Eker (2009), s. 158-166.

⁴²³ Eker (2009), s. 166.

gölmenin nasıl ortaya çıktığı ve komiğın nasıl oluştuğu üzerinde durmayan değerlendirmesi bir gülme kuramı bağlamında okunması yanlış olacaktır.

Gölme kuramlarının genelini göz önünde tuttuğumuzda öznenin merkeze alındığını görmüş olacağız. Bu sonuç bizi Bergson'un "Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur."⁴²⁴ ile Charles Baudelaire'in "Gölünç, yani gölmeyi yaratan güç, asla gölmenin nesnesinde değil gölen kişidedir."⁴²⁵ değerlendirmelerine de götürür. Bergson bu söylemi daha da ileriye taşıyarak komik görünen bir nesnenin ya da hayvanın anca insanı anımsattığı anda komik olabileceğini iddia eder: "Herhangi bir şapkaya gölüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaprisidir."⁴²⁶ Son zamanlarda gölen hayvan videoları bu söylenenleri pasifleştirip 'biyolojik kuram ile iç güdü kuramı'nı⁴²⁷ öne çıkarsa da mizahın üretilebilir olması ve iletişim aracı olarak kullanılması bu kuramları kısıtlar.

Sonuç olarak mizahın doğal bir neticesi olarak gülme yer, zaman, mekân, dil, kültür, ahlak bakımından farklılık gösterebilir. Bugün Türkiye'de insanların rahatça gülebileceği bir olaya, duruma bir başka kültürde ya da ülkede farklı tepkiler verilebilir. Bununla birlikte küçük bir grubun güldüğüne bir başka grup gülemeyebilir. Örneğin doktorların kendi aralarında yaptıkları şakaları mesleki jargondan dolayı anlayamayabiliriz. Dolayısıyla mizahın oluşumunda ortak bir kültürün varlığı kaçınılmazdır. Yukarıda dile getirilen kuramları ele aldığımızda insan psikolojisinin bir bakıma kişinin mizacının öne çıktığını söylemiştik. Burada da mizahın ya da gölmenin yaygınlaşmasının asıl kaynağının kültür olduğu aşıkardır. Üstünlük duygusuna sahip olan tüm insanlar gülebilir, içinde olduğu ya da dinlediği durumla ilgili uyumsuzlukla karşılaşan tüm bireyler gülebilir ya da ani bir psikolojik değişim geçiren kişiler gölmeyle tepki verebilir gibi genellemeler yapılabilir. Ama herkesin aynı uyumsuzluğa gölmesini ya da aynı duruma gölmesini bekleyemeyiz. Böyle bir olayın gerçekteşmesi anca ortak ve evrensel bir kültürün varlığıyla hayat bulur ki böyle bir ihtimalin varlığı düşünsel boyuttan öteye geçmez.

⁴²⁴ Bergson (2011), s. 12.

⁴²⁵ Baudelaire, Charles (1997) Gölmenin Özü, İstanbul, İris Yayıncılık, s. 14.

⁴²⁶ Bergson (2011), s. 12.

⁴²⁷ Gölme kavramının biyolojik boyutu Gölme Kavramı/Gölme Bilimi başlığı altında ele alındı.

1.3. MİZAH KAVRAMI

Beşeri ilimlerde insana ve topluma doğrudan bağlı olan sözcük ve kavramları tanımlamak kolay bir durum değildir. İnsan çok yönlü olduğu gibi kendisinden de sudur eden kavram ve oluşumlar da aynı nispette çok yönlüdür. İşte toplumla doğrudan ilgili olan ‘mizah’ kavramı da bu özelliğinden olacaktır ki bilim adamları, filozoflar ve düşünürler tarafından farklı tanımlanacaktır. Bizler de mizahın bu farklı tanımları içerisinde ortak unsurları yakalayıp genel geçer bir tanıma ulaşmaya çalışarak okuyucu nazarındaki karışıklığı gidermeye çalışacağız.

Arapça mızh kökünden gelen mizāh "şaka, şaka yapma" anlamındadır. Arapça sözcük Arapça mazh مزح "şaka yapma, eğlenme" sözcüğünün mastarıdır. Osmanlı Türkçesi lügatinde⁴²⁸ “mizah” için geçen tanım şöyledir: “Eğlenceli söz, gülmece, şaka yollu söyleşi, latife... *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde ise “mizah” kavramı için şu ifadeler yer verilir:⁴²⁹

Alay, şaka, gülmece... İçinde hayatın herhangi bir yönüne veya bir insana dair zarif bir nükte, bir şaka, ince bir alay bulunduran, tarzıyla okuyanı tebessüm ettiren yazı ve manzumelere “mizahî” eser denir. Edebiyat’ın ilginç çeşnilerinden olan ve daha ziyade güldürmeyi amaçlayan mizahî ürünler, zeka eseri yapıtlardır. Yaşanılan dünyadaki her şey mizaha konu olabilir. Türk edebiyatı mizahî eserler bakımından zengin örneklerle sahiptir. Mizahın dozu kaçır, küçümseyici ve aşağılayıcı bir hal alırsa “kara mizah” yani hiciv olur.”

Gerek tanımlara gerekse de mizahın etimolojik kökenine baktığımızda “gülmece ile eğlenme” sözcüklerinin tekrarlandığını görürüz. Bu da mizahın vazgeçilmez iki temel unsura sahip olduğunu gösterir.

İnsanı varlık âleminden ayıran ve onu farklı kılan yalnızca düşünce değildir, mizah ya da diğer adıyla gülmece de ayrıca insana has unsurlar arasında yerini almaktadır. İnsanın var olduğu yerde mizah ve gülme de kaçınılmazdır. “Nâtık ile ‘dâhik’⁴³⁰ ki, ikisi dahi insanın evsâf-ı mahsûsasından olup, her nâtık dâhiktir⁴³¹ sözünden de anlaşıldığı gibi gülmeyi insandan ayrı düşünemeyiz

⁴²⁸ Parlatır, İsmail (2012) Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Ankara, Yargı Yayınları.

⁴²⁹ Karataş (2014).

⁴³⁰ Frasca’da ‘gülen’ demektir.

Toplum ve de onun tinsel ögesi olan kültür zamanla değiştiği gibi mizah anlayışı da bir toplum ve kültürle beraber değişim arz etmektedir. Dolayısıyla insanların gülecekleri konuları, fıkraları ve anıları elbette zamanla değişecek ve birinin güldüğüne bir başkası ağlayacaktır. Örneğin Arthur Koestler⁴³², Rönesans'ta prenslerin eğlenmek için saraya cüceleri, kamburları ve kekemeleri aldıklarını söyler ve Dickens'a kadarki yazınsal metinlerde buna ek olarak suçluların, sakatların ve akıl hastalarının da dahil edildiğini iddia eder; ama zamanla bu mizah anlayışının değiştiğini ve uygar bir insanın kekeme birine karşı bırakın eğlenmeyi, gülmeyi acı bile duyduğunu söyler. İnsandaki komik anlayışını değiştiren sadece kültür farklılığı da değildir; hatta coğrafi özelliklerin de toplumların mizah anlayışının oluşmasında etkileri vardır: “Yapılan incelemelere göre, dünya üzerindeki çeşitli milletlerdeki gülme anlayışında iklim önemli bir etkidir. Gülmece anlayışı iklimin sıcaklığıyla ters orantılıdır. Yani, soğuk iklim insanlarında, sıcak iklim insanlarına göre daha fazla gülmece eğilimi vardır. Örnek olarak Kuzey İtalya'daki insanların, Güney İtalya'daki insanlara göre daha çok fıkra ve gülmece ögesi ürettikleri gösterilebilir. Türkiye'de de Karadeniz fıkralarına, Akdeniz insanların ürettiği fıkralardan daha çok rastlanır.”⁴³³ Erendiz Kasnak milletlerin genel olarak nelere gülebileceğini ipuçlarına bakarak kestirilebileceğini söylese de bu ipuçlarının genelleştirmenin de doğru olmayacağı söyler. Milletlerin gülmece ipuçlarına da şöyle örnek verir:

Almanlar; deliler, acemi âşıkler ve dalgın bilim adamlarına gülerlermiş. Araplar sihirbazların yaptığı yanlışlara, avcılık, atıcılık ve atlarla ilgili fıkralara; Arnavutlar çabuk kızan, çabuk küsen, inatçı, cesur, cimri, kılıbık insanlara; Brezilyalılar ve Güney Amerikalılar; Portekizli ve İspanyollara ve kendilerine ters düşen her şeye gülerlermiş. Bulgarlar kıskanç karı-kocalara, ruhlara, düşkuranlara, savaşınlara; Danimarkalılar politikacılara gülerlermiş. Fransızlar hemen hemen her şeye; Hintliler aşırı terbiyeli ve kibar insanlara, İngilizler İskoçların cimrilğine ve kendi asillerine; İranlılar; fazla abartılan ve öğünülen şeylere gülerlermiş. İskoçlar kendileri gibi düşünmeyen, kendileri gibi giyinmeyen ve tutumsuz insanlara gülerlermiş. İsveçliler gelin-kaynana ve sarhoş fıkralarına; İsviçreliler Zürihlilerin telaşına, Bernlilerin yavaşlığına; İtalyanlar ise kötü olaylara gülerlermiş. Japonlar, kendi gülmece anlayışlarını anlamayan yabancılara; Macarlar, Ruslarla olan ilişkilerine ve kendi devlet adamlarına, devlet memurlarına; Meksikalılar ölüme bile gülerlermiş. Polonyalılar, Rus boyunduruğu altındaki zamanlarına; Ruslar da kendi güdümlü gülmece öğelerine;

⁴³¹ Ahmet Cevdet Paşa (1998) Mi'yar-ı Sedâd, İstanbul, İşaret, s.16.

⁴³² Koestler (1997), s. 73.

⁴³³ Kasnak, Erendiz (1987) Dünya Mizahından 300 Fıkra, İstanbul, Kastaş A. Ş. Yayınları, s. 10.

Seylanlılar dedikodu eden insanlara; Yahudiler kendi cimriliklerinin yanı sıra herkese; Yugoslavlar bencil ve kaprisli insanlara gülerlermiş. Yunanlılar da hemen hemen her şeye; zenciler önce kendi yoksulluklarına sonra da kısıtlı özgürlüklerine gülerlermiş. Ve Türkler de zengin kaynaklı ve engin gülmece anlayışlarında, akıllı geçinen cahillere, softalara, gösterişe, dalkavuk idareci ve politikacılara, açığöz geçinen aptallara gülerlermiş.⁴³⁴

Mizah ortak kültürün ürünüdür, birlikte yaşanmışlığın meyvesidir. Çünkü mizahın kabul edilişi grubun yaşam ölçüleriyle ve sosyal ilişkileriyle ilgili bir durumdur. Dolayısıyla bazı espri ve şakaların sadece belli bir meslek etrafında hatta belli bir grup tarafından karşılığının olduğu görülür ve o espriye grubun dışından hiç kimsenin gülmediği görülür. Örneğin sadece polisler tarafından yapılan bir espriye avukatlar ya da başka bir meslek grubu üyelerinin gülmediği görülür ya da İstanbul ile ilgili bir espriye sadece orada yaşayanlar gülebilir. İşte bu durum mizahın kültür ile ilgili kuvvetli bağlantısının göstergesidir.

Dolayısıyla komik unsurlar ve 'komik stereotipler' bireyin ve toplumların tanınmasında sosyal bir işlevsellik gösterebilirler.⁴³⁵ Özellikle Türk edebiyatındaki Bektaşî fıkraları, Nasreddin Hoca fıkraları, Karadeniz ve Erzurum fıkraları bu bağlamda değerlendirilebilir.⁴³⁶

Bütün gülmece öğelerinin dilin oldukça katı dizgesinin değişmesiyle ortaya çıktığını savunan Rozenthal, insanları güldüren şeyde temel bir farkın olmadığını, değişimin sadece mekândan ve belli bir zamandan kaynaklandığını, ancak bundan çok daha sık olarak zaman bakımından var olan farklılıklara rağmen mizahın birçok veya bütün türlerinin ulusal ve uluslararası sınırlara bağlı kalmaksızın aynı ölçüde geliştiğini söyler.⁴³⁷

Mizahın uygarlıklardaki değişikliğin sebebi olarak sadece mekanı ve zamanı işaret eden Rosenthal, mekanın ve de zamanın kültür üzerindeki etkisini dile getirmeyişi bazı yanlış yorumları da beraberinde getirir. Örneğin Türk kültürü ana kaynağını Orta Asya ve Anadolu topraklarından almış olması, Arapların temel kültürünün oluşumunu geniş saharalara dayanması herkesçe kabul görülen bir

⁴³⁴ Özünlü (1999), s. 43-44.

⁴³⁵ Cebeci, Oğuz (2008a) Komik Edebi Türler, İstanbul, İthaki Yayınları, s. 42.

⁴³⁶ Çalışmamızda yer alan Türk Halk Edebiyatında Mizah başlıklı bölümde hem 'fıkra' türüne hem de söz konusu fıkralara daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

⁴³⁷ Rozenthal (1997), s. 3.

tespittir. Mekanın kültüre olan etkisi nasıl tartışılmaz ise mizahın da kültüre olan etkisi o nispette etkilidir. Mizah, nasıl bir milletin oluşturduğu ortak bir kültürse aynı şekilde insanları millet tanımı altında buluşturan da yine mizahdır. Buna en güzel örneği yukarıda sıraladığımız milletlerin kendilerine has mizah anlayışlarıdır. Örneğin daha sonraki bölümlerde üzerinde detaylı bir şekilde duracağımız ‘ortaoyunu, Hacivat-Karagöz ve meddah Türk geleneğinin mühim bir noktasını oluştururken aynı zamanda Türk milletini sosyal manada da kopmaz bağlarla birbirine kenetler. İşte mizahın bu işlevinden olacaktır ki kardeşlik ve dayanışma ayı olan ramazan ayında mizah gösterilerine sık sık yer verilir.

Sonuç olarak Giriş bölümünde de denildiği gibi bizce mizahın en önemli unsurları, gülmece, yergi, zeka ve eğlencedir. Bu kavramlardan beslenen mizah, yeri geldiğinde toplumsal aksaklıkları, saçma bir düzeni, otoriter bir yönetimi, aklın önüne geçmiş bir töreyi yermek ve yıkmak için kullanılır. Zamanı geldiğinde mizah; tüketim kültürü içinde eriyen, yaşamı hayal kırıklığıyla çevrilen, ruhi bunalımı hayatının her karesinde ve her zerresinde yaşayan, hayatta sadece istatistiksel bir değere bürünen; hız, haz ve hazırım peşinden koşan ve hayatı tekrardan ibaret yaşayan bireyin eğlencesi tutamağı haline gelir. Bazen de şairin, yazarın kaleminde sözün en güzeline ifadenin en can alıcı söz oyununa dönüşen mizah, hatibin dudağında aklın ve hikmetin eşsiz ifadesine bürünebilir. Dolayısıyla mizah; insanın dilin ve en nihayetinde edebiyatın vazgeçilmez bir unsuru olarak görülmelidir.

1.3.1. Mizahın Sosyal İşlevi: Mizahın İyileştirici Gücü

“Kahkahanın gücü karşısında, hiçbir şey ayakta duramaz” der Mark Twain. Birçok mizah ustası gülerek her türlü olumsuz durumlarla mücadele edilebileceğini söyler. Gülmek bireyin kendini iyi hissetmesine sebep olduğu gibi kendine olan güvenin de artmasını sağlar. Allen Klein *Mizahın İyileştirici Gücü*⁴³⁸ adlı kitabında Totie Fields, David Steinberg, Jackie Gleason, Joe E. Brown W.C. Fields, Carol

⁴³⁸ Klein, Allen (1989) *Mizahın İyileştirici Gücü*, İstanbul, Epilson Yayınları, (Çev. Sibel Katayusuf), s.19.

Burnet ve Charlie Chaplin gibi komedyenlerin hayatlarında yaşadıkları zorluklardan kurtulmak adına bu mesleği seçtiklerini söyler.

Kendi kusuruna gülen insanın, muhatabının bilinçaltına gönderdiği mesaj şudur: “Ben rahatım, her şey yolunda, senin o kadar da önemsendiğin şey benim için pek kıymetli değilmiş, ben kendime güveniyorum.” Günlük hayatımıza biraz dikkatlice bakıldığında mizahın gerçekten bu yönü fark edilmiş olacak. Yalnız kimileri mizahın bu yönünden bilinçli yararlanırken kimileri kişilik yapısı mizaha elverişlidir diye yararlanır. Günlük hayatta mizahın iyileştirici gücünden yararlanmak isteyenler farklı teknikler kullanmış olsalar da esas olarak temelde kullanılan teknik “ciddi ve önemsenen bir konu hakkında şaka veya espri yapmak ya da konu hakkında ciddi olmayan sözcükler kullanarak önemsenen unsuru basitleştirmektir.” Buna yaşanan hayattan örnekler verilebilir:

Naton (Anatoly) Sharansky, Rus insan hakları savunucusu, ölüm kararı ile on altı ay hücre hapsi de dahil olmak üzere, toplam dokuz yıl Sovyet hapishanelerinde yatmıştı. Sovyet gizli polisi onu sürekli “rustrel” veya “ölüm mangası” kelimeleriyle tehdit etmişti. Sharansky mücadele etmek zorunda kaldığı en büyük gücün, çoğumuzun sık sık mücadele ettiği şey, yani korku olduğunu söylüyor ve mizah ile korkusunu yendiğini, kendini koruduğunu açıklıyor. “ Sık sık ölüm mangası hakkında konuşup espriler yapmaya başladım. On beş yirmi kez espri yapınca kelimeler etkisini kaybediyor. Artık kulağınıza bu sözlere alışıyor ve bu sözler artık korkuyu çağırıştırıyor, diyor Sharansky⁴³⁹.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi mizahın “korku, ölüm, mezarlık, ürperti ölüm mangası” gibi kelimeleri bağlamından nasıl uzaklaştırdığına şahit olduk. Yalnız Allen Klein, mizahın sadece korkularda değil tüm istenmeyen durumlar için kullanılabilindiğini söyler. Örneğin, kişi istenmeyen bir durum karşısında ya da kişi kendisiyle ilgili negatif bir durumu yok saymak adına mizahı kullanabileceğini söyler.⁴⁴⁰ Allen bu görüşünde haklı olacaktır ki bugünkü komedyenlerin kendi kusurlarıyla dalga geçmeleri ve bu şekilde aslında çoğu kişi tarafından çokça önemsenen “kel olma, kısa olma, göbekli olma veya bazı harfleri telaffuz edememe” gibi kusurların onlar için sadece gülünecek veya espri konusu olacak birer unsurdan ibaretmiş gibi göstermeleri bilinçaltı bir savunma olarak kabul edilebilir. Komedyen mizahın bu gücünü kullanarak dinleyicileri güldürürken kendisiyle olan problemi de iç âleminde çözmüş olur. Böylelikle de kendisi için dezavantaj olan bu kusurlar

⁴³⁹ Klein s.18.

⁴⁴⁰ Klein s. 18.

avantaj olarak onun lehine dönüyor. Çünkü “kendi kendisiyle alay etmek, bilinçsiz bir öz-saygı koruma yöntemidir.”

Kendinin parodisini yapmanın çok-işlevli üçüncü (gizli) bir amacı daha vardır. Başkalarının gözünde çizilen ben imgesini onların elinden kuratarak özerkleştirmek. Burada yöntem kendini ve başkalarını, aradaki ilişki sistemini, öznellik konumunu koparak yeniden düzenlemektir. Kendisini başkalarının keyfi bağlamından kopararak- burada bu tabir caizse-kendi imgesinde dair bir yabancılaştırma⁴⁴¹ etkisi uyandırır. Böylelikle kendisine uygulanacak adaleti arzu ettiği adalaete dönüştürmeyi hedefler.⁴⁴²

Yaşamdaki zorluklar yalnız kişilik özellikleriyle sınırlı değildir. Terslikler, zorluklar herkesin başına gelmiş ve gelecek olan kaçınılmaz unsurlardır. Hatta yaşamın kendisi başlı başına bir sorun olduğunu söyleyen Allen Klein, bu zorluklarla ancak mizah yardımıyla başa çıkılacağını iddia eder. Ona göre yaşam çukur dolu bir cadde üzerinde arabayla ilerlemekse mizah da o arabanın yayları olur. Mizah sorunları belki kökünden halletmez ama en azından sorunun insan psikolojisine uyguladığı baskıyı hafifletebileceği şüphesizdir.⁴⁴³ Bu manayı teyit edecek Franz Rozenhal’ın tanımı ise şöyledir: “Mizah ile fiziksel ve sosyal çevrenin insan üzerinde uyguladığı birçok sınırlamadan birinin birdenbire ortadan kalkmasıyla duyulan rahatlık arasında ilişki kurar.”⁴⁴⁴ “Yaşamın çeşitli bilmeceleri içinde zorluklarla boğuşarak bunalan insanlar, çoğu zaman birazcık rahatlayabilmek için gülmeceye başvururlar.”⁴⁴⁵ Mizahın bu işlevini hem teoride hem de pratikte göstermiş açısından Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanında geçen şu bölüm kayda değerdir:

Mizah benim durumumdaki biri için tehlikeli bir çare. Gülünç durumlarda düşünüyorum önce kendimi; acıklı maceramı bir an için unutuyorum ve sonra buhran bütün ağırlığıyla üstüme çöküyor. Hazırlıksız yakalanıyorum. Fakat gizli emellerim var bu konuda: kendimle alay ederken kafatasını iki usta parmağın açacağına ve içimde yapacağı küçük bir iki değişiklikle

⁴⁴¹ Buradaki yabancılaşma kavramını Hayri Ünal metnin konusu ile üslup uyumsuzluğuyla açıklamaya çalışır. Ona göre yüce değerlerin düşük kimseler tarafından dile getirilmesi, ya da duygunun gereğinden az ya da fazla verilmesi ‘yabancılaştırma’ tekniğidir (Ünal, Hayriye (Nisan 2007) ‘Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem’ Hece Dergisi, S:124, s. 71). Ama bir sonraki konuda ele alacağımız parodi ve teknikleri konusunda aslında yabancılaştırmanın da bir tür parodi tekniği sayılan ‘burlesk’ ile açıklanabilir olduğunu göreceğiz. Yabancılaştırma terimini sadece anlatıbilim çerçevesinde ele alan ve Gerard Genette’ye yaptığı atıfla açıklamaya çalışan Manfred Jahn kavramı standart beklentilerle uyumlayan sunuş şekli ile açıklayarak bunun bir üslup hatası olduğunu dile getirir (Manfred, Jahn (2012) Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı, İstanbul, Dergah Yayınları, s. 82-83). Halbuki kavramın isimleşmesi bile bunun bir söz oyunu olduğunu, hata olsa da bunun ‘bilinçli bir hata’ olarak değerlendirmek gerektiğini gösterir.

⁴⁴² Ünal (Nisan 2007), s. 77.

⁴⁴³ Klein s. 22.

⁴⁴⁴ Rozenhal (1997), s. 3.

⁴⁴⁵ Özünlü (1999), s. 40.

beni tekrar ayadınlığa kavuşturacağına inanıyorum. Bir süre sonra, bu aptalca inancımın alay etmeye başladım. Sonra... sonra korku her şeyi siliyor.⁴⁴⁶

“İronistin egosunun kurban ve gözlemci rollerini kendinde muhafaza ederek ironi yaptığı durumlarda ise “kendi kendisinin ironisi” denilen durumdan söz edilmelidir. Bu tür ironi kendi kendine acıyan entelektüel tavrında en tipik örneğini bulur diyebiliriz.”⁴⁴⁷

İzzet Melih’in *Tezat* adlı romanındaki Ömer Ağa da bu durumun tipik bir örneği olarak durmaktadır. Ömer Ağa küçük bir servetin sahibi, endişesiz yaşamayı tercih eden kendi halinde biridir. Tek kusuru: “Kadın! Üç defa evlenmekle iktifa etmeyerek mevcudiyetini haber aldığı her ‘güzel dişi’nin arkasından koşardı. Kimseye fenalığı dokunmayan hovardalığını herkes bilir, bundan bir tebessüm-i müsamaha ile bahsederdi.”⁴⁴⁸ İnsanları komik duruma düşüren en büyük etkenin kişiyi toplumdan ayıran ‘hafif kusurlar’ olduğu toplumun da bu kusurları gülme ile cezalandırdığı söylenmişti. Bu örnekte de Ömer Ağa kendi kusurunun farkında biridir. Dolayısıyla söz konusu kusurunu mizah konusu haline getirmesi ve bundan sürekli gülerken mevzu bahis etmesi yani ‘kendi kendini yargılayan hâkim’ konumuna girmesi bilinçli bir harekettir. Çünkü gülme kusura verilen en hafif ceza olduğu gibi ceza vereni de eğlendiren bir olgudur. Böylece gülünen ve cezalandırılan kusur da olumlanmış olur.

Dolayısıyla mizahın sadece alay etme, küçük düşürme, rencide etme gibi işlevleri söz konusu değildir bunun yanında mizahın ‘kusurları olumlama’ ve kabul edilebilir seviyeye taşıma, içinde bulunduğu sıkıntılı duruma karşı anlıkta olsa bireyi ferahlatma gibi işlevlerinden de söz edebiliriz. Nitekim Haldun Taner, değişen dünyamızda bireyin mizahın bu işlevine olan ihtiyacını şu cümlelerle dile getirir: “Bu gençler içlerinde yetiştikleri çağın tüm karmaşasının deşarjını mizahta buluyorlar. Mizah bir bakıma onların terapisi de oluyor.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ **Atay, Oğuz** (2010) *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 581.

⁴⁴⁷ **Cebeci, Oğuz** (Kış 2008b) ‘Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi’ *Cogito Dergisi*, S: 57, s. 92.

⁴⁴⁸ **İzzet Melih** (2014) *Tezat*, İstanbul, Kesit Yayınları, (Haz. Mehmet Yılmaz), s. 126.

⁴⁴⁹ **Taner, Haldun** (2016) *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 184.

1.4. KOMİK TÜRLER

1.4.1. İroni

Savaş Kılıç, Grand Robert'ten hareketle “ironi”nin ironie/irony teriminin Yunanca “bilmezden gelerek sormak” anlamına gelen “eironeia” sözcüğünün on üçüncü yüzyıl sonunda görülen Latince karşılığı ironi'den geçtiğini belirtiyor.⁴⁵⁰ Antoine Furetiere *La Dictionnaire Universel*'de ironi maddesi için yaptığı tanımda da ironinin Yunanca kandırmak fiilinden türetildiğini açıklar:

İroni konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneri. İroni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca ‘eironeia’dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir.⁴⁵¹

“İroni tarihine yönelen araştırmacılar, genel olarak Eski Yunan filozofu Platon’un diyaloglarında hocası Sokrates’e ilişkin olarak yarattığı “temsili karakter”i bir başlangıç noktası sayma eğilimindedir. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla Sokrates çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekaya ve kişiliğe sahipti. İşte Sokrates’in “dış”ı ile “iç”i arasındaki bu farklılık, ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur diyebiliriz.”⁴⁵² İroni kavramının çıkış noktasını Sokrates’e bağlayan bir diğer düşünür Soren Kierkegaard’dır.⁴⁵³ Soren Kierkegaard *İroni Kavramı* adlı eserinde Sokrates’in çağdaşları Ksenophon, Platon ve Aristophanes’den hareketle bu savını kanıtlamaya çalışır. Beliz Güçbilmez, ironinin retorik olarak Sokrates’in adıyla birleştirildiğini söyler. Çünkü Sokrates öğrenmek için sormaz, o her zaman gösterdiğinden fazlasını

⁴⁵⁰ Kılıç, Savaş (2008) ‘İroni, İstihza, Alaysama’ Cogito dergisi, S: 57, s.143.

⁴⁵¹ Güçbilmez, Beliz (2005) Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı, İstanbul, Deniz Kitabevi, s. 14.

⁴⁵² Cebeci (2008a), s.277.

⁴⁵³ Düşünce tarihindeki en büyük ironistlerden biri de Danimarkalı filozof Soren Kierkegaard’dır. Onun ironi ile çift yönlü bir ilişkisi vardır: İlk önce, ironi üzerine araştırma yapmıştır, ikinci olarak eserleri ironik yapıdadır bkz. (Taşdelen, Vefa (Nisan 2007) ‘İroni’ Hece Dergisi, s. 60). ‘Kahkaha Benden Yana’ adlı eserine önsüz yazan Roger Poole Soren Kierkegaard için “Basılı kitaplarındaki hiçbir şey hatta Günlük’ün özel içeriğindeki hiçbir şey ironiden nasibini almadan okunamaz. İroni onun maskesi ve kılıcıydı” der bkz. (Kierkegaard, Soren (2013) Kahkaha Benden Yana, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 19).

bilir. Bilgi edinme amacıyla sorduğu sorunun arkasında gizli bir amaç vardır, rakibini gülünç duruma düşürüp alt etme amacıdır bu. Onun tartışmalarına tanık olanlar onun bu tutumunun farkına varırlar. İşte bu noktada ironi, Sokrates'in gerçekte sahip olduğu bilgi ile gösterdiği bilgi arasındaki farktan doğar.⁴⁵⁴

Oğuz Cebeci ironi kavramının tarihsel gelişiminin bir diğer boyutunun Aristoteles'e dayandığını söyler. Aristo, ironi kavramını kişinin kendi kendisini önemsiz göstermesi çerçevesinde tanımlar ve bu savını temellendirmek için ironiyi 'eiron' ve 'alazon' kavramlarından yola çıkarak açıklar: Eiron "kendi kendisini kötüleyen" bir karakterdir ve sürekli övünen alazon'la karşıtlık oluşturur. Bu durumda, eiron kavramı "olduğundan daha kötü gözükən" bir kişiliği temsil eder.⁴⁵⁵ Beliz Güçbilmez⁴⁵⁶ Aristo'nun ironi kavramına olan katkısı hakkında şöyle der: Aristo ironi sözcüğünü hem Sokrates'e özgü bir alçakgönüllülük hem de karşıtı alazon ile ilişki içinde ele alır. Cebeci ise eiron kavramına ünlü ilkçağ felsefecisi Anaximenes'in *Letter to Alexander* adlı yapıtında rastlandığını söyler. Anaximenes'e göre, ironi "bir şey söylerken ya da bir eylem önerirken bunu söylemiyormuş ya da önermiyormuş gibi konuşmaktır. Oğuz Cebeci'nin ilk çağ filozoflar arasında zikrettiği diğer bir isim ise Pyrrho'dur. Pyrrho "ataraxia" dedikleri bir tür dinginlik haline ulaşmak için ironiyi kullanır. Özünde tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızı kabul eden Pyrrhocu ironist, bu dünyanın olgularını "saçma" kavramı üzerinden değerlendirmeyi seçmişti (...) İronistin nihai hedefi bu saçma dünyaya fazla ehemmiyet vermeden dinginliğe yani ataraxia ya ulaşmaktır. Cebeci çağdaş ironi anlayışının ise 16. yüzyıla kadar uzandığını söyler. Bu dönemden itibaren, insanoğlunun, hayatın temel çelişkilerinin gitgide daha fazla farkına vardığı söylenebilir. Bu farkındalığın ifade edilme yollarından biri ise, ironinin daha sık kullanılması biçiminde ortaya çıkmıştır.

⁴⁵⁴ Güçbilmez, s.14.

⁴⁵⁵ "Kendini başka türlü gösterme aşırısına doğru olursa şarlatanlık (alazoneia), buna sahip olana da şarlatan (alazon), eksikliğe doğru olursa istihza (eironeia), buna sahip olana da müstehzi (eiron) diyelim. Müstehziler ise, ondan daha azını söylediklerinden ötürü, karakter bakımından daha sevimli görünüyorlar; nitekim onların kazanç için değil, şişinmekten kaçındıkları için böyle yaptıkları düşünülüyor. Bunlar ün sağlayan şeylere sahip olduklarını özellikle inkar ederler, Sokrates'in de yaptığı gibi. Şarlatanın onur kazandıran şeylere sahip olmadığını ya da sahip olduğundan daha büyük şeylere sahip bir insan olarak görünmek istediği söyleniyor; müstehzi ise bunun tersine, sahip olduğu şeyleri yadsır ya da daha küçük göstermeye çalışır."bkz. (Aristoteles (2007) *Nikomakhos'a Etik.*, Ankara: BilgeSu Yayınları, (çev. Saffet Babür), s.40,89,88).

⁴⁵⁶ Güçbilmez, s.14.

İroni kavramı tüm beşerî terimlerde olduğu gibi tarihi bir geçmişe sahiptir. Dolayısıyla yalnız güncel anlamına ve kullanımına bakarak yorumlamak yanlış olacaktır. Bu yüzden ironi kavramının tarihçesi, kavramın anlaşılmasında kilit rol oynayacağı şüphesizdir. Ayrıca ironi kavramının tarihi süzgeçten nasıl geçtiğini gözlemlerken dönemin ünlü yazarları tarafından nasıl ele alındığına ve eserlerine bunu nasıl yansıttığına değinilecektir. Böylece ironinin bir sanatkarın elinde nasıl işlendiği ve okuyucu tarafından nasıl anlaşıldığı, kavram tarihi bağlamından koparılmadan gösterilmeye çalışılacak. Bu bağlamda Beliz Güçbilmez *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı* adlı çalışmasında ironi kavramını Antik Yunan Dönemi, Romantik Dönem ve Modern Dönem olmak üzere üç dönemde ele almış. Biz de bu çalışmamızda bu tarihsel dönemleri esas alarak bu dönemlerde öne çıkan yazarların ironiyi nasıl tanımladıklarını ve eserlerine bunu nasıl yansıttıklarına değinerek günümüz ironi kavramının bu sürece nasıl geldiğini öğrenmiş olacağız.

Antik Yunan döneminde ironiden özellikle gerilim yaratmak için kullanan Aiskhylos, XX. yüzyıl kuramcıları tarafından adı bir tür ironiye verilen Sophokles ve Sophokles ironisini eserlerine başarıyla uygulayan Euripides öne çıkan yazarlardır.⁴⁵⁷

Yukarıda zikredilen yazarlardan Aiskhlos Beliz Güçbilmez'e göre⁴⁵⁸ ironi açısından zengin eserler ortaya koymasa da bütün bütün söz ironisinden yararlanmadığı söylenemez. Güçbilmez örnek teşkil etmesi açısından yazarın *Oresteia* adlı eserinden şu örneği verir:

Klytemnestra, kocası Agamemnon'a haber gönderirken hiç değişmediğinin, kendisine sadık olduğunun söylenmesini ister. Oysa hem çok değişmiş hem de Agamemnon'a ihanet etmiştir. Üstelik onun gelmesini sabırsızlıkla beklemesinin biricik nedeni onu bir an önce öldürerek içinde yanan intikam ateşini söndürebilmeğidir.⁴⁵⁹

Güçbilmez'in yukarıdaki olayı ironi örneği olarak okuyucuya sunması akla şu soruyu getirmektedir: Bütün karşıt durumlar ve ikilikler ironi olarak mı kabul edilmeli yoksa ironik karşıtlığın kendine has bir durumu mu söz konusu? Klytemnestra'nın kocası Agamemnon'a söylediği söz bir tür ironi mi, yalan mı⁴⁶⁰ ya

⁴⁵⁷ Güçbilmez, s.37.

⁴⁵⁸ Güçbilmez, s.41.

⁴⁵⁹ Güçbilmez, s.42.

⁴⁶⁰ Oğuz Cebeci'ye göre yalan ile ironi arasında "görüntüyü kurtarma" adına benzer amaçları taşıyabileceğini söylese de nihai sonuçta bu iki kavramın farklı olduğunu söyler. Çünkü yalan söyleyen

da komedi mi? Beliz Güçbilmez bu tür soruların sorulacağını tahmin etmiş olacak ki örnekten hemen önce ironinin ne olduğu ve ne olmadığı hakkında kısa bir açıklama gereği duyar:

İroni 'yıkıcı' bir araçtır sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için fark edilmez olanın, geleneksel olanın korunaklı alanına saldırır.

Algılayıcısı açısından ele alındığında, ironinin, her zaman duygusal bir uyumsuzluk içerdiği söylenebilir. Bu uyumsuzluk ironistin hem dünyaya hem de kendisine karşı geliştirdiği 'karşı olma' tutumundan beslenir. İroni bu anlamda hem bir iç kavganın hem de bir tür savunmanın karmâşık birlikteliğini taşır içinde.⁴⁶¹

Yukarıdaki ifadeleri nazara alındığında ironinin bir karşıtlıktan beslendiği ama bu karşıtlık bünyesinde bir savaşı da barındırdığı anlaşılır; geleneksele ya da alışılmış olana karşı açılmış bir savaş. Buna benzer ifadelerin 'mizahın ve gülme'nin amacı için de kullanıldığı daha önce zikredilmişti. Peki, ironiyi bu iki kavramdan ayıran fark nedir? Beliz Güçbilmez'in bu soruya Freud'u anıştırarak verdiği cevap şöyledir: "Komedinin üretmeye çalıştığı kahkaha, bir tür boşalımdır. Gerginliğin çözülmesidir. İroni ise kahkahanın değil buruk gülümseyişin peşindedir."⁴⁶²

Bütün bu açıklamalar nazara alındığında Klytemnestra'nın kocası Agamemnon'a söylemek istediğinin tam zıddını söylemesi bir okuyucu nazarında basit bir yalan veya ketumluk olarak algılanabilirdiği gibi ironinin gizil ve saklı bahçesinden de okunabilir. "...Modern okuyucunun ne söz ironilerinin tamamını yakalaması ne de yakaladığı ironilere o dönemin izleyicileriyle aynı anlamları yüklemesi mümkündür artık. Yine de bu olanaksızlığın belirlediği dar alan içinde, söz ironisinin ve Antik Yunan düşüncesini kuşatan 'yazgı' düşüncesine bağlı olarak yaratılan durum ironisinin nasıl işlediğini dönemin oyunlarına bakarak saptamak olanaklıdır."⁴⁶³ Ayrıca Soren Kierkegaard ketumluk ile ironiyi şu şekilde ayırır: "İroni tüm nüanslarında bir karşıtlık ilişkisi gösterdiği için onun ketumlukla aynı şey olduğu düşünülebilir ve kimi zaman sözü uzatmamak için 'ironi' sözcüğü ketumluk olarak çevrilebilir, ama ketumluk daha çok öz ve fenomen arasındaki eşitsizliğin

kişi gerçeğin anlaşılmasında üzerine çaba sarf ederken ironist bilakis anlaşılmak için olayı çarpıtır bzk. (Cebeci (Kış 2008b), s. 98).

⁴⁶¹ Güçbilmez, s.39.

⁴⁶² Güçbilmez, s.39.

⁴⁶³ Güçbilmez, s.37.

ortaya çıktığı nesnel hareketleri tanımlarken ironi öznel bir doyumunu da tanımlamaktadır, çünkü özne hayatın devamlılığı tarafından üzerine bindirilen kısıtlamadan kendisini ironiyle kurtarır.”⁴⁶⁴ Yazar ayrıca ketumluğun amacının dışsal olduğunu ironinin ise tek amacının ironistin kendisini özgür hissetirmesidir. Aynı amacı mizahın da götüğünü daha önceki bölümden biliyoruz. *Esprî Sanatı* adlı eserinde ironiyi nükteden ve espriden ayırmayan Freud ironinin bu işlevini şu örnek üzerinden açıklamaya çalışır: “İmparator ya da yüksek rütbeli kişi ülkeyi gezerken gördüğü bir adamın kendisine çok benzemesine şaşar ve yabancıya sorar: Annen sarayda çalışmış mıydı? Adam ise verdiği bir yanıtla taşı gediğine sokar: Hayır, efendim babam çalışmış.”⁴⁶⁵ Yabancı saray mensubunun sorusunun ironik olduğunu ve hatta annesinin hatırasını kirleten çirkin bir alayın karşısında olduğunu anlar. Böyle bir ithamın ve alayın karşısında şiddet kaçınılmaz olsa da karşıdakinin bir devlet adamı olduğunu ve sonuçlarının neler olacağı tahmin edilmesi güç şeyler değildir yabancı için. Dolayısıyla kendisi de rakibini kendi silahıyla vurmaya deneyerek aynı ironik ifadeyle intikamını alır. İronist böylece kendini tehlikeye sokmadan rakibinin ağzının payını vermiş olur.

Antik Yunan döneminde eserlerine ironiye sıkça yer veren diğer sanatçı Sophokles'tir. Sophokles ironisi daha çok retoriğe bağlıdır. O diyaloglarını yazarken büyük ihtimalle çift yönlü ifadeleri kullanır. “Bu dilin ilk katmanı görünen veri durumun içinde doğrudan ve o an için kendini geçerli kılan bir gerçeği temsil eder.” Yalnız oyun ilerledikçe izleyicinin trajik kahramandan daha fazlasına sahip olduğu bilgiyle oyuna bakan izleyici sözcüğün ikinci katmanına ulaşır ve yazarın asıl amacının ne olduğunu anlar. Sophokles ayrıca ironik yapıyı koroyu kullanarak elde eder: “Yazar, felaketten ve büyük yıkımdan hemen önce koroyu olabildiğince şen, kurbanı da olabildiğince kör ve kendisini güvenlikte olduğu yanılsaması içinde gösterir”⁴⁶⁶

Sophokles ironisini eserlerine uyarlayan dönemin en önemli şahsiyeti Euripides'tir. Yalnız o sadece karşıt tümceleri yan yana kullanarak ironiyi oluşturmaz. Çünkü o anlatma biçimiyle de ironiktir. Güçbilmez bu ironik anlatım şeklinin Euripides'in oluşturduğu haberciler ile sağladığını düşünür. Çünkü bu

⁴⁶⁴ Kierkegaard, Soren (2009) İroni Kavramı, Ankara, İmge Yayınları, (Çev. Sıla Okur), s. 280-281.

⁴⁶⁵ Freud (1996), s. 82.

⁴⁶⁶ Güçbilmez, s.43-45.

haberciler oyundan gösterilmeyen en kanlı ve en nafoş durumları izleyiciye aktaran ve giderek hakim bir yazar bakış açısına sahip bir Euripides'e dönüşen varlık olarak okuyucunun/izleyicinin karşısına çıkarlar.⁴⁶⁷

Antik Yunan döneminde olduğu gibi ironi, romantik dönemde de yazarlar tarafından sıkça başvurulan anlatım tekniklerin başında gelmektedir. Özellikle Shakespeare, Goethe ve Schiller eserlerinde bu anlatım tekniğinden sıkça yararlanmışlardır. Güçbilmez, Shakespeare'in ironiyi bir retorik aracı olarak kullandığını bunun yanında tiyatronun kendini gerçekleştirebilmesine önem atfettiğı için "estetik uzaklık"⁴⁶⁸ yaratması gerektiğı gerçeğinin farkında olmasını bunun da onun ironist bir yazar çizgisine taşıdığını söyler.⁴⁶⁹

Güçbilmez, ironinin Shakespeare'le birlikte giderek retorik ve dramatik bir anlatım aracına dönüştüğünü yalnız bunun Antik Yunan döneminden farklı olduğunu iddia eder. Nasıl söz ironisinde anlamlar arası bir hiyerarşi söz konusu ise, öte anlam yüzeysel anlamdan üstün ise, romantik dönemde de bu hiyerarşi yazar ile izleyici arasına konulur. Böylece, "Yazar kimliğiyle ve yarattığıyla, sanki sözün öte anlamı, algılayıcısı ise yüzeysel anlamıdır."⁴⁷⁰

İroni kavramının itibarının geri verilmesinin on sekizinci yüzyılın sonlarında romantik edebiyat kavramının geliştirilmesiyle gerçekleştiğini savunan Güçbilmez, Friedrich Schlegel, Hegel, Soren Kierkegaard, Nietzsche, Jacques Derrida ve Paul de Man'ın görüşlerine yer vererek ironi sözcüğünün bugünkü anlamına hangi merhalelerden geçerek ulaştığını dile getirir.

Friedrich Schlegel, ironiyi kesintisiz bir 'parabasis'⁴⁷¹ olarak tanımlar. Diğer bir değışle ironik eserlerde sürekli kendine güvenen bir bilinç mevcuttur der.⁴⁷²

⁴⁶⁷ Güçbilmez, s.53.

⁴⁶⁸ "Shakespeare, söz konusu estetik uzaklığı, oyun içinde oyun, oyun içinde yönetmen, oyun içinde yazar, oyun içinde oyuncu gibi tiyatroya özgü araçları son derece başarıyla harmanlayarak yaratır" bkz.(Güçbilmez, s.66).

⁴⁶⁹ Güçbilmez, s.66.

⁴⁷⁰ Güçbilmez, s.74.

⁴⁷¹ Antik Yunan komedyasında oyuncuların maskelerini çıkarıp seyircilerle tartıştıkları ve yazarın sözcülüğünü yaptıkları bölüm (<http://www.nedirnedemek.com/parabasis-nedir-parabasis-nedemek,30.10.17/11.25>).

"Parabasis, Aristophanes komedyasından ödünç alınmış bir kavramdı ve akış halindeki oyunun yaklaşık olarak ortalarında bir yerinde hikayenin askıya alınarak oyun kişilerinin bazen asal kimliklerine dönerek izleyiciyi doğrudan adres göstererek konuştukları ve metin dışı meselelerden gündelik olaylardan söz ettikleri bölüme verilen isimdi. Bu bölüm aracılığıyla izleyicisine

Schlegel, ironinin retorik türlerinin de olduğunu ve bunların farklı şekilde kullanıldığını düşünür. Retoriğe bağlı ironi ile felsefi ironiyi ele alan Schlegel ilkini gösterişi, ikincisini derinlikli olarak tanımlar. Yalnız ona göre önemli olanın ironik pasajlar yerine ironinin hakim olduğu bir bakışla yazılan eserlerin daha etkili olacağıdır.⁴⁷³

Hegel ile olumsuz anlam kazanan ironi Hegel'in elinde yıkıcı bir silaha dönüşür. Bir çok düşünür tarafından olumlanan Sokrates ironisi, Hegel'de olumsuzlanır. Sokrates cahillik kisvesi altında öğretmek bir davranış biçimi geliştirmiştir, ancak Hegel daha önce Sokrates'in aynı ironiyi sofistlerin davranışını küçümsemek istediği zaman kullandığını söyleyerek Sokrates ironisinin doğru olmayan içerikleri de barındırdığını düşünür.⁴⁷⁴ Hegel *Estetik* adlı eserinde Solger ve Ludwig Tieck gibi kişilerin ironi üzerine yaptıkları düşünceleri değerlendiren Hegel ironist sanatçının topluma ve hayata olan bakışını şu ifadelerle dile getirir:

Ve şimdi ironik-sanatsal bir yaşamın bu virtüözlüğü kendini tanrısal bir deha olarak kavrar ki, onun için her şey yalnızca özsüz bir yaratıdır ve kendini her şeyin dışında ve üzerinde bilen özgür yaratıcı olarak hiçbir şeye bağlı değildir, çünkü her şeyi yaratabileceği gibi yok da edebilir. O zaman kim böyle bir tanrısal dehanın duruş noktasında duruyorsa, tüm geri kalan insanlara yukarıdan bakar, çünkü onlar için tüzenin, törelliğin vb. henüz değişmez, bağlayıcı ve özsel olarak geçerli oldukları düzeye dek onların sınırlı ve düz olduklarını ileri sürer. Böylece bu yolda sanatçı olarak yaşayan birey hiç kuşkusuz başkaları ile ilişki içindedir, dostları, sevdikleri vb. vardır, ama deha olarak onun için belirli edimselliği ile tikel eylemleri ile bu ilişki de tıpkı kendinde ve kendi için evrensel olan ile ilişki gibi aynı zamanda bir hiçtir ve onlara karşı ironik olarak davranır.⁴⁷⁵

Hegel'e göre sanatçının ironik tutumu tanrısal bakış açısından kaynaklanmaktadır. Ayrıca "ironinin her şeyi oyun gibi algıladığını, her tür yüksek ve aşkın gerçeği hiçliğe ya da sıradanlığa indirgediğini ve bunun ciddi bir olumsuzluk olduğunu da belirtir."⁴⁷⁶

İroni ile ilgili ciddi çalışmalara imza atan bir diğer düşünürün ise Soren Kierkegaard olduğunu söylemiştik. Kierkegaard'a göre ironi, söylev sanatında

seslenmekte, böylece oyunun o ana dek kurmuş olduğu oyunsu havayı ve buna ilişkin inancı geçici bir süre için ortadan kaldırmaktaydı" (**Güçbilmez, Beliz** (Nisan 2007) 'Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin' Hece Dergisi, S: 124, s. 106).

⁴⁷² **Peter, Firchow** (1971) Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments. University of Minnesota Press Minneapolis, s. 29.

⁴⁷³ **Güçbilmez** (Nisan 2007), s.16.

⁴⁷⁴ **Kierkegaard** (2009), s. 294.

⁴⁷⁵ **Hegel, (2011). Estetik. (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları, s. 86.**

⁴⁷⁶ **Güçbilmez** (Nisan 2007), s. 20.

kullanılan bir söz oyunudur. “...İronik söz oyunu yanlış anlaşılırsa, bunda konuşmacının bir suçu yoktur; tabii dostları üzerinde sanki düşmanlarıymış gibi oyunlar oynamasını sağlayan hileli bir yol olan ironiye başvurmuş olması dışında.”⁴⁷⁷ Kierkegaard’ın bu açıklamaları nazara alındığında onun da Hegel gibi ironi kavramına olumsuz anlam yüklediği anlaşılır. Soren Kierkegaard, ironiyi o kadar yıkıcı bulur ki onu Timurlenk’e benzetir: “Bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan Tanrısal bir deliliktir. İşte bu ironidir.”⁴⁷⁸

Kierkegaard’a göre ironinin en sık kullanılan biçimleri şu iki şekilde oluşturabilir: Bunlardan ilki ciddi olmayanın ciddi bir üslupla söylenmesi ikincisi ise ciddi olan bir konuyu espri ve şaka yoluyla dile getirilmesidir.⁴⁷⁹ Günlük ilişkilerde ise ironinin daha yıkıcı bir şekilde ortaya çıktığını düşünen Kierkegaard ironinin erdeme ve masumiyete, ki ironistin bunlara inanmasına rağmen, alaylı bir bakış olarak karşımıza çıktığını düşünür.⁴⁸⁰ Ayrıca kişi (ironist) zevksiz ve anlamsız bir heyecanı ne kadar körüklerse ve aldatmayı ne kadar başarır ve yanıltma düzeyi ne kadar iyiye ironiyi oluşturma bakımından da o kadar başarılı olur ve bir o kadar da doyuma ulaşır. Yalnız ironist bunu başarırken yüceltilen bu heyecanın dünyadaki en aptalca şey olduğunu bilir ve tek kaygısı hiç kimsenin bu aldatmacanın farkına varmamasıdır.⁴⁸¹ Kierkegaard’a göre kişinin cahilken bilgili biri olarak görünmesinin de bilgiliyken cahil görünmek, Sokrates ironisinde olduğu kadar ironik bir durumdur. “İronistin aptallığı ne kadar masumane, çabaları ne kadar dürüst ve gerçekçi görünürse alacağı haz o kadar fazla olur” ve muhatabın seviyesine göre daha dolaylı zıtlıklar içerisine girebilir.⁴⁸²

Soren Kierkegaard, ironistin tebdil-i kıyafetle ya da bir ketumluğun içine girerek de amacına ulaşabileceğini düşünür: “...Bir tacirin yatırımının sonuçlarını incelemek için takma ad altında yolculuğa çıkması, bir kralın halkının durumunun

⁴⁷⁷ Kierkegaard (2009), s. 272.

⁴⁷⁸ Kierkegaard (2009), s. 288.

⁴⁷⁹ Soren Kierkegaard’ın ironinin oluşumu ile ilgili böyle bir açıklama yapması hemen akla parodinin alt ve üst-metinleri arasındaki üslup ilişkilerini getirmektedir. Çünkü üst seviyeli bir metnin bayağı bir üslupla yeniden oluşturulmasına ‘bürlesk travesti’, bayağı bir konunun soylu (ciddi) bir üslupla aktarılmasına ise ‘sahte destan’ olarak tanımlandığını Oğuz Cebeci’nin Gerard Genette’den hareketle yaptığı açıklamalardan anlıyoruz (Cebeci, 2008: 84-85). Parodi ile ilgili bölümde bu tanımların üzerinde daha ayrıntılı bir şekilde durmaya çalışacağız

⁴⁸⁰ Kierkegaard (2009), s. 272.

⁴⁸¹ Kierkegaard (2009), s. 274.

⁴⁸² Kierkegaard (2009), s. 275.

gözlemlemek için tebdil-i kıyafet dolaşması, bir polisin memurunun bir kereliğine hırsız gibi yürümesi ya da devletin en alt kademesindeki bir memurun üst düzey bir yönetici gibi davranması” özellikle de bu tür durumlarda ilginç vakaların yaşanması ironistin zevk noktasında doyuma ulaşması için büyük bir fırsattır.⁴⁸³ İronisti bu zevke götüren olgu ise şüphesiz kendisini kurbanından ayıran bilgisidir. Çünkü “bilgi her zaman beraberinde zevki de getirir (...) Demek ki fark etme olgusu zevk sağlıyorsa insan bu yeteneği bizzat kendisi için kullanır, yani ondan bir oyun biçiminde yararlanır.”⁴⁸⁴ Ama bazen yaşanan ilginç vakalar ironistin istediği gibi gelişmez ve ava giderken avlanan taraf olur ironist, tıpkı Sultan IV. Murad’ın kıssasında olduğu gibi.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Kierkegaard (2009), s. 277.

⁴⁸⁴ Freud (1996), s. 98.

⁴⁸⁵ Habib Baba, IV. Murad devrinin gizli, kimsenin bilmediği Allah dostlarındandır. Yaşlıdır, fakirdir, gariptir. Fakat Rabbinin katında da alemlere denk bir değer sahibidir. Yaşlı Habib Baba, uzun bir kervan yolculuğunun sonunda Erzurum’dan İstanbul’a gelmiştir. Yolculuğunun tozunu, yorgunluğunu atmak için bir hamama gider... Niyeti, şöyle iyice bir keselenip, paklanmak... Bedenini de ruhuna denk kılmaktır. Fakat hamamcı Habib babayı içeri sokmak istemez.

- Bugün Sultan Murad’ın vezirleri hamamı kapattılar, dışarıdan müşteri alamıyoruz, der.

Habib baba üzülür... Rica, minnet eder, yalvarır:

- Ne olursun, kimseye varlığını belli etmem, aceleyle yıkanır çıkarım. Bu tozlu bedenle Rabbime ibadet ederken utanıyorum der. Bin bir dil döker. Hamamcı ehl-i insaftır, dayanamaz kabul eder. Hamamın en sonundaki odayı göstererek:

- Baba şu odada hızla yıkanıp çık, parada istemem. Yeter ki vezirler, senin farkına varmasınlar der.

Habib baba sevinerek kendine gösterilen yere girer. Yıkanmaya başlar ve bu arada hamamcının karşısında yeni bir müşteri belirir. Boylu, postlu, genç, yakışıklı biridir bu gelen. Onun da görünümü fakirdir, ama sadece görünümü. İkinci müşteri kılık değiştirmiş, 4.Murad’dır. O gün vezirlerinin topluca hamam alemi yapacaklarından haberdar olan padişah merak etmiştir. ‘Hele bir bakalım’ demiştir, ‘bizim vezirler, hamamda benden uzakta, kendi başlarına ne yaparlar, nasıl eğlenirler?’ Ve bu merak padişahı, tebdil-i kıyafet ettirerek, hamama getirmiştir. Az önce yaşananlar bir kez daha tekrarlanır. Hamamcı vezirlerden dolayı almak istemez. Padişah ise, ne olursun der, bastırır ve nihayetinde dediği olur. Habib babanın yıkanmakta olduğu odayı göstererek, genç padişahın kulağına fısıldar:

- Şu odada bir ihtiyar yıkanıyor. Sen de sar peştemali beline gir yanına, beraber sessizce yıkanın, bir an evvel çıkın aman ha! Vezirler varlığınızı bilmesinler, der.

Sonra 4.Murad da Habib Baba’nın yanına süzülür. Beraber sessizce yıkanmaya başlarlar. Bu arada, hamamın büyük salonundan gelen tef, dümbelek, şarkı, türkü sesleri ortalığı çınlatmaktadır.

Habib Baba’nın gözü, genç hamam arkadaşının sırtına takılır. Biraz kirlenmiş gibi gelir ona. Allah hikmeti gereği dostuna, o yanındakinin tebdil-i kıyafet etmiş padişah olduğunu ilham etmemiştir ve

Kierkegaard ironinin kişiyi özgürleştirdiğini ve asıl amacının bu olduğunu söyler bunun yanında ironinin sosyal işlevinin de olduğunu söyler. Ona göre ironi çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi seçen keskin bir gözdür. Bunu söylerken de ironinin ‘satir, alay ve taşlama’⁴⁸⁶ ile karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Çünkü ironi pratiğe döküş yönüyle diğerlerinden ayrılır der Kierkegaard.⁴⁸⁷ Vefa Taşdelen, Soren Kierkegaard’ın yukarıdaki ifadelerini referans göstererek ironideki özgürlüğü ironistin söylediğiyle bağlanmaması olarak tanımlar.⁴⁸⁸ Hâlbuki Kierkegaard’ın kastettiği özgürlük sadece bu değildir. Toplumsal bir varlık olan insan sosyal yaşamı boyunca birçok erkleri ve ödevleri yerine getirmekle sorumlu tutulmuştur. Ve bu sorumluluk duygusunu hem söylemine hem davranışına hem de fikri düşüncesine uygulamakla mükelleftir. Buna somut anlamda ‘töre, kanun ve görgü kuralları’ denilebilir. Birey kendisini kıskaç altında tutan ve hareket alanını

yanındakini görüntüsüne uygun kendi gibi fakir bir delikanlı zanneden Habib baba yumuşak bir sesle konuşur:

- Evladım, sırtın fazlaca kirlenmiş, müsaade edersen bir keseleyivereyim, der.

Padişah aldığı bu teklif karşısında şaşkınlaşır ve büyük bir haz duyar. Çünkü ömründe ilk defa biri ona padişah olduğunu bilmeden, sırf bir insan olarak karşılık beklemeksizin bir iyilik yapmayı teklif etmektedir. Memnuniyetle Habib babanın önünde diz çökerken:

- Buyur baba ellerin dert görmesin, der.

Bu arada içerideki alemin sesleri hamamı çınlatmaya devam etmektedir. Habib Baba, 4.Murad’ın sırtını bir güzel keseler. Fakat padişah kuru bir teşekkürle yetinmek istemez. Ne de olsa insandır ve o da her insan gibi kendine yapılan iyiliklerin kölesidir.

- Baba gel bende senin sırtını keseliyeyim de ödeşmiş olalım, der.

Habib Baba, teklifin kimden geldiğinden habersiz, tebessümle,

- Olur evlat, deyip sultanın önünde diz çöker. Bu arada Sultan Murad kese yaparken bir yandan da Habib babayı yoklar, ağzını arar:

- Baba görüyor musun şu dünyayı, Sultan Murad’a vezir olmak varmış; bak adamlar içerde tef, dümbelek hamamı inletiyorlar, sen ve ben ise burada iki hırsız gibiyiz der demez Habib baba Sultan Murad’ın cümlesini tamamlamasına fırsat bile vermez kendi hükmünü söyler:

-Habib baba, "Ah be evladım’ der ve devam eder: Sultan Murad dediğin kimdir? Sen asıl âlemlerin sultanına kendini sevdirmeye bak ki o seni sevince sırtını bile Sultan Murad’a keselettirir. Sultan Murad Habib Baba’dan duyduklarıyla, ağzı açık kalır ve keseyi elinden düşürür <http://biriz.biz/hikaye/dh386.htm> adresinden 01.11.2017/13.51’de alıntılanmıştır.

⁴⁸⁶ Satir, taşlama ve alay bir sonraki maddelerde ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

⁴⁸⁷ Kierkegaard (2009), s. 282.

⁴⁸⁸ Taşdelen (Nisan 2007), s. 54.

minimal düzeye indirgeyen bu unsurlardan genelde ‘mizah’ özel de ise ‘ironi’ yardımıyla kurtulur ve özgürleşir.

Kierkegaard’ın görüşlerine son vermeden önce Hegel’le olan farkına da değinmek yerinde olacaktır. Çünkü Hegel’inde ironiyi olumsuzladığını biliyoruz, yalnız bu olumsuzlama ironinin kendisine yöneliktir. Çünkü Hegel ironiyi sevimsiz ve kendini beğenmişliğin bayağı biçimi olarak görür.⁴⁸⁹ Kierkegaard da ise öz de bir retorik sanatı olmasına rağmen ironiyi edimsel olarak yanlışı, kötüyü ve baskıyı yıkan sonsuz bir özgürlük silahı olarak tanımlar. Dolayısıyla bu iki düşünürün ironiyi aynı şekilde olumsuzladığını söylemek yanlış olacaktır.

Modern dönemin ironi anlayışını yakalama çabası içerisindeyken Jacques Derrida’ya geçmeden önce Paul de Man’ın görüşlerine yer vermek doğru olacaktır. Dönemin ironi çalışmaları açısından etkili bir isim olan Paul de Man ile birlikte ironi yazınsal metnin en temel parçası haline dönüşür. Diğer yandan ironi için yapmış olduğu “gösterge ile anlam arasında bir uyumsuzluk”⁴⁹⁰ tanımı Soren Kierkegaard’ın öz ve fenomen arasındaki eşitsizliğin öznel doyumunu tanımını anıştırmaktadır.⁴⁹¹ Buna rağmen Paul de Man ile birlikte ironi okuyucu için eserde sonsuz yorumların kapısını aralar, çünkü “ironi metnin yaratıcısının isteğinden ya da kastından bağımsız olarak dilin bir yan-ürünü olarak çıkar ortaya, yazar için en doğru tavır bundan kaçamayacağının farkına varmaktır”⁴⁹²

Jaques Derrida’da da ise ironideki zıtlığın doruk noktaya ulaştığını görülür. Çünkü ona göre ironi, “birbirine karşıt olası en çok sayıda yorumu sağlamak okurun metinde anlam oluşması sürecini kuşatan radikal belirsizliğin farkına varmasını sağlamaktır.”⁴⁹³

Bütün bu tanım ve değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda yirminci yüzyılın ironiğe getirdiği en büyük yenilik ironinin bir retorik aracı olmaktan çok eserin kurgusunun en önemli parçası haline gelmesidir.⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ Kierkegaard (2009), s. 290.

⁴⁹⁰ Güçbilmez (2005), s. 29.

⁴⁹¹ Kierkegaard (2009), s. 281.

⁴⁹² Güçbilmez (2005), s. 29.

⁴⁹³ Güçbilmez (2005), s. 31.

⁴⁹⁴ Güçbilmez (2005), s. 28.

Bütün bu tanım değerlendirmelerden sonra denilebilir ki ironi; gerçeği söylemede, durumda ve kurguda değiştiren, ters yüz eden ve deforme eden bir aynadır. Yalnız bunu yaparken tek amacının gülmek olmadığı bunun yanında hicvin ve alaysımanın ironinin vazgeçilmez unsurları oldukları söylenebilir. İşte ironiyi hicvden ve alaydan ayıran nokta da bu parça bütün ilişkisidir. Çünkü her hiciv ironi olamazken ironide muhakkak bir eleştiri söz konusudur. Ve bu eleştiri saf bir şekilde değildir bünyesinde alayı da barındırır.⁴⁹⁵ Çünkü ironi üst-perdeden konuşur. Bu da hemen ardından acı bir gülümseyişi doğurur. İroniyi güçlü ve yıkıcı bir silah yapan da bu üç unsurun birlikteliğidir, bu da ancak zekayla birleşerek ortaya çıkabilir. Dolayısıyla ironi keskin bir zekanın meyvesidir. Hatta denilebilir ki ironi gerçekleştiğinde ortaya çıkan gülme sadece kurbanı karşı olmaz, bazen de ironistin gerçeği ifade etmedeki başarısını takdir etmek için gösterilir.

Hayri Ünal *Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem*⁴⁹⁶ adlı yazısında ironinin, hiciv, tevriye ve tecâhül-i ârif arasındaki ilişkiyi açıklarken de yukarıda dile getirdiğimiz düşünceleri destekleyici ifadeler kullanır. Ve bu üç unsurun (hiciv, tevriye ve tecâhül-i ârif) ironi olmadığını ama ironinin araçları olduklarını söyler. Öte yandan Vefa Taşdelen, kinaye, tariz, ve tecâhül-i ârif gibi kimi söz sanatlarının ironinin örtük ve iğneleyici yanını kısmen tanımlasa da esasen ironiyi tam karşılamadığını söyler.⁴⁹⁷ İroniyle hicvin farklı olduğunu düşünen Nurdan Gürbilek, bu farkı şu şekilde dile getirir: “İroni, birçok bakımdan hicvden farklıdır. Hicvin tersine ironide bir doğruluk, bir haklılık zemini yoktur. İroni tam da alay edenin hakikati temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlış ayıracak zeminin kayganlaştığı an başlar. Bu yüzden sürekli yer değiştirir.”⁴⁹⁸ Dolayısıyla Northrop Fry’ın hicvi tanımlarken “militan ironi” veya “hiciv yapısal olarak komik olana yakın olan bir ironidir”⁴⁹⁹ demesi ve tüm hicivleri bu kategoride ele alması düzeltilmesi gereken bir değerlendirme olduğu söylenebilir. İroni bu konuda bencildir, yeri geldiğinde hedefe ulaşip avını avlamak için bu kavramlardan yararlanabilir ama kendini asla onlara

⁴⁹⁵ Kierkegaard’da ironi, tıpkı Sokrates’te olduğu gibi, ileri bir eleştiri biçimidir. Bir kişiyi veya bir kurumu eleştireceği sırada, bunu doğrudan yapmaz, dolaylı bir yola başvurur: ironi oklarını hedefe yönlendirir. Kuşkusuz bu düz eleştiriden daha etkilidir. Ne de olsa bir alay vardır onda, ciddi bir şeyi komik hale getirme vardır bkz. (Taşdelen (Nisan 2007), s. 60).

⁴⁹⁶ Ünal, Hayri (Nisan 2007) ‘Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem’ Hece Dergisi, s. 74.

⁴⁹⁷ Taşdelen (Nisan 2007), s. 53.

⁴⁹⁸ Gürbilek, Nurdan (1995) Yer Değiştiren Gölge, İstanbul, Metis Yayınları, s. 25.

⁴⁹⁹ Northrop, Fry, (1973). Anatomy of Criticism. (Çev. Salih Özer, (Nisan 2007) Hece Dergisi), s. 223-230.

bağımlı hissetmez; ironi bireyi özgürleştirdiği gibi kavramsal olarak bu konuda özgürdür. Nitekim Soren Kierkegaard⁵⁰⁰ bu düşünceleri şu cümlelerle destekler: “Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünsek; yamuk, çarpık bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi seçen keskin bir göz olduğunu öne sürebilirdik. Bu bağlamda ironinin ‘satir, taşlama ve alay ile aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemini ortaya koyma bakımından farklıdır.”⁵⁰¹ Yıldız Ecevit⁵⁰² ise ‘ironi’yi Türk edebiyatında mevcut söz oyunları ile açıklamak yerine yeni bir kavram bulur: ‘tersinleme’. İroninin diyalektik yönüne vurgu yapan bu kavram üzerinden uzun seneler geçse de kavramın pek kullanılmaması ironiyi tam olarak karşılamadığı düşüncesini doğurmaktadır.

Klasik dönemde doğan, 17. Ve 18. Yüzyılda felsefi anlama bürünen⁵⁰³ ve modern dönemde önemi anlaşılan ‘ironi’ postmodern⁵⁰⁴ dönemde eleştirinin vazgeçilmez biçimi haline dönüşür. Postmodern bir yazında ironinin vazgeçilmezliği Stuart Sim’in kaleminde şu şekilde ifade bulur:

Hepimiz ironiyi, kastedilen anlamın, kullanılan sözcüklerle ifade edilen anlamın karşıtı olduğu bir söz figürü olarak biliriz. (...) İroni, şeyleri (kendimiz de dahil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir. Hiçbir şey, ironik, tarafsız öz-bilinçliliği kadar, güncel postmodern “ruh durumunun” karakteristiği değildir.⁵⁰⁵

Peki öyleyse nedir ironiyi postmodernle bu kadar yakınlaştıran? Bu sorunun cevabını verebilmek için öncelikle postmodernin ne olduğu üzerine durmak gerekir. Yalnız bunu yaparken postmodernizmin hemen hemen tüm sosyal bilimler tarafından

⁵⁰⁰ Kierkegaard (2009), s. 282.

⁵⁰¹ Bir şey söylerken başka bir şey kasteden birçok sözel sanat vardır ve bunlar okuru söylenmeyen anlamları yeniden kurgulamaya davet ederler” diyen Wayne C. Booth örnek olarak metafor, benzerlik, alegori, ad aktarımı, espri ve şakalaşma kavramlarını sayar ve ironinin sadece söylenenle kastedilen arasındaki ilişkiyle açıklanamayacağını savunur tersi bir durumda ise tüm yazın ürünlerini ironik kabul etmek zorunda kalacağımızı düşünür (C. Booth, Wayne (2016) İroninin Retoriği, Ankara, Hece Yayınları, (Çev. Suzan Sarı), s. 35-36).

⁵⁰² Ecevit, Yıldız (Kış 1994) ‘Gothe’de İroni’ Gündoğan Dergisi, S: 9, s. 31.

⁵⁰³ Cuddon, J. A. (2013) a Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Wiley-Blackwell, s.372.

⁵⁰⁴ ‘Postmodern’ sözcüğünün kayda geçen ilk kullanımı, 1870’li yıllara kadar uzanır ve izleyen birkaç on yıl boyunca belirli aralıklarla bazen olumlu, bazen olumsuz çağrışımlarla görünmeyi sürdürse de, ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernizme ve moderniteye kaşı bir reaksiyon biçimindeki kesin anlamını yüklenmeye başlar (Sim, Stuart (2006) Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Ankara, Ebabel Yayınları, s. X)

⁵⁰⁵ Sim (2006), s. 299.

ele alındığını ve kavram hakkında sayısız incelemeler ve araştırmalar yapıldığını ve hali hazırda yapılmaya da devam edildiğini biliyoruz. Buna rağmen postmodern kavramının tam olarak ne zaman ortaya çıktığı ve tam olarak neyi kapsadığını net olarak söyleyebilmek mümkün değildir. Buna rağmen birçok düşünürün hem fikir oldukları bazı düşünceler üzerinde durarak kavramı kısaca açıklamaya çalışalım.

Stuart Sim *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* adlı çalışmasında postmodern için özetle şöyle der: “Postmodernizm, son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamının üzerine kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheli bir tutumu benimseyen, geniş kapsamlı kültürel bir harekettir.”⁵⁰⁶ Stuart Sim, bu tanımdan sonra dile getirdiği ‘Batı düşüncesi’yle aslında ne demek istediğini şöyle dile getirir: “Modernizm olarak adlandırdığımız şeyin özünü oluşturan bu varsayımlar, hem düşüncede hem de sanatsal ifadede orijinalliğe bağlılığı içerdiği kadar, insan çabasının bütün alanlarında ilerlemenin kaçınılmazlığına ve ‘akıl iktidarına’ duyulan inancı da içerir.”⁵⁰⁷ Şu ifadelerden anlaşılacak ki postmodernizm Batı düşüncesine dolayısıyla da modernizme karşı duyulan şüpheli bir tepkidir. Konu genelden biraz daha özele indirgenirse postmodernizmin asıl saldırı odakları daha iyi tespit edilmiş olur.

‘Batı düşüncesi veya Batı medeniyeti olarak adlandırılan edebiyatta, felsefede, siyasette ve ekonomide karşılığı olan toplumsal mefkurenin aslında en önemli üç temel dinamiği vardır: Antik Yunan felsefesi, Roma hukuku ve de Hristiyanlık dini... 15. ve 16. yüzyılda yaşanan Rönesans ve Reform hareketleri bu üç dinamiğe bir dördüncüsünü daha ekler, o da ‘bilim’dir. Dolayısıyla denilebilir ki postmodernizm genelde Batı’ya, Avrupa’ya, modernizme özelde ise Antik Yunan felsefesine, Roma hukukuna, Hristiyanlığa (kiliseye)⁵⁰⁸ ve de bilime olan kuşkulu şüpheli yaklaşımdır. Bu tutum postmodernizmin bünyesine iki şeyi yerleştirir: Eleştiri ve ciddiyetsizlik... İşte ironi ile postmodernizmi buluşturan en önemli kesişim noktalarından biri de budur. Çünkü daha önceki açıklamalardan da

⁵⁰⁶ Sim (2006), s. 361-362.

⁵⁰⁷ Sim (2006), s. 362.

⁵⁰⁸ “Hristiyanlığın gelişimiyle Tanrı ... istikrarsız bir dünya da sabit bir anlam, hakikat ve değer noktası sunuyor görünüyordu. Postmodernizm, böylesi kesinlik dayanaklarının var olduğunu reddeder. Fırtınalı denizdeki insanları bir sığınak, dayanak aramaktan vazgeçmeye, ‘akıntıya kapılmaya’ ve basitçe nerede olduklarını anlamaya çalışmaya davet eder” (Sim (2006), s. 60). Vardy’nin bu ifadelerine bakıldığında postmodernizm’in sadece Hristiyanlığa değil diğer dinlere de eleştirel yaklaştığını gösterir.

anlaşıldığı üzere eleştiri ve ciddiyetsizlik ironiyi besleyen önemli etkenlerdir. Nitekim Stuart Sim de “İroni, şeyleri (kendimiz de dahil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir”⁵⁰⁹ diyerek ironideki vazgeçilmez bu tutumuna vurgu yapar ve bu tutumun postmodernizmin ruh ikizi olduğunu dile getirir.

Postmodernizmin şüpheli tutumu ki Allen Megill, bunu her türlü düzene karşı gözü açılmışlık tavrı olarak adlandırır, onun sanat ve edebiyat ile olan ilişkisinde de etkili rol oynamaktadır: Çoğulculuk, kurmaca, üst-kurmaca,⁵¹⁰ oyun, metinlerarasılık, ‘ironi, parodi, pastiş ve satir’⁵¹¹ postmodernist edebiyatın sıkça başvuru biçimleridir.⁵¹² Allen Megill Postmodern sanatının amacını ise şöyle dile getirir: “Postmodernizm bize sanat yapıtına, onun altında yatan bir anlamı açığa çıkarmak için değil, onun keyfini nasılsa öyle çıkarmak için, gizlenen hiçbir şey, keşfedilecek hiç bir niyet olmaksızın, sadece yapıtın kendisinin sonsuz oyunundan haz almak için bakmayı öğretir.”⁵¹³ Postmodern dönemde sanatın oyunsallaşması ve ironinin bir tür söz oyunu ile somutlaşması postmodern eserlerinin ironiye sıkça başvurularının önemli sebepleri arasında gösterilebilir.

Sonuç olarak söylenenin aksinin ima edilmesi olarak basitçe anlaşılabilen ironi gelinen noktada artık sadece bir söz oyunu olarak görülmeyip tüm yaşama ve insanlığın tüm benliğine yerleştiği düşünülür. “Büyük savaşlara, yıkımlara, trajedilere, soykırım ve sürgünlere sahne olan dünyada, bütün bunlarla birlikte umut,

⁵⁰⁹ Sim (2006), s. 299.

⁵¹⁰ “Postmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında geldiğini düşündüğümüz yaklaşım olan oyunculuk da kaynağını yine modernizmden alır. Ancak, postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sanatın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordu. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır” (Ecevit, Yıldız (2001) Türk Romanında Postmodern Açılımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 71). Andre Gidé’in Kalpazanlar adlı eseri üzerinden üst-kurmacaya kuşkuyla yaklaşan Forster postmodern yazarın bu tutumunu eleştirir. Ona göre yazarın bu yöntemi kullanması ilginç olmanın ötesine gidemeyeceğini ve sanatçının yaptığı şeyin kendi yarattıklarının çözümlemesinden başka bir şey olmadığına neden olacağını düşünür: “Eğer bilinçaltı romanları yazmak istiyorsa bilinçaltı üstünde bu denli açık seçik bir biçimde bıkmadan usanmadan akıl yürütmekle doğru etmiyor; mistisizmi bu aşamada işin içine sokmak yanlışır” diyen Forster Kalpazanlar’ın son yılların en ilginç romanı olduğunu ama asla önemli romanlar arasında olamayacağını dile getirir (bkz. Forster (2014), s. 121, 147).

⁵¹¹ Parodi, pastiş, satir ve metinlerarasılık ve üst-kurmaca gibi kavramlar daha kapsamlı bir tanımla yeri geldiğinde açıklanacaktır.

⁵¹² Megill, Allen (1995) Aşırılığın Peygamberleri, İstanbul, Bilim Sanat Yayınları, s. 378.

⁵¹³ Megill (1995), s. 377.

insanlık, gerçek, hakikat doğruluk, ahlak, erdem, inanç akıl da yıkılmış, böylece ironi kendisine rahatlıkla gelişebileceği verimli bir varlık alanı bulmuştur.”⁵¹⁴ Robert L. Tener’in deyimiyle ironi sadece edebi eserlerde değil hayatın tam ortasında yeşerecek uygun bir zemin bulmuştur.⁵¹⁵ İşte böyle bir alanda Onuru korumak için tecavüzler ediliyor. İnanç uğruna tapınaklar yerle bir ediliyor. Güzel bir yaşam sunmak adına silahlar üretiliyor. Birer sosyal medya uzmanı olan bireyler asosyalleşiyor. Bilgi ve iletişim çağında bireyler birer hakikat fakiri olabiliyor. Vefa Taşdelen bu ironik durumları Robert L. Tener ile Muecke ‘u anıştıran düşüncelerini bir üst basamağa taşıyarak aslında insanın yeryüzünde bulunuşunun ve yaşama çabasının dahi ironik olduğunu söyler:

Zira varoluş (ömür) sonsuzmuş gibi algılama eğilimi vardır onda. Sanki sürekli genç kalacakmış, sanki hiç ihtiyarlamayacakmış gibi hisseder. Böylece, sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yaşar, sonsuz mutluluk, sonsuz aşk, sonsuz güzellik, sonsuz gençlik hayalleri kurar. Bu yaşama, varolma ve dünyaya tutunma biçiminde gerçeği gizleyen bir tarz vardır.⁵¹⁶

Halbuki insanın fanilik diye bir özünün olduğunu söyleyen Taşdelen bu öz ile biçim diyalektiğinin tamamen bir ironi olduğunu düşünür. Tam da bu noktada “kişinin varoluşun sahici boyutuna yaklaşabilmesi için kendi varlığındaki faniliği keşfetmesi de gerekir. Ancak bu keşifle hayat kendi temeline, kendi özgül konumuna kavuşabilir. Kibir, gevezelik, laf ebeliği olarak değil, derin bir iç görü olarak ortaya çıkan bilgelik de yaşamın sahici boyutu içinde yer alır.”⁵¹⁷ Dolayısıyla “ironistin portresinin vazgeçilmez çizgisi olan her şeye inançsızlık” gibi bir tabir kullanmak ve ironisti nihilist bir çizgiye indirgemek doğru değildir. Türk edebiyatında fanilik kavramını içselleştiren abdal ve derviş tiplerini ki bu fanilik kavramıyla henüz yüzleşmeyen halka karşı takındıkları ironik durumu gözardı edemeyiz ve bu karakterlere nihilist diyemeyeceğimiz gibi ironist olmadıklarını da dile getiremeyiz.⁵¹⁸

⁵¹⁴ Taşdelen (Nisan 2007), s. 64.

⁵¹⁵ Tener, Robert, L. (1979). The Phoenix Riddle: A Study of Irony in Comedy. Austria: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, s. 1.

⁵¹⁶ Taşdelen (Nisan 2007), s. 64.

⁵¹⁷ Taşdelen (Nisan 2007), s. 162.

⁵¹⁸ Filibeli Ahmet Hilmi’nin 1910’da kaleme aldığı Âmak-ı Hayal adlı romanında yer alan Aynalı Dede ironik tavrını nihilist çizgiye taşmadan takınan bir karakter olarak bu duruma örnek olarak verilebilir.

Sonuç olarak Sokrates'te davranış biçimi ve öğretme modeli olan Sophokles'te retoriğe dönüşen modern dönemde kurgunun en önemli parçası haline dönüşen ironi gelinen noktada yaşamın ve insanın kendisine dönüşür. Böylece hem insanın hem de insanın en güzel eseri olan sanatın vazgeçilmez biçimi haline dönüşür.

Yalnız ironi her ne kadar gerçeğin tersi ile ima edilmesi demek olsa da tarih boyunca tür ve şekil değiştirmeyi de ihmal etmemiş. Dolayısıyla her ne kadar romanları inceleme bölümünde ironinin türlerine değinilse de burada toplu bir şekilde bu konuya eğilmenin doğru olacağı kanaatindeyiz.

1.4.1.1. *İroni Tür, Şekil ve Biçimleri*

İroninin çok uzun bir geçmişe sahip olması ve temel bileşeninin dil olması onu çağdan çağa geçişinde vazgeçilmez değişimlere maruz bırakır. Gelinen noktada ironinin birden çok türü ve biçimiyle karşı kaşıya olmamız ironiyi teknik olarak ele almayı da zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla metin incelemelerine geçmeden önce ironinin tür ve teknikleri üzerinde durmak yerinde bir hareket olacaktır.

Bu konuda düşüncelerine yer vereceğimiz ilk düşünür olan Muecke ironiyi türlere ayırır: Durum ironisi ve dil ironisi. Yazar dil ironisini gerçek anlamın seviyesine göre üçe ayırır: Açık ironi, Kapalı ironi ve Özel ironi. Yazar ironi ile ironiyi yapan kişi arasındaki ilişkiye göre de ironiyi dörde ayırır: Şahsi olmayan ironi, Kendini azımsama ironisi, Saflık ironisi ve Dramatik ironi.⁵¹⁹

Açık ironi de tonlama ile gerçek anlam arasında tam uyum söz konusudur. Buna sarcasm (iğneleme, alay) da denilebilir. Kapalı ironide ise niyetin gizliliği söz konusudur ve keşfedilerek ironi vücut bulur. Yazarlar kurguda çoğunlukla bu tür ironiyi kullanırlar çünkü keşfedilmeyi bekleyen bu gizlilik okuyucuyu kendi içine çekme özelliğine sahiptir. Muecke 'un dil ironisi bağlamında zikrettiği bir diğer ironi ise 'özel ironidir.' Anlaşılması ne kurban ne de bir başkası tarafından hedeflenmeyen

⁵¹⁹ Cebeci (2008a), s. 300-301.

ironi türüdür.⁵²⁰ Yalnız Soren Kieerkegaard'a göre kimse tarafından anlaşılmayan ironinin ironi olmadığını hatta anlaşılmayan ironinin ironisti başkaları tarafından aptal görünmesine neden olabileceğini düşünür.⁵²¹

'Şahsi olmayan ironi'de ironistin söylediği ile kastetmek istediği şey arasında zıtlık varsa o zaman ya da yazarın gerçek niyeti ile yarattığı karakter arasında bir uyumsuzluk söz konusuysa şahsi olmayan ironi ile karşı karşıyayız demektir.⁵²² Aslında şahsi olmayan ironide örtük bir anlam vardır, bir diyalektik mevcuttur, bu da bizi hemen daha önce zikredilen Muecke'un bir dil ironisi olan 'kapalı ironi'ye götürür. Bu iki ironi türü arasında keskin bir ayrımın olmadığını söylemek zorundayız.

Bir sonraki durum ironisi 'kendini azımsama ironisi'dir. Burada ironist aşırı saf, cahil ve hevesli görünmeye çalışır, bunu abartılı (overstatment) ya da eksiltili (understatment) cümleler kurarak yapar. Ironinin bu çeşidine daha önce de söz edilen 'sokratik ironi' denilebilir.⁵²³ Ironistin buradaki amacı farklılık arz edebilir. Örneğin Sokrates 'kendini azımsama ironisi'ni bir eğitim aracı olarak kullanır. Kişilerin biliyoruz sandıkları şeylerin aslında bilinmediğini ifşa etmek için öyle davrandığı sanılır. Yalnız ironist ironinin bu türünü kurbanı beklenmedik bir şekilde şaşırtmak için de kullanabilir. Örneğin bir süre saflık rolü yaptıktan ve kurbanını buna inandırdıktan sonra kurbanının hiç beklenmediği bir anda çok zekice bir cevapla tersi bir davranış sergilediği olur. Ironist kurbanı oynadığı bu oyun sayesinde mutluluğun zirvesine ulaşmış olur. İşte o zaman ironiye has olan acı gülümseyiş yerini belki kahkahaya bırakabilir.

'Saflık ironisi'nde ise durum biraz daha farklıdır. Burada ironist saflığa niyetlenmez ya da öyle görünme çabası içerisine girmez, doğal yapısı gereği saf görünürler ama söylem ve cevaplarıyla probleme sundukları zekice çözümleriyle görüşlerinin tam zıddı bir karakter gösterirler. Bunun Türk halk edebiyatındaki en

⁵²⁰ Cebeci (2008a), s. 302.

⁵²¹ Kierkegaard (2009)

⁵²² Cebeci (2008a), s. 303.

⁵²³ Cebeci (2008a), s. 303.

güzel örneği Keloğlan'dır.⁵²⁴ Ayrıca daha önce zikredilen Sultan IV. Murat ile Habib Baba'nın kıssasındaki Habib Baba karakteri buna güzel bir örnek teşkil eder.

Dramatik ironi de ise yazar/ironist ironik bir durumu tasvir eder. Burada kurban kurgudaki herhangi bir karakter ya da o karakterin gerçek hayattaki yansımalarıdır. Yalnız dramatik ironide özel olanın kurbandan önce seyircinin/okuyucunun gerçeği bilmesidir ve kurbanın bu oyundan habersiz oluşudur.⁵²⁵ Burada seyirciye/okuyucuya haz veren asıl unsur oynanan oyundan ziyade kurbanın bu tür bir tuzaktan habersiz oluşudur.

Muecke'un üzerinde durduğu bir diğer ironi biçimi ise 'çözumsuzlük ironisi'dir. Burada birkaç durum söz konusu, örneğin ciddi bir sorunu olmasına karşın bunun farkında olmayan kişi sanki bu sorunu yokmuş gibi davranır. İşte kurbanın bu davranışı ironik bir durumu beraberinde getirir.⁵²⁶ Örneğin yaşadığı evrenin faniliğini kavrayamayan kişinin sonsuz yaşayacakmış gibi davranması çözumsuzlük ironisine örnek olarak verilebilir.

Öte yandan birkaç çözümü olmasına rağmen durumun çözümsüz olduğunu varsayanlar da aynı türden bir ironinin kurbanı haline dönüşürler.⁵²⁷ Vefa Taşdelen'in yukarıda zikredilen görüşleri de aslında tam da burayı işaret etmektedir. Taşdelen ayrıca bireye bu ironik yaşamdan kurtulmanın yolunu göstermeye çalışır ve sahici varoluşun ancak fanilik duygusuna sahip yaşanan bir hayatla gerçekleştirilebileceğini söyler.⁵²⁸ Dolayısıyla "ironin hedefi son kertede hiçliktir"⁵²⁹ demek ironin bu yönünü görmemek demektir.

İroninin türleri üzerine düşünen bir diğer düşünür olan Cannop Thirlwall *On the Irony Of Sophokles* adlı makalesinde üç tür ironiden söz eder: söz ironisi, pratik ironi ve diyalektik ironi. Thirlwall 'ın söz ironisinden kastı artık ironi için klasik diyebileceğimiz söylenen ile kastedilen arasındaki farka dayanır. Pratik ironi de ise söz yoktur, onun yerine ironik durumlar söz konusudur. Diyalektik ironi de ise "ironinin eserin çeşitli bölümlerinde kullanılan bir araç değil esere asıl rengini veren

⁵²⁴ Cebeci (2008a), s. 303.

⁵²⁵ Cebeci (2008a), s. 304.

⁵²⁶ Cebeci (2008a), s. 304.

⁵²⁷ Cebeci (2008a), s. 304.

⁵²⁸ Taşdelen, Vefa (2017) Kaygıdan Umuda Varoluşun Renkleri, Ankara, Hece Yayınları.

⁵²⁹ Ünal (Nisan 2007), s. 78.,

başat ve kuşatıcı öge olması durumunda, diyalektik ironiden söz etmek gerekmektedir.”⁵³⁰ Muecke ile Thirlwall’ın düşünceleri karşılaştırıldığında Thirlwall’ın ironi türleri biraz daha temel ve basit olduğu anlaşılacaktır. Çünkü Muecke ironiyi türlere ayırırken hem biçimsel farkı hem de işlevsel farkı göz önünde bulundurmuş. Yalnız ironiyi sadece işlevsel olarak türlere ayırmak da pek doğru olmasa gerek çünkü o zaman sayısız ironi türleriyle karşı karşıya kalmış oluruz. Örneğin ayıplama ironisi, küçük görme ironisi, imada bulunma ironisi, mantık hatası yapma ironisi gibi günlük yaşamda sıkça karşılaşacağımız sadece işlevsel olarak farklı ironilerdir.

İnsan yaşamı ve bilakis insanın kendisi ironik bir durum arz ediyorsa o zaman insanı oluşturan diğer temel bileşenlerin de ironik olması söz konusu olabilir. Ray Livingston’a⁵³¹ göre insan sadece akıldan ibaret olmadığı bunun yanında kalp, ruh ve vicdan gibi manevi unsurların da insanın temel bileşeni olduğunu söyler. Vefa Taşdelen ise hayatın ve insan yapısının ironik olduğunu söyler.⁵³² Şimdi bu iki düşünceyi sentezlendiğinde ortaya şöyle bir düşünce çıkacaktır: İnsan yapısı ironik olduğu gibi insanın temel bileşenleri olan aklın, kalbin, zihnin ve insan psikolojisinin de ironik yönleri olmalıdır.

Eğer ironinin gerçek ile gerçeğin ifadesi arasındaki farktan doğduğunu kabul ediyorsak o zaman aklın ironisi "hile", zihnin ironisi "hayal", kalbin ironisi "hülya" ve ruhun ya da insan psikolojisinin ironisi "şizofrenik durumlar (Halüsinasyon)" olarak nitelendirebiliriz. Şizofren bir ruh hastalığı ve biyolojik olması hasebiyle diğerlerinden ayrılabilir ama hile, hayal ve hülyalar da bir eleştiri yöntemi olarak kullanılmaz mı? Bizce ironi zaten bir dil hilesi olarak görülebilir.

Bu iddialar somut örneklerle desteklenebilir, örneğin çok zalim bir yöneticinin cennette sonsuz nimetlerin içerisinde hayal edilmesi ironiktir ve ironist

⁵³⁰ **Güçbilmez** (2005), s. 24.

⁵³¹ **Livingston** (1998).

⁵³² Aslında insanınyüzündeki bulunuşunda, hayata bağlanışında baştan sona ironi vardır. Yaşam ironik bir çabadır. Zira varoluş zamanını (ömür) sonsuzmuş gibi algılama eğilimi vardır onda. Sanki sürekli genç kalacakmış, sanki hiç ihtiyarlamayacakmış gibi hisseder. Böylece, sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yaşar, sonsuz mutluluk, sonsuz aşk, sonsuz güzellik, sonsuz gençlik hayalleri kurar. Bu yaşama, varoluş ve dünyaya tutunma biçiminde gerçeği gizleyen bir tarz vardır. İnsan gerçeği gizleyerek varoluşunu sürdürür. Bir türlü ‘aslı sorun’a gelemmez. Bulunduğu hali yadsıyarak, kendi fanilik özünü örtterek, varoluş gerçekliğini maskeleyerek yaşamaya çalışır. İnsanın kendi kendini aldatmasında, kendi varoluş gerçeğinin üstünü örtmesinde, sanki ölümsüzmüş gibi yaşamasında hep bir ironi vardır” (**Taşdelen, Vefa** (Nisan 2007) ‘İroni Nedir’ Hece Dergisi, S: 124, s. 66).

bu hayaliyle hem amacı olan hicvi sağlamış olur hem de istediği özgürlüğü elde etmiş olur.⁵³³ Tatlı arzular olarak nitelediğimiz hülya kavramı ise şu durumlarda ironik olabilir: hiç olmayacak bir arzuyu dile getiren birine karşı bu arzusunu hicvetmek için aynı şekilde hiç olmayacak bir şeyi arzulayandan arzularak ironik istekler oluşturulabilir. Bu durum genelde çocuk-anne, öğrenci-öğretmen ve halk ile yönetici arasında gerçekleşir: Daha rahat bir sırada oturmak isteyen öğrenci bu arzusunu öğretmene dile getirirken öğretmenin de "ben de kuş tüyü sandalyede oturmak istiyorum" dediğin de öğrencinin bu arzusunu ironik bir arzuyla hem hicvetmiş hem de komikleştirmiş olur. Dolayısıyla 'hayal ve hülya' ironisi gerçeği ifade etme ya da ironiyi uygulama bakımından diğerlerinden ayrılır ve müstakil bir ironi türü olarak düşünülebilir. Bu yöntem Freud'un "saçma olanı yine akıldışı ve saçmayla sergilemek"⁵³⁴ fikrini anırtırsa da özde farklı şeylerdir. Üzerinde durulması gereken ve henüz hiç kimsenin söz etmediği bir diğer ironi türü "ironik materyaller"dir. Buradaki ironik durum eşyanın işlevi ile kullanım arasındaki diyalektikten doğar. Bir idam aracı olan "elektrikli sandalye" bunun en güzel örneğidir. Suç işleyen kişi bir kral gibi sandalyeye oturtulur, kolları tıpkı bir kral gibi her iki dirsek üzerine uzatılır ve kafasına tacı anımsatacak bir şey geçirilir ve bir seremoniyle idam edilir. Ve inanışa göre idam edilen kişi şeytanın koltuğuna oturtularak şeytanın ordusuna gönderilmiş olur. Burada mahkum işlediği suçtan dolayı zaten bir ölüm cezasına çarptırılarak cezalandırılmıştır ama ayrıca bir ikinci ceza olarak yaptığı işten dolayı alaya alınmıştır ve ironist bunu kullandığı eşyayla gerçekleştirmiştir. Bir başka örnek olarak Hz. İsa'ya takılan taç örnek olarak gösterilebilir. Kraliyetin sembolü olan taç Hz. İsa'yı cezalandırmak ve gülünç göstermek için başına geçirilir. Ayrıca bilişim çağında kullandığımız iletişim araçları

⁵³³ Bu tür bir duruma Ziya Paşa'nın *Rüya* adlı eseri örnek olarak verilebilir. Londra'da yazılan ve Hürriyet gazetesinin 68 ve 69 numaralı iki sayısında yayımlanan eserin konusu şöyledir: "Ziya Paşa, Londra'da bir öğleden sonra Hampton Court parkında oturmuş, düşünürken hayallere dalar, bu arada uyuyakalır. Uyku esnasında bir rüya görür. Rüyasında dönemin sultanı Abdülaziz ile aralarında bir konuşma geçer. Bu karşılıklı konuşma sırasında Ziya Paşa, padişaha memleketin kötü idare edildiğini, yanlışlıkları, olumsuzlukları bir bir sıralar. Yeni Osmanlılar Cemiyetinin asıl maksadı hakkında bilgi verir. Meşrutiyet rejiminin, millet meclisi oluşturmanın önemini anlatır. Bu kötü durumdan kurtuluş için de tek çare olarak Âli Paşa'nın görevden alınması gerektiği teklifini yapar. Âli Paşa'yı sadrazamlıktan alıp Kıbrıs'a gidecek vapura biner ve sadrazamlık mührünü padişaha sunacağı sırada park bekçisi gelip Ziya Paşa'yı uyandırır. Rüya böylece sona erer. Eser, Ziya Paşa'nın bilinçaltına itilmiş bulunan Âli Paşa'ya olan büyük kızgınlığının ve kininin bilinç yüzeyine aktarılmasından ibarettir." Bkz. (Çetin, Nurullah 'Ziya Paşa': Parlatır, İsmail (Ed.) (2011) Tanzimat Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 127-199).

⁵³⁴ Freud (1996), s. 51.

(akıllı telefon, sosyal medya) bireyler arası iletişimi ve sosyalleşmeyi arttırmak yerine bireyi yalnızlaştırıp kendi kabuğuna hapsediyorsa bunların birer iletişim aracı olarak piyasaya sürülmesinin ironik olduğu anlaşılacaktır ya da hastayı iyileştirmek için içilen bir ilaç tam tersine ölüm habercisi olduğu anlaşıldığında aynı acı tebessüm simalarda tekrar belirecektir.

Sonuç olarak Sokrates'te bir davranış biçimi olarak ortaya çıkan ironi sadece retorik olarak günlük diyaloglarda değil dramatik ve romantik olarak da edebi eserlerin vazgeçilmez anlatım biçimine dönüşür. İnsanın, hayatın ve de nesnenin ironik yönleri keşfedildiğinde ise ironinin daha derinlikli yapısıyla daha doğrusu felsefeyle kurmuş olduğu dirsek temasıyla karşılaşmış oluruz.

1.4.2. Parodi

Hicvi ve komik ögesini bünyesinde barındıran bir diğer komik edebi tür 'parodi'dir. *Oxford English Dictionary* (Oxford İngilizce Sözlük)'te Yunanca 'parodia' sözcüğünden türediği söylenilir. Bunun yanında Fred W. Householder parodi sözcüğü ile 'taklit eden şarkıcı' veya taklit ederek söylemek anlamına gelen 'parode ve parodoi' sözcükleri arasında bağlantı kurar ve sözcüklerin ortak ön eki olan 'para' sözcüğünün "benzer, kısmen, farklı, taklit eden, yerine geçen, sahte" anlamlara geldiğini ifade eder.⁵³⁵ F. J. Lelièvre *The Basis Of Ancient Parody* makalesinde 'parode' sözcüğünü aslının üslubunda fakat küçük değişikliklerle söylemek olarak tanımlar ve 'para' ön ekinin hem yakınlık hem de zıtlık ifade edebileceğini söyler.⁵³⁶ Parodiyi tanımlama tartışmalarına katılan J. C. Scaliger ise 1561 yılında yayımladığı *Poetics Libri Septem* (Şiir Üzerine Yedi Kitap) adlı çalışmasında parodinin temel anlamının 'rapsodistler'⁵³⁷ ya da ozanlar tarafından söylenen şarkıların gülünç bir şekilde evirterek veya değiştirilerek tekrar söylenmesi olarak tanımlar.⁵³⁸

⁵³⁵ Rose, Margaret A. (2016) Parodi, Ankara, Hece Yayınları, (Çev. Cansu Dikme), s.17.

⁵³⁶ Rose (2016), s.22.

⁵³⁷ "İçinde Homeros'un şiirlerindeki olaylardan birini işleyen şarkı veya parçaları söyleyen kişi" (Margaret A. Rose "Parodi: Antik, Modern, Postmodern" kitabının tercümanının notu).

⁵³⁸ Rose (2016), s.22.

Aristoya⁵³⁹ göre ise ilk parodici Thasos’lu Hegemon ile *Deliade*’nin yazarı Nikokhores’tir ifadelerinden yola çıkan Fred W. Householder Antik parodi için genel bir tanımlama yapar: “Parodiyanın kabul edilmiş en eski anlamının ölçülü uzunlukta destan vezninde, destansı kelime dağarcığı kullanan ve önemsiz, hicvi ya da kahramanlık taşlaması gibi konular işleyen anlatımcı şiir”⁵⁴⁰ Bu konuda Hegemon’a ve bazılarının göre Pigres’e atfedilen *Batrachomyomachia*⁵⁴¹ (Farelerle Kurbağaların Savaşı) Gilbert Murray tarafından yazılan *Ancient Greek Literature* (Antik Yunan

⁵³⁹ Aristoteles’in gülünçlük, komedi ve parodi hakkındaki temel düşüncelerini anlayabilmek için onun ‘taklit’ üzerine düşündüklerine değinmek yerinde olacaktır. “...Tragedya, komedy, dithrombos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis). Ancak adı geçen bu sanatlar şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzları bakımından” Bu tarzlar da genelde ya ritim ya söz ya da harmoni aracılığıyla yapılır. Aristo’ya göre bazı sanatlarda bütün taklit araçları kullanılır, işte tragedya ile komedi bu tür sanatlardandır. Tragedya soylu olanı taklit ederken komedi ise bayağı olanı taklit etmektedir. “Örneğin Homeros daha iyi karakterleri, Klephon, gerçeğe uygun karakterleri ve ilk kez ‘parodie’ şiirleri yazan Thasos’lu Hegemon ile *Deliade* yazarı Nikokhores ise daha kötü karakterleri etmişlerdir” (Aristo (1987), s.14) Aristo komedy ile ‘parodie’yi ise her ikisinin ortalamasının altında olan kötü kişilerin taklidi olarak tanımlar ve bu şekilde parodie ile komedyayı aynı paydaya getirmiş olur.

Şiir sanatının da taklitten doğduğunu düşünen Aristo şiir sanatının ozanların karakterlerine göre iki şekilde icra edildiğini düşünür. Bunlardan ilki soylu ve ahlakça iyi olan ozanların soylu karakterleri taklit ederler; hafifmeşrep karakterli olanlar da bayağı yaratılıştaki kişileri taklit ederler. Aristo ikincilerin bunu alaylı şiirlerle başardıklarını söyler ve Homeros’tan önce hiçbir ozan adının buna örnek verilemeyeceğini söyler ve Homeros’un Martgites adlı eserinin bu tür şiirleri barındırdığını düşünür. Ayrıca bu şiirin kendine has mısra ölçüsünün de olduğunu ve buna Jambik dendiğini etimolojik olarak da ‘iambozan’ sözcüğünden türediğini söyler.

Aristo komedy ile her kötünün taklit edileceğini söylemez ona göre sadece gülünç olan kötüler taklit edilir. Gülünç olanı kötüye indirgeyen asıl sebep ise gülünç olanın soylu olmayışı ve kusura dayanmış olmasıdır (Aristo (1987)). Bu görüş aynı zamanda Bergson’un gülme kuramının zeminini oluşturduğunu söylemek gerekir.

⁵⁴⁰ Rose (2016), s. 26.

⁵⁴¹ “Batrachomyomachia (Kurbağa-Fare Savaşı) adlı destan da Homeros’a bağlanır. Günümüze tam olarak geçen Batrachomyomachia, 303 epik heksameton vezinli kısa bir destandır. Bu kısa destan baştan sona Homeros’un destanı *İlyada*’nın başarılı bir uyarlamasıdır. Yalnızca vezin, dil, biçim (üslup) ve görkemli havası bakımından değil, aynı zamanda epik işleyiş bakımından da aynıdır. Tıpkı *İlyada*’da olduğu gibi, Musalara seslenişle başlar, ardından destan kahramanı Kırıntıçalan’ın acıklı ölümü anlatılır. Farelerin, kurbağalara elçiler göndermesi, savaşçıların toplantısı, kanlı çatışma ve en sonunda tanrıların işe karışması. Bu eserin Homeros’a bağlanma nedenlerinin başında gelen işleniş planı *İlyada* destanı ile aynı olmasıdır: İlk yazıya giriş yakarısı (1-3); savaşa hazırlanma (153) ve yemek için seçtikleri yiyeceklerin sayılması (30-41). İkinci bir neden olarak 78. dizide geçen ve Anakreon’dan alınan “aşk yükünü sırtında taşımak” ibaresi destanın a terminus post quem, yani İ.Ö. 570-500 yıllarında oluşturulduğuna işaret eder. Bununla beraber Anakreon’dan etkilendiğini gösterecek başka kanıt bulunmamaktadır. Ayrıca epik ifadelerde olduğu gibi Attika tragedya diline ait söz varlığı da söz konusu destanın daha geç bir tarihte yazıldığını gösterir. Tüm bu kanıtlar destanın İ.Ö. VI. yüzyıl sonları ile V.yüzyılın başlarına ait olduğu savını güçlendirir.

Kurbağa-Fare Savaşı adlı bu destan kahramanlarının anlamlı adları, olayın gülünçlüğü ve ayrıntılara gösterilen özen epik malzemenin yüceliğine zarar vermeden ağır başlı bir parodi içinde eritilmiştir. Yetenekli ve ince bir ruhun eseri olan bu destan, komedy ile hinleşmiş ve Homeros’un kahramanlık dünyasına yeni bir gözle bakmayı öğrenmiş bir çağın, olasılıkla İ.Ö.V. yüzyılın, ürünüdür” (Sina, 2010: 201-214).

Edebiyatı)’da oldukça başarılı bir savaş destanı parodisi olarak tanımlanır.⁵⁴² “ Daha sonra yazılan ve *Cena Cypriani* adıyla tanınan erken ortaçağ metni alegorik parodi türünün en önemli örneklerinden biri olup, İncil’de geçen karakterlerin de katıldığı bir ziyafeti tasvir eder: *Cena Cypriani*’nin temel konusu Cena kralının ziyafetine katılan konukların hal ve tavrıdır.”⁵⁴³

Margaret A. Rose mevcut *Batrachomyomachia* örneğinden ve benzer eserlerin bölümlerinden yola çıkarak Antik Yunan döneminde parodi için yapılacak genel bir tanımı şöyle açıklar:

Parodiyanın kahramanlık destanlarının hem biçimlerini hem de ana fikirlerini taklit edebildiği, sonrasında ise eserin daha ciddi olan destan haliyle komik bir tezatlık oluşsun diye olay örgüsünü yeniden yazarak mizah ve/veya destan karakterleri ve daha ciddi yönleri ile ilgili bölümleri, gündelik hayattan ya da hayvanlar aleminden seçilen yersiz ve gülünç derecede zayıf figürlerle harmanlayarak komedi yaratabildiğidir.⁵⁴⁴

Türk edebiyatına baktığımızda ise yine yukarıda zikredilen tanımlara paralel olacak şekilde açıklamaların yapıldığı görülür.

Bir edebiyat eserinin, gülünç bir şekilde, zekice ve doğal bir espri çerçevesinde taklit edilmesi. Başka bir deyişle, taklit etmek suretiyle ‘meşhur bir eseri’ ve sanatkarını alaya alıp kusurlarını açığa vurarak komik duruma düşürmek; bir nevi, onu olumsuz yönde eleştirmektir.

Parodi yapan kişi, o alanda birikim sahibi olan bilgili bir okur zümresine hitap eder. Aksi halde yapacağı işin esprisi anlaşılmaz. Bütünüyle bir şiirin parodisi yapıldığı gibi bir dize veya birkaç cümlelik parodiler de olabilir. Orhan Veli’nin “Rakı şişesinde balık olsam” dizesi, Ahmet Haşim’in “Göllerde bu dem bir karniş olsam” dizesinin parodisidir.⁵⁴⁵

Mehmet Doğan’ın *Büyük Türkçe Sözlük*’ünde de ise parodi “Ciddi bir eserin gülünçleştirilmiş taklidi”⁵⁴⁶ olarak tanımlanır. Yalnız Turan Karataş’ın parodi için yaptığı tanımda daha önce karşılaşılmayan bir tabir kullanır: “Başka bir deyişle, taklit etmek suretiyle ‘meşhur bir eseri’ ve sanatkarını alaya alıp kusurlarını açığa vurarak komik duruma düşürmek; bir nevi, onu o yönde eleştirmektir” cümlesinde geçen ‘meşhur bir eser’ akla hemen o zaman sıradan bir eserin parodisinin

⁵⁴² Rose (2016), s. 27.

⁵⁴³ Cebeci (2008a), s. 96.

⁵⁴⁴ Rose (2016), s. 30.

⁵⁴⁵ Karataş (2011), s. 466.

⁵⁴⁶ Doğan, Mehmet (?) *Büyük Türkçe Sözlük*, Beyan Yayınları, s. 898.

yapılamayacağı düşüncesini getirse de aslında kastedilen şey parodik metnin parodi olduğunun anlaşılması için parodisinin yapılan eserin okuyucu tarafından bilinmesinin gerekliliğidir. İşte bu da parodinin karşılaştığı en büyük sorunların başında gelmektedir. Özellikle teknolojinin gelişimiyle beraber ilerleyen bilişim materyalleri sayesinde okuyucu sayısız anlatı metinleriyle karşılaşabilir. Bu nicelikteki bütün metinleri bilmenin olanaksızlığını düşünmüş olacak ki Turan Karataş, ‘parodi’ maddesine böyle bir ekleme yapmak zorunda kalacaktır. Yalnız parodi üzerine yapılan çalışmalar bu sorunu göz ardı etmemiş olacak ki parodik metinlerin taklit edilen metnin bilinmemesine rağmen bir taklit ürünü olduğu bazı belirtilerden yola çıkarak anlaşılabilir olduğunu savunurlar. Böyle bir çalışmanın en kapsamlılarından birine imza atan Margaret A. Rose bu belirtileri şöyle maddeleştirir:

- I- Alıntı yapılan metnin tutarlılığındaki değişiklikler
 - 1) Anlamsal değişiklikler
 - a) Asıl metnin ana fikrine ya da vermek istediği mesajda yapılan görünüşte anlamsız ve saçma olan değişiklikler
 - b) Daha anlamlı, ironik ya da hicvî ve komik olan asıl metnin ana fikrinde ya da vermek istediği mesajda yapılan değişiklikler
 - 2) Kelime seçiminde ve/veya asıl metinden alınan kelimelerin gerçek veya mecazi işlevlerinde yapılan değişiklikler
 - 3) Sözdizimsel değişiklikler (anlamı da etkileyebilir)
 - 4) Zaman kipi, kişi veya diğer “cümlesel-dilbilgisel” özelliklerdeki değişiklikler
 - 5) Parodisi yapılan eserden seçilmiş veya yeni olan paragrafların yan yana getirilmesi
 - 6) Yeni bağlamın taklit edilen metinde yarattığı çağrışımlardaki ya da diğer bağlamsal (ve “cümle ötesi”) değişiklikler
 - 7) Bir dilin kelime dağarcığının topluluk dili, birey dili veya diğer unsurlarında meydana gelen değişiklikler
 - 8) Şiir parodilerinin ana fikrinin yanı sıra ölçüsünde veya ritminde ya da drama veya nesir eserlerinin “biçimsel” özelliklerinde meydana gelen değişiklikler.⁵⁴⁷

Bir okuyucu Margaret A. Rose.’un saydığı bu maddeleri bilse dahi eğer kaynak metni hiç bilmiyorsa parodik metnin bir parodi örneği olduğunu anlayamayabilir, anlasa bile tam olarak neyi hicvettiğini kavrayamayabilir. Dolayısıyla Turan Karataş’ın ‘meşhur bir eserin parodisi’ demekle parodik bir metnin ancak parodi olarak bilinmesiyle asıl işlevinin gerçekleşeceğini ifade eder.

⁵⁴⁷ Rose (2016), s. 59-60.

Ayrıca yazarın dile getirdiği bu maddeler hedef metnin parodik esere nasıl dönüştürüldüğünün de bir cevabı niteliğindedir.

Oğuz Cebeci ise aynı problemin Gerard Genette'den yola çıkarak alt-metin (hypertext), üst-metin (hypertext) ve başlık ile önsöz gibi kavramlar (paratext) üzerinde durarak özellikle de paratext denilen önsöz ile başlıkların okuyucuya okuduğun metnin birer parodik eser olduğunu bildirmesiyle çözüleceğini düşünür ve buna 'tür anlaşması' adını verir. Örnek olarak Selim İleri'nin Hayal ve İstirap' adlı romanında bölüm başlığı olan 'Yeni Çalığı' nu verir.⁵⁴⁸

Cebeci ayrıca yine Genette'den hareketle parodinin ya da parodik eserin alt-metin bir devamı niteliğinde kabul eder. Devamın çeşitli türlerinin olduğunu ve bunların 'proleptik' ileriye yönelik bir hareket, 'analeptik' zaman içinde geriye yönelik ve alt-metin satır aralarını dolduran 'elleptik' olduğunu söyler ve Selim İleri'nin 'Hayal ve İstirap' adlı romanın alt-metni olan Çalığı romanından çok sonraki yani ileriki bir zaman içerisinde tekrar kurgulanması 'proleptik' bir devamı gösterir.⁵⁴⁹

Yukarıda zikredilen hareketler ise yazara göre üç yaygın yaklaşımdan ibarettir. Çünkü parodici metinlerarasılık⁵⁵⁰ yoluyla tekrardan işlediği metinde (üst-metin, parodik metin) ya alay ile birlikte bir eleştiri ya da alt-metne bir hayranlık söz konusudur. Tabi sırf oyun güdüsünü talim eden parodiler de yok değildir.⁵⁵¹ Cebeci yapmış olduğu bu değerlendirmelerden sonra parodiye ilişkin şöyle bir ön tanımlama yapar: "Parodi parodistin özgül zihinsel/duygusal durumu çerçevesinde, başka metinler üzerinden belirli sempatilerini ya da anti patilerini yansıttığı; dolayısıyla ele aldığı ya da göndermede bulunduğu 'şeyi' korumaya ya da yıkmaya yöneldiği bir tür olarak tanımlanabilir."⁵⁵²

Oğuz Cebeci'nin üzerinde durduğu ve bu çalışmada da önemsenen bir diğer husus parodinin 'tür tasfiyesi'⁵⁵³ olarak edebi işlevidir. Özellikle sosyo-ekonomik

⁵⁴⁸ Cebeci (2008a), s. 83.

⁵⁴⁹ Cebeci (2008a), s. 86.

⁵⁵⁰ Bir metnin başka bir metne, söze veya karaktere atıfta (gönderme) bulunması (Cebeci, 2008: 94).

⁵⁵¹ Cebeci (2008a), s. 94.

⁵⁵² Cebeci (2008a), s.95.

⁵⁵³ Cervantes'in Don Kişot'u böyle bir parodiye örnek verilebilir. "Parodinin çağımızdaki en önemli uygulama alanı olan 'roman' türünün gelişimini incelemek yukarıda ele alınan konuya ışık tutacak: Bir

düzeylerin değişim geçirdiği ve buna bağlı olarak toplumsal dönüşümlerin yaşandığı zamanlarda bunun bir sonucu olarak edebi türlerde de bir değişim süreci söz konusu olur. İşte böyle süreçte parodi mevcut sistemi sorgulayarak gözden düşen bir edebi türün canlanarak sürecini hızlandırır. Dentith'den hareketler bu açıklamaları yapan Cebeci hiyerarşik toplumlarda sosyla sınıfların birbirlerinin parodisini yapmalarının çok sık görüldüğüne işaret eder.⁵⁵⁴

Modern ve postmodern parodiye geçmeden önce Rus biçimcilerine ve özellikle de Mihail M. Bahtin'in görüşlerine değinmek gerekir. Yalnız Bahtin'den önce Rus biçimcilerinin önde gelen yazarlarının parodi üzerine yapmış oldukları değerlendirmelere göz atmak yerine olacaktır. Bu yazarlardan ilki olan "Shklovsky'ye göre parodi öncelikle karakteristik olarak değerlendirilebilecek bir üslup özelliğini bir davranış farklılığını ya da alışkanlığı ele almakta daha sonra bu özelliği komik etkisi uyandıracak biçimde görünür kılmaktadır."⁵⁵⁵ Shklovsky'nin bu görüşü Henry Bergson'un 'gülme kuramı'nı anıştırır. Çünkü Bergson'a göre tekrarın ve alışkanlığın komik olduğunu önceki bölümde dile getirilmişti. Dolayısıyla denilebilir ki parodici karakteristik bir boyuta varan bir tekrarın ya da alışkanlığın komik tarafını sanatkar gözlüğüyle görebilirken bir başkasının bunu görememesi, yazarı onu dönüştürüp herkesin görebileceği bir komikliğe dönüştürmesine neden olabilir. Böylece yazar tarafından gülünerek cezalandırılan eser başkalarının da gülmesine neden olarak yazarın istediği alaylı hiciv aracına dönüşmüş olur.

Bir diğer Rus biçimci olan Tynyanov parodiye iki görev biçer. Ona göre parodi edebi aracın mekanizasyonu ile mekanikleştirilen eski aracın da dahil edildiği yeni malzemenin organizasyonunu sağlar. Olaya mekanik bir dönüştürme olarak

yaklaşımına göre, roman, ortaçağların bitiminden itibaren yükselen burjuva sınıfının kendisini ifade etmek için geliştirdiği bir tür olup daha önceki hakim tür olan 'romans'ın eleştirisini ve alaya alınmasını öngörür. Hatta romanı Cervantes'in Don Quixote'undan başlatanlara göre roman tür olarak varlığını aristokrasinin gözde sanat formu olan romansa yönelik eleştirel tutumuna borçludur. Bütün bir sınıfın değerleri ve yaşama biçimiyle eleştirildiği bu tür, modası geçmiş, eskimiş ve işlevsiz kalmış olanın toplum hayatındaki rolünün sona erdirilmesine yönelik bir girişim olarak algılanmalıdır. Buna göre, aristokrasinin ideallerinin gülünçleştirilmesi, bu sınıfın yaşama biçiminin rasyonel olmadığını göstermeye hizmet etmektedir. Çok daha rasyonel ve organize bir sınıf olan burjuvazi, rakibi olan ve gelişiminin önünde bir engel olarak gördüğü aristokrasiyi 'romansa yönelik eleştirileri' üzerinden teşhir eder. Bu bakış açısının kabulü, parodinin daha önceki edebi türleri tasfiye etmeye yönelik gerçekçi bir bakış açısının temsilcisi olduğu sonucunu verecektir. Burjuvazinin bir aracı olan roman, parodinin taklit yeteneğini kullanarak eski sınıfı gülünç düşürmekte, böylece toplumsal pozisyonunu sarsmayı amaçlamaktadır" bks.(Cebeci (2008a), s. 128-129).

⁵⁵⁴ Cebeci (2008a), s. 125.

⁵⁵⁵ Cebeci (2008a), s. 118.

bakan Tynyanov da Shklovsky gibi parodiyi komikten ayırır. Çünkü trajik bir eserin parodisi yapılarak komikleştirildiği gibi komik bir eserin parodisinin yapılarak trajikleşebileceğini söyler.⁵⁵⁶ Bu noktada Rus biçimciler eleştirilebilir. Çünkü parodideki komiklik ve gülme sadece parodik eserdeki komik unsurlarla sağlanmaz alt-metin ile üst-metnin uyumsuzluğu ki parodi için kaçınılmaz bir unsur bu parodilerdeki gülme unsurunun devamlılığını gerektirir. Dolayısıyla komik bir eser parodileştirilip trajik bir esere dönüştürülse bile arı zakâyla üst-metne bakıldığında alt-metinle olan uyumsuzluğu görünür olduğunda komik etki tekrardan oluşacaktır.

Margaret A. Rose, ise hem Bahtin'in parodi ile ilgili düşüncelerini hem de Rus biçimcilerle olan benzerlik ve farkını birkaç maddede özetlemeye çalışır:

- Rus biçimci Tynyanov gibi Bahtin de parodiyi kıyaslanabilecek ikili yapıya sahip olduğunu söyler.
- Rus biçimci Şklovski ve Tynyanov gibi Bahtin'de de parodi edebi evrime yardımcı olan bir araçtır.
- Bahtin ayrıca üslupsal parodinin (burleks ve travesti) ikili yapısını araştırırken parodide çelişen sesler arasındaki 'husumet' (zıtlık) üzerinde daha fazla durur ve bu yönden parodiyi yıkıcı bulur.
- Bahtin'in 'burleks'i ve 'travesti'yi halk sanatının bir türü olarak görmesi modern eleştirmenler tarafından saf dışı bırakılan 'komik'in tekrardan önemsenmesini sağlar. Yalnız bu düşüncenin parodiyi burlekse ya da travestiye indirgenmesine neden olduğu için dezavantaj yönlerinin de olduğu söylenmeli.⁵⁵⁷

Ayrıca Bahtin'e göre parodide bir tür düşmanlığından çok birçok türü bünyesinde barındırdığı için parodinin 'çok sesli' olduğunu düşünür. Buna göre parodi eski türleri ortadan kaldırmaz kendi bünyesine dahil ederek romanda çok sesliliğe alan açar, böylece doğrunun ve yanlışın görelileştiği bir atmosfer oluşur, doğruya karar vermek de okuyucuya kalır.⁵⁵⁸ Bu durum romanda resmi olanla olmayanın kutsal olanla olmayanın hâsılı farklı gruplara ait söylemin 'karnaval' havasında bir arada olmasıyla hayat bulur.

⁵⁵⁶ Cebeci (2008a), s. 123-124.

⁵⁵⁷ Rose (2016), s. 226-227.

⁵⁵⁸ Cebeci (2008a), s. 131.

Bahtin sonrası modern ve postmodern döneme bakıldığında parodi üzerine yaptığı değerlendirmelerle dikkatleri üzerine çeken yazar Charles Jencks'tir. Ona göre parodi ve pastiş “çift-kodlama” yöntemidir. “çift-kodlama” ise “hem eski üsluplara hem de ‘eserin oluştuğu an’a dikkat çeken ikili bir mesaj içerir.” Bir diğer deyişle burada parodinin parodisini yaptığı eseri bir taraftan muhafaza ederken diğer taraftan da yeni yazarın esere çağdaş unsurlar ekleyerek eseri yeni bir boyuta taşıması söz konusudur.⁵⁵⁹

Sonuç olarak denilebilir ki parodi, antik dönemde kahramanlık şiirinin taşlaması olarak ortaya çıkmışsa da felsefe ve dilbilim alanında yapılan çalışmalar ve buna paralel olarak gelişen kültür ve sanat parodiyi farklı boyutlara taşımıştır. Bu süreç içerisinde modern dönemlerde komikliğe ya da üstkurmaya indirgenen parodi postmodern anlayışla birlikte parodinin sadece üstkurmaya, metinlerarası ya da komikle ilişkilendirilmeyip çok daha karmaşık bir bileşime sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu özelliklerinin anlaşılmasıyla da Rose tarafından postmodern bir kavram olarak tanımlanmıştır. Yukarıda da zikredildiği gibi parodinin alt-metne iki türlü yaklaşımı olabilir. Bu muhafazakar olup alt-metni tekrar işlevsel kılabileceği gibi olumsuz ve yıkıcı bir yaklaşım da olabilir. İşte o zaman da parodi; ‘ironi’, ‘üstkurmaya’, ‘pastiş’, ‘burlesk’, ‘travesti’ gibi anlatım yöntemlerini kullanarak hem hicvi hem de mizahi bir esere dönüşmüş olur. Bu özelliğiyle de geçmiş tarafında şekillenen değil bilakis geçmişi yeni bir formda tekrardan üreterek ileriye taşır. Şimdi bu kavramların neler olduğuna ve parodiyle olan ilişkilerine bakalım.

1.4.2.1. *Parodiyle İlgili Diğer Kavramlar: Burlesk, Travesti, Mock Poem, Hudibrastik, Pastiş, Üstkurmaya ve Metinlerarasılık*

Parodiyle sık sık yolları kesişen bu kavramlar yeri geldiğinde parodiyle aynı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Yalnız mizah literatürü incelendiğinde aslında bu kavramların sadece parodiyle değil aynı zamanda kendi aralarında bile küçük değişikliklerin (nüansların) olduğu fark edilecektir.

⁵⁵⁹ Cebeci (2008a), s. 150-151.

Richmond P. Bond 1932’de yazdığı *English Burlesk Poetry* adlı eserinde parodi, burlesk, travesti, mock poem (taşlama şiiri) ve Hudibrastik⁵⁶⁰ kavramları arasındaki benzerliklere ve farklılıklara değinir. Ona göre burlesk yüksek-alçak ve özel-genel olarak ikiye ayrılır. Yazarın yüksek ve alçak ayırımından kastı ise üsluptur. Konunun alçak bir üslupla ve güldürücü bir şekilde yapılan taklidine “travesti” der. Hudibrastik’i ise travestiyle eş ve her ikisinin de şiir ile ilgili oluşunu söyler, yalnız Hudibrastik’in travestiden daha genel olduğunu ve bu yönden birbirinden ayrıldığını söyler. Yazar ‘mock poem’in (sahte destan) ise sıradan bir konunun yüksek bir üslupla tekrar yazılmasından ibaret olduğunu söyler.⁵⁶¹ Oğuz Cebeci Gerard Genette’den hareketle sahte destanın sadece özel kahramanlık şiirine göndermede bulunmadığının altını çizer.⁵⁶²

Parodiyi burlesk olarak tanımlayan diğer bir yazar Joseph Addison’dur. Ona göre alay temelde iki şeye dayanır: Komedi ile burlesk. İlki insanlar benzer karakterler oluşturarak meydana getirilirken ikincisi ise onlara benzemeyen karakterler oluşturarak olur. Yazar, burleskin de kendi arasında ikiye ayrıldığını düşünür ve ilkinin kahramanlık vasıflarının üzerine giymiş sıradan insanları anlattığını ikincisinin ise insanlar arasında en alt sınıftan olanlar gibi davranan muhteşem insanlar.⁵⁶³

David Worcester *The Art of Satire* adlı çalışmasında ‘alçak ve yüksek burlesk’ ile ilgili daha net tanımlar yapar: “Geleneksel olarak, yüksek burlesk önemsiz bir konuyu ciddi bir tavırla ele alır (...) alçak burlesk⁵⁶⁴ ise ciddi bir konuyu umursamaz bir tavırla ele alır.”⁵⁶⁵

Oğuz Cebeci ise “ravesti” yi “satir”e benzetir ve parodiden ayrı tutar ve burleks ile travestiyi bir söz öbeği olarak beraber kullanır. Burleks travestinin ‘üst seviyeden bir metnin’ eylem düzeyinde muhafaza edilirken üslubun bayağılaştırılması ile karakterize olduğunu belirtir. Ayrıca burleks travestilerin alt

⁵⁶⁰ “İngiliz şiirinde bir tür. Adını Samuel Butler’ın kahramanlık taşlaması olan ‘Hudibras’ şiirinden alır. Dizeler beşli değil dördü, bir kısa bir uzun hece ölçüsü ile yazılır” (Margaret A. Rose’un Parodi: Antik: Modern, Postmodern adlı eserinin tercümanı Cansu Dikmen’in notu). Sahte kahramanlık şiir

⁵⁶¹ Rose (2016), s. 82.

⁵⁶² Cebeci (2008a), s. 85.

⁵⁶³ Rose (2016), s. 84.

⁵⁶⁴ Türk tasavvuf edebiyatındaki şatihyeler birer ‘alçak burlesk olarak nitelendirilebilir. Bu konuda yapılacak ciddi bir araştırma şatihyelerin amaçlarını yeniden değerlendirme fırsatı sunabilir.

⁵⁶⁵ Rose (2016), s. 87.

metni kendi dönemlerinin bayağı üsluplarıyla dönüştürüldüğünü, üslubun da dönemden döneme değişiklik arz ettiğini söyleyerek bu tür parodik eserlerin eskidiğini söyler.⁵⁶⁶ Burada yazarın eskimekten kastı muhtemelen parodik eserin parodi işlevini yitirmiş olmasıdır.

Yukarıdaki tanımlara bakıldığında aslında hem Bond'un hem Addison'un hem de Worceste'nin 'burlesk' üzerine neredeyse aynı şeyler söylediği söylenebilir. Aralarındaki fark Bond öykünmeyi üslupta sınırlandırması, Addison'un ise taklidi karakter boyutuna taşınmasıdır. Yalnız her üçünün de ortak bir yönü vardır, o da burleskin bir diyalektikten beslenmesidir ve gülmenin asıl sebeplerinden biri de bu uyumsuzluktur ki bu gülme kuramları çerçevesinde dile getirilmişti. İşte burleskin bu kaynağı onu ironiye yaklaştırmakta hatta bazı yerlerde tamamen ironi olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Parodinin burleskle ve travestiyle olan farklılığına değinen Rose, parodi "diğer eseri değiştirebilir ve parodisi yapılan metinde yukarıda bahsedilenler dışında yapılan küçük ya da çaplı değişiklikler sayesinde komik etki yaratabilir" der.⁵⁶⁷ Ayrıca parodide sadece biçimin değil içeriğinin de değiştirilebileceğini ve parodinin sadece iki şeyin zıtlığına münhasır olmadığını vurgular.⁵⁶⁸

Margaret A. Rose'un burlesk, travesti ve parodi üzerine söylediklerinin hakkını verdikten sonra Richmond P. Bond'un bu konudaki düşünceleri özellikle de burlesk ile travesti arasına koyduğu belirgin çizgiden dolayı bu çalışmada incelenecek eserlerde hem Rose'un hem de Bond'un görüşleri esas alınacak.

Parodiyle karıştırılan ve yer yer parodinin yerine kullanılan diğer bir kavram pastiş'tir. Özellikle Fransa'da yaygın olan bu kullanım hem kasıtlı hem kasıtsız parodiler için söz konusudur. Yalnız bu alanda çalışmaları olan başta Leif Ludwig Albertsen olmak üzere parodi ile pastişin farklı şeyler olduğunu savunurlar. Rose, pastişin kaynak metni eleştirmek ya da komik olmak gibi zorunluluğunun olmadığını ve daha tarafsız bir derlemeden ibaret olduğunu söyler.⁵⁶⁹ Yalnız parodici parodik

⁵⁶⁶ Cebeci (2008a), s. 84.

⁵⁶⁷ Rose (2016), s. 89.

⁵⁶⁸ Rose (2016), s. 92.

⁵⁶⁹ Rose (2016), s. 92.

metni oluştururken pastişleri belli bölümlerde kullanabilir. Böylece okuyucuya metnin parodik olduğunu hatırlatmış olur.

Oğuz Cebeci ise pastişin alt metni (kaynak metin) taklit ederken parodinin alt menü dönüştürdüğünü söyler. Yalnız Cebeci pastişin amacının eğlence olduğunu ve taklitçi bir oyuncu olduğunu söylemesiyle Margaret A. Rose'un düşüncesinden ayrılır.⁵⁷⁰ Bunun yanında pastişini intihal ve sahtecilikle suçlayanlar da yok değildir.

'Pastiş' in parodiden almetni dönüştürmesi yerine taklit etmesiyle ayrıldığını söyleyen Cebeci, taklidin parodik türlerinin ana tekniklerden biri olduğunu ve içinde yer aldığı türün, metnin gerekleri uyarınca 'oyuncu', 'satirik' ya da 'ciddi ruh' durumlarını yansıtabileceğini söyleyerek Aristo'nun taklit üzerine düşündüklerini anıştıran bir söylem içerisinde bulunur. Yalnız şuraya dikkatleri çeker: Parodi ile travestinin esas olarak metinlere yöneldiğini söyleyen Cebeci taklidin ise daha çok üslupla ilgili olduğunu ve üslubun taklidinin aynı zamanda türün taklidi olduğunu söyler ve pastişin de bir üslup taklidi olduğunu dolayısıyla bu yönüyle bir 'formel' sanat türü olduğunu vurgular.

İlk örnekleri Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Chaucer'ın on dördüncü yüzyılda yazılan *Cantebury Masalları*'ndan biri olan *Sir Thopasın Hikayesi* olan 'üstkurmaca' parodik eserlerde vazgeçilmez bir anlatım tekniğidir.⁵⁷¹ Peki öyleyse üstkurmaca tam olarak neyi ifade etmektedir? Bu soruya Yusuf Aydoğdu'nun vermiş olduğu kapsamlı cevap şöyledir: "Üstkurmaca, bir edebî eserde oluşturulan kurmacanın gerçek olmadığını, bu kurmacanın da içinde bir kurmaca barındırdığını gösteren, kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan bir postmodern anlatı biçimidir."⁵⁷² Üstkurmaca kavramı bir yazarın yazar olarak kendisinin ve başka yazarların eylemlerine başka bir metnin oluşma sürecine ve yapısına ya da başka bir metnin gerek içerik gerekse de biçimsel yönüne yönelik yapılan yorumlara değinilmesiyle de okuyucuyla buluşur.⁵⁷³ Üstkurmaca metinlerinde görülen başka bir esere yapılan göndermeler parodik amaçlar taşısa da hepsini aynı kategoride değerlendirmek ve parodiyi üstkurmaca indirgemek yanlış

⁵⁷⁰ Cebeci (2008a), s. 84.

⁵⁷¹ Rose (2016), s. 127.

⁵⁷² Aydoğdu, Yusuf (Ekim 2017) 'Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca' Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt. 10, S: 52, ss. 57-68.

⁵⁷³ Rose (2016), s. 129.

olacaktır. Çünkü üstkurmaca yukarıda zikredildiği gibi ana hedefi sadece komiklik değil, okuyucuya kurgusal bir metinle muhatap olduğu bilincini canlı tutmaktır. Parodiyle üstkurmacyı yakınlaştıran diğer bir unsur ise ‘anakronizm’⁵⁷⁴dir. Parodinin daha çok bir eseri dönüştürüp yeniden işlevlendirmede kullandığı anakronizm üstkurmada bir tür anlatı oyunu olarak okuyucunun karşısına çıkar ve bunu gerçek ile kurgusalı bir arada vererek yapar. Yalnız hem üstkurmada hem de parodide olsun anakronizm bünyesinde barındırdığı uyumsuzluk neticesinde genellikle komiktir. Dolayısıyla “bütün parodiler üstkurmacasal olmadığı ya da başka kurgusal eserlerin taklidi ya da dönüştürülmüş hali olmadığı gibi üstkurmaların tamamı da geleneksel ve komik parodi anlamında parodik değildir. Bununla birlikte, bazı üstkurmalar, içerdikleri parodi haricindeki ironi gibi komedi türleri sayesinde parodik olmadan komik olabilirler.”⁵⁷⁵

Sonuç olarak parodi, burlesk, travesti, pastiş ve üstkurmaca gibi anlatım teknikleri postmodernizmin getirmiş olduğu yeni edebiyat ortamında uygun bir zemin bulmuş olur ve okuyucuyla sanatsal bir oyunun içinde olan yazarın vazgeçilmezleri arasında yerini aldı.⁵⁷⁶

Mizahla doğrudan ilgisi olmasa da parodiyle sürekli anılan önemli bir kavramdır ‘metinlerarası’. 1960’lı yıllarda Julia Kristeva tarafından ortaya atılan ve yazınsal çözümlemenin önemli bir safhası haline dönüşen ‘metinlerarası’ metinler arasındaki benzerlikler üzerinde durur. Metinlerarasılıkta temel düşünce ise her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşımasıdır. Bu benzerlikleri ‘alıntı, anıştırma, öykünme palempsest ve kolaj olarak farklı isimler adı altında görünürler.

Palimpsest, sayfanın üzerindeki ilk yazının kazınarak yerine yeni yazılan yazı ve metin olarak tanımlansa da modern ve post modern dönemde daha felsefî bir anlam yüklenerek tanımlanır. Bu felsefî düşüncede “hiçbir metnin, kaynaklarını bütünüyle silmediği her metnin başka metinlerden izler taşıdığı düşüncesi”dir. Kubilay Aktulum, Emerson’un konu ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarır: “Tek bir kişi sanki dünyada var olan tüm kitapların yazarıdır; kitaplarda öyle temel bir benzerlik bulunur

⁵⁷⁴ Anakronizm, “tarihlendirmede yanlış içinde bulunma” <<http://www.tdk.gov.tr>> 30.12.2017

⁵⁷⁵ Rose (2016), s. 131.

⁵⁷⁶ Türk romanındaki postmodern kavramlarının daha yakından görmek adına Yıldız Ecevit’in ‘Türk Romanında Postmodern Açılımlar’ adlı esere müracaat edilebilir.

ki onları her şeyi bilen bir yazarın yapıtıymış gibi algılamak neredeyse yadsınmaz” ve kendi cümleleriyle ‘palempseset’i şöyle açıklar: “Tüm yazarlar başka metinlerden ya da “ortak bir metinden” aldıkları parçaları, kesitleri kendi yaptıklarına katarak, eskiyle sürekli ilişki içerisinde olan yeni bir yapıt üretirler, daha önce yazılmışı yeniden yazarlar.”⁵⁷⁷ Aktulum palempseset’e örnek olarak Fransız yazarın 1984’te yazmış olduğu *Sevgili* adlı romanını gösterse de, çünkü bu roman 1991’de *Kuzey Çinli Sevgili* adı altında tekrardan yazılır, bir yazarın ‘palempseset’i hangi işleve binaen kullandığından söz etmez ve bu kavramın yazın dünyasının ister istemez başvurduğu zorunlu bir teknik olarak görür. Çünkü ona göre “yazın bir palempseset”tir.

Metinlerarası göndergelerin diğer bir oluşum yöntemi ‘kolaj’ ile sağlanır. 1910 yıllarda kübist resim sanatında yaygın olarak kullanılan ‘kolaj’; nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp metni yeni bir oluşum içine sokmak anlamına gelir. Yazın alanında ise metin dışı her ayrışık parçanın metin içerisinde yeni bir bütün oluşturulacak şekilde metne sokulması işlemine denir. Burada her ayrışık parçadan kasıt sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözleri kısaca metin dışı her tür öteki unsur eklenebilir bu listeye. Aktulum⁵⁷⁸, bu yüzden Wolfgang Babilas’ın iki metin arasındaki her türlü metinlerarası alışverişi bir tür ‘kolaj’ olarak nitelediğini aktarır. Yalnız kolaj palempseset’in tersine metinde bütünlük yerine bir parçalanmışlık ve kopukluk hissi yaratır.⁵⁷⁹ Bu özelliğinden dolayı postmodern yazınlarda anakronizm ve üstkurmacayla sağlanan çizgisel kopukluk “kolaj” ile de sağlanmaya çalışılır. Böylece kolaj postmodern yazarın okuyucuyla oynadığı oyunda vazgeçilmez araç haline dönüşür.

⁵⁷⁷ Aktulum, Kubilây (2000) Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınları, s. 218.

⁵⁷⁸ Aktulum (2000), s. 222-225.

⁵⁷⁹ Hakan Sazyek ‘Roman Terimleri Sözlüğü’ adlı eserinde ‘kolaj’ kavramının ilk olarak resim sanatında ortaya çıktığını söyledikten sonra kolajın eserdeki süreksizliği kırması üzerine şöyle bir değerlendirmede bulunur: “Zira kolaj algıda bir kırılma yaratarak resmin bütüncül algılanmasının önünü keser ve onun izleyici tarafından algılanışındaki kesintisizliğe son verir” (Sazyek, Hakan (2013) Roman Terimleri Sözlüğü, Ankara, Hece Yayınları, s. 203).

1.4.3. Satir

Satir sözcüğü Latince ‘satura’⁵⁸⁰ (karışım bir araya getirilmiş şeyler) kavramından türediği düşünülerek şiiri ve düzyazıyı bir araya getiren yeni bir tür olarak kabul edilir. Yalnız Eski Yunan döneminde ortaya çıktığı tespit edilen ‘satir’in tarihi ve kültürel sebeplerden dolayı Batı uygarlığına Latince vasıtasıyla geçmiş bir tür olarak kabul görür. Nitekim Robert Elliot *The Power of Satire* adı eserinde ‘satir’i eski çağlara ait lanetlere ve büyülü törenlere bağlar.⁵⁸¹

Sema Sandalcı *Eski Roma Yazınında Satir* adlı doktora çalışmasında satirin ‘satura’ sözcüğünden türediğini ve kelimenin ilk anlamının anlaşılabilmesi için ‘satura’ kavramını ilk kullanan Yunan şairi Quintus Ennius üzerinden gidilmesi gerektiğini söyler. Ennius tamamının taşlama (kişi ve kusurlarla alay edilmesi) niteliğinde olan, farklı konulardan oluşan ders alınabilecek ve diyaloglar şeklinde yazdığı şiirlerini (poemata per saturam)⁵⁸² olarak niteler. Sandalcı bu tespitlerden yola çıkarak ‘satura’ için ‘çeşit’, ‘diyalog’ ve ‘alay’ kavramlarına dikkat çeker.

Satirin temel bir özelliği ise yapısında bulunan ‘komik’ aracılığıyla ifade edilen ‘saldırganlık’tır. Bu bağlamda satirin nihai hedefi ise eleştirdiği nahoş durumu yoğunlaştırarak ya da görünür kılarak teşhir etmektir. Bunun için ‘satir’in kullandığı bazı yöntem ve teknikler vardır. Satirin en çok kullandığı tekniklerden biri bünyesinde barındırdığı ‘komik’ etkidir. Çünkü komik sayesinde eserde ‘festival havası’ yakalanır bu havayla birlikte konuşma özgürlüğü de doğmuş olur. Satirin komik dışında kullandığı ve ayrıca eserin bir satir örneği olduğunu hissettiren diğer teknikler ise; abartı, grotesk⁵⁸³, tersine çevirme, paradoks, ironi ve parodi’dir. Satir

⁵⁸⁰ “Roma yazınında ‘hiciv, taşlama, yergi’ türünün karşılığı olan ‘satura’ kelimesi, köken olarak Latince ‘sat’ (yeter), ‘satis’ (yeterince), ‘satur’ (doymuş, tok, dolu) kelimeleriyle ilgilidir. Kelime, klasik evinin kalıntılarını bulmasında aranabilir. Bu yer kazılıp, tavanları ve duvarları açığa çıkarıldı. Bir dizi fresko ilk yüzyıldan beri ilk kez gün ışığına çıkarılıyordu. Romalı sanatçı Famulus’a atfedilen bu çalışmalar, insan bedeniyile bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanını fantastik biçimde yan yana getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri

⁵⁸¹ **Cebeci** (2008a), s. 183.

⁵⁸² Çeşitli konuları içeren bir yasa topluluğu demek bkz. (**Sandalcı, Sema** (1999) ‘Eski Roma Yazınında Satir Türü ve Kadın’, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Anabilim Dalı, s. 10).

⁵⁸³ “Grotesk sözcüğünün kökeni, adı bilinmeyen bir kişinin, 1500’lü yıllarda Roma’da Nero’nun altın evinin kalıntılarını bulmasında aranabilir. Bu yer kazılıp, tavanları ve duvarları açığa çıkarıldı. Bir dizi fresko ilk yüzyıldan beri ilk kez gün ışığına çıkarılıyordu. Romalı sanatçı Famulus’a atfedilen bu çalışmalar, insan bedeniyile bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanını fantastik biçimde yan yana getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri

kuramcılarının genel bir görüşü ise satirik eserlerin ‘sonlanmamasıdır’. Okuyucu ayrıca bu özellikten dolayı okuduğu metnin bir satir örneği olabileceğini düşünebilir. Sonuç olarak Cebeci ‘satir’in altı önemli karakteristik özelliğinden söz eder:

- Satir eleştirel bir tür olarak belirli kişi ve hedeflere saldırır.
- Satir yumuşak bir tür olmadığı gibi okuyucuyu şoke edecek niteliklere sahiptir.
- Genel olarak komiktir.
- Satirik eserler, tasvir formunu çok sık kullanır: Eleştirel bir gözlemcinin dış dünyada gördüklerini alaycı bir biçimde anlatmasından oluşur.⁵⁸⁴
- Karikatürü anımsatacak portre tasvirleri de satirin sık başvurduğu tekniklerdendir.
- Ayrıca ‘ahlaki bir tutum’ içinde olmak da satirin karakteristik özellikleri arasında sıralanır.
- Satirin başvurduğu bir diğer teknik ‘grotesk’tir. Komik ve korkuncun uyumsuz bir şekilde bir araya gelmesi demek olan groteskin asıl amacı ele aldığı şeyi küçük düşürmek, “şişirilmiş imgelerin balonunu söndürmek”tir. Groteskte bu genelde üst seviyeden unsurlarla ‘dışkılama’, ‘çiftleşme’, ‘gaz çıkarma’ gibi vücut işlevlerini bir araya getirerek yapar bunu.

İlk satirler de yukarıda sıralanan özelliklere kısmen haizdi. En eski asıl satir yazarı olarak bilinen Bion (ö. MÖ 325), Sokrates ve Diogenes’in izinden devam ederek felsefeye ve retoriğe dayalı eğlendirici konuşmaları olan biri olarak tanınır. Ahlaki bir perspektifle hareket eden ikinci kuşak satir yazarları kısmen Bion’dan etkilenmişler. Bu kuşağın başlıca toplumsal eleştirisi ise “soya dayalı asalet” fikri olmuştur. Biçim olarak ise monolog düzyazı ve şiir tarzında yazıldığı söylenir.

tanımlamak için “grotte” (İtalyanca’da “mağaralar” ve bu sözcüğün uzanımıyla “kazılar” anlamına gelir) sözcüğünden “grottesco” sıfatı ve “le grottesca” ismi türedi. Sözcük daha sonra Fransa ve İngiltere’de de kullanılmaya başladı, resim sanatı dışında edebiyatta “grotesk” sözcüğü, örneğin, Rabelais’de beden parçalarına değinirken kullanıldı. Sözcük, 18. yüzyılda karikatürle ilişkilendirilmiş ve bu durum Wolfgang Kayser’in sözcüğün anlamında kayıp olarak nitelediği duruma yol açmıştır; sözcüğe, groteskin korkutucu ya da itici niteliği bastırılarak tuhaf ve gülünç olanı aşırı biçimde vurgulama anlamı da katılmıştır” bkz. (Ünlüaycıl, Nil (2003) ‘Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı’ Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S: 16, s. 69).

⁵⁸⁴ Bu tür tasvirlerle genel olarak klişeleşmiş ‘ziyafette rezalet’, balo, dans, düğün ve müsamere sahneleri örnek verilebilir (Cebeci (2008a), s. 195).

Satirin Roma'ya taşınması ise Yunan satir yazarı 'Menippus'⁵⁸⁵ aracılığıyla olmuştur.⁵⁸⁶

Oğuz Cebeci, ayrıca Menippus, Bion ve Lucian'ın temsil ettiği Yunan satiri ile Ennius, Lucilis ve Horace'ın temsil ettiği Latin satiri arasında fark olduğunu söyler. Bu fark ise Yunan satirinin Latin satirinden daha saldırgan olması ve erdemin belirleyici bir niteliği bünyesinde taşımamasıdır. Nitekim sonraki dönemlerde Latin satirinden etkilenenler satire kötünün yergisi erdemin övgüsü diye bahsedeceklerdi.⁵⁸⁷

Latin yazarlardan etkilenmiş olacak ki 18. yüzyılın önemli yazarlarından Alexander Pope satirin 'ahlaki işlevi'nin altını çizer. Pope'a göre satir yazarı kötülüğü yenmeyi başaramasa bile kendi zevki için yazmaya devam etmelidir. Bu dönemde Pope'la birlikte öne çıkan bir diğer yazar Swift'tir. Yazarın *Gulliver'in Seyahatleri* (1726) ve *Mütevazı Bir Teklif* (1729) adlı eserleri önemli satirik metinler olarak kabul edilir.⁵⁸⁸ Yalnız Pope'dan önce Rönesans dönemi satirin gelişmesine düşünceleriyle katkıda bulunan İngiliz eleştirmen Dryden'dır. Ona göre satir ancak Roma döneminde sanat formuna dönüşmüştür. Ayrıca satir türünün gelişmesi için satir yazarlarının tek bir konuya yönelmesini ve satirin ahlaki olması gerektiğini öğütler. Gelinen noktada ise çağdaş satir 'gülünç göstererek teşhir etme' özelliğini edinir.⁵⁸⁹

Türk edebiyatında ise bazen hicv (hiciv) ve hezl (hezel)ya da 'taşlama' olarak anılan satir daha çok 'kara mizah' olarak çevrilir. Mustafa Uslu da *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* adlı çalışmasında hiciv, hezl ve kara mizahı ayrı ayrı tanımlar. Mustafa Uslu ise öncelikle 'hiciv' ile ilgili şu tanımlamayı yapar: "Birinin kusurunu ya da ayıbını ortaya koymak amacıyla genellikle şiir yoluyla yapılan yergi. Halk edebiyatındaki karşılığı 'taşlama'dır."⁵⁹⁰ Bu tanımda dikkat edilecek iki nokta var: Birincisi hicvin konu itibarıyla kapsamlılığı ikinci ise biçim olarak sınırlandırılması. Çünkü bu tanıma göre denilebilir ki bütün kusur ve yanlışlar hicvin konusudur. Ayrıca hicivler biçim olarak genelde şiir tarzıyla icra edilir ve

⁵⁸⁵ Menippea denilen özel satir türünün yazarıdır.

⁵⁸⁶ Cebeci (2008a), s. 186-187.

⁵⁸⁷ Cebeci (2008a), s. 188.

⁵⁸⁸ Cuddon, s. 633.

⁵⁸⁹ Cebeci (2008a), s. 193-194.

⁵⁹⁰ Uslu (2007), s. 149.

divan edebiyatının bir türü olarak kabul edilir. Bununla birlikte Mustafa Uslu ‘hiciv’ yazılırken inceliği ve nezaketi elden bırakmamak gerektiğini de ekleyerek hicivdeki tutuma da dikkatleri çeker. Turan Karataş’ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde ise hicvin tanımına şöyle değinir: “Yergi, kara mizah, taşlama. Çokluk, bir kişiyi, kurum ya da topluluğu/toplumu alay ederek eleştirmek, yermek aşağılamak ve gülünç duruma düşürmek kastıyla yazılan, genellikle manzum metinlere verilen isim.”⁵⁹¹ Bu tanımda ise dikkat çeken öğeler şöyledir. Öncelikle yazar kavramın hem modern edebiyattaki karşılığını (yergi) hem de halk edebiyatındaki karşılığını (taşlama) vererek kavramın divan edebiyatına olan aitliğini hissettirir. Bunun yanında hicvin bireyden çok toplum ve kurumlara yönelik bir tür olduğunu söylemesiyle Uslu’dan ayrılır. Karataş’ta ayrıca yukarıda zikredildiği gibi hicvin tanımında mizah başlıca unsurlar arasındadır ve ona göre hiciv ile satir (kara mizah) aynı kavramlardır. Çünkü tanımın devamında kara mizah ifadesinin hicvi oldukça iyi açıklayan bir tabir olduğunu söyler. Bu tanıma paralel bir tanımlamayı Mehmet Doğan da yapar. *Büyük Türkçe Sözlük*’te hiciv için “bir kimsenin bir topluluğun, bir düşünce veya davranışın şiir veya yazı ile gülünçleştirilerek kınanması yerilmesi”⁵⁹² tanımını yapar. Görüldüğü gibi hem Mehmet Doğan’ın hem Turan Karataş’ın hem de hiciv için “şiirli söyleyiş ve alay yollu yergi” tanımında bulunan İsmail Parlatur’ın hicivdeki ‘alay ve gülünçleştirmede hem fikir olduklarını görürüz. Mustafa Uslu’nun inceliği ve nezaketi elden bırakmamalı tabirini de bu bağlamda değerlendirilirse o zaman denilebilir ki ‘satir’in divan edebiyatındaki karşıtı ya da benzeri ‘hiciv’dir. Ayrıca satirin Batı edebiyatındaki ilk örneklerinin şiir biçimde ortaya çıkması ekseriyetle şiire yakın olması hiciv ile olan bağlantısını arttırmaktadır.

Mustafa Uslu ‘kara mizah’ tanımında ise sadece gülme amaçlı olmadığı yergi ve düşündürme amaçlı olduğunu söyleyerek ‘kara mizah’taki yerginin ve düşüncenin önemine dikkatleri çeker. ‘Hezl’in ise “divan edebiyatında, güldürücü niteliğe sahip şakacı, nükteli ve alaycı bir dille yazılmış şiirlere verilen isim” olduğunu söyleyen Uslu tanınmış şairin yazdığı şiirin ölçü ve kafiyesinin taklit edilerek yapıldığını söyler.⁵⁹³ Dolayısıyla hezliyat⁵⁹⁴ tarzında yazılmış şiirlerde pastiş unsurunun mevcut

⁵⁹¹ Karataş (2011, s. 244.

⁵⁹² Doğan, s. 474.

⁵⁹³ Uslu (2007), s. 148.

olduğu söylenebilir. Batı edebiyatında doğan ‘satir’ ile Divan edebiyatında karşılığı olan ‘hiciv’ arasında tanımlardan da anlaşıldığı üzere pek bir farkın olmadığı görülür. Yalnız özellikle Rönesans döneminde ahlaki yönüne dikkat edilen satirin daha sonraki dönemlerinde de bu özelliği dikkat çekse de hicvin tanımlarında erdem ve ahlaktan söz edilmemesi satiri hicve kıyasen daha olumlu bir yapıya götürür.

Hicvin Halk edebiyatındaki karşılığı olan ‘taşlama’ için de Doğan Kaya şöyle der: “Kişilerin kusurlarını yahut gülünç taraflarını alaylı bir dille ele alan ya da toplumla ilgili olayları eleştiren şiire verilen ad.”⁵⁹⁵ Dolayısıyla sonuç olarak denilebilir ki satirin Halk edebiyatındaki karşılığı taşlama, Divan edebiyatındaki karşılığı hiciv ve Batı etkisinde gelişen Yeni Türk edebiyatındaki karşılığı ise ‘kara mizah’tır.

Satirin diğer komik türlerle olan ilişkisi de aslında tanımlanma sorununa çözümler sunar. Örneğin satirin yapısında olan komik unsurlar sözcüğü daha çok gülmece amaçlı olarak bilinmesine neden olsa da aslında satir komediden daha saldırgandır. Komedide her ne kadar eleştiri koksa da satir bu konuda daha yıkıcıdır; kötüyü cezalandırmak ve gafil ve saf kişilere gerçeği göstermek bir amaç olarak belirir.⁵⁹⁶

Satirik bir eserde parodi ve ironi de söz konusu olabilir. Çünkü hem parodi hem de ironi eleştirel olmakla satire yaklaşır. Oğuz Cebeci böyle bir durumda var olacak ilişkiyi şöyle betimler: “...Satirin “edebî tür” ve parodinin bu türün yazıldığı teknik olarak tanımlanmasının doğru olacağı kanısındayız.”⁵⁹⁷ Bu bağlamda ‘tür’ ve ‘teknik’ kavramlarına tekrar değinmek doğru olacaktır. Gerek parodi gerekse de satir yazın tarihine belli bir ölçü ve heceyle ortaya çıkmış şiirler olsa da modern ve postmodern dönemde parodi ve satire tür demenin yanlış olacağı düşüncesindeyiz. Yapılan bir söylevde parodi ve satire yer verildiği gibi bir anlatı ya da şiirde de yer verilebilir. Dolayısıyla Cebeci’nin ‘komik türler’ dediği ‘ironi, parodi ve satir’e

⁵⁹⁴ Hezl tarzında yazılmış şiirlere verilen genel ad. Türk edebiyatında bilinen hezliyat şairleri: Nev’izâde Atai, Baha-yi, Küfrî, Kânî, Sümbülzâde Vehbî, Hevâyi ve Bahâi (Uslu (2007), s. 149). Bu konudaki şiir örneklerini Divan Edebiyatı Döneminde Mizah adlı başlıkta verilecektir.

⁵⁹⁵ Kaya (2007), s. 700.

⁵⁹⁶ Cebeci (2008a), s. 206.

⁵⁹⁷ Cebeci (2008a), s. 207-208.

anlatım tekniği demenin daha doğru olacağı kanısındayız. Nitekim Cebeci'nin yukarıda parodi için sarf ettiği cümle bu düşüncemizi destekler mahiyettedir.

Postmodern dönemde 'geçmişini idealize ederek' çağdaş sorunlara yönelen satir yazarı geçmişte bulunduğu 'bütünlük ve tutarlılığı' çağdaş yaşamın içine düştüğü belirsizlik ve parçalanmışlıkla karşılaştırarak hiyerarşik değer yargılarını, düşünce sistemlerini sorgulamaya çalışır.⁵⁹⁸

Sonuç olarak giriş bölümünde değinildiği gibi mizah şüphesiz insanoğlunun vazgeçmeyeceği bir unsurdur. Güzel ama bir o kadar da zorlu yaşam koşullarında huzurun ve mutluluğun en yakın takipçisi olan insan için mizah yaşamın en karanlık dehlizlerinde bile bir mum görevi görebilmektedir. Ölümle, ayrılıklarla, savaşlarla ve kanla dolu bir dünyada insanoğlu kendisine bahşedilen mizah ve onun neticesi olan 'gülme' ile anlık da olsa mücadele etme ve huzura kavuşabilmektedir. Yalnız yazınsal alanda eğlence ve gülmecedan ziyade yergi yönü ağır basan mizah 'ironi, parodi, ve satir' olarak okuyucunun karşısına çıkabilmektedir. Özellikle toplumsal ve siyasal değişimlerin yaşandığı dönemlerde yazarların bir öncekini yıkıcı ve yenisini ihdas edici olacak mizahın bu türlerinden sık sık yararlanırlar. Bu bağlamda II. Meşrutiyet Dönemi Türk edebiyatı romanları mizahın ironi, parodi ve satir gibi mizah türlerini araştırmak için mümbit bir zemin olduğu öngörülebilir.

Mizahın yazarlar tarafından sıkça başvurulmasının bir nedeni de mizahı yapanın kendisini özgür hissetmesidir. Çünkü komik sayesinde eserde 'festival havası' yakalanır bu havayla birlikte konuşma özgürlüğü de doğmuş olur. "Gülme, rahatlama vasfıyla sürekli kontrol altında tutulan duygu ve düşüncelerin şiddetten uzak biçimde ifadesine olanak verir. Bu bakımdan otorite ya da toplumla çelişen görüşler mizahın yardımıyla dile getirilme alanı bulur." Ayrıca mizah kullanımındaki diğer amacın ise eseri ilginç ve kalıcı kılma isteğinin olduğunu söylemek gerekir.⁵⁹⁹ İşte mizahın bu gücü ve işlevi göz önünde bulundurulduğunda edebiyatın neden vazgeçilmez unsuru olduğu da kendiliğinden anlaşılabilir olacaktır.

⁵⁹⁸ Cebeci (2008a), s. 212.

⁵⁹⁹ Demir, Ayşe (2013) İnce Alaydan Satire Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 6.

1.5. TÜRK EDEBİYATINDA MİZAHIN TARİHİ SERÜVENİ

1.5.1. İslam Öncesi Türk Edebiyatında Mizah

İslam öncesi Türk edebiyatı dönemi Türk milli kültürünün ilk edebi örneklerinin verildiği dönem olması hasebiyle önem arz etmektedir. İslam öncesi Türk edebiyatını ve ürünlerinin biçim ve içeriklerini bilmek ve yorumlayabilmek adına Eski Türklerin aile yapısına, sosyal hayatına ve dini inançlarına hâkim olmak gerekir.

Türk varlığının bilinen ilk zamanlarından itibaren bir aile yapısının olduğu göze çarpacaktır. Toplumu; en küçük yapı birimi olan aile (Oğuş), Boy, Budun gibi gittikçe genişleyen toplumsal birimler oluşturur. Uruğ akrabalardan oluşan bir birliktir. Oymak ve obalar da bu türden bir yapının adıdır. Boy, aile ve uruğlardan oluşan bu birlik 'Beğ' tarafından yönetilir. Boy ise savaş gücü ve siyasi özelliği olan bir birliktir. Budun da boyların bir araya gelerek oluşturduğu daha büyük bir oluşuma verilen addır. Bağımsız olabileceği gibi bir 'il'e bağlı da olabilir. Budunları genelde 'Yabgu, Şad, İlteber, gibi ünvana sahip kişiler yönetir. Son olarak 'il' ise boy ve budunların bir araya gelerek budunların bir Kağan etrafında siyasi teşkilatlanmasını tamamlayarak devlet olma haline denir.⁶⁰⁰ Bu sınıflanmaya ve teşkilatlanmaya dikkat edildiğinde Türklerin toplumsal bir hayata, sistematik bir birliğe ve güçlü bir devlet geleneğine sahip olduğu anlaşılacaktır.

⁶⁰⁰ Kösoğlu, Nevzat (1990) Türk Dünyası Tarihi Ve Türk Medeniyeti Üzerine Düşünceler, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.32.

Bu dönemin en karakteristik özelliği ise atlı-göçebe bozkır hayat tarzıdır. Barış zamanlarında kendi bölgelerinde dağınık yaşayan boy ve uruğlar; Büyük avlar, akınlar ve savaşlarda ise bir başbuğ seçerek toplanırlar. Bozkır hayatının çok zor ve sert olması kıtlıkların sık sık yaşanması eski Türklerin vücut ve fiziki yönden her türlü zorluğa karşı dayanacak şekilde yetişmesinde rol oynar.⁶⁰¹ Dini inançlarına olan bağlılıklarıyla ruhi yönlerini beslerken şölen ve bayramlar toplumsal psikolojinin iyileşmesinde önemli rol oynar.

Türk edebiyat tarihçileri tarafından bu dönem genelde sözlü ve yazılı edebiyat olarak ele alınmıştır. “Yazılı edebiyat, yazının kullanılmasından sonra ortaya çıkmıştır. Sözlü ürünlerle yazılı ürünler arasında büyük farklar yoktur. Bu nedenle sözlü ve yazılı edebiyat geleneği hemen hemen aynıdır.”⁶⁰² Bu eserlerin önemini ise Erman Artun şöyle belirtir: Türklerin konar-göçer ve yerleşik yaşamları yabancı etkilerden uzak olduğu için yerel bir özellik taşır. Dolayısıyla öz ve biçim yönünden bu dönemin eserlerinin milli olduğunu söyler.⁶⁰³

Atlı-göçebe bozkır kültürü, güçlü devlet geleneği ve dini inançlar üçgeninde oluşan İslam öncesi Türk kültürü bu dönemin edebiyatının ve edebi ürünlerinin ve daha özelde mizah kültürünün oluşmasında temel görevi üstlenir.

Eski Türklerin toplumsal yaşamı onların edebiyat ürünlerini etkilediği gibi mizahi yönlerini de etkilemiştir. Nitekim bu dönemde görülen mizah daha çok toplumsal eğlence olarak karşımıza çıkmaktadır. Dini ve milli törenlerde çalınan müzikler söylenen şiirler, yapılan raks ve yarışmalar belli vakitlerde düzenlenerek zorlu yaşam koşullarında yıpranan toplumsal ruh ve psikoloji onarılmaya çalışılmış olarak düşünülebilir. Özellikle de çocukların daha küçük yaşlarda birer kahraman adayı olarak yetiştirildiği ve hatta kahramanlık göstermediği sürece kendisine isim verilmediği düşünüldüğünde⁶⁰⁴ Eski Türklerde pek çok yarışmanın⁶⁰⁵ yapıldığı ve

⁶⁰¹ Kösoğlu (1990), s.33.

⁶⁰² Artun, Erman (2009) Türk Halk Edebiyatına Giriş, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.18.

⁶⁰³ Artun (2009),s.17.

⁶⁰⁴ Köprülü, Mehmet Fuat (2004) Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, Akçağ Yayınları, s.43.

⁶⁰⁵ “(...) "yarışma" sadece bayramlarda değil, Türk toplum hayatının her safhasında vardı. Hatta diyebiliriz ki, Türkler günlük işlerinin hepsini "yardımlaşma ve yarışma" anlayışı içinde görüyorlardı. Öte yandan, yarışma toplumdaki yetenekli insanları ön plâna çıkarmaktaydı. Türklerde özellikle kahramanlık kültü (inanç) vardı. Türk toplumunda yetenekli ve başarılı kişiler daima saygı görmekte, el ve baş üstünde tutulmaktaydı. Daha onların sağlığında haklarında kahramanlık destanları düzülmekteydi. Bu destanlar kopuz eşliğinde bahşılar ve ozanlar tarafından bayram, düğün ve yas

yarışmada kazananın, rakibine üstün geldiği için ‘kahkaha’nın pek çok defa atıldığı mantıksal çerçevede düşünülebilir.

“Türklerin İslâmiyetten önce Orta Asya’da kendilerine has bir hayat tarzları ve inançları olduğu gibi, yine kendilerine has bayramları ve festivalleri de olmuştur. (...) bu bayram ve festivallerin esâsını inançla ilgili davranışlar ve toplu yapılan eğlenceler oluşturmaktadır.”⁶⁰⁶ Örneğin Hun Türkleri ilkbaharda "Lung-cıng" adı verilen yerde topluca büyük bir bayram yapmaktaydılar. Bu bayramda hem inançla ilgili âdetler yerine getirilmekte, hem de türlü müsabakalar düzenlenmekteydi. Bu tür bayram ve festivallerde at yarışlarının yapıldığını ve ayak topunun (futbolun) oynandığını kaynaklarda yazdığı görülür.⁶⁰⁷

Ayrıca eski Türklerde en önemli olan ‘Şilan/Şölen ve Sığır’⁶⁰⁸ törenlerinde ‘Ozan’⁶⁰⁹ tarafından ‘Kopuz’⁶¹⁰ çalınarak şiirler şarkılar söylenir ve topluca ‘kıımız’⁶¹¹ içilirdi. Dini bir hususiyet de arz eden bu törenler aynı zaman da raks, şiir ve musiki⁶¹² ile eğlenceye dönüşür

Bununla birlikte mizahın eski Türk kültüründe eğlenceden ibaret olmadığının da bilinmesi gerekir. Örneğin Kaşgarlı Mahmud’un *Divân-ü Lügât-it Türk*’ünde geçen ‘küğ ve külüt’ kavramlarını İslamiyet öncesi Türk hayatında fıkraya verilen isim olarak geçer.⁶¹³ Bunun yanında bu yapıtta yer alan Alper Tonga sagusunda

törenlerinde söylenmekteydi. Böylece, hem yetenekli kişiler onurlandırılmakta hem de toplumda yeni yetenekli kişilerin çıkması teşvik edilmiş olmaktadır.” Salim Koca Ayrıca Kaşgarlı Mahmud’un XI. yüzyılda yazdığı *Divan-ü Lügati’t Türk* adlı Ansiklopedik Türkçe sözlükte ‘yarışma ve yardımlaşma’ kavramları ile ilgili 190’dan fazla kelimenin bulunduğunu söyler. (Koca, Salim (2006) ‘Eski Türklerde Bayram ve Festivaller’ Çukurova Üniversitesi Türkoloji Dergisi < <https://www.tarihtarih.com/>> 15.02.2019.

⁶⁰⁶ Koca (2006)

⁶⁰⁷ Eberhard, W. (1996) Çin’in Şimal Komşuları, İstanbul, Türk Tarih Kurumu, (Çev. Niğmet Uluğtuğ).

⁶⁰⁸ Sığır, umumi sürgün avına verilen addır. Şölen ise ‘Ceşn yahut Toy’ da denilen umumi kurban ziyafetleridir (M. Fuad, Köprülü, a.g.e. s.96).

⁶⁰⁹ “En eski Türk şairleri Tonguzların ‘Şaman’, Altay Türklerinin ‘Kam’, Yakutların ‘Oyun’, Kırgızların ‘Başı’, Oğuzların ‘Ozan’ dedikleri ‘Şahir/şair’lerdir. Sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik, şairlik gibi birçok vasıfları kendilerinde toplayan bu adamların, halk üzerinde büyük bir ehemmiyetleri vardı” (Köprülü (2004), s. 94).

⁶¹⁰ “Her milletin kendi ilk nağmelerini terennüme mahsus milli bir sazı vardır ki esatirine, menkıbelerine girer ve hatırası edebiyatında yüzyıllar boyunca saklanır. İşte en eski Türk ‘ Başı-Ozan’larının sagular (eski Türklerde söylenen ağıt), destanlar okurken yahut yarı dini ayinlerde kullandıkları en eski musiki aleti de ‘Kopuz’dur” (Köprülü (2004), s. 98).

⁶¹¹ Halis kısrak sütünden yapılmış bir tür içki (Köprülü (2004), s. 43).

⁶¹² Musikinin mizahdaki rolü için bkz. Yardımcı, İsmail (2010) ‘Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri’ Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3/2, 1-41.

⁶¹³ Kaşgarlı Mahmud (2005) *Divânü Lügât’it Türk*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, (Haz. Serap Tuba Yurteser ve Seçkin Erdi), s.332-334.

(ağıt) ironiye ve ironinin türlerine rastlamak mümkündür. “Dolayısıyla ironi sadece gülüncü değilaynı zamanda trajik olanı da ifade eder (...) kahramanların hayatlarında ve bilhassa ölümlerinde ironi böyle bir ifade aracına dönüşür.”⁶¹⁴ Dönemin en revaçtaki sanatı diyebileceğimiz dövüşte ve savaşta maharetini ispat eden bir kahramanın beklenmedik bir anda ve yerde hayata veda edişti toplumda ve toplumun sözcüsü konumundaki ozanda histerik bir ruh halinin oluşmasına neden olmuştur. Bu ruh halinin dile getirilişti ise ‘hayatın/kaderin ironisini gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Şairin “Felek fırsat gözetti/Gizli tuzak uzattı” dizeleri ise ironinin şiirdeki temelleri göstermesi bakımından önemlidir.

Alper Tonga öldü mü

Kötü dünya kaldı mı

Zaman Öcün aldı mı

Artık yürek yırtılır

Felek fırsat gözetti

Gizli tuzak uzattı

Beylerbeyi şaşırtdı

Kaçsa nasıl kurtulur⁶¹⁵

Ömer Özcan bu dizelerde yakarış, başkaldırı, umutsuzluk ve yerginin gizil oklarının olduğunu söyler.⁶¹⁶ Buradaki yergi ve gizlilik bizi genel ‘ironi’ye umutsuzluk ise dramatik ve çözümsüzlük ironisine götürür. Bu çalışmada ironi maddesinde ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulan ‘dramatik ironi’ Muecke’un öne sürdüğü bir çeşit ironi biçimidir⁶¹⁷ ve burada ironist devreden çıkarak sadece ironik bir durumu tasvir eder. Alper Tonga ağıtında da şair, ömrü kahramanlıklarla dolu olan ve hiç ölmeyecekmiş gibi bir yaşama sahip olan yiğidin beklenmeyecek bir şekilde ölmesiyle yaşamın faniliğini ironik bir dille tasvir eder. Şairin bu faniliğe karşı isyan ve feryadı ise ‘çözümsüzlük ironisi’yle açıklanabilir. Örneğin yaşadığı

⁶¹⁴ Demir (2013), s. 42.

⁶¹⁵ Özcan, Ömer (2002) Başlangıçtan Günümüze Türk edebiyatında Hiciv ve Mizah, İstanbul, İnkılap Yayınları, s.29.

⁶¹⁶ Özcan (2002), s.29.

⁶¹⁷ Cebeci (2008a), s.301

evrenin faniliğini kavrayamayan kişinin sonsuz yaşayacakmış gibi davranması çözümsüzlük ironisine örnek verilebilir.

Çalışmanın başında mizah'ın en önemli dört unsurun eğlence, yergi, zeka ve gülmece olduğu söylenilmiştir. İslam Öncesi Türk edebiyatının mizah anlayışında da eğlencenin mizahın diğer unsurlarına karşın daha baskın olduğu görülür. Bireysel ya da toplumsal hicvin ise yok denecek kadar az olduğu görülür. Bunun birçok sosyal ve psikolojik sebepleri olsa da sert ve zor bir yaşam koşullarında topluma örnek 'Alp tipi'ni öne çıkarmak, toplumu ya da bireyleri hicvetmekten daha doğru bir davranış olarak yaygınlık kazandığı düşünülebilir. Çünkü bu vesileyle toplumsal güç ve hareketliliğe de katkı sunulmuş olur. Nitekim Dede Korkut Kitabı'ndaki mizahi unsurları ele alan Ahmet Özgür Güvenç buradaki mizahın daha çok yergi amaçlı olduğunu ve acımasız olduğunu söyler yalnız hedefteki kişi ve kişilerin toplumun dışında kalan düşmanların olduğunu söyler.⁶¹⁸ Böylece Oğuzlarda yergi ve mizah bile düşmana karşı birlik ve beraberlik için kullanıldığı anlaşılmış olur.

1.5.2. Türk Halk Edebiyatında Mizah

Edebiyat için bir ulusun veya bir dönemin yazar ve şairleri tarafından yazılan eserlere verilen ad olduğunu söyleyen Erman Artun, Halk edebiyatının ise sözlü ve anonim olarak ortaya çıkıp zaman içinde gelişen ve edebi değeri olan eserlerin incelendiği bir bilim alanı olarak tanımlar.⁶¹⁹

Önceleri 'folklor' ve daha sonra 'halkbilim' olarak devam eden bu araştırma alanı XIX. yüzyılda bir araştırma ve inceleme alanı olarak Türk halkbilimine dönüşür. Pertev Naili Boratav bu dönüşümde kimi bilgin ve yazarların farkına varmadan bu dönüşüme katkıda bulunduğunu söyler. İlk olarak da Kaşgarlı Mahmut'un *Divanü Lugati't- Türk* (XI. yüzyıl) ile Evliya Çelebi'nin XVII. yüzyılda yazdığı *Seyahatname*'sini göstererek bu eserlerin halkbilimin önemli konuları için zengin belgeler niteliğinde olduğunu zikreder. Tanzimat'tan sonra da Şinasi ve

⁶¹⁸ **Güvenç, Ahmet Özgür** (2011) 'Dede Korkut Kitab'ında Mizah', Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S: 46, s. 180.

⁶¹⁹ **Artun** (2009), s. XIII.

Ahmed Vefik Paşa'nın Türk atasözlerini derleme, inceleme ve yayımlama çabaları, Ahmed Mithat Efendi'nin halk fıkralarını (Kıssadan Hisse dizisi) ile Çaylak Tefvik adıyla ün almış Mehmed Tefvik'in Nasreddin Hoca fıkralarını (*Bu Adam*) Türk halkbilimine katkıda bulunmuş simalar arasında zikreder. Yalnız yazar Türk halk edebiyatının ilk defa bir bilim olarak ele alıp inceleyen Macar bilgini İgnacz Kunos olduğunu söyler. Kunos, masalları, türküleri, meddah hikâyeleri ve seyirlik oyunlarını “bir milletin sanat yaratmalarını besleyip güçlendirecek, onlara ‘milli’ niteliklerini kazandıracak aynı zamanda, milletlerarası kültür alışverişlerini anlamayı sağlayacak belgeler olarak” görür. Kunos bu bağlamda 1925'te Ankara'da verdiği konferansları bir araya getirerek ‘Türk Halk Edebiyatı’ adlı kitabını oluşturmuş olur.⁶²⁰

1938'de Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi öğretim üyeleri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne bağlı olarak ilk defa Halk Edebiyatı dersi konulsa da günümüzde üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü bünyesinde ‘Tür Halk Edebiyatı’ adı altında dersler verilmektedir.

Atasözleri, masallar, maniler, türküler, destanlar, cönkler halkın sanat eserlerini besleyip onlara ‘milli’ nitelikler katıyorsa aynı şekilde mizahi tipler, mizahi eserler ve mizahi olaylar da hem sanat eserlerin gelişip değişmesinde hem de milli nitelikler kazanmasında rol oynar. Bugün dünyanın neresine gidilirse gidilsin ve dünyanın hangi diline çevrilirse çevrilsin Nasreddin Hoca'nın ya da Karagöz ile Hacivat'ın içine nakşedilmiş Türk halkının milli kültürünün izi silinemeyecektir. Çünkü bu tür mizahi tipler ile mizahi eserler Türk milletinin milli kültürünün hamuruyla yoğrulmuştur. Dolayısıyla ‘mizah’ kavramının Türk edebiyatındaki yerini kavrayabilmek için Türk halk edebiyatını ele almak isabetli olacaktır, aksi ise büyük bir eksikliği doğuracaktır.

Türk halk edebiyatında mizah denildi mi akla ilk olarak Nasreddin Hoca gelir. Kendine has duruşuyla ve yer yer hem düşündürücü hem güldürücü cevaplarıyla Türk halk edebiyatının en önemli mizahi karakterlerindedir. Ayrıca, ‘meddahlık’, ‘Hacivat ve Karagöz’, ortaoyunu, bilmeceler, maniler ve tekerlemeler gibi Türk halk edebiyatına ait kavramlar da mizahın önemli bir yeri mevcuttur.

⁶²⁰ Boratav, Pertev Naili (2000) Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı, İstanbul, K Kitaplığı Yayınları, s. 23-24.

Dolayısıyla Türk halk edebiyatında mizah kavramının yerini belirlemek adına bu kavramları sırasıyla ele almak gerekir.

1.5.2.1. *Meddah*

Meddah Arapça ‘methetmek’ sözcüğünden türemiştir. Meddah ise ‘methedici’ övücü anlamına gelmektedir ve Arap kültüründe Ehli Beyt’i övenler için kullanılan bir kavram iken Türk meddahlık sanatı tamamen kendine has bir şekilde vücut bulup gelişim göstermiştir.⁶²¹

Özdemir Nutku bu değerlendirmeyi yapmadan önce Türk meddahlığın kökenlerini araştırır. İslam öncesi Türk kültür ve yaşamında da halk hikâyeciliğinin yaygın olduğunu söyler. Zira ‘Ozan, Şaman, Kam ve Bakşı’ olarak isimlendirilen bu kişiler ‘Yuğ ve Şeylan’⁶²² gibi özel günlerde Tanrı’ya övgüler dizerlerdi. Nutku, daha sonra bu kişilerin hükümdarı öven ‘kasideci’ durumuna geldiğini söyler. İslam sonrası Türk edebiyatında yerini Meddahlara, Kıssahânlarla ve Şehnâme-hânlarla bırakan bu kişiler köy meydanlarında ya da köy kahvehanelerinde ‘Oğuz Destanları’nı’, Dedem Korkut Hikâyelerini, İslam tarihinin ve İran edebiyatının büyüklerini anlatmaya başlarlar.⁶²³

Meddahlardaki mukallitlik yeteneği ve meddahların sivri zekâları onlara hem Selçuklu saraylarının hem de Osmanlı sarayının kapılarını açmıştır. Evliya Çelebi’yi referans gösteren Nutku, Yıldırım Beyazıt döneminde taklitleri ve zekâsıyla padişahı güldüren ‘Kör Hasan’dan söz eder. Ayrıca bu meddahların sadece hikâye anlatarak değil farklı kılık kıyafetlere bürünerek Özdemir Nutku’nun⁶²⁴ deyiimiyle ihsan almak için bin bir türlü saçmalıklara bürünerek komiklik yaratmaya çalıştıkları söylenilir. Meddahların bu özelliklerinden dolayı Cemal Kutay tarafından “sözlü-sesli-taklitli bir mizah dergisi” olarak tanımlanır.⁶²⁵

⁶²¹ **Nutku, Özdemir** (1997) Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, s. 14.

⁶²² Yuğ: İslam öncesi Türk geleneğinde ölen kişi için düzenlenen cenaze merasimine verilen addır.

Şeylan: Eski Oğuz töresinde kurban şöleni (**Nutku**, (1997), s. 14).

⁶²³ **Nutku**, (1997), s. 16-18.

⁶²⁴ **Nutku**, (1997), s. 18.

⁶²⁵ **Kutay, Cemal** (1970) Nelere Gülerlerdi, İstanbul, Arkın Dağıtım Ltd. Şti., s.15.

Meddahların nitelikleri üzerinde duran Nutku bunların halkın nazarında kültürlü, bilgili ve bazen de bir tarihçi olarak görüldüğünü dolayısıyla saygın bir kişiliğe sahip olduğunu söyler. Ona göre genelde üç tür meddah tipi vardır:

- Kitaptan ya da ezberden Hz. Hamza ve Battal Gazi gibi kahramanların yiğitliklerini anlatanlar
- Saz eşliğinde destanlar ya da manzum övgüler düzüp hikaye anlatanlar
- Taklitli hikâye ve menkıbe söyleyenler

Bu çalışmada üzerinde durulan meddah tipi ise Özdemir Nutku'nun dile getirdiği üçüncü tiptir. Bu tipler Anadolu'da genelde bir değnekle dolaşır kendilerine has bir giysileri ise yoktur. Bu kişiler gerçek hayatta var olan olayları ve kişileri şiveleri ve hareketleriyle birlikte taklit ederek hikâyelerini anlatırlar. Mizaha yatkın kişilikleri ve inandırıcılıkları ve güçlü gözlem sahibi olmaları onların yegane sermayesidir. Seyirci ve dinleyicilerle yakın ilişki kurduğundan seyircinin tepkisine göre doğaçlama yaparlar.

Meddahların anlattıkları metinleri ve hikayeleri konu bakımından saptamak halkın neye güldüğünü belirlemek açısından önemlidir. Meddah her ne kadar anlattığı hikayeleri *Binbir Gece Masalları*, *Kırk Vezir Hikayeleri* ve *Billûr Köşk* gibi çeşitli kaynaklardan beslese de asıl olarak meddah hikayelerini güncel olaylar besler. Ve onları önemli kılan da bu hikayelerin güncel ve toplumsal problemlere çözüm sunmasıdır. Nitekim meddah, hikayenin bitiş bölümünde kıssadan hisse anlamında sözleri dile getirmesi meddahları ve meddahlığı farklı bir boyuta taşır.⁶²⁶

Meddah bireysel ve toplumsal problemleri büyük bir ustalıkla hikâye edip üstün mukallitlik yeteneği ve dile olan hakimiyeti sayesinde olayları dramatize etmeye çalışır, bunu yaparken değneğiyle çeşitli kılıklara girer ve elindeki mendil ile ağzını kapatarak 'sayısız şive taklidi yaparak'⁶²⁷ olayı gerçekmiş gibi sunmaya çalışır.

⁶²⁶ Nutku, (1997), s. 19.

⁶²⁷ Mihail Bahtin'e göre şiir dili politik kültürel ve ideolojik değerleri daha otoriter kılarken soytarının (meddah) dili kullanma biçimi ise var olan değerleri yıkar. Bunu yaparken komiğin gücünden yararlanmayı ihmal etmez: "Şiir, daha yüksek resmî toplumsal-ideolojik düzeylerde dilsel-ideolojik dünyayı kültürel, ulusal ve politik olarak merkezileştirme görevini yerine getirirken, daha düşük düzeylerde, bölgesel panayırlarda kurulan sahnelerde, soytarların yaptıkları gösterilerde soytarının 'heteroglossia'sı tüm "dilleri" ve lehçeleri komikleştirerek gür bir sesle konuşmaya başladı; hiçbir dil-merkezinin bulunmadığı, şairlerin, bilginlerin, keşişlerin, şövalyelerin ve diğerlerinin "dilleri"yle canlı bir şekilde oynandığı, tüm "diller" in bir maske işlevi gördüğü ve hiçbir dilin

Buradaki dinleyici hem meddahın sivri zekasına güldüğü gibi toplumsal olarak yapmış oldukları yanlışlıklara da gülmüş olurlar. Yalnız Bergson'un gülme kuramını burada hatırlarsak taklidin bizatihi kendisinin komik olduğu ortaya çıkacaktır. Çünkü ancak eşyanın bir ikizinin olabileceğini insanın, düşüncenin sürekli bir tekamül içerisinde olduğundan taklidinin yapılması onu eşyaya benzeteceğinden taklit olayının her zaman gülünç olduğu görülür.

Meddah dinleyicisinin büyük bir haz içinde gülüp eğlenmesi gülmenin 'üstünlük kuramı'yla da açıklanabilir. Çünkü meddahın taklit ettiği kişiler genelde bireysel ya da toplumsal kusuru olan şahsiyetlerden ibaret olduğu kaynaklarda geçmektedir. Öyleyse halk bireye karşı bir tür ceza ve kendileri için de bir zafer işareti olan gülme ile karşılık verir. Bazen toplumsal sorunların işlendiği bir hikayede kendini bulan halk bu sefer de kendi kendine gülmüş olur. Bu durumu üstünlük kuramı savunucusu olan Albert Rapp şöyle tarif eder. Rapp kendi kendimize olan gülüşümüzde bile üstünlük duygusunun varlığından söz eder. Çünkü kişi kendine güldüğünde kendini o kötü durumdan ya da alay edilecek durumdan soyutlar ve yeni benliği eski benine karşı kurduğu üstünlüğü gülme ile taçlandırır.⁶²⁸ Yalnız meddah herkesin aynı kabiliyette bu soyutlamayı yapamayacağını bilmiş olacak ki hikayenin başında şöyle bir uyarıda bulunur: "İsim isme, kisip kisbe, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir yalan gerçek vakit geçer."⁶²⁹

otantiklik, karşı çıkılmazlık iddiası taşıyamadığı sokak şarkıları, halk deyişleri, anekdotlardan oluşan fabliaux (koşuklu halk öyküleri) ve Schwänke (kaba komedi, fars) edebiyatı geliştirdi" (bkz. **Bahtin** (2017), s. 48). Bahtin ayrıca bunun sadece heteroglossia (çokseslilik) olmadığını edebi ve resmi dile karşı bilinçli bir muhalefet olduğunu dile getirir (bkz. **Bahtin** (2017), s. 48). Bu konuya Hacivat-Karagöz arasında geçen şu diyalog güzel bir örnek teşkil etmektedir:

Hacivat: Ey koy sine-i billura, rahm-et âşıkın zira,

Beyaz üzre çekilmiş elde fermanın var.

Karagöz: ...kaç asırlık arkadaşının kapısında okuduğun şiir bu mu?

Ey koy sinekli suya yarım akşama bira,

Bez üstünde çekilmiş telveli kahvemiz var (**Ünver, Oral** (1965) Öp Hacivat'ın Elini, İstanbul, Üsküdar, s. 22-23'ten akt. **Özünü** (1999), s. 79).

Hacivat'ın Nedim'in Divanı'nda geçen "Elin koy sine-i billûra rahm et âşıkâ zîrâ Beyaz üzre bizim de pençe bir fermânımız vardır" (**Gölpınarlı, Abdülbaki** (2015) Nedim Divanı, İstanbul, İnkılap Yayınları, s. 266'tan akt. **Çakıcı, Muhammet Emre** (2018) 'Nedim Divanı'nda Renkler' (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 53) beytini "Ey koy..." diye değiştirerek okuması üzerine Karagöz'ün beyti biçimsel taklit etmenin yanında üslup ve içeriğini değiştirmesi şiirin merkezileştirme gücüne karşı bir saldırı olarak okunabilir. Ayrıca Karagöz'ün tehzil olarak da kabul edilebilen beytini parodi çerçevesinde ele aldığımızda türe yönelik bir saldırı olduğu da anlaşılacaktır.

⁶²⁸ **Moreall** (1997), s. 15.

⁶²⁹ **And, Metin** (2006) Meddah Kitabı, İstanbul: Kitabevi Yayınları, (Haz. Ünver Oral), s. 9.

1.5.2.2. Gölge Oyunu/Hacivat-Karagöz

İlk yazılı kaynaklarına MÖ 1000 yılın sonunda Hindistan’da görülen Gölge oyunu dünyanın çeşitli ülkelerinde kendine özgü bir biçimde gelişim göstermiştir. Fan Pen Chen, Orta Asya steplerinin göçebe halklarının gölge oyununu bulmuş olabilirliği üzerinde durarak çadırın ve ateşin birlikteliği böyle bir oyunun ortaya çıkmasında kaynaklık edebileceğini düşünür. Çin Hindistan, Endonezya, Tayland, Ortaçağ Mısır’ı, Türkiye ve Avrupa gibi bölgelerin kendine has gölge oyunlarının olduğunu söylese de aralarında ciddi bir kültür alış-verişinin yaşandığını da ekler. Özellikle de Ortaçağ Mısır’ına gölge oyunun Türkler tarafından taşındığını söylese de “Gölge tiyatrosu (oyunu) yerleşik bir topluma girdiği andan itibaren gelişkin ve ‘yerli’ bir kültür biçimi olarak ortaya çıkacak ve kendi ayırt edici özelliklerini geliştirecektir⁶³⁰ der.

Karagöz ile ilgili ilk bilgilere 16. yüzyıl kaynaklarında rastlanıldığını söyleyen Metin And, bu oyunun Anadolu’da Türklerin arasında yayılmasında ise farklı görüşlerin hakim olduğunu söyler: George Jacob’a göre Karagöz oyunu Çinlilerden Moğollara onlardan da Türklere geçtiği düşüncesi. İkincisi ise Yahudiler vasıtasıyla İspanya’dan getirildiği düşüncesidir. Üçüncüsü Tahir Alangu’nun çingene motifinden dolayı bu oyunun Hindistan’dan geldiğidir. And, en yaygın olan görüşün ise Sultan Orhan zamanında cami inşaatında çalışan Hacivat ve Karagöz adında iki inşaat işçisinin iş zamanında aralarında nükteli konuşmalarından dolayı işi aksattığı ve bundan dolayı her iki işçinin Sultan tarafından öldürüldüğünü ve bundan pişman olan Sultan’ı teselli için Şeyh Küşterî tarafından Hacivat ve Karagöz’ün deriden yapılmış tasvirlerinin perde arkasından gösterilmesiyle bu oyunun icat edildiği görüşüdür. And bu görüşün yaygın olduğunu söylese de gölge oyununun Mısır’dan Türk kültürüne girdiğini söyler. Buna delil olarak Yavuz Sultan Selim’in Cize’de izlediği ve çok beğenip İstanbul’a getirdiği hayalciyi gösterir.⁶³¹ Yalnız Fan Pen Chen yukarıda da ifade edildiği gibi bunun aksini savunur. Çünkü ona göre

⁶³⁰ **Chen, Fan Pen** ‘Dünyada Gölge Oyunu’: Efe, Peri (Ed) (2013) Hayal Peşinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, (Çev. Bilge Gültürk), s. 36-38.

⁶³¹ **And, Metin** (2005) Karagöz Oyunun Kaynağı, İstanbul, Kitabevi Yayınları, (Haz. Sevgül Sönmez), s. 12.

“Ortaçağ’da Mısır’daki Memlûk gölge oyunu, ileride Mısır’ın yöneticisi olan steplerden gelmiş göçebe Türk askerler tarafından getirilmiş olabilir”⁶³² der.

Sonuç itibariyle 16. yüzyılda ilk defa Anadolu’yla tanışan Karagöz oyunu 17, 18 ve 19. yüzyıllarda halkın yegane eğlencesi haline gelir, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde modernleşmeye maruz kalan Karagöz oyunu bu etkisini 20. yüzyıla kadar devam ettirir.⁶³³

Genel olarak dört bölümden (Mukaddime, Muhavere, Fasıl ve Bitiş) oluşan Karagöz oyununda asıl oyuncular Hacivat ile Karagöz olsa da meddahın daha çok şive ile taklit ettiği Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Tuzsuz Deli Bekir, Efe, Külhanbeyi, Kastamonulu, Laz, Bolulu, Kayserili, Rumelili, Kürt, Arnavut, Acem, Arap, Yahudi, Ermeni, Frenk ve Rum gibi toplumun farklı kesimlerinden simalar da oyunda boy gösterilir.

Karagöz oyunundaki komik ögesi ise genel olarak Hacivat ve Karagöz arasındaki Muhavere bölümündeki yanlış anlamalar olsa da⁶³⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu Karagöz oyunundaki asıl komiğin ses ve hareket olduğunu ve ‘espri komiği’ diye adlandırdığı nüktenin ise neredeyse hiç olmadığını iddia eder.⁶³⁵ Bununla birlikte *Wanda Souvenirs Anecdotes sur la Turquie (1820-1870), Paris 1884, (Karagueuz)* makalesinden hareket eden Metin And, Karagöz oyununun ‘siyasi taşlama’ olarak da okunabileceğini söyler. Bu taşlamaların ise genel de devlet ileri gelenlerine, onların tutumlarına, göreneklerine, davranışlarına yönelik olduğunu ifade eder.⁶³⁶ Cemal Kutay da Karagöz oyununu siyasi hiciv olarak kabul eder. Ona göre Hacivat Osmanlılık terkibi içinde ayrı, okumuş—yazmış fakat ilmini rahatı için ustaca kullanmayı tercih etmiş saray bürokratını temsil etmektedir. Genelde Osmanlı Türkçesiyle konuşmayı tercih eden biridir. Buna karşın Karagöz Türkçe konuşan halktan biridir ve halkı temsil etmektedir ve Hacivat’ın kafiyeli ve âdeta manzum konuşmasıyla alay eder.⁶³⁷ Yine buna benzer bir yorum M. Bülent Varlık tarafından yapılır: Ona göre oyunun temel kahramanı olan Hacivat ve Karagöz ‘elit ile avam arasındaki çelişkileri ortaya koyar. Hatta yazara göre toplumsal hicvin ön plana

⁶³² Fan Pen, Chen, s. 37.

⁶³³ And (2005), s. 16.

⁶³⁴ And (2005), s. 16.

⁶³⁵ Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı (1969) ‘Karagöz Tekniği ve Estetiği’ Türk Dili Dergisi, S: 215, s. 3-5.

⁶³⁶ And, Metin (1963) ‘Karagöz Siyasi Bir Taşlamaydı Da’ Forum Dergisi, S: 214, s.2-4.

⁶³⁷ Kutay (1970), s.17.

çıkıldığı Yeni Türk edebiyatı döneminde bazı dergi ve gazetelerin ‘Karagöz’ adıyla ortaya çıkmasının asıl sebebi de budur.⁶³⁸

Komiğin, çalışmanın başında bir eserde rahat bir ortam sağladığı dile getirilmişti, şair ya da oyuncunun bu havadan istifade ederek var olan kuralları bir süreliğine askıya alıp yanlış bildiği şeyi alaya alarak, komikleştirerek ya da basite indirgeyerek eleştirdiği söylenilmişti. Bu bağlamda ‘hayalî/hayalci’ denilen kişinin komiği sosyal mesaj olarak kullandığı söylenebilir. Ayrıca Karagöz oyunlarında cinselliğin sıkça işlenmesi ve halkın bu türden bir komiğe rağbet göstermesi de bu türden bir değerlendirme ile açıklanabilir. Çünkü daha önce değinildiği gibi Freudçu komik düşüncede süperegoyla baskılanan düşünceler kişide belli bir enerjinin oluşmasına neden olur ve rahat bir ortamda baskının birden ortadan kalkmasıyla biriken enerji gülme ile dışarı atılır.

Karagöz oyunundaki cinsellik konularının fazla olması oyun şeklinin buna müsait olmasına da bağlanabilir. Nitekim Daryo Mizrahi bu konuda şu açıklamayı yapar: “Ancak Karagöz oyunlarının, temsil ve gösterge sınırlarını genişleten önemli bir ayrıcalığı vardı; canlı aktörlerle mümkün olmayan ama cansız kuklalar yoluyla tiyatrolaştırılan cinsellik. Perdede peçesiz kadınları ve falluslu erkekleri canlandırmak mümkündü. Sokakta sınırlanan kadın erkek ilişkileri perdede tersyüz oluyordu.”⁶³⁹

Mimik ve hareketin kısıtlılığı olduğu perde oyununda komiğin dil üzerinden sağlanmasını gerekli kılar. Nitekim Hacivat-Karagöz oyunlarındaki gülmece unsurlarını konuşma ilkeleri ile açıklamaya çalışan Ünsal Özünlü söz konusu oyun metinlerinde geçen komik öğeleri dil oyunları üzerinden açıklamaya çalışır: ‘Ses-anlam’, ‘çok anlamlılık’, ‘ters anlamlılık’, ‘ilişkisel iletişim’, ‘uyak kullanımı’, ‘uyaklı sözcüklerle verilen ters anlamlar’ ve ‘uyaklarla ters anlamların sağlayamadığı iletişim’ gibi söz oyunları ile komiğin sağlandığını düşünür.⁶⁴⁰ Ama Hacivat-Karagöz arasında geçen yanlış anlaşılımları ve söz oyunlarını gülmenin ve komiğin esas nedeni kabul etmek doğru olmaz. Çünkü gölge oyununda ‘klişe’ haline gelen

⁶³⁸ Varlık, M. Bülent (1985) Mizah, Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, C. 4, s.1092.

⁶³⁹ Mizrahi, Daryo ‘Ciddi Hayatın Komik Gölgelemleri Osmanlı’da Karagöz Oyunları’: Efe, Peri (Ed) (2013) Hayal Peşinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, (Çev. Bilge Gültürk), s. 52.

⁶⁴⁰ Özünlü (1999), s. 73-80.

Hacivat ile Karagöz'ün zıtlaşması ve hemen her konuda tartışmaları ve birbirleriyle alay etmeleri komiğin ve gülmenin en büyük kaynakları arasındadır. Bu bağlamda Bergson'un Yaylı Şeytan oyuncağı örneği gölge oyunundaki komiğin kaynağını oluşturmada kullanıldığı tespit edilebilir. Bununla birlikte gerek Hacivat'ın gerekse de Karagöz'ün tek başına bile komik ögesi olduklarını söylemek yanlış olmaz. Çünkü gerek Hacivat'ın toplumdaki karşılığı olan çokbilmiş, yarı aydın ve halka üstten bakan birini gördüğümüzde ya da Karagöz'ün simgelediği eğitimsiz, saf, alçakgönüllü ve yeri geldiğinde beklenmedik sözler uyduran birine rastladığımızda bu karakter benzerliğinden dolayı güleriz. Hatta üç dört perde Hacivat-Karagöz oyununu izledikten sonra izlenen ilk Hacivat Karagöz oyununda muhavere başlamadan bile yine gülmeler oluşmaya başlar. İşte bunun sebebi Hacivat ve Karagöz'ün karakter özelliklerini yitirip artık birer 'tip' olarak sahneye yansımalarıdır. Bu söylemi biraz daha ilerlettiğimizde Hacivat ve Karagöz'ün 'Cimri ve Kumarbaz' gibi artık birer cins isme dönüştüğünü bile söylemek yanlış olmayacaktır. 'Hacivat(lık) ya da Karagöz(lük)' yapma gibi kullanımlar konuşma dilinde yaygın bir kullanımdır.

Bergson, dram oyununun özel ad taşıyabileceğini söyler, ama komedi tam tersi bir şekilde anca cins (cimri, kumarbaz, sarhoş, uyuz ve kıskanç gibi.) isimlerin olabileceğini söyler ve bunun sebebinin şöyle dile getirir:

...Çünkü bir komik kötü huy istediği kadar kişilerle sıkı sıkıya birleşsin, gene de bağımsız, sade varlığını korur; hem görünmeyen hem de orada olan ortadaki kişidir; gerçek, yani etten ve kemikten kişiler sahnede ona asılıdır. Kimi zaman bu kişileri kendi ağırlığıyla sürüklemekten, kendisiyle birlikte bir yamaç boyunca yuvarlamaktan hoşlanır. Ne var ki daha çok onları bir alet gibi kullanacak ya da kukla gibi oynatacaktır. Yakından bakarsanız görürsünüz: Komedya ozanının sanatı bu kötü huyu öylesine iyi tanıtmakta, biz izleyiciler kendisine öyle yakın yapmakta toplanır ki, sonunda oynattığı kuklanın iplerinden kimilerini onun elinden alıp biz de kuklayı oynatırız. Aldığımız tadın bir bölümü buradan geliyor. Öyleyse burada bizi güldüren bir tür özdevinimdir. Bunan inanmak için bir komik kişinin genellikle gülünçlüğünden habersiz olduğu ölçüde komik duruma düştüğünü görmek yeterlidir.⁶⁴¹

Çünkü komik olmak tamamen bilinçdışı olmakla ilgili bir durumdur. Bununla birlikte bir devinimin yani tekrarın söz konusu olması ve kişinin dalgın bir şekilde aynı hareketleri sürekli tekrarlıyor olması komiğin esas sebebidir. Bu da bizi Bergson'un en başından itibaren dile getirdiği 'mekanik olanın ya da mekanikliğe

⁶⁴¹ Bergson (2011), s. 18-19.

öyküenin komik olması' durumudur. Dolayısıyla Karagöz'ün sert ve zıt tavırları ve bunların sürekli tekrarlanmaları bu türden bir komikten beslendiği söylenebilir.

Hacivat-Karagöz oyununda gülüncün ortaya çıkmasında ve bazı sosyal mesajları iletmesinde ironinin ciddi bir rol üstelendiği gözlemlenir. Karagöz'ün saf duruşuyla sözcük ve cümelerinin ilk anlamlarının (yüzeysel anlam) peşine düşmesi birinci komiği oluştururken Hacivat'ı oyunsal araca dönüştürmesi ikinci bir komiğin oluşmasına neden olur. "Bize sık sık ironinin 'mucidi' olarak tanınan Sokrates'in muhatabını kurnazca istediği yöne çekme yöntemini anımsatan ama Karagöz'ün 'uzlaşmaz' oyun bozan(r)lığı yüzünden bir türlü amacına ulaşamayacak olan bir Hacivat yönteminden bile söz edilebilir belki de."⁶⁴² Saf ve bilgisiz birine karşı neticeye varamamak ve istediğini elde edememek Karagöz'ün zaferi gibi gözükse de aslında yazar her iki karakteri de alayın ve hicvin merkezine koymuştur.

Türk toplumunun aynası niteliğinde olan Hacivat-Karagöz oyunu uzun yıllar varlığını sürdürmüştür hatta Sultan II. Abdülhamid'in desteğini görerek bu varlığını bir müddet devam ettirmiştir. Yalnız I. Dünya Savaşı başladıktan sonra yavaş yavaş toplumdaki silinerek bitkisel hayata girmiştir. Bununla birlikte Bülent Varlık incelenmeye değer şu tespiti de dile getirir: İstanbul'daki Karagöz loncasının kapanması ile sinemanın aynı yıllarda İstanbul'da yaygınlaşması bir tesadüf olamazdı ancak yeni teknolojinin eski sistemleri devreden çıkarmasıyla açıklanabilirdi.⁶⁴³

1.5.2.3. Orta Oyunu

Doğan Kaya orta oyununu "Dört tarafı çepeçevre seyircilerle bir alanda oynanan, çok aktörlü, çalgı, raks, taklit ve şarkıları ihtiva eden, oyuncuların herhangi bir metne bağlı kalmadan irticalen icra ettikleri oyuna verilen ad" diye niteler. Orta oyununun kimi araştırmacılara göre Karagöz oyunundan daha eski kabul edildiğini söyleyen Kaya, XIX. yüzyılda ortaya çıktığını da kabul edenlerin olduğunu söyler.

⁶⁴² Güçbilmez (Nisan 2007), s. 106.

⁶⁴³ Varlık (1985), s.1093.

Ayrıca oyun kadrosu içerisinde başta Pişekâr ve Kavuklu olmak üzere ‘Çelebi, Zenne, Tuzsuz, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi, Efe, Cüce, Kambur, Denyo (Aptal), Türk, Çerkez, Arap ve Ermeni gibi tiplerini sayar. Yazar burada Karagöz ile orta oyununu karşılaştırırken Kavuklu’nun Karagöz’e, Pişekâr’ın ise Hacivat’a denk düştüğünü söyler ve orta oyununun da Karagöz oyunu gibi ‘giriş, muhavere, fasıl ve bitiş’ diye dört bölüme ayrıldığını söyler.⁶⁴⁴

Daha çok eğlence için yapılan bu gösteri mesire alanlarında yapıldığı gibi kapalı alanlarda da icra edilirdi. Buradaki komik öğeler; rakslar, taklitler ve kılık değiştirmeler ayrıca Pişekâr ile Kavuklu arasında geçen muhavere bölümündeki konuşma, tartışma, bilmece ve tekerlemeler olarak sıralanabilir. Taklidin neden komik olduğu hem Bergson’un gülme kuramında hem de Meddah maddesinde dile getirilmişti. Yalnız orta oyununda seyirciyi en çok güldürenler arasında şüphesiz ‘tavşan’ diye adlandırılan ve kadın kılığına giren erkek rakkaslardır. Çünkü insan ve toplum değişse de nesnelere ve kavramlar hakkında belirli düşünceler vardır. Bu düşünceler beklenmedik bir sonuçla karşılaştığında ortaya çıkan uyumsuzluk olaya şahit olanlar tarafından gülmeyle karşılanacaktır. Bu da gülme kuramlarından olan ‘uyumsuzluk kuramı’na haklı çıkaracak bir örnektir.

Ayrıca Bergson’un gülme kuramında dile getirdiği ‘Yaylı Şeytan’ formülü hem Hacivat-Karagöz hem de Pişekâr ile Kavuklu’ya uyarlanabilir. Çünkü bu tipler genel olarak seyircinin karşısına özellikle ‘muhavere’ bölümünde hep bir tartışma ve atışmayla boy gösterirler. Sözcüğü yanlış telaffuz etme ya da anlama, bilmece ve tekerleme yarışına girme gibi yapılan zıtlıklar seyircinin belki de en çok eğlendiği ve güldüğü kısımlardır. İşte Bergson buradaki ‘gülme’nin nedenini ‘Yaylı Şeytan’ diye isimlendirilen bir tür çocuk oyuncakıyla açıklar. Ona göre zıtlıkla bütün unsurlar komiktir: “Güldürücü bir sözcük yinelemesinde genellikle karşı karşıya olan iki uç vardır: Bir yay gibi gevşeyen sıkıştırılmış bir duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan hoşlanan bir düşünce.”⁶⁴⁵

Bu her iki oyunda da yay gibi gerilen kişiler Karagöz ile Kavuklu’dur, onları gerenler de Hacivat ile Pişekâr’dır. Ayrıca Karagöz ile Kavuklu tiplerinde bir katılık ve dalgınlık söz konusudur ve onları asıl komik yapan da budur. Çünkü

⁶⁴⁴ Kaya (2007)

⁶⁴⁵ Bergson (2011), s. 48.

Bergson'a göre yaşam, evren, düşünce ve insan sürekli değişen canlı bir varlıktır. Bu değişime ket vuran 'dalgınlık' olmasaydı ya da başka bir deyişle her şeye dikkat edilmiş olunsaydı ne rastlantıların ne karşılaşmaların ne de dönüp dolaşıp aynı yere gelmelerin var olacağı söylenilebilir.⁶⁴⁶ Dolayısıyla katılık ve dalgınlık gösteren kişiler komik duruma düşer ve gülme de onlara verilen bir ceza olarak görülür.

1.5.2.4. Fıkra Türü/Nasreddin Hoca Fıkraları/Bektaşî Fıkraları

Türk edebiyatında 'mizah' denilince akla ilk gelen türdür 'fıkra'. Fıkranın Türkçeye Arapçadan geçtiğini söyleyen Dursun Yıldırım⁶⁴⁷ fıkra ile ilgili ilk kaynaklara Kaşgarlı Mahmud'un *Divân-ü Lügât-it Türk*'ünde rastlanıldığını söyler. Bu eserde geçen 'küg ve külüt' kavramlarıyla halk arasında ortaya çıkan gülünç nesnelere ve güldüren şeyler için kullanıldığını ifade eder. Fıkrayı ise şöyle tanımlar:

Fıkra hikâye çekirdeğini hayattan alınmış bir vak'a veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa ve yoğun anlatımlı, beşerî kusurlarla içtimaî ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıddiyetleri, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin bir istihza yoluyla yansıtan; umumiyetle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın müstakil şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelerden her birine verilen isimdir.⁶⁴⁸

Bununla birlikte daha öz bir şekilde Doğan Kaya fıkrayı şöyle betimler: "Temelinde az çok mizah, nükte, hiciv hatta tenkit unsuru taşıyan günlük olaylardan hareketle hisse kapmayı hedef tutan sözlü, kısa, mensur hikâye"⁶⁴⁹ Doğan Kaya ayrıca 'fıkra tipi'ne de dikkatleri çeker. Fıkranın asıl kahramanı aynı zamanda fıkranın da temel tipidir. Fıkroda başka tipler mevcut olsa da fıkra bu tiplerin adlarıyla isimlendirilir: Nasreddin Hoca, Bektaşî, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Pinti Hamit, Kayserili, Karadenizli ve Erzurumlu gibi... Bu tipler ayrıca ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan tiplerdir.⁶⁵⁰

⁶⁴⁶ Bergson (2011), s. 55

⁶⁴⁷ Yıldırım, Dursun (1999) Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları, Ankara, Açağ Yayınları.

⁶⁴⁸ Yıldırım (1993), s. 3.

⁶⁴⁹ Kaya (2007), s. 322.

⁶⁵⁰ Kaya (2007), s. 323.

Burada Bektaşi ve özellikle de Nasreddin Hoca⁶⁵¹ fıkralarına ayrıca değinmek yararlı olacaktır. Çünkü bu tiplere ait fıkralar Türk milleti tarafından çokça sevilmiş ve bölgesel olmaktan çıkıp ulusal ve hatta uluslararası bir üne kavuştuğunu İlhan Başgöz'ün *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca* adlı eserinden öğreniyoruz. Ayrıca Nasreddin Hoca üzerine yapılan hacimli çalışmalar bu tipin Türk edebiyatı tarihi açısından önemini belirtmek bakımından kuvvetli bir delildir.

Yaşamı hakkında çok şey bilinmese de ve bu konuda tartışmaların halen devam ettiği bilirse de Nasreddin Hoca fıkralarının İlhan Başgöz'ün deyişiyle beş yüz yıllık bir tarihi derinliği mevcuttur.⁶⁵² Dolayısıyla başlı başına bir araştırma konusu olabilecek olan Nasreddin Hoca fıkralarının tüm hususiyetlerini burada değerlendirmek mümkün değildir ama Hoca'nın muhalif kimliğine atfetmeden de çalışmanın eksik olacağı muhakkaktır.

Nasreddin Hoca'nın söz konusu muhalif kimliğini İlhan Başgöz özetle şöyle açıklar: “Onun tek silahı dilidir. Bu iğneli dille Hoca insanı baskı altında tutan sosyal kurumların tümü ile, kötü insan ilişkileri ile, eskimiş gelenek ve göreneklerle, halka yukardan bakan beyler ve padişahlarla alay eder; onları yerer, ayıplar, taşlar ve gülünç duruma düşürür.”⁶⁵³

Nasreddin Hoca fıkraları, Bektaşi fıkraları ya da diğer tiplere ait fıkralarda olsun asıl güldürücü öge genel de son cümlede olur. Anlatıcının kabiliyetiyle birlikte daha ilk cümlede büyük bir merak ile başlayan fıkra sonuna doğru bu heyecanı doruk noktaya ulaştırır ve son cümle ile uyumsuz bir sonucun oluşması, ya da birikilen enerjinin açığa çıkmasıyla gülme meydana gelir. Fıkraların geneli böyle olsa da Nasreddin Hoca fıkralarında ironi ile parodinin dolayısıyla alayın çok sık işlendiği görülür.

Bir gün Hoca'ya; iyi hoş bir adam olduğunu, fakat Farsça bilmediği için vaazlarının pek etkili olmadığını söylediklerinde, Hoca Farsça bildiğini ispatlamak için bir beyit okur: “Mor menevşe boynun eğmiş uyurest/Kâfir soğan kat kat urba giyerest” Hoca'ya bunun neresi Farsça olduğu sorulunca: “Sonundaki ‘est’leri görmüyor musunuz? diye cevap verir.”⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Nasreddin Hoca'nın yaşamı ve aile hayatı hakkında geniş bilgi için bkz. **Sakaoğlu, Saim / Alptekin, Ali Berat** (2009) *Nasreddin Hoca*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi.

⁶⁵² **Başgöz, İlhan** (2005) *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*, İstanbul, Pan Yayıncılık, s.12.

⁶⁵³ **Başgöz** (2005), s. 10.

⁶⁵⁴ **Şimşek, Esmâ** (2005) ‘Nasreddin Hoca'nın Şairliğini Konu Alan Fıkralar Üzerine Bir İnceleme’, I. Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni, Ankara.

Fıkıradaki da görüldüğü Hoca bu beytiyle hem Farsça bilme zorunluluğunu hem de Farsça yazılan beyitlerin muhtevasını alaya alır. Farsça beyitleri üslup yönünden taklit ederek parodileştirir ve okuduğu beytin diğer Farsça beyitler gibi olmamasına karşın öyleymiş gibi davranarak güçlü bir ironi kullanmış olur. Ayrıca Hoca'nın okumuş olduğu beyit 'yüksek bürlesk' kavramı ile de açıklanabilir. Çünkü Hoca tamamen hem biçimsel hem de üslup bakımından ciddi bir dil kullanmasına karşın anlattığı şey ise birbirinden tamamen alakasız konulardır.⁶⁵⁵

1.5.2.5. *Bilmece*

Bilmeceler hayatımızı kuşatan ve hemen her şeyi kapsayan şeyleri (nesnelere, canlılar tabiat olayları vd.) taklit yoluyla, sözcüklerle ya da benzetmelerle üstü kapalı bir şekilde anlatarak soran kalıplaşmış söz gruplarına verilen ad olarak nitelenir.⁶⁵⁶ Türk halk edebiyatı anonim ürünleri arasında incelenen bilmeceler söz oyunlarından ve ses taklitlerinden çokça yararlanarak soru sormayı bir tür oyuna ve dolayısıyla eğlenceye çevirir. Bilmecelerin bu yönü de onları mizahi yönden de ele almayı gerekli kılar. Çünkü çalışmanın Giriş kısmında denildiği gibi mizahın en önemli unsurlarından biri de 'eğlence'dir. Yalnız bilmeceler daha çok oyun ve eğlence olarak görülse de arı zekâyâ hitap eden tarafı da yok değil, hatta bazen asıl gülmeyi ortaya çıkaran şey bilmecenin zekice bir cevabının olmasıdır. Özellikle de sorunun çok kolay cevabın zor ya da sorunun zor, cevabın kolay olduğu durumlarda söz konusu uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır.

Bilmecelerin hem mizahi yönünün olması hem de eğitici olmasından dolayı çocuk eğitimindeki rolü de ayrıca üzerinde durulması gereken pedagojik bir konudur.

⁶⁵⁵ Nasreddin Hoca fıkralarındaki ironi ve parodinin daha kapsamlı örnekleri için bkz. Şenocak, Ebru (2007) İronik Yaşamda Sonsuza yürüyen Kahraman. Konya: Mozaik Kültür Sanat Vakfı ile **Cebeci** (2008a)

⁶⁵⁶ **Karataş** (2014), s. 90

1.5.2.6. Tekerleme

Turan Karataş tekerlemeyi “çeşitli ses taklitlerinden, ölçü ve kafiyeden, ikileme ve tekrarlardan yararlanılarak oluşturulan ses kümesi” diye tarif eder.⁶⁵⁷

Erman Artun⁶⁵⁸ ise tekerlemenin söylenme nedenlerini birkaç maddede şöyle özetler:

- Çocuk hayalinin dünyayı algılaması
- Masal orta oyunu, Karagöz oyunu gibi türlerde seyirciyi oyunun düş âlemine girmesine yardımcı olmak
- Abartılı söylemlerle dinleyiciyi eğlendirmek
- Olağanüstü öğelerle anlatımda mizahi yönü yakalamak
- Ritüel kökenli tören anlatılarının zamanla işlevini ve söylenme nedenini kaybederek çocuk oyunlarında tekerlemelere dönüşmesi gibi.

Biçimsel olarak hem mensur hem nazım olabilen bu tür içerik olarak da bir bütünlük oluşturmaz. Artun, tekerlemeleri masal tekerlemeleri, oyun tekerlemeleri, tören tekerlemeleri ve bağımsız tekerlemeler olmak üzere dört türe ayırarak inceler ve tekerlemedeki asıl güldürücü unsurun ise tuhaf sözler ile sürrealist hayaller olduğunu söyler⁶⁵⁹ oysa tekerlemelerdeki tekrarlar ve benzerlikler ve anlamsız sözcüklerin de gülme unsurunun ortaya çıkmasında önemsenecek bir rolü vardır. Çünkü Bergson’un gülme kuramının en önemli unsuru olan mekaniklik kavramının burada söz konusu olduğu açıktır. İnsanın, düşüncenin ve canlı olan her şeyin nesne gibi görünmesinin komik olduğunu söyleyen Bergson kişinin komiklikten kurtulabilmesi için sürekli değişim göstermesi gerektiğini düşünür⁶⁶⁰. Halbuki

⁶⁵⁷ Karataş (2014), s. 571.

⁶⁵⁸ Artun (2009), s. 210.

⁶⁵⁹ Artun (2009), s. 211-212.

⁶⁶⁰ Bergson (2011)

Muharrem Ergin'in⁶⁶¹ tabiriyle dil canlı bir müessesedir ve tekrarlanması onun bu canlılığını yitirmektedir. Tekerlemelerdeki abartı düzeyindeki bu tekrarlar gülmenin ortaya çıkmasında önemli rol oynamaktadır.⁶⁶²

1.5.2.7. *Karavelli*

Halk hikâyecilerinin dikkatleri başka tarafa çekmek ya da anlamı daha da pekiştirmek için anlattığı hikâyeler arasında yer verdiği kısa, mensur, ibret verici ya da güldürücü hikâyelere verilen addır. Hikâyeci karavelliyi anlattıktan sonra tekrar kaldığı yerden hikâyesine devam eder. Karavellilerde daha çok 'köse' tiplmesi öne çıkar.⁶⁶³

İzzet Melih'in 1911'de yayımladığı Tezat adlı romanının bir bölümünde 'karavelli'ye örnek verilebilecek bir hikaye anlatılır. Romanın başkişilerinden olan Behire Naşit'in nişanlısıdır. Naşit ise Sultan Abdülhamid'in tazyikatlarına dayanamayıp Batum'a giden ve oradan da Paris'e geçme düşüncesi olan ama Batum'da tanıştığı Rus kızına âşık olup ve bir türlü Paris'e geçemeyen serbest fikirli bir zabittir. Naşit tanıştığı Rus kızına âşık olduktan sonra nişanlısı Behire'yi ihmal eder ve sayfalar dolusu gönderilen mektuplara anca birkaç satırlık mektuplarla mukabele etmeye çalışır. Bu durumdan şikayetçi olan Behire arkadaşları Saniye, Semiha, Sadiye, Güzide ve Matmazel Nikolet ile otururken aşk ve evlilik konularını konuşmaya başlarlar. Semiha evliliğin tabii olmadığını ve insanlar tarafından icat olunan gayr-i makul bir adet olduğunu söyler. Bunun üzerine söze başlayan Sadiye uzunca bir nutuk vermeye başlar. Evliliğin bilakis çocuk için zaruri olduğunu söyleyen Sadiye aslında zor olanın tanışılmadan yapılan evlilikler olduğunu söyler: "— Lakin senelerce iki vücudun birbirini mesut etmesi o kadar güç ve zaten o kadar nadir ki insan hayatını bir diğerine vakfetmeden evvel ne derece düşünse ne derece tereddüt etse yine azdır. Çünkü aşksız izdivaç ekseriya müthiş bir azap ve daima renksiz ve tatsız bir esarettir."⁶⁶⁴ Sadiye Zavallı Mediha'nın Nevzat Bey tarafından

⁶⁶¹ Ergin (2004), s. 3.

⁶⁶² Tekerlemeler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Duymaz, Ali (2002) İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler, Ankara, Akçağ Yayınları).

⁶⁶³ Kaya (2007), s. 407.

⁶⁶⁴ İzzet Melih (2014), s. 139.

terkedilişini hatırlattıktan sonra söylediklerinin geçerliliğini ve inanırlılığını arttırmak için bir karavelli anlatır:

— Eminim inanamayacaksınız, uydurdu diyeceksiniz. Hâlbuki bir facidan ziyade bir mudhikeye (güldürü) benzeyen bu vaka tamamıyla hakiki: İyi bir aileye mensup güzel ve terbiyeli bir genç kızı zengince bir beye verirler. Beyin ismini Ahmet farz edelim, demek Ahmet Bey güveyi girer, zevcesinin yanına oturarak yavaş yavaş konuşmaya başlar... O dakikada mahalle tulumbacıları nara atarak evin önünden geçerler, Ahmet Bey'in benzi solar, dili tutulur, yerinde duramaz. Nihayet ne yapar bilir misiniz? Zevcesine hiçbir sebep göstermeden odadan çıkar. Hırsız adımlarla merdivenleri iner sokak kapısını açarak sıvışır. Alabildiğine koşarak tulumbaya yetişir ve zevcesi şaşkın ve sabırsız, saadet-i izdivacı beklerken o ateşin bir sesle naralar atarak yangına gider. Bu harikulade vaka bir şey ispat etmez diyeceksiniz. Doğru hakkımız var, tulumbacılık cinnetiyle malul Ahmet Beyler hamdolsun azdır. Lakin kızını verdiği adamın ahlakını hissiyatını layıkıyla tahkik etmeyen “Kızımı evlendireyim de ne olursa olsun” diyen pederler maatteessüf pek çoktur.⁶⁶⁵

Sadiye'nin anlattığı karavelli olayların biçimsizliğiyle, beklenmedik bir şekilde son bulmasıyla ve Ahmet'in mesleki katılığıyla gülünçlüğü oluştururken aynı zamanda Sadiye de düşüncesini daha da pekiştirmiş olur. Ayrıca bu tür tartışma olaylarında durumu bir fikrayla ya da karavelliyle yumuşatan kişiler diğer dinleyicilerin de sempatisini kazanmaya neden olur. Bu da mizahın iyileştirici gücü bağlamında okunabilir.

1.5.3. Eski Türk Edebiyatında Mizah

Eski Türk edebiyatı, Türk edebiyatının İslam medeniyeti dairesinde Arap ve Fars edebiyatları yanında meydana getirdiği büyük edebiyat kolu olarak tanımlanır.⁶⁶⁶

Eski Türk edebiyatında mensur eserlerden ziyade manzum eserlerin öne çıktığı ve bu eserlerin 'divan' adında bir mecmuada toplandığı ve bu özeliğinden dolayı bu döneme 'divan⁶⁶⁷ edebiyatı' denildiği bilinen bir tanımlamadır. Manzum eserlerin öne çıkması ise beraberinde 'dil' unsurunu öne çıkarır. Dolayısıyla İslam

⁶⁶⁵ İzzet Melih (2014), s. 140.

⁶⁶⁶ Akün, Ömer Faruk (1994) Divan Edebiyatı. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 9, s. 389.

⁶⁶⁷ Divan, bir şairin şiirlerini kafiyelerine göre alfabe sırasıyla içine alan mecmua (Devellioğlu, Ferit (1995) Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, s. 189).

öncesi Türk edebiyatında ya da Türk halk edebiyatında mizah; raks ve gösteri oyunları üzerinden sağlanırken bu dönemde ortaya çıkan mizahın daha çok dil üzerinden sağlandığı görülür. Dolayısıyla bu dönemin yazar ve şairleri eserlerinde mizahın gücünden yararlanmak için sık sık söz oyunlarına/sanatlarına başvurduğu görülür. İskender Pala'nın deyişiyle "Divan edebiyatının şiir ağırlıklı oluşu mizahı da şiir kalıbına dökmüştür."⁶⁶⁸ Bu söz oyunları ise şöyle sıralanabilir: mübalağa, teşbih, istiare, intak, telmih, cinas, İktibas, teşhis, kinaye vb.⁶⁶⁹

Eski Türk edebiyatında mizah kavramının yerini tespit etmek için dönemin mizahi kavramlarının da bilinmesi gerekir. Bu bağlamda eski Türk edebiyatında mizahi kavramlardan olan 'Îâtife, hezl, müzah, mutâyebe, mülâtafa, hecv, ta'riz, tehzil ve şathıyyat gibi kavramların tam olarak ne anlama geldiği ve neye karşılık olarak kullanıldığına değinmek gerekir. Bu konudaki Agâ Sırrı Levend'in açıklaması şöyledir: "Bunlardan 'latifey'i şaka, hezl ile 'müzah'ı gülmece ve alay, 'mutâyebe' ile 'mülâtafa'yı şakalaşma, 'hecv'i yergi, 'ta'riz'i sataşma ve taşlama, tehzil'i alaya alma, gülünç hale getirme; 'şathıyyat'ı da saçma sözler ile karşılayabiliriz"⁶⁷⁰ der. Bu çalışmada da genel olarak bu tanımlama esas alınacak olsa da 'müzah', 'şathıyyat' (şathiye) ve tehzil kavramlarına tekrardan değinmek yararlı olacaktır. Buradaki 'müzah'ın mizahın yaygın olmadığı bir okuma biçimi olduğunu Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ından⁶⁷¹ öğreniyoruz. Dolayısıyla 'müzah' kavramını sadece gülmece ve alay ile açıklamak yeterli olmasa gerek. Bunun yanında 'tehzil' sözcüğünü Turan Karataş⁶⁷² şöyle açıklar: "Meşhur bir şiire, ciddi bir esere, aynı ölçüde, aynı kafiyede, şaka ve alay yollu yazılan benzer bir şiir, bir çeşit nazire. Tehzil yazan kişinin niyeti, meşhur olmuş bir şiirin niteliklerinden yararlanarak bir konuyu mizahi bir çerçeve içinde gündeme getirmek ya da ciddi bir konuyu komikleştirmektir." Ayrıca Karataş 'hezl'⁶⁷³ kökünden gelen 'tehzil'in genelde toplumsal sorunları ve kötü gidişatı konu edindiğini söyler.⁶⁷⁴

⁶⁶⁸ Pala, İskender (2005) Mizah. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 30, s. 208.

⁶⁶⁹ Külekçi, Numan (2005) Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar, Ankara, Akçağ Yayınları, ayrıca bkz. Tok, Vedat Ali (2011) Edebi Sanatlar Ansiklopedisi, Konya, Literatürk Yayınları.

⁶⁷⁰ Levend, Agâh. Sırrı (1977) 'Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi' TDAY Belleten, S: 319. s.37-45

⁶⁷¹ Devellioğlu (1995.

⁶⁷² Karataş, s.569-570.

⁶⁷³ Şemseddin Sami Kamus-ı Türkî'sinde 'hezl'den "Latife, şaka latife tarikiyle söylenen söz, mizah" diye söz eder (Şemseddin Sami (2010) Kamus-ı Türkî, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınlar, (Haz.

Üslup ve biçim taklidi olan tehzil içerik olarak değişebilmektedir. Şu örnekte olduğu gibi:⁶⁷⁵

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana

Mey süzölmüş şişeden ruhsâr-ı âl olmuş sana

Nedime ait bu beyte Enderunlu Vasıf'ın yazmış olduğu tehzil ise şöyledir:

Kırmızı aşu boyası rûy-ı âl olmuş sana

Ekşiyip bakkalda pekmez sonra bâl olmuş sana

Ağarıp kabı dökölmüş zağra sanma HÂtîfâ

Sen bir uncu beygiri, kürkün çuval olmuş sana

Aslında dikkat edildiğinde ‘tehzil’ sözcüğünün parodinin ilk ortaya çıkış biçimi ile aynı özelliği taşıdığı anlaşılır. Nitekim Parodinin ilk olarak ozanların söylediği şarkıları evirterek, değiştirerek ve kısmen de taklit ederek komikleştirdiği çalışmanın Parodi maddesinde dile getirilmişti. Ayrıca Margaret A. Rose’un parodi için yapmış olduğu şu tanım tehzil ile parodinin hemen aynı işlevlere sahip olduğunu gösterir: “Parodinin kahramanlık destanlarının hem biçimlerini hem de ana fikirlerini taklit edebildiği, sonrasında ise eserin daha ciddi olan destan haliyle komik bir tezatlık oluşsun diye olay örgüsünü yeniden yazarak mizah ve/veya destan karakterleri ve daha ciddi yönleri ile ilgili bölümleri, gündelik hayattan ya da hayvanlar âleminde seçilen yersiz ve gülünç derecede zayıf figürlerle harmanlayarak komedi yaratabildiğidir.”⁶⁷⁶

Ayrıca Turan Karataş’ın parodi için yaptığı tanım⁶⁷⁷ göz önünde bulundurulursa aralarındaki benzerlik daha iyi bir şekilde anlaşılır. Tanımlara göre hem tehzil hem parodi başlangıçta manzum olarak ortaya çıkmıştır. Her ikisi de

Paşa Yavuzarslan) s. 454). Aynı şekilde Ferit Devellioğlu da ‘hezl’i eğlence, alay, latife ve şaka şeklinde tanımlar Ferit Devellioğlu, *a.g.e.* s.361. İskender Pala ise ‘hezl’in klasik Türk edebiyatına İran’dan geçtiğini birini yermek, ona hak etmediği bir şeyi yakıştırmak için genel ahlaki kuralları zorlayıcı nitelikteki latife ve hiciv arası bir söz olduğunu söyler (Pala, İskender (1998) Hezl, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 17, s. 305-306).

⁶⁷⁴ Karataş, s. 569-570.

⁶⁷⁵ Karataş, s.569.

⁶⁷⁶ Rose (2017), s.30.

⁶⁷⁷“Bir edebiyat eserinin, gülünç bir şekilde, zekice ve doğal bir espri çerçevesinde taklit edilmesi. Başka bir deyişle, taklit etmek suretiyle ‘meşhur bir eseri’ ve sanatkarını alaya alıp kusurlarını açığa vurarak komik duruma düşürmek; bir nevi, onu olumsuz yönde eleştirmektir. (Karataş, s.466.)

bilinen ‘meşhur’ bir eseri taklit ederek alaya alma verme amacı gütmektedir. İlk parodi örneklerinde kahramanlık şiirlerinin ölçüleri taklit edilirken içerik değişebilmektedir. Aynı durum ‘tehzil’ için de söz konusudur. Dolayısıyla denilebilir ki ‘tehzil’ Batı edebiyatındaki ‘parodi’ sözcüğünün karşılığıdır. Nitekim benzer bir değerlendirmeyi Ali Şükrü Çoruk da yapmıştır.⁶⁷⁸

Ayrıca ‘telmih’ ve ‘iktibas’ gibi kavramların ‘pastiş’ sözcüğüyle hemen hemen aynı anlama geldiği daha önceki parodi maddesinde dile getirilmişti. Yalnız burada esas olarak değinilmek istenen nokta parodinin antik çağ, ortaçağ, modern dönem ve postmodern dönemde canlı kalıp anlam sınırını genişletmesi ve önemini korumasına karşın ‘tehzil’in sadece eski Türk edebiyatıyla sınırlı kalması üzerinde durulması gereken bir konu olarak durmaktadır.

Üzerinde durulması gereken diğer bir kavram ise ‘şathiyyat’ ya da daha genel olan ‘şathiyye’ denilen şiir türüdür. Şathiyye Arapça ‘şath’ (sarsılma, hareket etme, oyun, raks) kökünden gelmektedir. Tasavvufi anlamı ise şöyledir: Bazı mutasavvıfların vecd ve istiğrak halinde kendi iradeleri dışında, manasını düşünmeden söyledikleri, içinde bir iddia ve akla aykırı bir taraf bulunan ve dıştan, şeriata muhalif gibi görünen aşırı derecede söz olup bu söz kabul veya reddedilemediği gibi onu söyleyen de bundan dolayı muaheze edilemediği sözlerdir. Bu türden yazılan şiirlere de ‘şathiyye’ denilmektedir.⁶⁷⁹ Manevi sarhoşluk içinde, insanın vücudunu tamamen Hak’ta yok edip Rahmanî cezbe halinde söylenen bu sözler İslam tasavvufunda da ikiliği doğurmuştur. Örneğin şathiyye söyleyen bu kişiler İbn-i Haldun, İsmail Hakkı Bursavî ve İbn Arabî gibi İslam bilginleri tarafından mazur görülse de ekseriyetle bu tür sözlerden kaçınılması gerektiği öğütlenir.⁶⁸⁰

Bu türün gülme ile ola ilişkisini ise yazar şöyle dile getirir: Şathiyyelerin eşyanın mantığına aykırı, saçma (absürd) gibi görünen alaycı anlatımları var. Deli saçması veya çocuk tekerlemelerine benzerler. Bu özellikleri sebebiyle insan aklında ilk olarak bir sarsıntı meydana getirir. Dolayısıyla dinleyenleri tebensüme ve düşünmeye sevk eder. Ayrıca bu sıra dışı sözlerin anlamını araştırma konusunda

⁶⁷⁸ Çoruk, Ali Şükrü () ‘Yeni Türk Edebiyatında Tehzil’ <<http://www.ayk.gov.tr/>> 08.02.18,

⁶⁷⁹ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001) Türk Edebiyatında Şathiyye, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 4.

⁶⁸⁰ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s. X.

güçlü bir merak uyandırırılar.⁶⁸¹ Aslında dikkat edildiğinde şathiyyelerin ciddi bir konuyu basit ya da bayağı bir dille ele almaları parodinin bir türü olan ve daha önce değinilen ‘travesti’ kavramı ile de açıklanabilir. Zaten asıl gülmeye sebep olanında biçim ve içeriğin bu uyumsuzluğu kabul edilebilir. Nitekim gülmenin iki unsur arasındaki tezattan ya da uyumsuzluktan kaynaklanabileceği kuramsal olarak izah edilmişti. Yalnız travestideki amaç taklit edileni eleştirmek olduğu için şathiyyelerin tamamen bir travesti örneği olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Bununla birlikte şathiyyelerin ortak yönleri bu tür hakkında daha isabetli yorumların yapılmasına katkı sunacaktır.

Örneğin, Beyazid Bistamî'nin “kendimi tenzih ederim benim şanımlı ne büyüktür; öyle bir denize daldım ki peygamberler sahilinde durdu”⁶⁸², Yunus Emre'nin “Muhammed ile bile Mi'rac'a çıkan benim/Ashab-ı Suffa ile yalnız olan benim”,⁶⁸³ Kaygusuz Abdâl'in “Aşk ile hemdem oldum Mesih ü Meryem oldum/Çal ahî güzel beyim akılcığın cüngadak”⁶⁸⁴, Lamiî Çelebi'nin “Zâhidlere satdum zühdi müşidlere virdüm rüşdi/Lamiî çıkdı aradan katı rind ü kallâş oldı”⁶⁸⁵, Niyâzî-i Mısırî'nin “On sekiz bin âlemi seyr eyledüm seyyâre-var/Kâbe kavsey'n'e irişdüm sırr-ı ev ednâ menem”⁶⁸⁶ ya da Ahmed-i Sârbân'ın

Bu kubbe içinde bâkî cân idüm

İlm idüm nûr idüm hem imân idüm

Cümle evliyaya ben cânân idüm

On sekiz bin halkı koydum abâma⁶⁸⁷

Sözlerinden hareketle ârif ya da rind'in; zahid ve medrese hocalarına karşı olan manevi üstünlüğünü gösterir. Edep dışı ya da şeriat dışı kullandığı sözlerin ise bu makamın yüksekliğinden kaynaklandığını göstermek için kullanmış oldukları da düşünülebilir. Zira herhangi bir kimsenin sultana ya da padişaha saygı üstü ya da dostane bir şekilde hitap etmesi aslında padişaha olan samimiyetinin bir göstergesidir ve kişi bu samimiyetiyle kendini vezirden daha üstün görebilir. İşte Beyazid

⁶⁸¹ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s. IX.

⁶⁸² Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s.6.

⁶⁸³ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s.64.

⁶⁸⁴ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s.87.

⁶⁸⁵ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s.99.

⁶⁸⁶ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s.105.

⁶⁸⁷ Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa (2001), s.99.

Bistamî'nin “kendimi tenzih ederim benim şanımlı ne büyüktür; öyle bir denize daldım ki peygamberler sahilinde durdu” sözü bu örnek ile açıklanabilir. Dolayısıyla şathiyyelerde gizli de olsa dönemin mürşidlerine ve zahidlerine karşı bir hicvi barındırdığı söylenebilir. Özellikle mürşitlerin ve zahidlerin dile getirmekten dahi çekindiği konuların şathiyye şairleri tarafından çok basitçe ele alınması bu hicvin temelini oluşturur. Nitekim Tunca Kortantamer de bu dili iğneleyici ve alaycı bulur.⁶⁸⁸ Dolayısıyla şathiyyeler dönemin en ciddi müessesesi olan ‘din’ konusunda bağnazlığa ve katı kuralcılığa karşı atılmış serbest düşüncenin destekleyicisi mahiyetinde bir adım olarak düşünülebilir. Bunu yaparken de mizahın yıkıcı silahından yararlanmayı da ihmal etmemiştir.

Bu dönemde mizahi yönden üzerinde durulması gereken diğer eserler ise Şeyhî'nin⁶⁸⁹ *Harnâme*'si⁶⁹⁰ ile Fuzûlî'nin⁶⁹¹ *Şikayetnâme*'sidir.

Harnâme'nin yazılış nedeni Şeyhî'nin Çelebi Sultan Mehmed'in rahatsızlığını giderdiği için kendisine hediye olarak verilen tımarın eski sahipleri tarafından darp edilmesi ve daha önceki mal varlığına da zorla el konulması meselesidir. Şair aynı zamanda manzum bir fabl örneği de olan *Harnâme*'sinde bu sorunu nükteli bir şekilde devrin Sultan'ına arz eder. Sonuçta hasımları cezalandırılır ve zararı kat kat karşılanır.⁶⁹²

Mesnevi biçiminde ele alınan bu eser alegoriktir. Hikayenin kahramanı olanı eşek semiz ve yağlı öküzleri gördükten sonra kendi halinden şikayetçi olur ve kendisinden yaşça büyük bilge ve filozof bir eşekten akıl danışır ve kendi zayıf yaratılışının nedenini sorar. Nedenini öğrenen eşek semiz ve boynuzlu öküzlere benzemek için buğdayı yeşermiş tarlaya girer ama toprak sahibine yardımcı olmak yerine nefesine yenik düşerek tarlayı tarumar eder. Bunu gören bahçe sahibi eşeği

⁶⁸⁸ **Kortantamer, Tunca** (2007) Temmuzda Kar Satmak, Ankara, Phoenix Yayınları, s.7.

⁶⁸⁹ “Şeyhî, Germiyân (Kütahya) lıdır. I. Murâd zamanında ve büyük ihtimalle 775-778/1373-1376 yılları arasında doğmuştur (**Timurtaş, Faruk K.** (1971) ‘Şeyhî'nin Harnâme'si’ Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No. 1629, s. 2).

⁶⁹⁰ Çelebi Sultan Mehmed'e sunulduğu kabul edilen bu eser 126 beyitten ve dört bölümden oluşmaktadır. İlk 12 beyti tevhid ve na'tıdır. Sonra padişahı öven 26 beyitlik bir bölüm vardır. Üçüncü bölümde şair asıl konuyu dile getirir. En sonda da dönemin sultanına dua edilen bölüm yer alır (**Timurtaş** (1971), s. 2).

⁶⁹¹ Eski Türk edebiyatının en tanınmış şairlerindendir. Asıl Mehmed olan şairin ise nerede doğduğu tam olarak bilinmemektedir. 1556 yılında vefat etmiştir (**Karahan, Abdülkadir** (1996) Fuzûlî, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 13, s. 240-246).

⁶⁹² **Timurtaş** (1971), s. 6

hem döver hem kulak ile kuyruğunu keser. Sonuçta boynuz için çıktığı yolda kulaksız olarak geri döner. Hikayedeki eşeğin kendisini temsil ettiğini ise yine eserinde dile getirmektedir: “O gam yükü altında, kaygılar balçığında şaşırmış, hayrete düşmüş topal eşek benim.”⁶⁹³

Eserin alegorik olması eserin en komik tarafı olsa da hor ve idraksiz olarak bilinen eşeğin bilge ve filozof olarak hikayede yer alması ve bu bilge eşeğin kuyruğunun yardımıyla Şeytan’ın Hz Nuh’un gemisine binmesiyle meşhur kıssanın parodisinin yapılması ayrıca komik öğeler arasında zikredilebilir. Bununla birlikte eserde geçen “Eşek seslerin en çirkinini çıkarınca...” sözüyle de Kur’an’ın 31. suresi olan Lokman süresinin 19. ayetine atıfta bulunması da metinlerarası ile açıklanabilir.

Bu dönemin bir diğer önemli eseri ise Fuzûlî’nin Şikayetnâme’sidir. Mektup tarzında kaleme alınan bu eser Nişancı Celalzade Mustafa Çelebi’ye gönderilmiştir. Eserin yazılma sebebi kısaca şöyledir: “Kanuni daha Bağdat’tan ayrılmadan Fuzûlî’ye evkaftan maaş bağlanacağına dair söz verilmiş, fakat sonradan bu maaş gündelik dokuz akçe gibi onun azımsadığı bir miktardan ibaret kalmış ve evkafın artan gelirinden tahsis edilmek suretiyle yeni bir ilave gerçekleşmiş, ancak şair yine de ünlü "Şikayetname"sini kaleme alarak memnuniyetsizliğini belirtmiştir.”⁶⁹⁴ Eserin ironi yönünden zengin olduğunu söyleyen Tunca Kortantamer, ayrıca bu mektubu bürokrasinin ve küçük bürokratlarının başarıyla hicvedildiği bir eser olarak tanıtır.⁶⁹⁵

Mektubun en çok bilinen “Selâm verdüm, rüşvet degüldür deyu almadılar” sözü bürokrasideki bozukluğu öz bir şekilde dile getiren önemli bir söylemdir şöyle ki: Eski Türk edebiyatının en önemli kaynakları şüphesiz ‘Kur’an ve hadis’tir.⁶⁹⁶ Eski edebiyatın nesir ve nazım olarak yazılmış metinlerinde bu ayet ve hadisler bazen telmih bazen meal ve bazen de iktibas yoluyla eserlere kaynaklık ederler.⁶⁹⁷ “Selamı aranızda yaygınlaştırınız”⁶⁹⁸ hadisi selamı vermeyi Müslümanlar arasına sünnet kılarken Nisa Sûresi’nin 86. ayeti “Siz bir selam ile selamlandığınız zaman, siz de ondan daha güzeliyle karşılık verin veya verilen selamı aynen iade edin.

⁶⁹³ Günümüz Türkçesine aktaran Faruk K. Timurtaş.

⁶⁹⁴ Karahan (1996), s.241.

⁶⁹⁵ Kortantamer, s. 23.

⁶⁹⁶ Pala, İskender (2002) Divan Edebiyatı, İstanbul, LM Yayınları, s.45.

⁶⁹⁷ Canım, Rıdvan (2016) ‘Divan Edebiyatının Kaynakları’ İstanbul, Akıl Fikir Yayınları, s.181.

⁶⁹⁸ Müslim, İman: 17; Ebû Dâvûd, Edeb: 27

Şüphesiz Allah, her şeyin hesabını gereği gibi yapandır”⁶⁹⁹ ayeti selamı almayı farz kılmaktadır. Ayrıca rüşvet ise Hz. Peygamber’in “Allah rüşveti verene, alana ve aracılık yapana lanet etmiştir”⁷⁰⁰ sözüyle yasaklanmış ve hatta lanetlenmiştir. İşte Fuzûlî’nin “Selâm verdüm, rüşvet degüldür deyu almadılar” sözü alınmasının farz olduğu ‘selam’ı ile alınmasının yasak olduğu ‘rüşvet’i bir araya getirerek bir tezat oluşturur ve düzenin ne denli bozulduğunu mizahi bir söylemle eleştirmiş olur.

Ayrıca eski Türk edebiyatı döneminde kaleme alınan mesnevi ve hikayelerde komik kişi ve sahnelerin ve ironik beyitlerin var olduğunu özellikle de Mevlana’nın Mesnevi’sinde eğitici fıkraların olduğunu Tunca Kortantamer’in *Temmuzda Kar Satmak* adlı eserinden öğreniyoruz.

Sonuç olarak eski Türk edebiyatında mizah çeşitli amaçlar için başvurulmuş bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır: Bu dönemde mizahın; *Harnâme* ve *Şikayetnâme*’de sosyal düzensizliğin hicvine, Mesnevi’de öğüt ve ders verici bir hocaya, Nef’i’nin elinde yıkıcı bir silaha, beyitlerde ustaca işlenmiş söz sanatlarına ve letâifnâmelerde güldürücü bir araca dönüştüğü görülür.

1.5.4. Yeni Türk Edebiyatında Mizah

Eski Türk edebiyatında Doğu ve İslam medeniyetine yönelirken bu dönemde Türk edebiyatı yönünü Batıya çevirir. Bu yöneliş esas olarak 3 Kasım 1839’da ilan edilen Gülhane Hatt-ı Hümayûnu (Tanzimat Fermanı) ile resmileşse de başlangıcının Karlofça (1699) ile Pasarofça (1718) antlaşmalarıyla alınan yenilgiler olduğu ve bu yenilgilerin batılılaşmanın fitilini ateşlediği bilinmektedir. Batılılaşmaya yönelik atılan ilk adımlar ise Lale Devri’nde (1718-1730) gerçekleşmiştir. Bu bağlamda XV. Louis’in tahta çıkışını kutlamak için Fransa’ya gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi sadece bir protokol ve siyasi ziyarette bulunmamış ayrıca Batı’nın siyasi,

⁶⁹⁹ Ayetin meali için bkz. Elmamlılı M. Hamdi Yazır Kur’an-ı Kerim’in Yüce Meali, (Haz. Mustafa Kasadar), Ravza Yayınları.

⁷⁰⁰ Tirmizi, Ahkam 9.

askeri ve ticari ilerleyişinin nedenlerini araştırdığını yazdığı Sefaret-nâme'sinden öğrenilebilir.⁷⁰¹

Dolayısıyla edebiyat araştırmacıları Batı kültürünün Türk edebiyatına olan bu tesirinin büyüklüğünü düşünerek 'Edebiyat-ı Cedide', 'Modern Türk Edebiyatı', 'Arayışlar Devri Türk Edebiyatı' ve Yeni Türk Edebiyatı gibi isimlerle bu dönemi adlandırmaya çalışmışlar. İnci Enginün bu dönemde oluşturulan edebiyatın sadece Batı dünyasından beslenmediğini aynı zamanda mevcut edebiyat geleneğini de devam ettirdiğini söyleyerek bu isimlerden Yeni Türk Edebiyatı'nın daha isabetli olduğunu söyler.⁷⁰²

Hem Batı edebiyatının tesiri hem de matbaanın kurulmasıyla bu dönemde daha önce manzum eserlere verilen önem artık mensur biçimde yazılan türler olan 'roman', 'hikaye', 'deneme', 'makale', 'fıkra' ve 'eleştiri' gibi türlere verilir. Özellikle de matbaanın kurulmasıyla gelişen süreli yayınlar (gazete, dergi) da yeni Türk edebiyatının şekillenmesinde ayrıca bir öneme sahiptir. Dolayısıyla İslam öncesi Türk edebiyatında gösteri ve eğlence, Türk halk edebiyatında hem yergi hem gösteri, eski Türk edebiyatında söz sanatına ve hicve dönüşen mizah, yeni Türk edebiyatında ise romanlarda, hikayelerde özellikle de günlük, haftalık ya da aylık olarak çıkan dergi ve gazetelerde yerini alır. Yalnız mizahın muhalefet gücüne inanılmış olacak ki bu dönemde tamamen mizah üzerine kurulu olan mizahi dergiler ortaya çıkar. Her ne kadar 1869'da *Terakkî*⁷⁰³ gazetesinin vermiş olduğu mizah eki olsa da tamamen mizah üzerine çıkan ilk dergi Teodor Kasap Efendi tarafından 1870'te çıkarılan *Diyojen*'dir. Teodor Kasap bu derginin amacını ise şöyle belirtir:

Diyojen'in maksadı ise efkâr-ı umumiye makasıdı hükümeti seniyyeye tercümanlık ve ahlâk ve terbiye ve vatanımıza ecnebi olan şeyler hakkında tariz ve istihza terzebanlıktır.⁷⁰⁴ *Diyojen* fenalıkların ıslahının ancak cebrü şiddet veyahut tezyif ve mezennet ile kabil olduğuna kani olduğundan suiistimal ile şahsiyata intikal ettirilmemek şartile bu ikinci yolu 'tezyif (değersizleştirme, alay etme) ve mezennet' (yöntemler) yolunu tercih ederek çıkmıştır.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Akyüz (1995), s.5.

⁷⁰² Enginün (2013), s. 20.

⁷⁰³ Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından kurulan *Terakkî* gazetesi haftanın iki günü ilave vermiştir. Bunlardan biri kadınlara yönelik diğeri ise mizahidir. *Terakkî Eğlence* olarak çıkan bu ek daha sonra haftada iki defa çıkmaya başlar. İkinci ekin adı ise *Letâif-i Âsar*'dır (Varlık (1985), s. 1093).

⁷⁰⁴ Terzeban: "Yaş dilli", hazır cevap bkz. (Devellioglu (1995), s. 1088).

⁷⁰⁵ Çapanoğlu, Münir Süleyman (1970) Basın Tarihimizde Mizah Dergileri, İstanbul, Garanti Matbaası, s.7-8.

Teodor Kasap her ne kadar şiddet yanlısı olmadığını belirtse de mizahın yıkıcılığı onu ele verir ve 179, 180 ve 182. sayılarında Rus Çarı ile Mısır Hidivi İsmail Paşa, Gorçakof ve İgnatıyef'in ağzından yazılmış mizahi mektupları yayımlayarak aynı zamanda derginin feshini de hazırlamış olur ve 12 Mart 1867 tarihli kararname ile ilga edilir.⁷⁰⁶

Münir Süleyman Çapanoğlu *Diyojen*'in yazılarının çok kuvvetli olduğunu ve daha ilk nüshasından itibaren rağbet gördüğünü ve diğer siyasi gazetelerden memleketin umumi siyasi havası üzerine daha etkili olduğunu söyler. Nitekim Sultan Abdülaziz de derginin bu kuvvetini daha doğrusu mizahın ne denli yıkıcı olduğunu gördükten sonra derginin kapatılması emrini verir.⁷⁰⁷ Derginin başlıca yazarları arasında ise Namık Kemal, Âli Bey ve Ebüzziya Tevfik Bey gibi şahsiyetler yer alır.⁷⁰⁸

Namık Kemal de başta *Kedi Mersiyesi* (Hirrenâme) olmak üzere *Diyojen*'de birkaç şiir neşreder. Namık Kemal'in Sadrazam Mahmud Nedim Paşa'yı kediye benzeterek hicvettiği şiir derginin 128. sayısında yayımlanır ve pek rağbet gördüğü için 133. sayıda tekrar yayımlanır. "Meraklı Bir Beyin Sevgili Pamuk Kedisi Bir Cenkte Farelerin Vücuduna Açtığı Yaralardan Gözden Nihân Olması Üzerine Söylediği Mersiye-i Mütahassirânedir"⁷⁰⁹ başlığıyla yayımlanan şiir daha sonra bestelenerek satışa çıkarılır.⁷¹⁰ Âlim Kahraman bu şiiri dönemin ilk 'satirik' eseri olarak kabul eder.⁷¹¹

Bu dönemde Teodor Kasap'ın çıkardığı diğer bir dergi *Çingiraklı Tatar*'dır. Derginin 'Çingiraklı Tatar' ismiyle çıkmasının sebebi ise diğer gazetelerin aldığı nişaneleri küçük düşürmek içindir. İlk sayısı 5 Nisan 1873'te çıkan *Çingiraklı Tatar*⁷¹² dergisine gönderilen ilk mektupta okuyuculardan birinin derginin üç ve altı aylık abone almamasından şikâyetçi olur. Alparslan Oymak okuyucunun bu

⁷⁰⁶ Çapanoğlu (1970), s.10-11.

⁷⁰⁷ Çapanoğlu, s.12.

⁷⁰⁸ Varlık (1985), s.1094.

⁷⁰⁹ Diyojen (14 Ağustos 1872), no: 128, s.2.

⁷¹⁰ Oymak, Alparslan (2013) 'Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çingiraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İncileme)' (Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

⁷¹¹ Kahraman, Âlim (2005)Yeni Türk Edebiyatında Mizah, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 30, s.210.

⁷¹² Çapanoğlu, s.17.

durumunu derginin kapatılma korkusundan doğduğunu ileri sürerek hem siyaset içerikli bir mizah dergisinin uzun süreli olamayacağını herkes tarafından bilindiğini ima eder.⁷¹³

Bununla birlikte bu dönemde çıkan mizah dergileri arasında yine Teodor Kasap'ın çıkardığı *Hayal*, 1870'te *Asır* gazetesinin mizah eki, 1873'te Beykozluoğlu Zaharya Efendi'nin neşrettiği *LÂtife* yine 1873'te Antuvan Efendinin *Kamer*, 1874'te Mihalâki'nin çıkardığı *Şafak*, yine 1873'te Basiretçi Ali Efendi'nin çıkardığı *Kahkaha*, 1875'te Tevfik Bey'in *Geveze*, 1875'te *Meddah* ve 1876'da Mehmet Tevfik Bey'in çıkardığı *Çaylak* adlı dergilerdir.⁷¹⁴ Bu dergiler arasında önemini koruyan *Hayal* dergisi 1877 yılının başlarında çıkan Kanun-ı Esasî'nin "matbuat kanun dairesinde serbesttir" hükmünü mizahi yolla hicvettiğinden kapatılır.⁷¹⁵

Sultan Abdülaziz döneminde açılıp kapanan mizah dergileri Sultan II. Abdülhamit döneminde ise daha sıkı bir sansüre maruz kalır. 1877 yılında tasarlanan 8. Madde Osmanlı Devleti'nde mizahi dergi ve gazetenin yayımlanmasının tamamen yasaklanmasını öngörür. Bu kanun tasarısı aynı zamanda Meclis'te mizah üzerine ciddi tartışmaların yaşanmasına neden olur.⁷¹⁶ Toplumun genel zihninin temsili olan Meclis'teki bu tartışmalara değinmek, mizahın bu dönemki mahiyetini belirlemek için önem arz etmektedir.

Bu tartışmalarda Rasim Bey, Hüdaverdi Efendi, Hasan Fehmi Efendi, Sebuğ Efendi, Vasilaki Bey, Solidi Efendi ve Hemazasip Efendi gibi çoğunluğu sağlayan kişiler mizahın gerekliliği ve eğitim için yararlı bir yöntem olduğu ve hayatın zorluğu içerisinde mizahın vazgeçilmezliği üzerine fikir birliğine varırlar. Bunların içerisinde özellikle de Hasan Fehmi Efendinin görüşleri kayda değerdir: Mizahi yayının başka yerde olmasa bile Osmanlı Devleti'nde olması gerektiğini ve özellikle de çocuk eğitiminde pek başarılı bir yöntem olduğunu ve basın ne kadar özgür ise memlekete faydasının da o nispette artacağını düşünür. Ayrıca Solidi Efendi'nin mizahın ve komedyanın kalkmasıyla kötülüğü tepeleyecek silahın da ortadan kalkacağını söylemesi dönemi itibarıyla önemli bir söylemdir. Bunun yanında Astarıcılar Kethüdası Ahmet Efendi, Macit Bey (Matbuat-ı Dahiliye Müdürü) ve

⁷¹³ Oymak, s.70.

⁷¹⁴ Çapanoğlu, s.13.

⁷¹⁵ Varlık (1985), s. 1094.

⁷¹⁶ Varlık (1985), s. 1096.

Kozanlı Mustafa Efendi gibi zatlar ise mizahi gazetelerinin lüzumsuz olduğunu ve faydadan ziyade zararlı olduğunu düşünürler. Yalnız her ne kadar bu tasarı maddesi kaldırılıp ve Âyan Meclis'inden geçmişse de II. Abdülhamid kararı imzalamamış ve mizahi gazetelerinin neşri yasaklanmıştır.⁷¹⁷

Bu dönemin mizahını Çapanoğlu şöyle ifade eder: “Halbuki Abdülhamit gazeteleri en sıkı baskı altında tuttu. Hele mizahi yazılara aşırı derecede musallat oldu. Bu kabil yazılar muhavere, soğuk nükteler, tercüme edilmiş Avrupa fıkraları sınırını geçmedi.”⁷¹⁸ Âlim Kahraman da mizahi basına önce sansür sonra ise yayın yasağının uygulandığı (1876-1908) yıllarında yanlış batılılaşmanın örneği olan ve siyasi mizahtan uzak olan Ahmed Mithat, Hüseyin Rahmi, Recâizâde Mahmud Ekrem'in romanlarındaki Felâtun Bey, Şöhret Bey ve Bihruz Bey tipleri karikatürize edilerek mizahi bir söylemle okuyucuyla buluştuğunu söyler. Yazar ayrıca bu yasaklı dönemde Hüseyin Rahmi'nin romanlarıyla Ahmed Râsim'in *Şehir Mektupları* başlıklı yazılarıyla ve şair Eşref'in ise hicivleriyle öne çıktığını söyler.⁷¹⁹

Dönemin siyasi havasına göre şekillenen mizah, II. Meşrutiyet'in ilanıyla canlanmaya başlar özellikle de ilk örneklerini *Terâkkî* gazetesinin çıkarmış olduğu ekte ile ilk mizah dergisi olan *Diyojen*'de gördüğümüz karikatür bu dönemde büyük ilgi görür. Çapanoğlu'nun deyişiyle Türk basını bülbülleşir ve neredeyse her gün yeni bir mizah dergisi yayına başlar.⁷²⁰ Bunların çoğunun gerçek mizahtan uzak olduğunu söyleyen Çapanoğlu, zikredilmeye değer mizahi dergi ve gazeteler arasında şu isimleri zikreder: *Cem, Kalem, İncilî Çavuş, Karagöz, Boşboğaz ile Güllâbî, El Üfürük, Lak Lak, Davul, Gıdık, Cingöz, Nekregü, Şakacı, Mirat-ı Âlem, Kâhya Kadın, Tokmak Gazetesi, Yeniçeri Gzetes, Geveze, Yeni Geveze, Kara Sinan, Dalkavuk, Hayal-i Cedid, Çekirge, Cici, Çimdik, Eşek, Kibar, Züğürt, Alafranga, Tatlı Sert* gibi dergileri sayar.⁷²¹ II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte Anadolu'da da mizahi basın canlanır. Bunlar, İzmir'de *Edep Yahu* (1908), *Kukuruk* (1908), *İğne* (1910), *Tokmak* (1910), Gaziantep'te yayımlanan *Palyaço* (1908), Trabzon'da

⁷¹⁷ Kutay (1970), s. 55-58.

⁷¹⁸ Çapanoğlu, s. 23.

⁷¹⁹ Âlim, Kahraman, *a.g.e.* s.210.

⁷²⁰ Bu dönemin basın özgürlüğü bakımındaki önemini Orhan Koloğlu şöyle dile getirmektedir: “1908 başında tüm ülkede 120 olan gazete ve dergi yerine, Meşrutiyet'in, ilk yedi ayında 730, yani altı misli imtiyaz başvurusu yapılmıştır” (Orhan, Koloğlu, (2006). Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi. İstanbul: Pozitif Yayınları, s.87).

⁷²¹ Çapanoğlu (1970).

yayımlanan *Haber Anası* (1909), Kastamonu’da yayımlanan *Serkaz* (1911) ve Giresun’da yayımlanan *Kavlak* (1912) adlı dergi ve gazetelerdir.⁷²²

Birçoğu 1908-1910 yılları arasında çıkan bu dergiler bir kaçı dışında siyasi içerikli olup kaba bir mizahı öncelemiştir.⁷²³ Yalnız bu özgürlük ortamı uzun sürmez ve İttihatçıların istibdadının başladığı 1915 yılından itibaren çıkan toplam dergi ve gazete sayısı 6, 1916’da ise bu sayı 8’de kalır.⁷²⁴

Bu dönemde özellikle de mizahi patlamanın yaşadığını söyleyen Bülent Varlık bu dönemin mizahını iki bölüme ayırmaktadır: Bölümlerden ilki mizahın giderek kabalaşıp küfürleşmeye kadar vardığını ikinci bölümün ise tamamen Fransız mizahının etkisi altında kaldığını yazar. Görüşünü temellendirmek için de bu dönemin önemli mizah gazeteleri olan *Kalem* ve *Cem* gazetelerinin bir bölümlerinin tamamen Fransızca olmasını gösterir. Varlık ayrıca kalitesiz olan gazetelerin bir süre sonra kendiliğinden söndüğünü devam edenlerin ise tekrardan ikiye ayrıldığını söyler: Bunlardan ilki İttihat ve Terakki⁷²⁵ yanlısı olduğunu ikinci grubun ise Hürriyet ve İtilâf yanlısı olduğunu söyler. Nitekim Millî Mücadele Dönemi’nde de yine böyle bir ikilik mevcuttur: Mizah yayınları Millî Mücadele yanlıları ile karşıtları olmak üzere ikiye ayrılır. Burada Millî Mücadele yanlıları Sedat Simavi karşıtları ise Refit Halid (Karay) etrafında birleşirler. 1. Dünya Savaşı sırasında *Hande* (1916) adlı mizah dergisini çıkartan Sedat Simavi 30 Ekim 1918 yılında ise *Diken* adlı mizah dergisini çıkartır ve gerekçesinde savaş yıllarında ruhen yıpranan milletin artık tebessüme ihtiyacının olduğunu söyler. *Diken* dergisi 1921’de kapatıldıktan sonra Sedat Simavi yine aynı çizgide *Gülyüz* adlı dergiyle okuyucunun karşısına çıkar. Millî Mücadeleye destek veren başka dergiler de vardır. Bunların en önemlileri Ankara’da Aka Gündüz tarafından çıkartılan ve İstanbul’un karalamalarına karşılık veren Anadolu’da *Peyam-ı Sabah* adlı gazetedir. Bir diğeri de Hüseyin Suat (Yalçın) yönetimindeki *Anadolu’da Kalem*’dir. Buna karşın Refit Halid (Karay) 1922 yıllarının başında *Aydede* adlı mizah dergisini çıkartır, yalnız Millî Mücadele zaferle neticelenince dergiyi kapatıp yurt dışına gider ve aynı kadro *Akbaba* adlı dergiyi

⁷²² M. Bülent, Varlık, *a.g.e.* s.1098.

⁷²³ Çapanoğlu (1970).

⁷²⁴ Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1993) Basın, Dergâh Yayınları, C.1, s. 322

⁷²⁵ Dönemin siyasi ve sosyal yapısı çalışmamızın 3. Bölümü’nde II. Meşrutiyet Döneminin Sosyal ve Siyasi Zemini adlı başlıkta etraflıca ele alınacaktır.

çıkartır. Millî Mücadele'nin devam ettiği yıllarda çıkan diğer mizah dergi ve gazeteleri ise şunlardır: İstanbul'da yayımlanan *Cadı* (1919), *Deccal* (1919), *Orta Oyunu* (1919), *Alay* (1920), *Ayna* (1921), *Eğlence* (1921), *Tatlı Sert* (1921), *Zümrüd-ü Anka* (1922) ve Konya'da çıkan *Babalık* (1922) adlı dergilerdir.⁷²⁶

Bu dönemde mizah her ne kadar daha çok dergi ve gazeteyle anılsa da mizahın diğer edebi türler olan roman, hikâye, şiir, piyes ve hatta sözlükle de okuyucunun karşısına çıktığı olmuştur. Bu bağlamda Şinasi'nin Şair Evlenmesi ve hezeliyatları, Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si, Âli Bey'in tarihimizde de ilk olan mizahi sözlük örneği olan *Lehçeti'l Hakâyık*'ı ve fantastik masalı olan *Seyyareler*'i, Ethem Pertev Paşan'ın *Av'avenâme*'si, Muallim Naci'nin *Şathiyat*'ı, Neyzen Tevfik'in şiirleri, Aka Gündüz'ün *Çatlak Bir Ses* adlı şiiri, Ercümen Ekrem Talu'nun *Dedim-Dedi* ve *Adadan Mektup* şiirleri, Hüseyin Rahmi'nin romanları, Cenab Şahabeddin'in *Dahhâk-ı Mazlûm*'u, Hüseyin Suat'ın *Gâve-i Zâlim*'i, Refik Halit'in *Kirpi* ve Ömer Seyfettin'in *Şit* imzalı yazıları mizahi eserler arasında zikredilebilir. Ömer Seyfettin özellikle mizahi hikayeleriyle dönemin aydın ve yazarlarını hicvetmiştir.⁷²⁷ Ömer Seyfettin'in bu hikayeleri; *Mermer Tezgah*, *Makul Bir Dönüş*, *Tavuklar*, *Cesaret*, *Hürriyet Gecesi*, *Aşk*, *Ayak Parmakları*, *Gurultu*, *Apandisit* ve *Efruz Bey*'dir.⁷²⁸ Burada *Efruz Bey* adlı hikâyeye ayrıca değinmenin yerinde olacağını düşünüyoruz. Çünkü dönemin yarı aydın zatları müthiş bir parodi ve ironiyle hicvedilmiştir. Hikayenin kahramanı Ahmet Bey halkın saflığından yararlanarak yarım yamalak bilgisiyle birden halkın gözünde hürriyet kahramanına bürünür. Kendisi de bu kahramanlığa bir süre sonra inanmaya başlar ve heyecandan uyuyamayan Ahmet Bey hastalıklı bir ruh haliyle asıl isminin bu olmadığını ve Jön Türkler gibi bu ismin kendisinin kod adı olduğunu herkese inandırmaya çalışır. Kendisi de buna inandıktan sonra kendine, asıl isminin yerine geçecek bir isim aramaya başlar ve bunu Bestekâr Verdi'nin yöntemiyle yapmaya çalışır. Kralından isim isteyen bestekâr karşılığında kralın baş harflerinden oluşan bu ismi alır. Sözde hürriyet kahramanı Ahmet Bey de Avrupa hükümdarlarının isimlerini yazar ve baş harflerini olduğu gibi yazarak ortaya bir isim çıkarmaya çalışır. Ömer Seyfettin dönemin en önemli ve yüce (ulvi) kavramlarından olan 'hürriyet' savunucusunu taklitçi

⁷²⁶ Varlık (1985), s. 1098.

⁷²⁷ Kahraman (2005), s.210.

⁷²⁸ Ceyhan (2009), s.352.

göstererek, komik ve basit şeylerle uğraştırarak okuyucunun nazarında gülünç duruma düşürür.

Yazar ayrıca kalem dairesi mensupları arasında yaygın olan Fransızca konuşmak adedini de mizahi üslupla hicveder. Hikâyede ayrıca Yunanlılar hakkında ironik bir dilin sıklıkla kullanıldığı görülür: “Bu muazzam alayın başı Karaköy’e geldiği halde Zülfikâr gibi iki kuyruklu ucunun biri Bahçekapısı’nda biri henüz Yeni Cami Muvakkithanesinin önündeydi. Birkaç dakika içinde bütün Galata’da dükkanlar kapandı. ‘Patrida’ları⁷²⁹ olan Türkiye’yi ateşinden yanacak derecede şiddetli bir muhabbetle seven sevgili sadık ‘Yerli Yunanlı’ kardeşçiklerimiz de hemen Jön Türk’ün alayına katıldılar.”⁷³⁰ Aynı ironik söylem Çarlık Rusya için de kullanılır:

Ey vatandaşlar! Bizi dünyada en çok seven mukaddes komşumuzun, sevgili Çarlık Rusya’sının sefarethanesisinin önündeyiz... Onları selamlayalım. Eski hain istibdat idaresi, en sevgili kardeşlerimiz olan Rusları, hürriyetperver Rus Çarı’nı bize düşman bildirmişti. Hayır, hayır, hayır... Hiçbir devlet kendi komşusuna düşman olmaz. Olamaz. Bu mantığa muhaliftir. Her ne kadar mantık yoksa da yine muhaliftir. Bizim düşmanlarımız olsa olsa İspanya, Portekiz, İsveç, Norveç, Monako, Liberya, Arjantin, Panama hükümetleridir. Biz bunların hücumundan korkmalıyız. Dünyanın en büyük hürriyetperveri olan Çar’ın hükümeti hür bir Türkiye’ye düşman olamaz ...⁷³¹

Eserin yazıldığı 1919 yılı nazara alındığında ve Birinci Dünya Savaşı’nda Türkiye’nin daha çok sınır komşuları olan Yunanistan ve Çarlık Rusya’yla mücadele ettiği nazara alındığında yazarın asıl ne demek istediği daha iyi anlaşılacaktır.

Ömer Seyfettin bu hikâyede Bergson’un gülme kuramında söz konusu olan bir kişinin tinsel yanı söz konusu iken dikkatleri fiziksel özelliklere çekildiğinde komik unsurun ortaya çıkması kuralını anıştıran bir sahneye yer verir, olay şöyledir: Sözde hürriyet kahramanı Ahmet Bey Babıâli’de attığı ‘Yaşasın hürriyet, yaşasın hürriyet!’ nutuklarıyla topladığı milleti uzun bir aradan sonra karnı acıktı diye yüzüstü bırakıp eve gider, ama halk hala ona büyük hürriyet kahramanı gözüyle bakmaya devam eder. Ayrıca yazar halkın kıyafetiyle de alay etmekten geri durmaz. Dönemin erkeklerinin takmış olduğu fesleri komik bir benzetmeyle alaya alır. Onun için bu fesler başa geçirilmiş kırmızı tuğlalardan farksızdır.

⁷²⁹ Rumca ‘vatan’ demek. Yayıncının notu, (Ömer Seyfettin (?) Efruz Bey, İstanbul, Erdem Yayınları, s.23)

⁷³⁰ Ömer Seyfettin, s.23.

⁷³¹ Ömer Seyfettin, s.24.

Ömer Seyfettin gülme unsurunu yalnız ironik ifadelerle sağlamaz ayrıca parodiyi de kullanarak da gülünç olayları eserinde oluşturur. Bunlardan biri de Hz. İsa'nın çarmıha gerilme ve göğe çekilme hadisesinin parodileştirilmesidir: “İsa Aleyhisselâm'ın kaç mümini vardı? Topu topu on iki kişi değilmi? Bu on iki kişinin içinde bir hain çıktı. Zavallı peygamberin çarmıha gerilmemek için şeklini değiştirerek genç yaşında göğe kaçmasına sebep oldu.”⁷³²

Sonuç olarak Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'i 'körü körüne Avrupa taklitçiliğini, kalemde adam kayırmacılığı, Toplumun çok basit söylemlerle kandırılabilceğini ve en önemlisi de toplum içinde dolaşan, görünüşüyle içi bir olmayan, yarı aydın ironik kişilikleri hedef tahtasına koyarak mizahın yıkıcı gücünden faydalanarak hicveder.

Ömer Seyfettin kendi içinde bulunduğu dönemi hicvederken Fazıl Ahmet (Aykaç), Halil Nihat Boztepe gibi kişiler de hem Divan edebiyatı şiirini hem de toplumsal aksaklıkları hicvetmek adına Fuzûlî, Nef'î ve Nedim gibi Eski Türk edebiyatı şairlerin meşhur şiirlerine tehzil yazarlar.⁷³³

Bu dönemde üzerinde durulması gereken diğer bir eser Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'sidir. Tanzimat döneminin ilk satir örnekleri arasında gösterilen bu eser mizahın doğrudan siyasetin hizmetine verilmesine güzel bir örnek teşkil etmesi bakımından ayrıca bir öneme sahiptir.

Zafernâme yapısal olarak 'kaside'⁷³⁴, 'tahmis'⁷³⁵ ve 'şerh'⁷³⁶ olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Eski Türk edebiyatı nazım biçimi olan kaside herhangi birini ya da manevi ve siyasi lideri övmek için kullanılan şiirlere verilen ad olmasına rağmen burada yergi şiiri olarak kullanılması ironik bir yaklaşımdır. Ali Budak ise

⁷³² Ömer Seyfettin, s.33.

⁷³³ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çoruk, Ali Şükrü (?) 'Yeni Türk Edebiyatında Tehzil' <<http://www.ayk.gov.tr/>> 08.02.18.

⁷³⁴ Kaside niyet etmek yaklaşmak anlamındadır. Genelde karşılığında yardım görmek amacıyla bir kişiyi övmek için yazılır. Arap edebiyatında doğan bu tür İran edebiyatında birkaç değişikliğe uğrayarak Türk edebiyatına geçmiştir. Dokuz beyitten yüz beyite kadar ulaşabilen bu tür aynı aruz kalıbıyla ve aa ba ca şeklindeki kafiye biçimiyle yazılır (**İpekten, Haluk** (2010) Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz, İstanbul, Dergâh Yayınları, s.38).

⁷³⁵ 'Beşleme' anlamında olan Tahmis aslında bir muhammestir. Bir gazelin ya da kasidenin her beytinin önüne aynı vezin ve kafiyede üç mısra eklenerek muhammes haline getirmeğe 'tahmis etme' denir (**İpekten, s.100**).

⁷³⁶ Açma, açıklama, bir kitabın ibâresini kelime kelime açıp izah ederek yazılan kitap bkz.Ferit, **Develliöğlü** (1995), s.991.

bunu bir ‘tür parodisi’ ile açıklamaktadır. Budak hem üslubun hem içeriğin değiştiği Akif Paşa’nın *Adem Kasidesi*’ni, Şinasi’nin Mustafa Reşid Paşa’ya ve Namık Kemal’in ‘hürriyet’ kavramına yazdıkları kasideleri de ‘tür parodisi’ kavramıyla açıklamaya çalışır.⁷³⁷

Ali Budak bu çalışmanın da ana omurgasını oluşturan çağdaş kuramlar bağlamında eseri değerlendirirken eserin satirik bir özellik taşımasını satir kavramının Latince kökeni olan ‘satura’ kavramıyla açıklamaya çalışır. ‘Satura’nın karışık anlamına geldiğini söyleyen Budak *Zafernâme*’nin de hem manzum hem de nesir olması hasebiyle bu karışıklığa sahip olduğunu ve satirik özellik kazandığını söyler.⁷³⁸ Satir kavramının ‘satura’yla ilişkisi muhakkaktır, yalnız *Zafernâme* nesir ve manzumla yazıldığı için satirik bir özellik göstermez, bilakis hem ciddi bir hicvi hem de alayı (gülünç olanı) bir arada sunduğu için satiriktir. Çünkü hem nesri hem manzum biçimini bir arada barındıran başka eserler de vardır, ama bunların satirik olabilmesi için bünyesinde hem ciddi bir hicvi hem de gülünç olanını bir arada barındırması gerekir. Eserin bu yönüne Nurullah Çetin şöyle vurgu yapmaktadır:

Hiciv üslûbu olarak da genellikle över gibi yapıp yerin dibine batırma anlayışını uygulamıştır. Yalnız eski bazı küfürlü ve çirkin hicviyelerden farklı olarak daha seviyeli, zarif, müstehcen ifadeler ve küfür sözlerine yer vermeyen, zekâyâ dayalı bir istihza örneğidir. Nükte hem zekâyâ dayalı hem bilgi dolu hem de ahlâka uygundur. Bu hiciv eserinde Ziya Paşa eski heccavların müstehcen, galiz ve ağır ifadelerine yer vermemiş, olabildiğince zarif bir üslûp kullanmıştır. Bu eser, Türk edebiyatında batılı anlamda ‘satir türünün’ ilk örneği olması hasebiyle de özgün bir yere sahiptir.⁷³⁹

Bununla birlikte *Zafernâme* sadece bir satirik eser değil aynı zamanda bir parodi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamdaki Ali Budak’ın tespitleri şöyledir: “*Zafernâme*, Nefî’nin bir kasidesine⁷⁴⁰ naziredir ve genel olarak bu edebî türün bir parodisidir. Ziya Paşa, özel olarak ise Hayri Efendi’nin *Kırım Zafernâmesi*’ni parodi etmiştir. Bu iki açılımla birlikte eser, daha öncekilere ilave olarak iki yeni katman daha kazanmıştır.”⁷⁴¹

⁷³⁷ **Budak, Ali** (2013) *Ziya Paşa’nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme*, İstanbul, Bige Kültür Sanat Yayınları, s.242.

⁷³⁸ **Budak** (2013), s. 16.

⁷³⁹ **Çetin** (2011), s. 127-199.

⁷⁴⁰ Ziya Paşa’nın nazire yazdığı kasideyi Nefî Veziriazam Muhammed Paşa’ya yazmıştır(**Budak** (2013), s. 243).

⁷⁴¹ **Budak** (2013), s. 17.

Cumhuriyet dönemine ve Cumhuriyet sonrası döneme baktığımızda mizahın anlatı metinleri yoluyla kurgudaki payının arttığı görülür. Özellikle de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*⁷⁴² adlı romanı, Yusuf Atılgan'ın romanları ile Oğuz Atay'ın romanları özellikle de *Tutunamayanlar*⁷⁴³ adlı eseri ironik söylemleriyle, toplumsal yergileriyle ve Batılı anlamda mizahi unsurları bünyelerinde barındırmalarıyla bu dönemde öne çıkan eserlerdir. Ayrıca 1940 yıllarına damgasına vuran Garip şiiri de bünyesinde barındırdığı mizahtan dolayı birçok şair ve yazar tarafından eleştirilmiştir, bunlardan biri de Attila İlhan'dır. Mavi dergisinde savaş açtığı Garipçilerin, sanatı humour (mizah) mevhumuna fazla yaklaştırdığını şiiri bir söz oyununa ve esprî seviyesine indirgediğini düşünerek eleştirir.⁷⁴⁴

Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı adlı hacimli bir çalışmaya imza atan Aziz Nesin yaklaşık elli altı yazar ve şairin mizahi eserlerine değinerek bu dönemin genel mizahi çerçevesini oluşturmaya çalışmıştır.⁷⁴⁵ Yakın dönemde ise Hasan Hüseyin Korkmazgil, Muzaffer İzgü, Suavi Sualp Veday Saygel ve Sulhi Dölek mizahi roman ve hikâyeleriyle Dilaver Cebeci *Seyyâh-ı Fakir*, Nabi Avcı, *Molla Kasım*, Hakan Albayrak *Werner Hugo*, Hilmi Yavuz *İrfan Külyutmaz* ve Ahmet Turan Alkan'ın *Recai Güllaptan* adlı eserleri mizahi yönleriyle öne çıkan isimlerdir.⁷⁴⁶

⁷⁴² “Eserde ironi tekniğinin öne çıktığı, belirginleştiği noktalar vardır, ama ironinin eserin geneline, atmosferine yayıldığını, tüm esere ironik bir havanın, anlatımın hâkim olduğunu söylemek doğrudur” (Demir (2013), s.236).

⁷⁴³ Tural, Secaattin (2017) ‘Bir Aydın parodisi: Tutunamayanlar’ RumeliDE ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, S: 8, s.37-42.

⁷⁴⁴ İlhan, Attila (1954) ‘Sosyal Realizm Münasebetleri Yahut Başlangıç’ Mavi, S: 23, s.1-2.

⁷⁴⁵ Nesin (1973)

⁷⁴⁶ Kahraman (2005), s. 211.

2. BÖLÜM

2.1. II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ROMANINDA MİZAH

1908 ile 1918 yıllarını kapsayan bu dönemde başta siyasi olmak üzere toplumun birçok alanında değişimler yaşanmıştır. Başta Devletin idari sisteminde yaşanan değişikliklerle birlikte eğitimde, matbuatta, askeriyede ve de sosyal hayatta yaşanan bu değişimler toplumda ister istemez bazı aksaklıkları da beraberinde getirecektir. Bununla birlikte toplumun kolektif aklından vücuda gelen ve değişime karşı dirençli bir güç olarak varlık gösteren “örf, gelenek ve töre” gibi kavramlar bu değişimi daha sancılı ve daha karmâşık bir hal almasına neden olacaktır.

Mizahın toplumdaki aksaklıkları ve çarpık düzenleri hedef aldığı daha önceki bölümlerde dile getirilmişti. Dolayısıyla söz konusu bu dönem yukarıda da dile getirildiği gibi mizahın oluşumu için doğal ve zengin bir zemin sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu tezimizi dönemin mizah ve karikatür dergileri desteklese de bu dönemin siyasi ve toplumsal olaylarına duyarsız olmayan İkinci Meşrutiyet dönemi romanlarında da aynı şekilde mizahın güçlü bir hiciv aracı olarak kullanıldığı görülür. Özellikle siyasal ve toplumsal kargaşaların arttığı değerlerin bir bir altüst edildiği ve yerlerine yenilerinin ikame edilmeye çalışıldığı çöküş ve yenilenme dönemleri, bu dönem romanların vazgeçilmez temalarındandır. Mizah kurguda dikkat çekme, organizasyonu sağlama, okuyucuyu içine çekme, gerilimi oluşturma ve okuyucuda rahatlamayı sağlama gibi okuyucu merkezli işlevler için kullanılabilir. Ama yukarıda da dile getirildiği gibi II. Meşrutiyet döneminin karakteristik özellikleri göz önünde tutulduğunda mizah; sorunları ortaya koyma, kusurları görünür kılma, alay etme, rencide etme, statü kaybettirme, maskesini düşürme, protesto etme, uyumsuzlukları deşifre etme gibi hicvin kuvvetle

hissedildiği işlevlere yönelebilir. Yazarın böyle bir tutum ve üslup içerisine sürükleyen unsur ise idealin sınırlarını ortaya koyma çabası ile açıklanabilir.⁷⁴⁷

Biz de II. Meşrutiyet romanlarında söz konusu temaların mizahi yönden nasıl ele alındığını komik öğesinin yazar tarafından nasıl oluşturulduğunu hangi mizahi kuramlardan ve türlerden yararlandığını tespit etmeye çalışacağız. Böylece tezin diğer bölümlerinde dile getirilen mizahın Türk edebiyatındaki tarihi gelişimini göz önünde bulundurularak mizahın bu dönemki hakiki yeri de tespit edilmeye çalışılacak. Böylece Batılılaşma serencamıyla değişen Yeni Türk edebiyatının en önemli türü olan romanda mizahın yeri nedir sorusuna cevap verilmeye çalışılacak. Bunu yaparken de ‘mizahın dil anlatım ile sıkı bir bağ içinde olduğunu’⁷⁴⁸ esas kabul ederek romancının dili nasıl işlediğini komik unsurunu mizahın hangi kuramıyla oluşturduğu gösterilmeye çalışılacak. Ayrıca dilin “betimleme (descriptive) ve anlatımsal (expressive)” işlevlerinin göz önünde tutarak II. Meşrutiyet dönemi romanında mevcut olan mizahi unsurların ne tür betimlemelerin içerdiğini ve ne tür anlatımların yapıldığını gerek dil anlatım yönünden gerekse de mizahi kuramlar bağlamında ele alınacak

Mizahın tanımından yola çıkarak ortaya attığımız mizahın unsurlarını (yergi, zeka, eğlence ya da gülmece) dilin işlevleriyle bir arada düşündüğümüzde yergi unsuru kaçınılmaz bir şekilde karşımıza çıkacaktır. Buna inceleyeceğimiz II. Meşrutiyet döneminin karakteristik özelliği de eklenince ele alınan romanlarda hangi konuların mizahi üslupla eleştirildiğini saptamak için romanları tematik bir incelemeye tabi tuttuk. Yalnız bu taramayı yaparken diğer yergi konulu taramalardan farklı olarak yazarın mizahi üslubunu, mizahın kuramsal alt yapısıyla açıklamaya çalıştık. Böylece yazarın komiği nasıl oluşturduğu; ironi, parodi ve satir gibi mizahi türleri eserin kurgusuna nasıl dahil ettiğini ve bu türlerin sunduğu dil imkanından nasıl yararlandığını dile getirerek mizahın yazarın mutfağında nasıl işlendiğini tespit etmek istedik. Buradaki asıl amaç neyin eleştirildiğinden çok nasıl eleştirildiğidir. Dolayısıyla romancının komik dilini çalışmanın başında kısmında dile getirilen

⁷⁴⁷ “Bergson’a göre karşıtlıkların en geneli gerçekle idealin olanla olması gerekenin karşıtlığıdır” (Güler / Güler (2010), s. 173).

⁷⁴⁸ “Dilin bütün yapılarındaki sınıflandırılmış dizgelere benzer özellikler gülmece öğelerinin kullanımlarında da görülebildiğinden gülmece özellikle ses ve yazım, sözcükbirim, sözdizim alanlarında ve doğal olarak anlam alanlarında bulunan gülmece öğelerini ele alır. Bu nedenle, gülmece dil gibi söylem ve deyiş alanlarında incelenmeye değer olmaktadır” (Özünlü (1999), s. 51).

kuramlarla açıklamak esas gayemizi oluşturur. Çünkü dilin mizah ile işlenmesi gizemi arttırdığı gibi mizahın kuramlar eşliğinde okunması da metindeki gizemli anlamlara yolculuk yapmamızı sağlar. Böylece naftaline bürünmüş ve okuyucu tarafından anlaşılmayan sözcükler bu sayede yeni anlamlarla hayat bulmuş olur. Bununla beraber yergiden tamamen bağımsız sadece gülme üzerine odaklı mizahi söylemler de yok değildir. Bu tür komik öğelerini “Dil Dizgesiyle Oluşturulan Komik Öğeler” başlığı adı altında ele alacağız.

2.1.1. İroni

İğneleyerek uyarmak hatta alay etmenin ötesinde yanlış bildiği olguları yıkmak başlıca amaçları arasındadır. “Amaç bir şamata ve eğlence ortaya çıkarmak değildir. Bir değeri ya da değerler silsilesini sarsmak bir üretimi eleştirmek söz konusudur.”⁷⁴⁹ Dolayısıyla ironinin oluşabilmesi öncelikle bir tepkinin, hareketin, düşüncenin, tutumun ya da en genel anlamda bir üretimin varlığı şarttır. Çünkü ironi etki-tepki reaksiyonundan vücut bulan bir söz oyunudur.

Eleştirmen hangi durumlarda ironiye başvurur ve ironiyi neden gerekli bulur soruları belki sorulmamış ya da az sorulmuştur. Oysa bu soruları cevaplandırmak ironinin ontolojik sorununa çözümler sunabilecektir. Mizahın kusurlara, aksaklıklara, yozlaşmalara, çözümlere ve taassuba karşı sözlü ve yazılı bir saldırı biçimi olduğu dile getirilmiştir. İroni de buna paralel işlevlere sahip, ama ironi sorunun, çözülmenin ve yozlaşmanın şiddetinden dolayı tersiyle bile ima edilebileceğini ve artık tersiyle dile getirilişinde bile yanlışın örtbas edilemeyeceğini dile getirir. Soren Kierkegaard bu tür durumlarda ironistin basit ve hemen anlaşılabilir ifadeleri hor görmek için ironiyi kullandığını dile getirir ve bu durumu bir zamanlar halk tarafından anlaşılmamak için Fransızca konuşan kral ve hükümdarlara benzetir.⁷⁵⁰ Tabi bu noktada ironistin üst perdeden bakan konumunu muhafaza edebilmek için “herkes”leşmekten kaçındığını söyleyebiliriz. Çünkü “ironik olma kendini

⁷⁴⁹ Taşdelen (Nisan 2007), s.55.

⁷⁵⁰ Kierkegaard (2009), s. 272.

beğenmişliğin daha bayağı biçimidir.”⁷⁵¹ Bununla birlikte ironi; şüpheli, çetrefilli, tartışmalı kısaca gri tonlarla ilgilenmek istemez, çünkü Soren Kierkegaard, “kimse tarafından anlaşılmayan ironinin ironi olmadığını hatta anlaşılmayan ironinin ironisti başkaları tarafından aptal görünmesine neden olabileceğini düşünür.”⁷⁵² Beyaz olması gereken bir unsurun kapkara olması işte tam da ironinin aradığı şeydir. İronin yıkıcılığı ve varlığı da ideal ile gerçek arasındaki bu tezattan doğmaktadır. Güç farklılığın olduğu yerde kavga kavganın olduğu yerde ise eleştiri ve ironi vardır demek yanlış olmaz. “Siyasal rejimlerden gerekirse Tanrı’ya kadar uzanan bir spektrumda kişi iktidar gördüğü her makamla çatışır.”⁷⁵³ Yaşanan bu çatışmada ironist gerek iktidar gerekse de iktidar taraftarları tarafından gelebilecek bir yaptırıma karşı ironi siperine kıvrak zekasıyla girebilir. Özellikle çalkantılı dönemlerde şair ve yazarların ironik anlatımı seçmelerinde bu hususun varlığı önemli ölçüde etkilidir. Şair ve yazar olan Küçük İskender bu duruma şöyle bir örnek verir:

Dünya edebiyatındaki –bana göre- en yetkin ironik eserlerden biri Allen Ginsberg’e ait olan Amerika şiiridir: Bu şiirde Amerika’nın hataları övülmek, desteklenmekte, karşılaştırılmalı olarak hatanın dökümü yapılmakta ve Amerika şaire yaptırım konusunda çaresiz bırakılmaktadır. Olağan bir eleştiri, karşıt eleştiri hakkını doğururken böylesi bir durumda ortada tüzel açıdan bir eleştiri veya haklara saldırı saptanamadığı ve karşılık verilemediği için şairin tepkisi zafere ulaşmaktadır. Edebiyatın bu tür bir yöntemi dışarda bırakması mümkün mü?

İroni, yumuşak gibi görünse de her zaman içinde iron (demir) taşır ve serttir. Ayımsız: Yumuşğa da sert, serte de sert.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Kierkegaard (2009), s..

⁷⁵² Kierkegaard (2009), s. 274

İronistin birinci hedefi anlaşılma ise ikinci hedefi asıl kurbana eşlik edecek olan ‘yan kurbanları’ belirlemektir. Bu kurbanların ortaya çıkması için ise ironinin herkes tarafından anlaşılmaması için bazı söz oyunlarına başvurarak anlama gizem katmakla olur: “...yanlış anlamlara nazikçe izin vermek gerekiyor. Neredeyse şiirin [metnin]değerini belirleyen şeyin ironi, ironinin değerini belirleyen şeyin onu anlayanların azlığı olmasıdır diyebiliriz. Ancak şu tehlikeden ustaca kaçmak gerekir: Hiç kimsenin ironi olduğunu anlamadığı bir ironi, ironi değildir. Bir diğer deyişle, ironi ancak tanıklar huzurunda meşrulaşır ve kimliğini kazanır” (Hayriye Ünal, (Nisan 2007). Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem. Hece Dergisi, S. 124, s. 70). Tersiyile ifade edilmiş bile değişime uğramayacak kadar kendini gösteren bir gerçeği, ifade edilmiş tarzından dolayı anlamayanlar asıl kurbandan daha çok haz verir ironiste ve ikinci bir ironinin oluşması için kıvılcım olurlar ironiste. Dolayısıyla ironik bir eserle karşı karşıya olduğunu anlayan okur dikkatini en üst seviyede tutmak zorundadır. Çünkü bir konuşmacının jest, mimik ve tonlamasına bakarak sözün asıl anlatılmak istediğini rahatlıkla keşfedebiliriz, ama söz konusu bir yazınsal ürüne kişisel çabanın en üst düzeyde olması gerekir. Barry Sanders’in dediği gibi “ironik bir sözü açığa çıkarma yetisi bir okurun okur yazarlığının son sınavıdır” (Sanders (2001), s. 117). İronist-yazar tarafından yeni bir kurban olmamak adına uyanık olmak zorundadır. Evet, dikkatsiz ve uyuklayan bir av, avcının kabul olmuş duası ise avın da bedduasıdır.

⁷⁵³ Küçük İskender (Nisan 2007) ‘Ginsberg/Dadaloğlu kardeşliğinde İroni’ Hece Dergisi, S: 124, s. 137.

⁷⁵⁴ Küçük İskender (Nisan 2007), s. 137.

İronide üç çeşit kavga vardır. Bunlar ‘ironist ile kurban’, ‘gerçek ile söylem (ifade/dil)’ ve ‘gerçek ile ideal’ kavramları arasında yaşanmaktadır. İronist kurmuş olduğu tuzak ve hile ile kurbanın hatasını daha da belirginleştirerek görünür kılar, iğneleyici ve alaycı gülümseme dediğimiz sırtma ile kurbanını küçük düşürür. Burada “Linda Hutcheon’a göre ironide ‘söylenmemiş olan’ın (gerçek) ‘söylenmiş olan’a hücum etmesi söz konusudur.”⁷⁵⁵ İkinci kavga ‘gerçek ile söylem dediğimiz dil arasında gerçekleşmektedir. Dil, gerçeği istediği kadar tersine çevirip dönüştürsün yalnız gerçeği tahrif edemeyeceği olgusu muhakkaktır. Üçüncü kavga ise daha önce dile getirilen gerçek ile ideal arasında yaşanan gerilimdir. Burada ironist idealden yana tavır takındığı için her zaman üst perdeden bakar ve gerçeği hor ve hakir gördüğü için eleştirir. Burada şuna dikkat etmek gerekir ideali söyleyip gerçeği ima etmek iğnelemek iken gerçekleşmiş idealin tersini söylemek bir övgü belirtisidir.

İroninin genel olarak üç işlevinden söz edilir. İroni, anlamı güçlendirmek için retorik olarak kullanılır, bireyi ya da toplumu eleştirmek için satir adı altında kullanılır ve okuyucuya belli bir konuda farkındalık kazandırmak için ironiyi kullanılabilir. Bunun yanında politik konularda ironi, ironisti koruma adına yapılabilir ki buna ‘kendini savunma ironisi’ denilir. Böylece yazar sistem ve politik konulardaki satirik eserlerinde iktidarın hışmından korunmuş olur.⁷⁵⁶ Oğuz Cebeci ironinin ‘kurbanla aynı fikirdeymiş gibi olma’ şeklini farklı bir teknik olarak görse de esasında bunun ‘kendini savunma ironisi’nden farkı yoktur. Ayrıca Arthur Koestler bu tekniği ironinin tanımı olarak ele alır: “Yergicinin en etkili silahı ironidir. İroninin amacı üstü kapalı saçmalıkları ortaya çıkarmak amacıyla düşmanın önermelerini, değerlerini, akıl yürütme yollarını benimsemiş gibi görünerek rakibi kendi silahıyla yenmektir.”⁷⁵⁷ İronist bu tekniği de kurbanın hışmından korunmak için yapar ve onun saçma düşüncelerini daha saçma düşünceler çerçevesinde ama paralel olmak şartıyla eleştirir. İronist burada bu tekniği kullanırken en çok mübalağadan yararlanır. Örneğin mensur biçiminde yazılmış bir şiirin şiir olmayacağını düşünen biri ‘Hatta bütün makaleleri bence şiir kabul edelim’ tarzında bir söylemin içinde bulunması buna örnek olarak verilebilir.

⁷⁵⁵ Cebeci (Kış 2008b), s.95.

⁷⁵⁶ Cebeci (Kış 2008b), s. 96.

⁷⁵⁷ Koestler (1997), s. 72.

İroni Türk edebiyatında da bilinen tecahülüarif⁷⁵⁸ sanatını anıştıran soru sorma tekniğiyle de oluşturulabilir. Oğuz Cebeci'nin 'retorik soru'⁷⁵⁹ dediği bu teknik birden fazla amaç için kullanılabilir. İronist bu teknikle karşıdakinin bilgisizliğini ortaya koymayı niyetlenebildiği gibi bir konuda sabit fikirlilik gösterip o konu ile ilgili tüm sorulara aynı mantık çerçevesinde cevap veren birini tekrardan aynı hataya düşürüp farkındalık sağlamak adına kullanılabilir.⁷⁶⁰ Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ironik eseri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde⁷⁶¹ tabiri caizse psikanalitik ile kafayı yemiş bir Doktor Ramiz karakteri var. Neredeyse her şeyi psikanalitik çerçevesinde açıklamaya çalışan Doktor Ramiz'e romanın başkahramanı olan Hayri İrdal tarafından Doktor Ramiz'e 'ülkenin ekonomik politikasının psikanalitik bağlamında nasıl değerlendirmek lazım' şeklinde bir sorunun sorulmuş olduğunu farz ettiğimiz de söz konusu ironi tekniğinin kullanıldığını görmüş oluruz.

İroniler oluşum biçimlerine göre ise türlere ayrılır. Cannop Thirlwall *On the Irony Of Sophokles* adlı makalesinde üç tür ironiden söz eder: söz ironisi, pratik ironi ve diyalektik ironi. Thirlwall'ın söz ironisinden kastı artık ironi için klasik diyebileceğimiz söylenen ile kastedilen arasındaki farka dayanır. Pratik ironi de ise söz yoktur, onun yerine ironik durumlar söz konusudur. Diyalektik ironi de ise "ironinin eserin çeşitli bölümlerinde kullanılan bir araç değil esere asıl rengini veren başat ve kuşatıcı öge olması durumunda, diyalektik ironiden söz etmek gerekmektedir."⁷⁶² Bununla birlikte Muecke da ironiyi türlere ayırır: Durum ironisi ve dil ironisi. Yazar dil ironisini gerçek anlamın seviyesine göre üçe ayırır: Açık ironi, Kapalı ironi ve Özel ironi. Yazar ironi ile ironiyi yapan kişi arasındaki ilişkiye göre de ironiyi dörde ayırır: Şahsi olmayan ironi, Kendini azımsama ironisi, Saflık ironisi ve Dramatik ironi.⁷⁶³

⁷⁵⁸ Yazım klavuzu olarak Türk Dil Kurumu'nun <www. tdk. gov.tr> 23.07.19 tarihli sitesi esas alınmıştır.

⁷⁵⁹ **Cebeci** (K1ş 2008b), s. 96.

⁷⁶⁰ Soren Kierkegaard söz konusu bu kişiyi (kurbanı) şöyle tarif eder: "Bu ironi özellikle bir sabit fikirden ötürü acı çekecek olan; yakışıklı olduğunu ya da favorilerinin çekici olduğunu düşünerek kendisini kandıran, kendisini çok akıllı bulan ya da bir kez söylediği bir sözü hiç vazgeçmeden tekrarlanacak kadar komik bulan; hayatının tek bir olaya bağlı olduğunu ve doğru düğmeye basmayı bilen herkesin onu herhangi bir noktadan tekrar bu olayın içine çekmeyi başarabileceği bir adam hakkında yapılır" (bkz. **Kierkegaard** (2009), s. 274)

⁷⁶¹ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironi ile ilgili geniş bilgi için (bkz: **Demir** (2013).

⁷⁶² **Güçbilmez** (2005), s. 24.

⁷⁶³ **Cebeci** (2008a), s. 300-301.

Thirlwall'ın sınıflandırması ele alındığında 'söz ironisi'nin retorik ironiye, 'pratik ironi'nin dramatik ironiye ve 'diyalektik ironi'nin romantik ironiye karşılık geldiği görülür. Dolayısıyla ele alınan romanlarda genel olarak Muecke'un sınıflandırması esas alınacaktır.

2.1.1.1. Açık İroni/Sarkazm

Bu tür ironilerde 'ton' ve vurgulama gerçek anlam ile örtüşür.⁷⁶⁴ Genelde sözlü diyaloglarda kullanılan bu yöntem ani hatalara karşı verilen bir çeşit histerik söylem ya da tepki olarak tanımlanabilir. Bir annenin çok önemseydiği bir biblonun çocuğu tarafından kırılması üzerine ani olarak verdiği şu tepki: "Mükemmel, bundan daha iyisi olamazdı" sarkazmın güzel bir örneği olarak verilebilir. Yalnız metinlerde tonlama, jest ve mimiğin olmaması bu tarz bir söylemin ortaya çıkmasını zorlaştırır. Buna rağmen yazarın bu tür bir ironik söylemi noktalama işaretleri sayesinde ya da parantez içi açıklamalara başvurarak dile getirme olanağını elde edebilir. Ayrıca son zamanlarda iletişim araçlarında kullanılan işaret, simge ve emojilerin artık sadece kısa mesajlarda değil yazılı eserlerde de kullanılması sarkazm gibi jest ve mimikle anlaşılacak iletilerin yazılı metinlerde daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır.

II. Meşrutiyet dönemi romanlarında ironinin bu türüne rastlamak mümkündür örneğin Halide Edip'in eseri olan *Mev'ut Hüküm*'de Doktor Kasım Şinasi kendisine karşı ilgili olan amcasının karısı Behire'yle diyalogu Sophokles ironisine ya da Muecke'un açık ironi diye adlandırdığı ve bazen de sarkazm olarak ifade ettiği retoriğe bağlı ironiye örnek olarak verilebilir. Örneğin Doktor Kasım Şinasi'nin herkes tarafından bilinen ve dedikodusu yapılan Sara'ya olan ilişkisini, yengesi Behire'ye söylerken ve Sara'yla evleneceğini söylerken Behire ironik bir şekilde "Bunu hiç hissettirmemiştiniz" demesi romandaki gerilim unsurunu da yaratmaktadır. Çünkü Behire'nin yeğeni olan Kasım Şinasi'ye karşı ilgisi var ve bu

⁷⁶⁴ **Cebeci** (Kıış 2008b), s. 90 ve **Cebeci** (2008a), s. 302.

ifadeyle ilk kez bu ilgisini de ortaya koymuş olur. Nitekim Behire'nin bu ifadelerinden sonra Kasım ayağa kalkar ve yüzünde tehlikeli bir sessizlik belirir.⁷⁶⁵

Romanda Behire'ye âdeta gerilim işlevi yüklenmiştir. Ve yazar bu gerilimi ironik ifadelerle sağlamıştır. Örneğin Behire'nin Kasım'la bir başka diyalogunda “Ne tuhaf çiftsiniz? Sara, yanında bir hasta olsa farkına bile varmaz. Sizin âdeta yanak kemikleriniz çıkmış (...) Sara'nın bile farkına varacağı kadar zayıflamışsınız” demesi bir yandan Kasım'a olan ilgisini ilan iken bir diğer yandan da Sara'nın Kasım'a olan ilgisizliğini ortaya çıkarmasıdır. Diyalogdan sonra Kasım'ın Behire'nin kafasını ezmek istemesi yine gerilimin habercisidir.

Sarkazm ya da açık ironi denilen söz oyunu yukarıda da değinildiği gibi söylenen söz her ne kadar zıttını kastediyorsa da vurgu ve tonlamayla ima ettiği söz ile paraleldir. İronist böyle bir mizah dilini kullandığında kendini gizleme ihtiyacı da hissetmez. Aynı şekilde metinlerde de niyetin açıkça belli olduğu durumlarda ironist kurbanını yermek için genellikle bu tarz bir söyleme başvurulur. Niyetin açık olmadığı durumlarda bu tarz kullanımlar anlamda ikililiğe de neden olabilir. Örneğin Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* adındaki romanın başkahramanı ve anlatıcısı olan Pervin, bencil, kaba ve alaturka bir kişilğe sahip olan amcasını sürekli mizahi bir dille eleştirir. İzmir'den İstanbul'a amcasının konağına yerleşen Pervin kuzeni Nigar gibi o da giyim-kuşam konusunda amcasının baskısı altında kalır. Her sabah Nigarla birlikte amcasına görünmeden dışarı çıkamayan Pervin amcasının bu despotluğunu ironik bir söylemle padişaha benzeterek alay eder:

Nigar siyah ve eski bir çarşaf giymiş, saçlarını yine benim gibi yaparak peçesini de tıpkı benim gibi koymuştu. Amcam bizi görünce evvela bana hitaben: “Aman kızım nedir o hal bakayım... İndir biraz yüzündeki o peçeyi...” diye homurdandı. Sonra Nigar'a göz atıp onu da yine benim tertibimde görünce birden köpürdü: “Kız ulan nedir o halin be... İndir o suratındaki örtüyü... Nedir o öyle ortaoyununa çıkar gibi...” sonra Nigar'ı önünde bir dördündü, her tarafını uzun uzun muayene etti, çarşafın etteği ilk biçim kloşlardan olduğu için nasılsa itirazına uğramadı. Bu esnada hanımcık çuval çarüşafı içinde izinli mektep talebeleri gibi kaderine razı, bekliyordu. ‘Bunun üzerine müsaade şeref-sâdir oldu, kapılar açıldı, dışarı çıktık.’⁷⁶⁶

Amca Ahmet Refik Bey, her zaman olduğu gibi kızı Nigar ile yeğeni Pervin'in dışarı çıkmadan önce kılık kıyafetlerini âdâba uygun mu diye teftiş eder.

⁷⁶⁵ Adıvar, Halide Edip (1968) *Mev'ut Hüküm*, Ankara, Atlas Kitabevi, s. 105.

⁷⁶⁶ Mehmet Rauf (2017), s. 24.

Bu teftişinde kızların giyiminde hoşuna gitmeyen taraflarını alaylı bir dille reddeder ve değiştirilmesini emreder. Romanın başından beri amcasının bu tür davranışlarını onaylamayan Pervin ise aynı şekilde mizahi bir dille amcasını yerer. Genelde padişahlar için kullanılan “müsaade şeref-sâdır oldu” ifadesini amcası için kullanarak onu hicveder. Çünkü romanın başından sonuna kadar Pervin amcasını hep yerer ve tuhafliklarını mizahi bir dille okuyucu nazarında görünür kılmaya çalışır. İşte burada da âdeta kendini konağında bir padişah sanan amcasını över gibi görünürken aslında onu ironik bir dille eleştirmiş olur. Buna benzer bir eleştirinin İzzet Melih’in 1911’de yayımlanan *Tezat* adlı eserinde yapıldığı görülür. Roman’ın başkişisi olan Naşit Suat Paşa’nın oğlu olup aynı zamanda serbest fikirli bir askerdir. Naşit, Fransa sefaretinde verilen bir baloda güya akeri şanına yakışmayan bir kıyafetle yani “bale-i kostüme” (frak) ile gitmesi üzerine Zaptiye Nazırı tarafından çağrılır ve bu harektinden dolayı tekdir edilir. Zaptiye Nazırı’nın bu gibi basit işlerle uğraşmasına hayıflanan Naşit durumu nişanlısı Behire’ye anlatınca sefaret müsteşarıyla uzun uzun görüştüğünü ve çok eskinden beri takip edildiğini söyler: “Hâlbuki ‘zat-ı şahane’ böyle benim gibi şüpheli adamları sevmezmiş...”⁷⁶⁷ Naşit’in Zaptiye Nazırı için daha önce ağır ifadelerde bulunması (köpek) buradaki ifadenin de ironik olduğunu gösterir. Naşit “zat-ı şahane” derken aslında ironik olarak Zaptiye Nazırı’nı yermektedir. Naşit’in hakareten hemen sonra böyle bir tabiri kullanması ironinin sarkazm biçiminde olduğunu gösterir.

Naşit’in amcasıyla aşk ve hürriyet konusunu konuştuklarında da özellikle de söz Sultan Abdülhamid’e geldiğinde iğneliyici ve alaylı üslubu tercih ettiği görülür: “Evet amca hakkınız var. Ben de çok düşündüm ve asla mağlup olmamaya karar verdim. Çünkü hürriyet dünyada en büyük saadettir. Aman Abdülhamid duymasın! Bir zabitin o lafz-ı menfuru istimal ettiğini haber alırsa kıyametler kopar. Mübarek padişahımızın istibdadı aşkın istibdadına bile rekabet edebilir: Artık düşünmeli!”⁷⁶⁸ Burada Naşit, ‘hürriyet’ için ‘lafz-ı menfur’ ve ‘Sultan Abdülhamid’ için de ‘mübarek’ sözcüklerini kullanması ironiktir. Çünkü romanın en başından beri bilinir ki Naşit serbest fikirli bir zabittir ve bundan dolayı hükümet tarafından sürekli takip edilmektedir ve kendisinin belki de en nefret ettiği şey istibdattır. Safvet Nezihi’nin *Müsebbib* adlı romanında buna benzer ironik ifadeler mevcuttur. Meşrutiyet taraftarı

⁷⁶⁷ İzzet Melih (2014), s. 97.

⁷⁶⁸ İzzet Melih (2014), s. 102.

olan Nazif kayınbiraderinin jurnali üzerine Ayasofya havalisinde yaftalarla yakalanır ve önce idama çarptırılır ama daha sonra cezası ömür boyu hapse çevrilerek Fizan'a kalebent mahkumu olarak gönderilir. Hem Sultan Abdülhamid'i hem de söz konusu ceza indirimini alaya alan romanın anlatıcısı olayı şöyle dile getirmeye çalışır: "Hidayet Hanım⁷⁶⁹ bir kerecik olsun oğlunu görmek için çalıştı, çabaladı. Nafile. Aldığı cevap "ihtilattan memnudur"dan (görüşmesi yasaktır) ibaret kaldı. Sonraları müracaat ettiği zaman "Divanıharp, idamlarını hükmetti. Velinimet bi-müntemiz (ilgisini esirgemeyen) padişahımız efendimiz, kemal-i merhametten idam hükmünü müebbet kalebentliğe tahvil ettirdi (ömür boyu hapse çevirdi). Burada anlatıcı şüphesiz 'padişahımız, efendimiz ya da velinimetimiz' tabirlerini kullanırken ironik göndermede bulunarak över gibi yapıp aslında kurbanını eleştirmektedir.

2.1.1.2. *Kapalı İroni/Şahsi Olmayan İroni*

Açık İroniden farkı burada ironistin niyetinin örtülü olmasıdır. Bu tür ironik söylemlerde yazarın asıl niyeti keşfedilmeyi bekler. İronilerin geneli bu türdendir.⁷⁷⁰ Buradaki ironinin keşfedilmemesi halinde metnin anlam birliğinden kopma tehlikesiyle karşı karşıya kalma riski olduğu gibi yazarı saçma görme ihtimali de söz konusu olur.⁷⁷¹

Şahsi olmayan ironi de aslında kapalı ironinin bir türevidir ya da bir alt kategorisi olabilir. Nitekim Oğuz Cebeci de şahsi olmayan ironiyi aslında kapalı ironi olarak ele alır ve buradaki ironik söylemin mantık ve sağduyu adına saçma bir planı ya da görüşü belirtmekle ortaya çıkabileceğini dile getirir.⁷⁷² Açık ironi/sarkazm dışındaki diğer ironik söylemler 'kapalı ironi' bağlamında da değerlendirilebilir.

⁷⁶⁹ Nazif'in annesidir.

⁷⁷⁰ Cebeci (2008a), s. 302.

⁷⁷¹ "İronik niyetin keşfedilmemesi halinde ise amaç gerçekleşmeyecektir" (bkz: Cebeci (Kış 2008b), s. 90).

⁷⁷² Cebeci (2008a), s. 303.

Herkes tarafından bilinebilecek bir unsurun, atasözü ya da aforizma şeklinde dile getirilmesi de bu tarz bir ironinin ürünüdür. Örneğin Jane Austin'in *Aşk ve Gurur*⁷⁷³ adlı romanında geçen şu ifade söylenen tekniğin güzel bir göstergesidir: "Parası pulu olan her bekar erkeğin kendine bir yaşam arkadaşı seçmesinin kaçınılmaz olduğu herkesçe benimsenen bir gerçektir." Burada da görüldüğü gibi herkesçe bilinen ve kabul edilebilen bir görüş beylik bir üslup biçiminde dile getirilmesiyle ironik gönderme yapılmaya çalışılmıştır.

Kapalı ironiye benzer örnekler II. Meşrutiyet dönemi romanlarında da olduğunu söylemek gerekir. Bunun en güzel örneklerinden birini Mehmed Celâl eski sevgilisi Anna ile olan aşk maceralarını konu edindiği *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti* adlı eserinde görmekteyiz. Sevgilisi tarafından terk edildiğini ve aldatıldığını düşünen yazar, kaleme aldığı romanın edepli kişilerce öğüt alınması gereken nasihatlerle dolu olduğunu dile getirir. Ama sevgilisinin yazılan bu satırları okumaya bile vakti olmayacak kadar meşgul olduğunu ironik bir üslupla alay eder:

Sen kızma! Canın sıkılmasın! Bu hitâblar, bu eninler senin için hiçtir, senin için her şey olmuştur, senin için tecdîd-i safâdan başka hiçbir şey yoktur! Sen bu satırları okumazsın bile! Okumaya vakit bulamazsın!

Göztepe eğlenceleri, Sarıgül maskaralıkları, Yenibahçe, Edirnekapısı safâları, Kağıthane dönüşleri, Fener tesadüfleri varken böyle hissî, ahlâkî, bununla beraber biraz hazîn eserleri okumaya vaktin olur mu? Olursa ayıp... Değil mi?⁷⁷⁴

Yazar ironinin ardından yönelttiği ikinci bir ironik soruyla da kurbanıyla iyice dalga geçer. Kurbanın saçma düşüncelerini destekliyor gibi görünüp kurbanıyla aynı düşüncedeymiş gibi davranmaya çalışır. Hâlbuki "yergicinin en etkili silahı ironidir. Ironinin amacı üstü kapalı saçmalıkları ortaya çıkarmak amacıyla düşmanın önermelerini, değerlerini, akıl yürütme yollarını benimsemiş gibi görünerek rakibi kendi silahıyla yenmektir."⁷⁷⁵

Bu tür ironinin aslında niyet gizlenerek yapıldığı daha önce söylenilmişti. Bu tür ironik göndermeler eserde keşfedilmediği takdirde yazarı saçma gösterebilirdiği gibi gülünç konuma da sokabilir. Örneğin Filibeli Ahmed Hilmi *Öksüz Turgut* adlı eserinde kurguyu yarıda keserek 'Dedelerimiz Türkler, Tarihimizde Bir Yaprak,

⁷⁷³ Jahn (2012), s. 96.

⁷⁷⁴ Şen, Nurcan (2014) Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları, s. 40.

⁷⁷⁵ Koestler (1997), s. 72.

Türk Bayrağı ve Büyük Türkler' adlı roman bölümlerinde bir ders kitabı tarzında tarihi bilgiler dile getirdiği görülür. Romanın yazıldığı döneme ve 'ithaf edilen kişiye'⁷⁷⁶ dikkat edildiğinde aslında bu bölümlerin sadece bilgilendirme amaçlı olmadıkları dönemin Osmanlı Sultanı Mehmet Reşat Han'a ironik göndermeler içerdiği görülür:

Türkler, obalara, ortalara, kabilelere ayrılırdı. Her birinin birer beyi ve hepsinin üstünde bir Han bulunurdu. Türklerin hükûmeti bütün manasıyla 'Meşrutiyet' idi. Meclis-i Mebûsan yerinde bütün ahâlî, ayan yerinde her obanın ihtiyarları, beyleri bulunuyordu. Başta Han olarak her Türk, göreneğin, yasağın altında idi. İhtiyarlar, beyler her işi danışma usulüyle görürdü.

Türk padişahı bütün Türklerin kumandanı idi. Lâkin kavga yerinde olmadıkça bir Han, en yoksul bir Türk gibi yasağa boyun eğdi. Vevereceği hükümler yasaktan dışarı şeyler olamazdı. Yalnız kavga meydanında Han ve asker başları, her şeyin ve hatta yasağın üstünde idi. O vakit Han'ın bir sözü ne kadar akla karşı görünse yine Türkler kör[ü] körüne itaat ederlerdi.⁷⁷⁷

Böyle bir açıklama ilk bakışta bilgilendirme olarak okunsa da Sultan Reşad'a mutlak otoriter bir rejimden kaçınması gerektiği ve yasaların Sultan'ı da kapsayacak şekilde olması gerektiği yazar tarafından öğütlendiği görülür Ayrıca yazar, Sultan'ın sadece olağanüstü durumlarda mutlak yetkisini kullanabileceğini daha doğrusu kullanması gerektiğini ima etmeye çalışır. Daha önce hürriyetçilere karşı Meşrutiyet sözüyle tahta geçen Sultan Abülhamid'in Meclis'i feshetmesi aradan çok geçmeden Meşrutiyeti baskıyla tekrardan ilan etmesi ve bu süreçte yaşanan kargaşaların devlete olan maliyetinin hesap edilmesi gözönünde tutulduğunda gizliden de olsa Padişah'a böyle bir nasihatın yapılmış olabirliği yüksek bir ihtimal olarak durabilir. Nitekim ironinin en büyük işlevlerinden biri de okuyucuya farkındalık kazandırmaktır. Kendisine ithaf edilen eseri okuyan bir Sultan elbette böyle bir göndermenin kendisine yönelik olduğunu da anlayacaktır. Yazarın imalı sözleri bunlarla da sınırlı değildir. Yazar Mısır Firavunlarının ya da Büyük İskender gibi liderlerin meşhur olmalarını ve büyük olmalarını yaptıkları zulüme bağlarken tam tersi bir şekilde Türk Hakanların ise tamamen milletini gözeterek nam ve şanlarını yüceltiklerini dile getirir:

⁷⁷⁶ İftihâr ve meserretimden tatlı tatlı ağladığım bir günün zâde-i te'essürü olan bu eseri Müslümanların en âli-cenâbı, Türklerin en necibi sevgili Halife ve Hakanımız Sultan Mehmet Reşat Han Hazretlerinin nâm-ı nâmî-i hilâfet-penâhilerine ithaf ve hasılat-ı sâfiyesini Bursa Yetimler Mektebindeki millet kuzularına ihdâ eyliyorum bkz. (Filibeli Ahmet Hilmi (2018) Öksüz Turgut, Konya, Palet yayınları, s. 9.

⁷⁷⁷ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 31-32.

Ve'lhasıl eski zamanın padişahları, kâhinler ve derebeyleriyle ittifak ederek lendi tebaalarını ve bütün insanları hayvan beter üzerlerdi.

Türk padişahlarının en büyük kaygıları ise milletlerini, Türklerini zengin etmek ve rahat yaşatmak idi. Türk hanlarından biri kardeşinin mezar taşına şu sözleri yazmış idi: "Vatanımızı çok severiz lâkin vatanımız pek fakirdir, Türklerimi geçindiremiyor. O sebebe mebni ben sağa sola ve her tarafa giderek birçok mal aldım...Milletimi zengin ettim."⁷⁷⁸ İşte bütün hükümdarlar , mezarlar, saraylar, hazinelerle iftihar ettiği yıllarda bir Türk Padişah'ı "milletini zengin ettiği için seviliyordu."⁷⁷⁹

Tarihi bilgi sunar gibi padişaha öğüt vermek ancak ironik söylemin kamuflejıyla mümkün olur. Çünkü politik konularda ironi, ironisti koruma adına yapılabilir ki buna 'kendini savunma ironisi' de denilir. Böylece yazar sistem ve politik konulardaki satirik eserlerinde iktidarın hışmından da korunmuş olur.⁷⁸⁰

II. Meşrutiyet döneminin İslamcı yazarları arasında sayılan Filibeli Ahmet Hilmi ironik üslubunu tasavvuf romanı olarak kaleme aldığı *Âmak-ı Hayal* adlı eserinde devam ettirir. Eserde hakikat arayıcısı olan şeyhi Aynalı Dede'nin yanında seyr-i sülük ile nefsini terbiye eden Raci, bir süre sonra Aynalı Dede gibi deli olarak kabul edilir ve Manisa Tımarhanesine gönderilir. Burada delileri izleyen Raci aslında birçok delinin kendini akıllı zanneden insanlara karşı daha akıllı olduğunu görür. Ve bir delinin kendini akıllı sananları nasıl oyuna getirdiğini defterine not eder. Olayda asıl hafız olan kişi cenazelerde ve düğünlerde Kur'an okuyup para dilendiği için kalabalık insan grubu görürür görmez hemen Ku'an okumaya başlayıp insanlardan para dilenmeye başlar. Bundan yararlanmak isteyen bir arabacı ise gerçek hafızın yanında oturup onu taklit etmeye çalışır ve bu vesileyle o da dilenmeye çalışır. Bunu fark eden gerçek hafız, insanlara onun hafız olmadığını söylese de arabacı insanlara hitaben onu dinlemeyin o zaten delidir demesiyle kendini savunması oldukça gülünç bir sahnenin ortaya çıkmasına neden olur. Böylece deli olarak tımarhaneye kapatılan bir arabacı kendini akıllı zannedenleri kandırabildiği için insanları gülünç gösterdiği gibi yazar da okuduğu Kur'anı geçim kaynağına dönüştürdüğü için gerçek hafızı komik duruma düşürmektedir.⁷⁸¹ Eserin en başından itibaren okuyuca zaten vermek istediği mesajlardan biri de insanoğlunun aslında bir şey bilmediğini söylemeye

⁷⁷⁸ "İlgili Bilge Kağan Abidesi kuzey yözünde geçen "tahta oturup yoksul ve fakir halkı hep derleyip topladım. Fakir halkı zengin ettiği için" sevinip övünüyordu bkz **Filibeli Ahmet Hilmi** (2018), s. 32 (Yayıncının notu).

⁷⁷⁹ **Filibeli Ahmet Hilmi** (2018), s.32-33.

⁷⁸⁰ **Cebeci** (Kış 2008b), s. 96.

⁷⁸¹ **Filibeli Ahmet Hilmi** (2011) *Âmak-ı Hayal Osmanlıca Aslı Şerh ve İzahı*, İstanbul, Tebliğ Yayınları, (Haz. Bahaeddin Sağlam), s. 199.

çalışmasıdır. İnsanın kendinden en emin olduğu bir anda aslında hiçbir şey bilmediğini göstermeye çalışan bu eser bu yüzden ironik anlatım tekniğini benimseyerek insanın bilgisinden tamamen emin olduğu bir konu hakkında onu yanıltarak hem gülünç duruma sokmaktadır hem de farkındalık kazandırmak istemektedir. Nitekim ironinin en büyük işlevlerinden biri de hatayı ortaya çıkarmak olduğu gibi farkındalık da kazandırmaktadır. Yazar bazen de roman boyunca ironik göndermelerle anlatmak istediğini çok açık bir şekilde de ifade eder: “İnsanın yegâne marifeti: Bir şey bilmediğini itiraf ve tasdikidir.”⁷⁸²

İronin en yaygın biçimlerinden birinin de kurbanla aynı fikirdeymiş gibi görünüp kurbanın hatasını teşhir etmek olduğu dile getirilmiştir. Özellikle alayı ve hicvi barından bu yöntemi ironist eğlenmek adına değil kurbanı yanlışının farkına vardırarak adına yapar. Mizahi dili sıkça kullanan Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın canlandırdığı karakterler bu söylem biçimi sıklıkla kullanırlar. Örneğin yazarın *Şıpsevdi* adlı romanında tramvaya binen kadınlar durağın birinde kokan cızbız etinden tatmak isterler. Fakat istemeye utandıkları için tramvaydaki emzikli kadını ve çocukları bahane ederekten köftecedan birkaç lokma köfte isterler. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Köftelerin iştiha verici kokusu sayesinde kadınlar tarafından kahvecibaşı, arslanım gibi iki övgü ve beğenme hitabına mazhar olan kahveci lütfederek bir gurur ile hemen köftenin birini maşa ile kavrayıp cazırdaya cazırdaya tramvaya doğru uzatarak:

— Çeşnisi bedava, imrenip istemeyenin günahı boynuna... Şan olsun da kâr olmasın, köftem Aksaray’a nam verdi, gebelere, emziklilere helâl ve afiyet olsun, al hanım ye, sütün kaçmasın...

Kadın elini köfteye doğru evvela saldırıp sonra geri çekerek:

— A güzelim... Senin maşa ile tuttuğun o sıcak köfteyi ben elimle nasıl alayım? Bir lokmacık ekmeğin yok mu? Üstüne koy da ver; bir sevaptır ediyorsun bari tam et...

Kahveci:

— Gücenme hanım... Ekmeğim de var, suyum da, isterseniz kahve, çay, limonata da ikram edeyim.⁷⁸³

Kahveci halden anlayan biri ama saf olmayan tiplerden biridir. Kadınların söylenmelerinden canlarının epey köfte çektiğini anlar. Kadınların utanıp istemekten sıkılmamaları için de bayağı laf ebeleşti yapan kahveci yaptığı iyilikten dolayı

⁷⁸² Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 202.

⁷⁸³ Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2018a) *Şıpsevdi*, İstanbul, Ren Yayınları, s. 17.

nezaket ve teşekkür beklerken kendisini bilakis cimrilikte itham eden asız yolculara karşı sözünü esirgemiyerek “— Gücenme hanım... Ekmeğim de var, suyum da, isterseniz kahve, çay, limonata da ikram edeyim⁷⁸⁴” deyip kadının ne kadar ileri gittiğini ironik bir şekilde kendisine ihtar eder. Nitekim kahvecinin bu tavrını kadının biri anlamış olarak ki kahveci sözünü söyledikten sonra “— Bakınız herif bizimle eğleniyor”⁷⁸⁵ diyerek yine kahveciyi mahcup duruma sokmak isteyecektir.

Kadınlar kahveci tarafından verilen köfteyi yedikten sonra bu sefer de çocuğa köfte vermeyi unuttuklarını söyleyerek tekrardan tadımlık köfte ve ekmek isterler bunun üzerine kahveci alayını daha da belli edercesine dükkândaki çırağına hitaben:

— Ulan Sadık bir dilim ekmek gel... parasız müşterilerin iştahları arttı. Kendileri yemişler çocuğa tattırmayı unutmuşlar... Yavrucuk şidilik mızızlanıyormuş... Bak hanımlara sor. Köftenin üstüne kahve, nargile de istiyorlar mı? Lâleli'den tramvay bir ayak evveli imdada yetişip buradaki kalkmazsa kasaba bir okka köftelik kıyma daha ısmarlamalı... Bu yetişmeyecek...

Kadının biri:

— Baksanıza zevzek kambur neler söylüyor?⁷⁸⁶

Kahvecinin burada sormuş olduğu “Köftenin üstüne kahve, nargile de istiyorlar mı”⁷⁸⁷ sorusu cevap almak için değil bilakis dikkatleri kadınlardaki rahata ve pervasızlığa çekmek için sorulmuş ironik sorulardan biridir ve kurbanını durum ile ilgili farkındalık kazandırmak amacıyla sorulmuş retorik sorulardandır.

Yazarın bir yıl sonra yayımladığı *Kuyruklu Yıldız Altında bir İzdivaç* adlı romanında da buna benzer ironik söylemler mevcuttur. Kurbanına belli bir farkındalığı kazandırmak için sorulan bu tür sorular ince alayı da bünyesi de beslemektedir.

Romanda kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacak iddiasını konuşan mahalle kadınları kulaktan duydukları bilgileri birbirlerine anlattıkları bir anda elde ettikleri bilgilerin doğruluğunu da sorgulamayı ihmal etmezler. Bunlardan biri de Emine Hanım'dır.

Emeti Hanım'ın kızı Mebrure, Bedriye Hanım'a hitaben:

⁷⁸⁴ Gürpınar (2018a), s. 17.

⁷⁸⁵ Gürpınar (2018a), s. 17.

⁷⁸⁶ Gürpınar (2018a), s. 19.

⁷⁸⁷ Gürpınar (2018a), s. 19.

— Bedriye Hanım Teyze... Kuyruklu bize ne vakit çarpacakmış?

— Önümüzdeki mayısın bilmem kaçında, sabaha doğru çarpacakmış diyorlar.

Emine Hanım:

— Çarpacağını böyle günüyle, saatiyle nasıl biliyorlar? Kuyruklu, filân günde filân saatte çarpacağım, diye bu dünyaya haber mi göndermiş?

Emeti Hanım, duvarın arkasından haykırarak:

— İnanmayınız, inanmayınız... Külli müneccimun kezzâb... Büyülerine at nalı, tavşan başı... Gene büyük bir büyü yaptılar da onu tutturmak için bu koskoca yalanı yayıp ortaya salıverdiler.⁷⁸⁸

Emine Hanım'a göre kuyruklu yıldızın ne zaman çarpacağı tevekkeli bir şey dolayısıyla kuyruklunun filân gün ve saatte çarpacağı haberini daha da saçma bir şekle dönüştürerek kurbanı olan Bedriye Hanım'la alay eder. Ayrıca yaptığı yanlış ironik soruyla güya ona belirgenleştirmek ister. Nitekim Oğuz Cebeci bu tarz sorulan sorulara 'retorik soru' adını koyduğu daha önce söylenmişti.⁷⁸⁹ Aynı şekilde kuyruklunun filân gün ve saatte çarpacağı haberine inanmayan Emeti Hanım da Bedriye'ye inanmaz, ama o Emine Hanım gibi ironik bir göndermede bulunma yerine bilimsel bir olayı at nalı ve tavşan başıyla açıklamaya çalışarak yarattığı uyumsuzlukla aslında kendi kendini komik duruma düşürmüş olur.

Politik konularda olduğu gibi aşk konularında yani birinin bir başkasına olan ilgini ve sevgisini ilk defa belli ettiği durumlarda ironist kendini koruma adına bu tekniği genellikle kullanmak ister. Böylece emin olmadığı tepkileri ironist kendince ölçmeye çalışır. II. Meşrutiyet dönemi romanlarının vazgeçilmez ve karakteristik özelliği olan aşk konusu sıkça işlendiği gibi aşkın ilk defa ilan edilmesinde de ironinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Örneğin İzzet Melih'in *Tezat* adlı romanında Behire nişanlısı olacak Naşit'e ona karşı aşkını söylemek ister ama bir türlü cesaret edip söyleyemez. Nusret Bey⁷⁹⁰, Naşit ve Naşit'in akrabası Güzin Hanım ile birlikte Çamlıca'da bir gezintiye çıkarlar. Naşit ile Güzin'in kahkahları ve fısıldaşmaları Behire'nin sinirini epey bozar ve Naşit'e olan sevgisini, aşkını ilk defa duyduğu kıskançlıkla anlamış olur. Bunun üzerine Naşit'le yalnız kaldığı bir anda gezintiye ima edercesine ve Naşit'le hemfikirmiş gibi Güzin Hanım'a iltifat eder: “— Bugünkü

⁷⁸⁸ Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2018b) *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 10.

⁷⁸⁹ Cebeci (2008a), S. 308.

⁷⁹⁰ Behire'nin babası

seyranınızdan pek memnunsunuz, değil mi Naşit Bey? Güzin Hanım ne hoş, pür-gû (söyleyen) bir kadın! İkiniz mükemmel bir çift geveze idiniz... Affedersiniz, bir çift natika-ı perdaz (tesirli söz söyleyen) diyecektim.”⁷⁹¹ Naşit’in bakışlarından anlamış olacak ki ironinin kalın perdesini biraz daha incelterek “İkiniz mükemmel bir çift geveze idiniz... Affedersiniz, bir çift natika-ı perdaz diyecektim”⁷⁹² ifadesiyle de esas niyetini biraz daha açık etmeye çalışır. Nitekim Naşit Behire’nin söylediklerinin Güzin Hanım için basit bir iltifattan ibaret olmadığını anlayarak şöyle der: “— Beni mahzun ediyorsunuz. Sizin en ufak bir şikâyetinizin benim için ne kadar mühim olduğunu bilmiyorsunuz?”⁷⁹³ Naşit Behire gibi niyetini ironik bir üslupla açık etmek yerine söylediği sözlerle imalarda bulunur ve Behire’ye öyle bir bakışla bakar ki Behire “Seni ne derin bir aşk ile sevdiğimi hâlâ anlamadın mı”⁷⁹⁴ ifadesini o bakışlardan okumayı başarır.

Tezat romanda ironik söyleme en çok müracaat eden Behire’dir. Özellikle de Naşit ile olan diyaloglarında Naşit’le aynı şeyleri düşünüyormuş gibi görünerek Naşit’in kendisine göre saçma olan düşüncelerini daha da saçma bir boyuta sokmaya çalışarak eleştirmeye ve Naşit’e hatalarını göstermeye çalışır. Örneğin Behire ile Naşit aşk konusunu tartışırken Naşit’in Behire’nin aşk anlayışını iptidai ve muhakemesiz olduğunu söylemesi üzerine Behire küçümseyici ve alaylı bir üslupla karşılık verir:

— Aşkın karşısında muhakeme sükût eder. Fikirlerimi hayretle dinliyorsun. Onları vakti geçmiş sade-dilane nazariyeler addediyorsun. Doğru: Yirminci asrın medeni bir delikanlısı efsanelerdeki yakıcı sevdaları andıran hissiyata tabii [tabii] güler. Ezberlenmiş cümleleri aynı akşamda beş on kadına tekrar eden bir beyefendi için aşk ne olabilir? Ani bir eğlence... Aşk bu tarzda görmek herhalde pek muvafık ve elverişli olmalı. Sana gıpta ediyorum.⁷⁹⁵

Behire bu söylemiyle önce Naşit ve Naşit gibilerin yaşadığı aşkı basit bir ifadeyle anlatarak ya da basite indirgeyerek Naşit’in aşk anlayışını parodileştirir ve daha sonra da ifade edilen aşkın pek kullanışlı olduğunu söylerek ona gıpta ettiğini dile getirerek ironik göndermede bulunur. Behire ironinin yıkıcılığını kullanarak Naşit’i kızdırmış olacak ki Naşit Behire’nin eleştirisine şöyle cevap verecektir: “—

⁷⁹¹ İzzet Melih (2014), s. 90.

⁷⁹² İzzet Melih (2014), s. 90.

⁷⁹³ İzzet Melih (2014), s. 90.

⁷⁹⁴ İzzet Melih (2014), s. 90.

⁷⁹⁵ İzzet Melih (2014), s. 100-101.

Pek mübalağa ediyorsun, Behire... Beni şahisyeti olmayan fikirsiz ve hissiz gençlere, o biçare kuklalara benzetmek, zannederim büyük bir hatadır.”⁷⁹⁶

Örneklerde görüldüğü gibi kapalı ironi kurbanını yaptığı hatadean dolayı eleştirmekle kalmaz aynı zamanda hatayı görünür kılarak kurbanına farkındalık kazandırmayı da amaçlar. Ayrıca yazar, gerilim yaratacak unsurları ya da heyecan yaratacak vakalarının başlangıcını ironiyle sağladığı görülür. Bu bağlamda itiraf edilen aşklar ironinin anlamsal gücünden yararlanarak ortaya çıkmaya çalışır.

2.1.1.3. Özel İroni

Muecke’un öne sürdüğü bir ironi biçimidir. Buradaki amaç anlaşılmaktan ziyade ironistin haz almasıdır. Çünkü ironist burada kurduğu tuzağı tamamen kendisini eğlendirmek için hazırlamıştır.⁷⁹⁷ Okuyucu bu tarz ironiyi tespit edemediği gibi başka şekilde de yorumlayabilir. Örneğin Fatma Aliye Hanım’ın *Enîn* adlı romanında buna benzer bir ironinin kullanıldığı söylenebilir. *Enîn*’de aynı yalıda oturan ve akraba olan Suat, Nihat, Sabahat ve Nebahat arasında bir aşk sarmalının yaşandığı görülür. Aynı yalıda yaşayan Suat ile Nihat kardeş iken Nebahat ile Sabahat da üvey kardeşler ve aynı zamanda Suat ile Nihat’ın halakızlarıdır. Birlikte ve aynı yalıda büyüyen bu çocuklar evlilik çağına geldiklerinde artık yalıdaki sessizlik ve safiyet bozulmuş yerini aşk savaşlarına bırakmıştır. Kardeşlerinden büyük olan Suat ve Sabahat’ın birlikte evlenmesi hane halkınca kabul görülmüş ve gençlerin fikirleri de sorulmuş. Bu konuda Sabahat çekimser dururken Suat kendisi gibi iyi eğitim almış ve güzelliğiyle de ön plana çıkmış Sabahat ile evlenmeyi büyük bir bahtıyarlık addeder ve Sabahat’i ikna etmek için her türlü edebi ve lirik terennümlerle aşkını Sabahat’e bildirir ve onu ikna etmeye çalışır. Daha önce kalbinde herhangi bir erkeğin sevgisini taşımayan Sabahat ise aldatılmamak üzere kesin söz aldıktan sonra Suat ile evlenmeye karar verir. Yalı sakinlerine bildirilen bu karar herkesi mesut ederken sessiz, ümitsiz ve karamsar duruşuyla Nihat dikkat

⁷⁹⁶ İzzet Melih (2014), s. 90.

⁷⁹⁷ Cebeci (Kış 2008b), s. 90.

çeker. Hayatı bir eğlence ve lezzet alınacak bir durak olarak betimleyen Suat'a karşı Nihat tam tersi bir şekilde hayatı daima hüznü görmekte ve yaşamı bir cidal (savaşma) olarak tanımlamaktadır.⁷⁹⁸ Suat, Nihat'ın bu durumuna anlam vermemekle birlikte kardeşi hakkında endişeler de besliyordu. Suat, Nihat'a hitaben:

— Gel buraya otur. Mevsimin bu güzel akşamında mevkiin bu letafetinde, çiçeklerin kokularıyla teneffüs eylediğimiz havayı tatir eylediği, tabiatın neşeler, şiirler saçtığı bu an ve mevkide hâlâ naleler, giryeler bulabilmek ihtimalin var mı?

Nihat gülerek pilörür çamı gösterip,

— Şu pilörürün şekil ve vaziyet-i hazinesi nazarınızı celp etmedi mi?.. İsmi üzerinde ağlıyor!..

— Sen bu ağaca güceneceğine ondan da bir zevk ve şevk çıkar! Ona ağlayan ismini veren mecrühü'l-kalp (kalbi yaralı) biri olmalıdır. O, ondan hüznü, elem bulmuş çıkarmış. Sen ona başka isim ver. Başka havassını bul (...) Mesela dallarının bu suretle çimene, dereye, çiçeklere yüz sürercesine olan meylini maşukasının hak-i payine sürmek isteyen bir sevdaliya benzeterek ismini perestiş-i âşıkane koymak!..

— [Nihat gülerek] Gördün mü işte! Böyle şeyleri sen ne çabuk buluyorsun!..⁷⁹⁹

Nihat'ın bu durumu yani hayatı daima olumsuzlamasının nedeni, yazar tarafından açık edilmez. Dolayısıyla bu konuda Suat Fransa'da kendisi gibi eğitim almış olan kardeşi Nihat'ın bu durumunu hakkında bazı yorumlarda bulunsa da Fransa'da kendisi gibi eğitim almış olan kardeşi Nihat'ın bu tuhaflıklarını, felsefeye bağlar. Nihat'ın hayatında hiç evlenmeyeceğini dile getirmesi, Amerikan'a para kazanmaya gideceğini söylemesi; okuyucuyu da Suat'la aynı görüşü benimsemesine neden olur. Böylece okuyucu da Suat gibi yapılan ironinin kurbanları arasında yer alır. Nihat'ın “Gördün mü işte! Böyle şeyleri sen ne çabuk buluyorsun!..⁸⁰⁰ demesi aslında ironik bir göndermedir. Çünkü Nihat da kendisini aynen pilörür ağacına isim koyan kalbi yaralı kişi gibi hissetmektedir. Ve bu hissin sebebi felsefe değil abisinin nişanlısı olan Sabahat'tır. Nihat; çocukluğundan beri Sabahat'i sevmektedir, ama Sabahat'in Suat ile evlenecek olması tüm dünyayı Nihat'ın gözünde karartmakta ve kendini dünyanın en bedbaht insanı olarak görmesine neden olmaktadır. Suat'ın pilörür ağacına isim koyan meçhul bir ‘mecruhü'l-kalp'i bilmesine ve Nihat'a

⁷⁹⁸ Sabahat'in piyano çalmaya hazırlandığı bir anda “Nihat notaların içinden La Batay nam notayı verdi. Nota yerine konulduktan Suat gülerek Nihat'a dedi ki: O kadar notanın içinden bunu neden intihap ettin (seçtin) harp meydanında mıyız Nihat? Nihat, hayat zaten neden ibarettir?” (Fatma Aliye (2014) Enin, İstanbul, Kesit Yayınları, (Haz. Ayşe Demir), s. 80).

⁷⁹⁹ Fatma Aliye (2014), s. 94-95.

⁸⁰⁰ Fatma Aliye (2014), s. 95.

benzetmesine rağmen kardeşinin asıl sorununu bulamayışı Nihat tarafından gülünç görülür. Nitekim kendisi “Gördün mü işte! Böyle şeyleri sen ne çabuk buluyorsun!..”⁸⁰¹ diyerek gülmesi de bundan kaynaklanmaktadır.

Nihat’ın bu ironik göndermesini ‘özel ironi’ olarak değerlendirilmesine neden olan unsur ise yazarın neredeyse romanın başında başlayan Suat-Sabahat ilişkisine karşın romanın bitiminde Nihat’ın Sabahat’e olan ilgisini belli ettirmesidir. Nihat’ın içinde gizlediği bu aşkı yazar da âdeta okuyucudan gizlemiştir. Dolayısıyla romanın başında geçen Nihat’ın ironik cevabı ilk bakışta okuyucu tarafından anlaşılmamaktadır. Dolayısıyla buradan anlaşıldığı üzere yazar bu tarz ironiyi anlaşılmaktan ziyade Nihat hakkındaki gizemli düşünceleri daha da ziyadeleştirmek ya da Nihat’ın gizil planlar içerisinde görmek adına kullandığı tahmin edilebilir. Dolayısıyla buradaki ironin asıl işlevi gerilimin bir parçası olarak okuyucuya bazı ön tahminlerde bulunmasına yardımcı olmak ve romanın sonunda okuyucuyu beklenmedik bir şekilde yanıltıp gerilimi tırmandırmak olduğu görülür.

Nihat’ın Sabahat’e olan sevgisini anca roman sonunda belli etmesi ise yazarın hem okuyucuya hem de Suat’a karşı kurduğu bir oyundur.

2.1.1.4. *Kendini Azımsama İronisi/Sokratik İroni*

Sokratik ironi de denilen ‘kendini azımsama ironisi’ asıl kimliğin gizlendiği bir söylem biçimidir. Şahsi olmayan ironi şeklinde de kendini gösterebilir.⁸⁰² Bu tür ironik söylemlerde ironistin gizil hedefleri söz konusu olabilir. Örneğin Sokrates bu tarz bir söylem ile sofistlere bilgisizliklerini göstermek isterken bir başka ironist ‘kendini azımsama ironisini kullanarak kurbanını şoke etmek ya da kurbanıyla eğlenmek isteyebilir. Bu son gayeyi öncelemek adına yapılan azımsama ironisi ‘özel ironi’ olarak da değerlendirilebilir.

⁸⁰¹ Fatma Aliye (2014), s. 95.

⁸⁰² Cebeci (2008a), s. 303.

Bu tarz bir ironide öne çıkan unsur ise şüphesiz ‘niyet’ tir. Çünkü kişi bir şeye niyetlenerek mevcut ve gerçek durumunu değiştirmiş olur. Örneğin tevazuya niyetlenmek ya da bilinçli olarak tevazu olmaya çalışmak zamanda mütevazı olunmadığının da göstergesidir. Çünkü mütevazı bir kişi tevazuya niyetlenmez. Aynı şekilde büyüklenmeye niyetlenen kişi niyetlenen şeyin kendisinde mevcut olmadığını da ilan etmiş durumdadır. Dolayısıyla Sokratik ironide kendini azımsamaya niyetlenen kişinin aslında kendisinin azımsanmaması gereken biri olmadığını pekâlâ biliyordur tıpkı Sokrates’in sofistlerle olan diyalogu gibi.

II. Meşrutiyet döneminde Filibeli Ahmet Hilmi tarafından yazılan *Âmak-ı Hayal* adlı tasavvufi romanda oluşturulan Aynalı Dede adlı karakter de âdeta sokratik ironinin vücut bulmuş yani cisimleşmiş şekli gibidir. Giyimiyle ve yaşayış tarzıyla herkesten farklı olan Aynalı Dede aslında ermiş ve insan-ı kamil denilen bilgin zatlardan biridir. Ama kendisine tuhaf ve alaylı bakışlara daha tuhaf tepkiler veren Aynalı Dede kendisini hiç tanımayanlar tarafından âdeta mahallenin delisi olarak adedilir. Özellikle tuhaf giyim tarzına bakanlar kendini gülmekten alıkoyamaz:

Elli yaşlarında zannedilen bu adamın başında yeşil bir takke vardı ki; kırk elli kadar ayna parçaları yapıştırılarak tezyin edilmiş idi. Birçok kumaş parçaları yamanarak elvan-ı alaimüs-sema irae eden (gökkuşağını andıran) yırtık cübbesinde dahi ayna, teneke kabilinden şeyler dikilmiş, yapıştırılmış idi. Bu haldeki bu adamı görüp de, daha doğrusu elbisesine bakıp da gülmek elden gelmezdi.⁸⁰³

Bu tarz kişiler kurbanını hiç beklenmedik bir anda şoke edebilirler, böylece ön yargı denilen kötü klavuzun da eleştirisini yaparlar. Görünüşte bir zili eksik denilebilecek olan Aynalı Dede aslında ilim ve irfan bakımından zamanın en büyük alimleri arasında yer alabilecek derecededir. Dede’nin iç-dış uyumsuzluğu ironinin kaynağını oluşturur. Ve bu ironinin kurbanlarından biri olan hakikat arayıcısı Raci Dedenin kılık kıyafet perdesi altında gizlenen asıl kişiliğini öğrendikten sonra kendisine mürit olmak ister: “— Sultanım, sen viranede medfun (gömülü) bir hazinesin, ben ise müştak-ı hikmet (bilim aşığı) bir avareyim. Lütfen istifade etmeme müsaade eder misin; ver elini öpeyim.”⁸⁰⁴

Aynalı Dede’nin anılarında geçen bir olayda Dede’nin bu kişiliğiyle ön plana çıktığı görülür. Aynalı Dede bir defasında Filistin’de gezinirken lüks kahvahanede

⁸⁰³ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 22.

⁸⁰⁴ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 24.

oturan beyler onunla eğlenmek ve şakalaşmak adına onu garson aracılığıyla masalarına davet ederler. Bu beyler şehrin ileri gelen yazı işleri müdürü, demiryolları müdürü ilçe mühendisi ve öğretmenlerden oluşuyordu. Dede yanlarına varınca hepsi bir ağızdan ironik göndermelerle “vay Aynalı Sultan, vay Aynalı Baba ve Hacı Aynalı şeklinde hitaplarla Dede’yi karşılarlar. Dede ise kendine olan bakışların farkındadır. Garson gelince yazı işleri müdürü “ Hazreti Aynalı ne içeceksin” diye sordu. Aynalı Dede de beyler ne içerse bana da ondan getir dedi. Yalnız garson beylerin Vermut istediğini söyleyince Aynalı Dede de: “evet on bir palamut, dedim”⁸⁰⁵ demesi üzerine kahvehanede sözü duyanlar kahkahayı koparır. Çünkü Vermut alkollü bir içki, ama Dede’nin garsonu anlamayışı (ya da anlamamış gibi görünmesi) Aynalı Dede’yi gülünç duruma koyar. Dedeyi çok seven yabancı kadınlar ise âdeta birbirleriyle yarışarak Dede’ye ikram göndermeye başlar. Aynalı Dede de delileri seven bu topluluğa karşı her ikrama mukabil olacak şekilde külahından kopardağı horoz şekerlerini gönderir. En sonunda horoz şekerleri biten Aynalı Dede ayağa kalkarak kahvehane halkına hitaben uzun şekilde horoz gibi ötmeye başlar. Ve buraya gelip bu kadar ikram göreceğini bilmesi üzerine daha fazla horoz şekeriyle geleceğini söyler. Bu yüzden ikramlara karşılık nazik bir davranış olarak horoz gibi öttüğünü söyler ve bir kez daha öter. Dede’nin söyledikleri tercüme edilince kahvehanedeki kahkahalar her tarafa yayılır. Herkes yeterince gülüp eğlenirken kahvehaneye sefalet içinde gözleri görmeyen bir kadın girer. Küçük bir kız tarafından yürütülen bu kadın bir adım daha atacak takati gösterememesi üzerine Aynalı Dede deli rolünü bir kenara bırakarak hem kendisiyle eğlenenlere bir ders vermek hem de kadına yardımcı olmak için Türkçe, Arapça, Fransızca ve Almanca konuşarak kadın için yardım talep eder. Kısa bir süre içerisinde beklenenden daha fazla bir şekilde muvaffak olan Aynalı Dede herkesi şaşırttığı gibi aslında bir deli olmadığını da ispat etmiş olur. Bu olaydan sonra Dede’ye olan alaylı bakışları terk edeb beyler Aynalı Dede’ye hürmet etmeye başlarlar, yalnız bu Dede’nin istemediği bir şey olduğu için oradan hemen uzaklaşır.

Aynalı Dede konuşma ve tavırlarıyla tam bir deliyi anımsatsa da aslında birçok insanın bir deliden daha akıllı olmadığını anlatmak üzere böyle bir oyun içine girdiği görülür. Yazar Aynalı Dede üzerinden tüm insanların yüzeysel ve iç görüden

⁸⁰⁵ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 269.

uzak sathi bakışlarını eleştirmektedir. Roman boyunca yazar aslında var olan tüm nesnenin aslında görüldüğü gibi olmadığını asıl var olan Tanrı'nın bir başka şekilde yansıması olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Sebep-sonuç, mantık, fen ve bilimin geçici dünya için sadece bir tedbir vazifesi gördüğünü sonsuz ve gerçek dünyada ise bunların karşılıklarının olmadığını dile getirmeye çalışmaktadır.

Aynalı Dede örneğinde olduğu gibi sokratik ironinin en büyük işlevlerinden biri şüphesiz gizil gayeleri büyesinde barındırmasıdır. İronist sadece kendisinde bulunan ya da kurbanda olmayan bilgiye sahip olarak oyununu oynar. Bu tür durumlarda kurban genelde safdil ya da Bergson'un sıklıkla tekrar ettiği 'dalgin' olma halindeyken ironist kendini kurbandan ayıran bilginin verdiği zevkle heyecanlıdır. Romanlarda bu bilgi bazen okuyucuyla paylaşıldığı gibi bazen de paylaşılmaz. Bu tür bilgiler okuyucuyla paylaşılmadığı durumlarda şoke olma ve yanılma gibi şaşırma durumları hem okuyucuda hem kurbanda olur ki dramatik ironiyle de ilgili bir durumdur. Örneğin 1918'de Müfide Ferit Tek'in kaleminden çıkan *Aydemir* adlı romanda Halil Kameri adındaki karakter tamamen ironik bir tip olarak okuyucuya sunulur:

Ev sahibi Semerkant eşrafından olan Halil Kameri, asil ve ihtilalci bir ailenin son evladı idi. Pederini hükümet Sibirya'ya nefyedildiğinden beri, o babasının yolunu takip ve intikamını almaya ahdederek vatani Hazer'i bırakıp buraya gelmiş ve görünüşte ticaretle işigale başlamıştı. O bir çocuk denecek kadar gençti ve onu her günkü hayatında o kadar süslü, müsrif, nazik ve lakayt görenler onun bu aldatıcı zevahir altında ne azimli ne milliyetperver bir ihtilalci ruhu taşıdığını tahmin edemezlerdi.⁸⁰⁶

Halil Kameri Rus baskısı altında yaşayan ticaretle uğraşan ve görünürde müsrif, süse meraklı ve sorumsuz biri olarak görünse de aslında bu tavırlar başka bir hedefe odaklanmış ruhun kamufajları niteliğini taşır. Rus baskısından korunabilmek için de bir süreliğine bu oyunu oynamak zorunda hisseder kendini. Burada ironist Halil Kameri de olsa anlatıcı söz konusu gizil bilgileri okuyucuyla paylaşarak okuyucuyu da oyunun içine sürükler, böylece kurban yalnızlaştırılır ve okuyucuya ironist olma payesi verilir.

⁸⁰⁶ Tek, Müfide Ferit (2002) *Aydemir*, İstanbul, Kaktüs Yayınları, (Haz. Recep Duymaz). s. 86.

2.1.1.5. Saflık İronisi

İronistin seyirciden iyice uzaklaştığı saflık ironisinde ironinin taşıyıcı konumundaki kişi saflığı oynamaz gerçek bir saf karakter olarak okyucunun/seyircinin karşısına çıkar.⁸⁰⁷ Zeki insanların bile akıl erdiremeyeceği bilgi ve kabiliyete sahip bu kişiler kurbanını şoke ederek alay konusu haline getirir. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken husus ironistin saf kişi olmadığıdır bilakis ironist seyirci ile arasına mesafe koyan ve söz konusu saf kişiliği oyuna dahil eden yazarın kendisidir. Gerçek hayatta ise karşılaşabileceğimiz ya da gerçek hayattan alıntılandığı söylenen hikayelerde karşımıza çıkan bu tür ironilerde asıl ironist ‘yaratıcı güç’tür. Daha önceki bölümlerde dile getirilen Habib Baba kıssası saflık ironisinin en güzel örnekleri arasındadır. Bununla birlikte Türk halk edebiyatının vazgeçilmez simaları olan Keloğlan, Nasrettin Hoca ve Karagöz tipleri bu tarz bir ironinin oluşturduğu kişiliklerdir.

Ebubekir Hazım Tepeyran’ın *Küçük Paşa* adlı romanındaki Selime adlı karakter de tipik bir karagöz olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Anadolu’nun ücra bir köyünde yaşayan Selime, köy saflığıyla büyümüş bir kadındır. Sütüne olarak İstanbul’daki Suat Paşa konağına yerleşen Selime, konak halkı tarafından hor görülür. Lakin Selime’nin söylemleri görüntüsü gibi olmayınca Selime’yle alay edenler okuyucu nazarında komik duruma düşmüş olurlar:

Hazırcevaplığı ile bütün kapı yoldaşları tarafından sevilen ve Suat Paşa tarafından Nüzhet Hanım’a verilmiş olan genç bir cariyeye; Selime’nin öne arkaya, sağa sola sallanarak yürüyüşüne, sandalyelerin üstüne değil önlerine diz çöküp oturuşuna dikkat ederek: “Sütüne değil, Allah’ın bir devesi⁸⁰⁸” dediğinde, Selime derhal “Allah devesi iplik gibi ayahlarıyla ince ağlar örer, bürümcekler dohur; benimse elimden ayama bir çorap örmek bile gelmez, Allah’ın pek avare bir kuluyum” cevabını vermiş.⁸⁰⁹

Saflık ironisi sokratik ironiden farklıdır. Çünkü burada kurbanı avlayan kişi gerçekten saf bir benliğe sahip olan karakterlerdir. Bu tür karakterler kurbanını avladığının da pek farkında olmazlar. Dolayısıyla burada asıl ironist anlatıcı ile okurdur. Söz konusu olayda da Selime saf bir karakter olarak görünmektedir. Ama kendini çokbilmiş cariyenin Selime’yi aşağılamaya yönelik bir benzetmede

⁸⁰⁷ Cebeci (2008a), s. 303.

⁸⁰⁸ “Bir nevi örümcek” (Ebubekir Hazım Tepeyran (1984) *Küçük Paşa*, İstanbul, De Yayınları, s. 32).

⁸⁰⁹ Ebubekir Hazım Tepeyran (1984), s. 32.

bulunması üzerine Selime'nin cariyenin farkedemediği bir noktayı izah etmesi ve âdeta cahil gördüğü birinden ders alması onu ava giderken avlanan' pozisyonuna sokmaktadır. Kurbanın bu tarz bir ironiyle alaya maruz kalması ise kronik bir sondur.

2.1.1.6. Dramatik İroni

Genelde roman, hikaye ve tiyatrodaki kullanılan bu üslup biçimi kurbanın bilgisizliğinden yararlanır. Yazar tarafından okuyucuya/seyirciye verilen 'gizil bilgi'⁸¹⁰ sayesinde okuyucu roman karakterine karşı üstünlük kurarken aynı zamanda ironist olan yazarla oyun ortaklığını da paylaşmış olur. Yazar özellikle kahramandaki/kurban beklenti düzeyini doruk noktaya ulaştırdıktan sonra beklentinin tersi bir sonuçla kurbanı cezalandırır.⁸¹¹ Burada yazar ironist olmaktan ziyade aslında ironik bir durumu tasvir eden nükteci konumundadır. Çünkü "ironik olanı açığa çıkarmak ile ironi yapmak ayrı şeylerdir."⁸¹² Burada ironinin asıl mevcudiyeti romandaki merkez karakterin yaşananlardan habersiz olmasıyla gerçekleşmektedir.⁸¹³

Böyle bir karakteri başarıyla kurguya yerleştiren yazarlardan biri de Filibeli Ahmed Hilmi'dir. Öksüz Turgut karakteri üzerinden tarihi bir roman yazan Filibeli bu eserinde Niğbolu Kalesi'nin Haçlılar tarafından işgalini anlatmaktadır. Yıldırım Beyazıt ve Macar kralı Sijismund gibi dönemin gerçek karakterlerine yer veren Yazar kurgusal karakterler de oluşturmaya çalışır. Bunlardan en önemlilerden biri de şüphesiz Korkusuz Jan'dır. Savaşa sadece Yıldırım Beyazıt'ı öldürmek için gelen bu şövalye yazarın biricik kurbanları arasındadır. Savaşa bir gün kala bile eğlencesinden ve içkisinden geri kalmayarak sürekli Türkleri aşağılayarak eğlenmeye çalışır. Bunu fırsat bilen dalkavuklar ise etraftan eksilmezler:

⁸¹⁰ "...kimi oyun kişilerinde gizlenmiş ama izleyiceye 'çıtlatılmış' sır kılıfındaki bilgiler dramatik ironinin kurulmasında yani izleyiciyi üstün konuma getiren ve öykünün bütününe anlaşılmasını sağlayan bu 'dramatik' hünerin işleyişinde önemli bir rol oynar" (bkz. **Güçbilmez** (Nisan 2007), s. 109).

⁸¹¹ **Cebeci** (2008a), s. 304.

⁸¹² **Ünal** (Nisan 2007), s. 72.

⁸¹³ **Orhan, Selçuk** (Mayıs 2007) Oğuz Atay Romanlarında İroni, Hece Dergisi, S: 125, s. 63.

Korkusuz Jan, tıpkı sarayındaymış gibi davranıyordu. Bütün şövalyeler de sanki muharebe yerinde değil bir ziyafette imişler gibi hep ipek elbiseler giymişler, hepsi iş u muşa (eğlence, yeme-içme) koyulmuşlardı. Şövalyeler beraberince külliyetli Macar şarabı getirmişlerdi. Ekserisi genç ve çok yakışıklı ve son derece cömert olan bu Fransızların peşi sıra bir ufak ordu kadar da Macar, Hırvat, Roman kızları gelmiş daha doğrusu getirilmişti. Bir halde ki güneşin batmasından iki saat sonra şövalye ordugahı cesim bir meyhaneye bir zevk-haneye dönmüş idi. Ekser çadırlarda saz sedâları, neş'eli kakhahlar işitilmekte binler aşçı bu zevk-perest derebeylerinin yemeğini hazırlamak için uğraşmakta idi.

Macar:

— (Korkusuz Jan'a hitaben) Efendimiz, sorarım, bir adamın kaç kolu vardır.

Jan:

— Eğer koparılmamış ise iki kolu vardır, sanırım.

— Pek güzel. Efendimiz kerâmet buyurdular. Şimdi size Türk askerlerinin bazısı üç, beş, on hatta yirmi kollu palto giyer dersem ne dersiniz?

Şarapla kafaları tütsülemiş olan şövalyeler Macarının [Macarın] bu sözleri üzerine pek zarif nükteler, sürekli kakhahalar savurdular Macarlı [Macar] devam etti:

— Pekâlâ! Şimdi de yirmi kollu elbise giyenlerden kolsuz elbise giyenlere gelelim. Ne buyurursunuz Efendimiz! Bu mecnunların birtakımı bir sürü kollu elbise giydiği hâlde bazısı da sanki kolları kendilerinin değilmiş gibi onları yaz ve kış çıırçıplak meydanda gezdirirler. (Kahakaha) (...) Lâkin işin en tuhafı bunların başlarına giydiği şeydir. Efendimiz, katı, kalın ve dar bir un çuvalını başınıza geçiriniz, yarısından aşağısını kırıp arkanıza doğru sarkıtınız yahut birkaç yatak çarşafınızı başınıza dolayınız... İşte size alaturka bir başlık! (Kakhahalar).⁸¹⁴

Aslında yazar Frenklerin içinde oldukları durumdan habersiz bir şekilde onlara tuzak kurmaktadır. Ve bu tuzağın başarıya gidebilmesi ve kurabanını can evinden vurabilmesi için kurbanın gafletini elinden geldiği kadar kalınlaştırmıştır. Tabi bu eserde asıl kurban denildiği gibi Macar Kralı Sijismund değildir. Çünkü yazara göre aslen kendisi de Türk olan Sijismund Türkleri bilir ve tedbirini ona göre alan biridir. Buna karşı daha önce Türklerle karşılaşmayan Korkusuz Jan ise içinde bulunduğu durum ile ilgili tamamen bir gaflet içerisinde: “Jan Türklere hiç ehemmiyet vermez. Göğüsleri açık, kolları çıplak, başları sarıklı veya keçeli adamların, baştan ayağa zırhlara bürünmüş ve her biri yüz kişiye bedel kahraman şövalyelere karşı çıkabilmesini havsalası almıyordu.”⁸¹⁵ Bu durum okuyucuyu heyecanlandırdığı gibi gerilimi de arttırmaktadır. Dolayısıyla Macarın ve etrafındakilerinin sarhoşluk içinde savaştan bir gün önce herşeyden habersiz bir şekilde erken zafer naraları atması ve başlarına geleceklerden habersiz olması gerilimi doruk noktaya taşımaktadır. Eğlencenin ve sarhoşluğun zirve yaptığı anlarda iki Bulgar çingenesi ile def çalan gencin kimselere görünmeden gizli gizli

⁸¹⁴ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 74-76.

⁸¹⁵ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 70.

konuşmaları ve Yıldırım Beyazıt'ın casusları olmaları oyuna okuyucuyu da dahil etmektedir. Böylece okuyucu ve yazar işbirliği içerisine girip kurbanını en zayıf anında gafil avlamak için pusuya yatarlar. Bu arada yazar kurbanların gafeletini ve gülünçlüğünü daha da arttırmak için Korkusuz Jan ve şövalyelerin divaneliklerini en üst noktaya taşır. İki casus çalgıcının Türk olduğundan şüphelenen şövalye De Latur durumu Korkusuz Jan'a iletir, ama Dö Latur'un de Kral gibi Beyazıt korkusu sardığını söyleyerek alaylı kahkahlar atarak eğlencenin kaldığı yerde devam eder. Kaleyı savaşmak yerine açlıkla teslim almayı seçen Haçlılar'ın artık eğlenmemek için bir bahaneleri yoktur: “Binlerce satıcılar, hokkabazlar, meddahlar, çalgıcılar, kahpeler, Macar ve şövalye ordularını dolaşmakta ve her iki ordugah da sabahlara kadar eğlenmekte idi.”⁸¹⁶

Gece epeyce geçmiş olmasına rağmen şövalye De Latur Korkusuz Jan'ın yanına gelerek Yıldırım Beyazıt'ı atıyla birlikte gördüğünü ve kale muhafızı Doğan Bey'le konuştuğunu söyleyip divan-ı harbin kurulmasını ister. Lâkin Şövalye Jan bu söylenenleri de ciddiye almayarak bunların birer hayalden öteye geçmeyeceğini söyleyip ironik bir göndermeyle şövalye Dö Latur ile dalga geçer: “Acaba Bajazet'in bindiği atın boynuzları, kanatları da var mıydı” diyerek Dö Latur 'un hezeyanlığına ortakmış gibi görünmesi Dö Latur'u o anlık için zavallı görünmesine neden olmuşsa da Korkusuz Jan aslında kendi sonunu trajikleştirmek için elinden gelenini yapmaya ironik bir şekilde devam etmektedir. Sonunda Korkusuz Jan Sultan Yıldırım Beyazıt'ın ironik savaş taktiği karşısında beklenmedik bir şekilde mağlup olur. Korkusuz Jan galip geldiğinde Yıldırım Beyazıt'ı terazinin bir gözüne, fidyeyi de diğer gözüne koyup tartacağını söyleyen Korkusuz Jan tam tersi bir şekilde kendisi tartılır ve kendisiyle aynı ağırlıkta olan fidye karşılığında salıverilir.

Eserin başından sonuna kadar hakim olan bu ironik oyun eserin drama dönüşmesinin başlıca kaynağı olduğu gibi eserin romantik boyutunu da muhafaza etmiştir. Kötüler cezalandırılmış, iyiler de mükâfatlandırılmıştır.

Bu eserde dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise ironinin bir 'savaş taktiği' olarak kullanılmasıdır.

⁸¹⁶ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 82.

Şövalye ordusu cidden muhîb (heybetli) idi. Lâkin muntazam bir ordu sayılmazdı. Osmanlı ordusu ise gayet muntazam idi. Ön safları teşkil eden fedâilerin arkasında, hilal şeklinde yeniçeri safları bulunuyordu. Bu safların biraz gerisinde ve tam ortaya gelen akşamda ise otağ-ı hümâyûn (padişah çadırı) ile vezirler, Türk Beyleri, Türk silahşorları, mabeyin ağaları, iç oğlanları ve hassa süvarisi bulunmakta idi.⁸¹⁷

Savaş başladıktan sonra ölüme razı olan on bin fedai âdeta ölüme gider gibi ilerliyordu. İki saatlik bir çarpışmadan sonra “on bin yiğidin cevelângâhı olan meydan, şimdi on bin cenazenin makberi idi.” Bu duruma hayret eden Fransa Büyükamirali, ser-dârı ve sair kumandaları toplayarak harp meclisini kurar, herkesin ortak görüşü ise savaşın bir iki saat içerisinde kazanılması yönündeydi. Yalnız savaş tekrar başladığında Osmanlı ordusu aynı vaziyette değildi. Fedailer çarpışırken Yeniçeriler zaman kazanarak düşmanın etrafını hilal şeklinde çoktan sarmıştı ve otağ-ı hümâyûnün önü âdeta boşalmış ve düşmanın iştihasını kabartır vaziyet almıştı. Bütün bu durumlar düşmanın Osmanlı ordusu algısını değiştirmek için oluşturulmuştu:

Otağ-ı hümâyûn mevki biraz yüksekçe olup önündeki inişte Yeniçeri safları bulunuyordu. Şövalyelerin mevki ise biraz daha alçak idi. Korkusuz Jan, bir ok menziline gördüğü çadıra can atmak istiyordu. İkinci hücum emrini vereceği sırada şövalye Dö Latur, Jan'ın atının yularını tutarak:

— Efendimiz, Allah aşkına sözümlü dinleyiniz, Macar ordusunun çoktan bozulduğuna eminim. Bayezid'in karargâhına bir bakınız, bu kadar i'tidâl-i dem (soğukkanlılık) ancak muharebeyi kazanacağına emin olanlarda bulunur. Lütfen ric'at (geri çekilme) emrini veriniz, diye yalvardı.

Korkusuz Jan:

— Şövalye “Korkuyorsan dön!” diyerek atını sürdü.⁸¹⁸

Bu ironik taktiği anlayan şövalye Dö Latur sözünü efendisi Korkusuz Jan'a dinlettiremez ve ikinci saldırı emrini veren Korkusuz Jan bu defa çiğnenecek bir ordu yerine “civa gibi ele geçmez adamlar” ile karşı karşıya kalır. Buna karşın atına seri manevralar yaptırılmayan hantal şövalyeler Yeniçerilerin ateş çemberinden çıkamayarak ağır bir yenilgiye uğratılır.

Burada ironinin algıya yönelik bir saldırı içerisinde olduğu görülür. Aynı şekilde kendini azımsama ironisi de bu tarz bir algı yanılmamacasından beslenir. Buradaki ironiye karşı alınacak en büyük tedbir ise ‘bilgi’dir. Yani ironist hakkında gerçek bilgiye sahip olmaktır. Böylece kurban ironik bir saldırıdan korunmuş olur.

⁸¹⁷ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 115.

⁸¹⁸ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 118.

Nitekim Yıldırım Beyazıt'ı ve Türkler'i yakından tanıyan şövalye Dö Latur Türkler hakkında hiçbir bilgiye sahip olmayan Korkusuz Jan'ı uyarmak ister ama çabaları boşa gider.

Dramatik ironinin en karakteristik örneklerinden biri de bireyin hayal ettiğinin tam zıttını yaşamasıdır. Bireyin bu hayali basit bir nedenden ötürü yıkılmışsa romantik ironiden de söz edilebilir, ama burada öne çıkan unsur ironist değil ironik durumdur. Hatta bu tür durumlarda ironist net bir şekilde belli olmayabilir. Örneğin Selahattin Enis'in 1912'de kaleme aldığı *Neriman* adlı eserinde bu duruma örnek verilecek bir sahne mevcuttur. Romanın başkişilerinden olan Semih Vecdi, teyzesinin kızı olan Neriman'a âşık olur. Uzun yakarışlardan sonra Neriman'ı da kendine âşık eden Semih artık mutlu ve mesut bir yuvanın hayalini kurmaya başlar. Tam bu sırada babasının memuriyet tayininden dolayı İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan Semih bu duruma çok üzülür, ama hayal ettiği yuvaya bir gün kavuşacağına ümidiyle bu zorunlu ayrılığa katlanmaya çalışır: "Bir gün zamansız meydana gelen bir olay bu iki mesut gencin mutluluk saraylarını yıkmış, mesut ve umutla yaşanan günlerin üzerine siyah perdeler örtmüştü. Semih Vecdi, senelerden beri yaşadığı İstanbul'u babasının memuriyeti sebebiyle terk edecekti."⁸¹⁹ Semih belki gidecekti, ama aşkını da beraberinde götürecekti ve onu hasret ateşiyle besleyip yanmak adına tekrar Neriman'a sunacaktı. Yalnız öyle olmadı, Neriman yedi yıl aradan sonra evlenmişti, yani aşkına hainlikte bulunmuştu. Semih önceleri Neriman'la birlikte tüm kadınlardan nefret etmek istedi ama suçun Neriman'da olmayıp anne ve babaların evlilik konusundaki tutumlarından kaynaklandığını düşünür: "Neriman ne yapabilirdi?.. Mademki annesi onu Haydar Nebil'e vermişti o halde..."⁸²⁰ Semih suçun toplumsal bir kuraldan kaynaklandığını ve bunda Neriman'ın bir kabahatinin olmadığını çabuk anlar, ama adadaki Neriman'ın köşkünün önünde geçince içindeki aşk alevinin tekrardan yandığını anladı ve bunun büyük ve tamir edilemeyecek hatalara neden olabileceğini tahmin edebiliyordu. Karşılaştığı bu köşkte kendi hayallerini yaşamak yerine âdeta kendi ölümünü tadan Semih birden yıkılır ve köşke girmekten vazgeçer. Görücü usulü ile evlenen Neriman anne ve babasının tavsiye ettiği Haydar Nebil ile evlenmiş daha doğrusu buna mecbur edilmiş çünkü dönem itibariyle kadının istediği kişiyle

⁸¹⁹ Selahattin Enis (2004) *Neriman*, İstanbul, Birharf Yayınları, s. 11.

⁸²⁰ Selahattin Enis (2004), s. 21.

evlenmek istemesi toplumca hoş karşılanmayan bir örfür. İşte bu örf ve gelenek yüzünden hem Neriman'ın hem de Semih'in hayalleri tam tersi bir şekilde gerçekleşir. Âdeta toplumun ön kabullerinin kurbanı konumana düşerler.

Hayallerinin tam zıttını yaşayan kişiler ironik durumun kurbanı oldukları için olaya gülemeyebilirler, ama ironik bir duruma şahit olanlar ekseriyetle bu durumun saçmalığını görüp gülmeye başlarlar. Yalnız seyircinin duygusal bağ kurduğu olaylar da seyirci/okuyucu ironik durumu anlasa bile gülemeyebilir. Örneğin Raif Necdet Kestelli'nin *Ufûl* adlı eserindeki şu sahne buna örnek verilebilir:

Dokuz sene evvel ilk defa olarak Edirne'ye geldiğim zaman müthiş hayal kırıklığına uğramıştım. Araba ile istasyonda hareket edip ksaba –şehir dememek için kalem isyan ediyor- içine girdiğim zaman, büyükçe bir köyün girişinden geçiyorum zannıyla arabacıya: — Bu köyün ismi nedir? Edirne daha uzak mı diye sorup da “işte beyim Edirne burası” cevabını aldığım zaman kalbimde öyle derin bir acı duymuştum ki mahiyet ve şiddetini mümkün değil anlatamam.⁸²¹

Anı olarak kaleme alınan eserde yazar bir zamanlar Osmanlı Devleti'ne başkanlık yapmış olan Edirne şehri hakkındaki hayallerinin nasıl boşa çıktığını dile getirirken durumun ironikliğini de bazı mizahi durumlarla okuyucuya hissettirmeye çalışır. Yazarın bulunduğu yeri bir köy sanması ve içinde bulunduğu şehir Edirne olmasına rağmen Edirne'ye varmaya daha çok var mı şeklinde sorular sorması durumun tuhaflığını okuyucuya vermek için oluşturulmuş söylemler olarak düşünülebilir, ama tıpkı yazar gibi okuyucu da bu duruma hüznlenebilir. Çünkü burada bir gülme engeli mevcuttur. Okuyucu ironik durumla ilgili organik bağı gülme engeli oluşturuyor denilebilir. “Şaka karşısında üçüncü kişi rolünü oynayabilmek için kıvançlı bir mizaç, en azından tasasız bir mizaç gerekir.”⁸²² Dolayısıyla buradaki ironik duruma gülebilmek için bir zamanlar Osmanlı Devleti'ne başkentlik yapmış olan Edirne'nin içinde bulunduğu durum ile ilgili tasasız olmak gerekir.

Dramatik ironi sadece bir eleştiri aracı değil aynı zamanda kurmacadaki entrikaları, gerilimleri ve kahramanın sürpriz tavırlarını ve özel yeteneklerini ortaya çıkaran bir tekniktir. Dramatik ironide okuyucu da kurban seçilebildiği gibi ironist tarafından ortaklık teklifi de verilebilir. İronist bunu yaparken kahramanın en gizil

⁸²¹ Raif Necdet Kestelli (2001) *Ufûl*, İstanbul, Arma Yayınları, s. 13.

⁸²² Freud (1996), s. 116.

bilgilerini okuyucuyla paylaşır böylece okuyucuyu da kurguya dahil edilir. Bu tür bir dramatik ironide heyecandan ziyade ironist olmanın ve ipleri elinde tutmanın zevki daha hakimdir.

Müfide Ferit Tek'in 1918'de kaleme aldığı *Aydemir* adlı romanında bu minvalde bir ironinin başarılı bir şekilde işlediği görülür. Romanın başkışisi olan Demir, henüz çocuk denilebilecek bir yaşta annesiz ve babasız kalır. O Türklük vahdetini de annesinin kendisine anlattığı hikayelerden öğrenir. Bu hikayeler çoğunlukla topçu binbaşısı büyükbabasının Buhara'da yaşadığı maceralardan ibaretti. Demir anne ve babasını kaybettikten sonra okuldan çıkar çıkmaz eski kalelerin harabelerine sığınır ve yalnızlığına gömülerek hatıralarında kalan eski hikayelerini anımsamaya çalışır ve orada savaşı kahraman Türk Beylerini düşünerek Türklük muhabbetini orada kazandığını söyler: "... Ve bu Türk kalesinin yıkılmış ihtişamından geçmiş azametlerinin hazin bekasında korkunç kulelerinde taşları sallanan merdivenlerinde o şanlı mazinin esrarını gölge olmuş Türk Beylerinin sönmüş büyük rüyalarını, bir masal gibi hatırlanan nihayetsiz ordularını arardım! Geceleri gürleyen dalgalar sanki bana eski silah şakırtılarının akislerini getirirlerdi. Bazen bir kuşun acı sayhasını "Kimdir o" diye haykıran bir nöbetçinin sesi zannederim. Türklük muhabbetini ben orada hissettim."⁸²³ İşte bu bilinç ile büyüyen Demir'in rüyası, hülyası ve davası Türkistan ve Turan olur. Nitekim bir zamanlar kendilerine muallimlik yaptığı Nedim Paşa'nın kızları olan Hazin ve özellikle de Nevin ona bu konuda takılmayı ihmal etmez: "— Galiba uyuyorsunuz, dedi. Hayırdır inşallah, rüya görüyordunuz mu?"⁸²⁴ Yıllar sonra Nedim Paşa'nın aile dostu da olan Demir genç kız olan Hazin'e âşık olur. Hazin de Demir'i sevmektedir ama aşklarını bir türlü birbirlerine ilan edemezler. Neticede Hazin Sultan'ın emriyle Adliye Nazırı'nın oğluya evlendirilir, Demir de aşkını içine gömerek Türkistan'a 'büyük emel'e doğru yola çıkar. Buhara'ya, Semerkant'a, Taşkent'e, Hive'ye ve buralara bağlı köylere giden Demir buradaki Türklerin acılarını, fakirliklerini, sefaletlerini ve Rus baskısı altındaki ezilmelerini derinden hisseder ve büyük bir şefkat ve aşkla Türklere yardım etmeye çalışır: Hastalara şifa, dertlilere derman, çocuklara eğitim verir. Ziraat Bankası kurarak medreseleri ıslah etmeye çalışırken aynı zamanda işçi sendikaları kurarak da Türklerin organize bir şekilde hareket etmesini sağlar. Kısa

⁸²³ Tek, s. 46.

⁸²⁴ Tek, s. 13.

sürede halkın sevgisini ve güvenini kazanan Demir, artık halkın Aydemir Han'ı olmuştur.

Hasta olanlar arasında Karadiken namlı bir Rus hafiyesi de vardı. Ateşler içinde ve perişan bir vaziyette hasta yatağında yatan Karadiken, Demir'i karşısında görünce “kirli kalbinin zehirli kinleriyle daima onu sokmaya çalışıyor, akciğer örtüsünün iltihabının verdiği sancıyı, Demir'den yediğini tahayyül ettiği bir darbenin tesiri zannediyor ve Demir'i en fena küfürlerle kovuyordu.”⁸²⁵ Demir ise bilakis Karadiken'in içinde bulunduğu hummalı ateşi biraz olsun dindirmek için alınca bez koyuyor ve iyileşmesi için ona yardımcı oluyordu. Ama Karadiken kendisine yapılan bu iyiliği bir türlü anlayamıyor ve “— Sen bana niçin bakıyorsun?”⁸²⁶ diye sorduğunda “— Hastasın diye!”⁸²⁷ cevabını alınca hepten afallıyor ve şüpheleri hezeyanlığa varıyordu ve Demir'in kendisini yararladığını düşünerek elini elbisenin altına koyup açılan mevhum yarayı bulmaya çalışıyordu. Durumu anlayamayan ve hayatında ilk defa iyilikle karşılaşan Karadiken tekrar sordu: “— Sen bana niçin bakıyorsun? — Hastasın da ondan”⁸²⁸ cevabını alınca yine hayretini gizleyemiyordu. Anlatıcı burada Rus hafiyesi olan Karadiken'i kurban olarak seçer onun kötülüğe olan meylini ve çıkarıcı benliğiyle dalga geçer bunu yaparken aynı zamanda da kahramanının daha önce okuyucuyla paylaştığı gizli taraflarını herkese açık ederek onu daha kuvvetli bir karakter konumuna getirir. Dolayısıyla buradaki romantik ironi kötüyü cezalandırdığı gibi iyi karakterleri daha da pekiştirme görevi üstlenmiş olur. Bunun tersi durumlarda oluşmuş romantik ironilerde mevcuttur tabii. Örneğin Safvet Nezihi'nin Müsebbib⁸²⁹ adlı eserinde vatanperver bir kahraman olan Yüzbaşı Atıf Bey 1877-1878 Rus Harbi'nde düşman tarafından atılan bir kör mermiyle şehit olmayı beklerken arkadaşı Ali Suavi⁸³⁰ ve altmış kadar fedai ile giriştikleri Çırağan

⁸²⁵ **Tek**, s. 79.

⁸²⁶ **Tek**, s. 79.

⁸²⁷ **Tek**, s. 79.

⁸²⁸ **Tek**, s. 79.

⁸²⁹ **Safvet Nezihi** (2018) Kadınlar Arasında, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınları, (Haz. Can Şen).

⁸³⁰ “1255 yılı Ramazanında (Kasım 1839) İstanbul'da Cerrahpaşa'da doğdu. Çankırı'dan gelerek İstanbul'a yerleşmiş, geçimini kâğıtçılıkla sağlayan, fakir fakat dürüst bir adam olan Hüseyin Ağa'nın oğludur (...) Ali Suâvi felsefeden filolojiye, tarihten coğrafyaya, edebiyattan politikaya, sosyolojiden iktisada ve dinî ilimlere kadar birçok konu ile meşgul olmuş tam mânasıyla bir “ansiklopedist” şahsiyettir. Devrin diğer yazar ve fikir adamlarının çoğu gibi o da Osmanlı birliğine inanmış ve daha çok ittihad-ı İslâm ideolojisini savunmuştur. Büyük ölçüde Şark kültürüyle yetişmiş olan Ali Suâvi, çok sathî de olsa Batı kaynaklı bazı yeni fikirleri öğrendikten sonra kendine göre bir terkip yapmaya çalışmış, bu arada Türkçü görüşler de ileri sürmüştür. Makale ve kitapları dikkatle incelendiğinde insicamlı bir kafaya sahip olmadığı görülen Ali Suâvi'nin hayatında olduğu gibi savunduğu fikirlerde

Sarayı Baskını'nda kasatura darbeleriyle öldürülmesi ve cenaze namazının bile arkasında kılınamaması hem trajik hem de dramatik bir vaka olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Çünkü Yüzbaşı Atif romanın anlatıcısına göre tam bir vatanperver kahramandır. Memleketin içinde bulunduğu sıkıntılı ve sancılı durumdan kurtarmak için eşinden ve çocuklarından vazgeçerek bile bile ölüme gitmiştir. Cenazesini teslim almak için kayınpederi Zülfikar Efendi zaptiyeye müracaat ettiyese de nafile ne cenazeyi teslim alabilmiştir ne de kendisi sağ salim oradan kutulabilmiştir. Cenazenin gıyabında okuduğu dualar ve ayetler onu da tevkife sebep olmuş ve kendisine verilen sıkıntılar yüzünden kalp krizi geçirmiş. Romanın da ana kahramanlarından olan Zülfikar Efendi ile Atif Bey vatana olan aşırı bağlılıkları mükâfatlandırılması gereken bir yerde tam tersi bir şekilde ölümlerle cezalandırılmış ve aileleri kimsesiz ortada bırakılmıştır.

İstibdatın ve jurnalciliğin neden olduğu bir diğer dramatik olay Reşat Nuri Güntekin'in⁸³¹ 1918'de kaleme aldığı *Harabelerin Çiçeği* adlı eserinde yaşanmaktadır. Süleyman Kemal, Sultan Abdülhamid'in idaresinde görev alan bir Paşa'nın oğludur. Sevimliliği, güzelliği ve akıllılığı onu diğer kardeşlerine nazaran daha ayrıcalıklı bir konuma taşır. Paşa da en teklifsiz misafirlerinin yanına çocuğunu hazırlatıp gururla gösterir. Konakta her şey Süleyman'ın istediği gibi olur, çok yaşanan sütninesi bile görevi bitmesine rağmen Süleyman'ın isteği üzerine konakta kalmaya devam eder. Süleyman'ın çok sevdiği bir diğer kişi ise teyzesinin kızı

de birçok tezatlar vardır (...) Ali Suâvi'nin 18 Mayıs 1878 tarihli Basîret'te şu kısa fakat oldukça anlamlı fıkrası yayımlandı: "Devlet-i Aliyye'nin hâricî politikası şu sırada birtakım müşkilâta tesadüf etmiş ise de bunun hüsn-i sûretle tesviyesi çaresi imkânsız değildir. Pazartesi günü gazeteniz ile neşredeceğim makalenin mütalaasını evliyâ-yı umûra ve umum ahaliye tavsiye ederim." Ali Suâvi bu fikranın çıkışından iki gün sonra, 20 Mayıs 1878 günü, Doksanüç Harbi yüzünden Balkanlar'dan İstanbul'a gelmiş Filibeli muhacirlerden topladığı yaklaşık 250 kişilik bir grupla Çırağan Sarayı'nı basarak büyük bir ihtimalle V. Murad'ı tekrar tahta çıkarmak isterken, Beşiktaş Karakolu muhafızı Hasan Ağa (daha sonra Yedisekiz Hasan Paşa) tarafından başına sopa ile vurulmak suretiyle öldürüldü. Ali Suâvi veya Çırağan Vak'ası denilen bu olay üzerine sonraları birçok araştırma yapılmış olduğu halde, hareketin başarısızlığa uğraması dolayısıyla evindeki bütün evrakın karısı tarafından imha edilmesi yüzünden olay hâlâ tam olarak aydınlanamamıştır. Hayatı gibi ölümünün de perde arkası gizli kalan Ali Suâvi'nin, hangi gaye uğrunda olursa olsun, II. Abdülhamid'e karşı V. Murad'ı yeniden tahta çıkarmak isterken can vermesi, bir süre sonra Jön Türkler tarafından millî bir kahraman olarak benimsenmesine ve bayraklaştırılmasına yol açmıştır" bknz. (Uçman, Abdullah (1989) Ali Suavi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.2, s.445-448).

⁸³¹ Reşat Nuri Güntekin, toplumsal ve bireysel akasaklıkları güldürürken düşündürebilen, mizahı eserlerinde sıklıkla işleyen biridir. Bunun yanında Kelebek isimli mizah dergisinin kurucuları arasında yer alması da yine mizahın onun sanat anlayışındaki yerinin önemini göstermesi açısından önemlidir bkz. (Kanter, Beyhan 'Miskinler Tekkesi Romanında Bir Anlatım Biçimi Olarak Mizah' Kahya Yalçın (Ed.) (2019) Mizah Kitabı, İstanbul Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s. 11-12). Dolayısıyla Reşat Nuri Güntekin'in anlatıları mizahi yönden ayrıca müstakil bir çalışma konusu olarak ele alınması gerektiğini düşünüyoruz.

Seniha'dır. Konakta sık sık birlikte oyun oynadığı Seniha, babası Hilmi Bey'in Süleyman'ın babası Paşa Bey'le tartışması üzerine bir daha konağa gelmez. Ayrıca Paşa, akrabası olan Hilmi Bey'i saraya jurnalliyerek Fizan'a sürülmesine neden olur. Konaktaki herkes Süleyman dahi bu sürgün olayına kimin neden olduğunu biliyordu, ama kimse açıktan açığa konu hakkında konuşamıyordu. Ama konaktaki herkes bu iyi adamı, Hilmi Bey'i, pek sevdiğinden onun kurtarılması için çareler arıyorlardı:

Sütninem söze karıştı:

— Acaba, Paşa'ya yalvarsalar kurtaramaz mı?.. Dedi. Arabacı:

— Sahi, iyi dedin. Süleyman Bey yalvarsın. Paşa onun hatırını kırmaz. Haydi tosunum. Sen git, Paşa Baba'nın eteğini öp. O bulur kolayını.

Dedi. Uşaklar, hep bana yalvarıyorlardı. Ben, küçük elimi başıma dayıyarak babamın gönlünü yumuşatmak için söylenmesi lazım gelen sözleri arıyordum. Sade, Hilmi Bey'i o kadar seven aşçı başının bir şey söylememesi nazar-ı dikkatimi celbediyordu:

— Sen ne diyorsun aşçıbaşı diye sordum. İhtitar adam, kocaman bir tencerenin içine yarı beline kadar eğilmiş:

—Vazgeç, ded, para etmez. Aşçı başı, sözünü sakınmayan bir adamdı. Manalı manalı arkadaşlarına bakarak:

—Hani derler, 'zehirden şifa...'⁸³² Sonra bana: “Sen babana yalvar da Hüseyin'i benim yerime aşçıbaşı yapsın. Ben yarın gidiyorum” dedi. Hepsi etrafını almışlardı. Bu birdenbire verilen kararın manasını soruyorlardı.

— E, İstanbul bu. Ne olur ne olmaz. Bir gün hafiyenin biri çıkar da... Sözü bitiremedi.⁸³³

Seniha'nın babası Hilmi Bey konaktaki herkesle muhabbeti olduğundan her gelişinde konakta çalışanların hal hatırını sorduğundan herkes tarafından sevilen mütevazı biriydi. Dolayısıyla onun Fizan'a sürülmesi herkesi üzmüştü. Bu yüzden konaktakiler bu işin Paşa tarafından düzeltilebileceğini düşünerek Paşa'nın konakta en sevdiği oğlu Süleyman'ı geri çeviremeyeceğini düşünürler. Bu yüzden Süleyman'ın babasına yalvarmasıyla bu işin de çözüleceğine inanırlar. Yalnız aşçıbaşı onlar gibi düşünmez. Zaten aşçıbaşına göre yapılan bu planmalar sadece gülünçlükten ibaret senaryolar. Çünkü Hilmi Bey'i asıl jurnalleyen Paşa'nın bizatihi kendisidir. Dolayısıyla gidip ondan medet ummak abes ile iştigaldir ve 'zehirden şifa ummak' gibi ironik bir durumdur.

⁸³² Atasözün tamamı şöyledir: Zehirden şifa kahpeden vefa olmaz. Anlamı: “Zehirden şifa beklenmeyeceği gibi ahlaksız ve döneke bir kadından da sevgi bağlılığı beklenemez” (bkz. **Albayrak, Nurettin** (2009) Türkiye Türkçesinde Atasözleri, İstanbul, Kapı Yayınları, s. 912).

⁸³³ **Güntekin, Reşat Nuri** (2018) Harabelerin Çiçeği, İstanbul, İnkılâp Kitapevi, s. 30.

2.1.1.7. Romantik İroni

Felsefeyle ironinin ilişkilerini perçimleyen Friedrich Schlegel'e göre⁸³⁴ yazar zihinsel olarak dünyadan bağımsızlaşabilir. Bu bağımsızlaşmayla evrendeki çelişkileri farkederek yazar ironi aracılığıyla bunları eserine taşır.⁸³⁵

Aslında romantik ironinin en temel amacı kişiyi kozmik/genel ironiye karşı tavırlı takınmaya davet eder, bilinçlendirir ve öğütler. Bu tür bir niyetin öznesine soyunan ironist-yazar da eserinde kozmik ironiye maruz kalmış karakterler oluşturarak okuyucu ve karakter arasındaki mesafeyi kaldırmayı hedefler. Oyunsu bir hayatın içinde olduğunu düşünen romantik ironi yazarı bu hayatı esere taşıyarak hem oyunun karnaval rahatlığından yararlanır hem de yarattığı dünya ile okuyucuyu da oyunun içine çekmeyi başarır. Dolayısıyla “diyebiliriz ki romantik ironi, insanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel olarak hayatın karmamaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması temeline dayanır.”⁸³⁶

Sanatçı eserinin de bir oyundan bir kurgudan ibaret olduğunu açıktan ya da imalı göndermelerle okuyucuya sezdirmeye çalışır. Bunu yaparken okuyucuya daha keyifli okunacak bir eser sunarken aynı zamanda romantik ironiye gidecek olan kapıyı da aralamış olacak.⁸³⁷ Yazar bu tür bir yazım etkinliğini pratiğe dökmek için de diğer mizahi üslup biçimlerini yardımına çağırır. Dolayısıyla bu tür romantik ironiyi barındıran metinlerde parodi, metinlerarası, pastiş, kolaj ve üstkurmaca gibi söz oyunları sıklıkla kullanılır.

Bu oyunsal metinlerde bireyin ironik yapısına ve ironik kaderine göndermede bulunan ironist kişiyi umursamaz bir tavırla takınmaya davet eder. Bu tavrın nihayetinde ise nihilizm kaçınılmaz son olarak kendini gösterir:

İroni, diğer pek çok boyutu yanında, yaşamın zayıf sahte ve kusurlu yönlerini iğneleyerek, törpüleyerek sahiciliğini öne çıkararak bir güce sahiptir. Lukianos'ta ironi bir söylem biçimi

⁸³⁴ Taşdelen (Mayıs 2007), s. 51.

⁸³⁵ Cebeci (Kış 2008b), s. 90.

⁸³⁶ Cebeci (Kış 2008b), s. 90.

⁸³⁷ Cebeci (Kış 2008b), s. 90.

olmanın yanında bir eleme ve ayıklama yöntemidir de. Bu yöntemle zamanın geçerli değerleri, insanların gündelik tutkuları, hırsları, yaşayış, düşünüş ve inanış biçimleri gözden geçirilir. Ne var ki her şeyi yadsımaya başladığımızda nihilizme doğru giden bir yola da girmiş oluruz.

Vefa Taşdelen Samasatlı Lukianos'un eserlerindeki ironik söylemin günlük değerlere yönelik bir yadsıma hareketi olduğunu ama bunun nihilizme varmadan bir ayıklama ve eleme yöntemi olduğunu; "Nietzsche'de olduğu gibi doğrudan, keskin, buyurgan ve kapsayıcı ifadelerle değil ironik söylem biçiminin belirsiz, yumuşak ve dolaylı anlatımı ile ortaya" çıktığını söyler.⁸³⁸

Vefa Taşdelen Lukianos'un hayat ve ölüm arasındaki yaşamı ve insanlık durumunu anlamlandırabilmesi için üst bakışı kullandığını söyler. Çünkü bu bakış varoluş evrenine ilişkin bilgilere ve algılara neden olur. İroninin de üst bakıştan beslendiğine dikkat çeken Taşdelen bu bakış açısını sadece Lukianos'un eserinde olduğu gibi insanüstü varlıklar olan Kaharon ve Hermes'le değil "dünyaya tutsak olmayanlar, yaşamın sahici halini koruyanlar kavuşabilir" der. Ve dünyada bir bıçağı ve birkaç köseleden başka hiçbir şeyi olmayan Menippos'u da bunlardan biri olarak kabul eder.⁸³⁹

Aynı şekilde Filibeli Ahmet Hilmi'nin de *Âmak-ı Hayal* adlı eserinde Samasatlı Lukianos'u andıran ironik bir söylem biçiminin mevcut olduğu söylenebilir. Âdeta zamanın tüm değerlerini yadımsaya çalışır. Felsefeye, bilime, akla, genel kültüre, günlük hırs, arzu ve tutkulara, sahte mutluluklara ve temelsiz hayallere yıkıcı bir eleştiri getirir. "İnsanın zıtlıklarla örülmüş ironik yapısına dikkat kesilen yazar"⁸⁴⁰ aynı şekilde sonsuz bir arzunun ve iştahın sahibi olan insanoğlunun yaşamının da ironik olduğunu dile getirmeye çalışır. Filibeli Ahmet Hilmi'nin bu eserinde kullandığı ironik söylem ve eleştiri nihilizmin kıyısından geçse de nihilizm denizine ulaşmaz. "İronide, eğer tutunacak bir ölçütümüz yoksa bizi adım adım nihilizme doğru götürecektir yadımsıyıcı bir güç vardır"⁸⁴¹ İşte Filibeli'nin de eserinde var olan ironi yıktığı değerlerin yerine başka değerleri koyduğu için kişiyi en nihayetinde bir hiçliğe götürecektir ama bu sofistlerin ortaya attıkları hiçlikten ziyade

⁸³⁸ Taşdelen (2017), s. 157-158.

⁸³⁹ Taşdelen (2017), s. 164.

⁸⁴⁰ "İşte şu devirde her şey oldukça anlaşılabilir iken anlaşılmayan bir muamma! Nedense insan fitraten acıdır ki bir çok şeylere malik (sahip) olur; oldukça hırsı artar" (Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 258).

⁸⁴¹ Taşdelen (2017), s. 160.

‘yaratıcı güce’ nispet edilen bir hiçliktir ve sonu sahici bir varoluş ile biten bir hiçliktir.⁸⁴²

Filibeli Ahmet Hilmi *Âmak-ı Hayal* adlı eserindeki başkarakterlerden biri olan Aynalı Dede ile âdeta yeni bir Menippos canlandığı söylenebilir. Kıyafetiyle, yaşam biçimiyle ve düşünce dünyasıyla öteki insanlardan farklı olan Aynalı Dede aynı Menippos gibi öldükten sonra arkasında bıraktığı eşya “dört beş fincan, yüz dirhem (gram) kadar şeker ve kahve, bir kıta (parça) el yazması Kur’an-ı Kerim, ufak bir cep defterinden ibaretti.”⁸⁴³ Aynalı Dede’nin Tesadüfen tanıştığı Raci ise ilk başta Aynalı Dede’nin pejmürde kıyafeti ona komik gelmişse de Dede’nin bakışlarından ve sohbetinden öyle gülünç ve alay edilecek biri olmadığını anlamıştı. Daha sonraları hergün Aynalı Dede’yi ziyarete gelen Raci Dede’nin üflediği ney sesiyle kendinden geçer ve hayal alemlerinde kendini görür. Yazar Raci’nin hayallerinde yakaladığı üst bakışını yakalamaya çalışır ve beşeriyetin anlamlandırmaya çalıştığı hayatı aslında nasıl da gülünç duruma getirdiğini göstermeye çalışır. Lukianos bu bakışı insanüstü varlıklar olan Kaharon ve Hermes ile yaparken Filibeli Ahmet Hilmi ise sadece yaşamın sahici boyutunu yakalayan Aynalı Dede ile Raci’nin hayallerini kullanarak bu bakışı elde etmeye çalışır.

Romanın başında tasvir edilen mezar taşları ile Aynalı Dede’nin bir mezarlıkta yaşması aslında ölüm hakikatı üzerine dikkatleri yoğunlaştırmak için seçilmiştir. Burada ölüm hem bir eşitleyici hem de ironik bir son olarak okuyucunun nazarına verilmek isteniyor. Zengini, fakiri, alimi, cahili ayırt etmeyen ölüm mutlak bir gerçek iken insanların bundan habersizmiş gibi yaşamaları Aynalı Dede gibi kamil insanlar tarafından gülünç kabul edilir. Aynalı Dede kendi yanında seyr ü sülük ile hayatın gayesini anlamaya çalışan Raci’ye romanın da birinci bölümü olan

⁸⁴² Burada dikkat edilmesi gerek nokta Filibeli Ahmet Hilmi’nin *Âmak-ı Hayal* adlı eserini ‘vahdet-i vücûd’ adlı bir tasavvuf geleneğine göre yazmış olmasıdır. “Vahdet-i vücûd düşüncesi varlığı (vücûd), mümkün ve zorunlu kısımlarına ayrılmadan önce kendinde bir hakikat şeklinde ele alıp zorunlu ve mümkünü onun iki kutbu saymak suretiyle Hak ile halkı (yaratılmışlar) izâfet ilişkisiyle birbirine bağlar. Böylece Tanrı-insan ilişkileri başta olmak üzere birlik-çokluk sorunu, insan iradesi ve özgürlüğü, âlemdeki kötülük problemi, sebeplilik vb. metafizik konularla iman ve akîdenin anlamı, ahlâk konuları ve çeşitli dinî bahisler hakkında kapsamlı ve sistematik bir düşünce ortaya koyar. Bu düşünceyi kabul edenlere vahdet-i vücûd ehli, vücûdiyye denir. (...)Sâlikin en önemli görevi vücûdun anlamını tam olarak idrak etmektir” der, bunun da ancak fenâ makamına ulaşmakla mümkün olabileceğini belirtir. Süfîlerin fenâ-bekâ nazariyesi de varlığı gerçekte idrak etmenin yöntemine işaret eder bkz. (Demirli, Ekrem (2012) Vahdet-i Vücûd, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 42, s. 431).

⁸⁴³ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 257.

‘İlk Gün’ adlı dersinde ney eşliğinde söylediği şu beyitler ölüm hakikatının hiçkimseyi ayırt etmeden yakalayacağını ilan eder:

Bu fena mülküne ibretle nazar kıl ey can

Gafketi eyle heba, hali değildir meydan

Hani Sultan Süleyman, hani İskender Han

Sad hezar ömrü sürur ile geçersen bir an

Ne güle bülbüle baki, a gözüm bağ-ı cihan

Kime yar oldu; muradınca felek-i devr-i zaman⁸⁴⁴

Ölümün ne Sultan Süleyman’ı ne de İskender Han’ı unuttuğunu dile getiren bu beyitler Raci’yi ciddi bir şekilde etkilemiş üzüntü ve hasret gözyaşlarına boğmuştu. Çünkü “insanlar varoluşun sahici boyutuna yönelmek yerine onun sahteleşirmeye, aslında uzaklaştırmaya çalışırlar genellikle. Bu maskelenmiş varoluş döngüsünde öncelikle ölüm gerçeği gözardı edilir. Ölümü kendine yakıştırmazlar. Başkalarını kendi çıkar, zevk ve eğlenceleri için köleleştirirler; kişi olmaktan çıkartılıp araç haline getirirler.”⁸⁴⁵ İşte bu gibi hatalarını anlayan Raci hem geçmiş hataları için üzülürken bir yandan da bu gafletten ve yanıltan döndüğü için mutluluk gözyaşlarına bürünür.

Seyr ü sülük yolunda altıncı gününe giren Raci Aynalı Dede’nin ney çalması üzerine tekrardan kendinden geçer ve kendini bir Hint padişahının oğlu olarak görür. Hint halkına bir ejderha bela olmuştur. Her yedi yılda bir şehre gelen ejderha ‘bu kervan nereye gidiyor’ sorusunu sorar. Sorusuna her defasında cevap alamayan ejderha halkı cezalandırmak adına her defasında yirmi yaşında olmak üzere yedi delikanlı ile yedi bakire kızı kendine kurban olmak üzere seçer ve geri getirmemek üzere kendisiyle beraber götürür. Bunu öğrenen Padişahın oğlu ise halkı kurtarmak için ejderhanın sorduğu sorunun cevabını öğrenmek üzere yollara düşer. Uzun uğraşlar sonucunda elde ettiği levhaları okuyan genç hem alemin sırrını hem de ejderhanın sorusunun cevabını öğrenmiş olarak memleketine geri döner. Ejderhanın karşısına çıkan genç ‘bu kervan nereye gidiyor diye sorulduğunda cevap olarak şöyle

⁸⁴⁴ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 32.

⁸⁴⁵ Taşdelen (2017), s. 163.

der: “— Ey ifrit-i bî-iz’an (ey imansız ve insansız cin) Bu muhtaç-ı tekâmül (kemale muhtaç) ekvan (varlıklar) bu mahkûm-u devran kârban (döngüye mahkum varoluş kervanı) sırr-ı bedi-i hayale (hayalin bile tasavvur edemediği harrika ruha) nur-ı cezzab-ı cemale (güzelliğin çekici nuruna) doğru koşup gidiyorlar.”⁸⁴⁶ Bu cevap üzerine şiddetli bir nara atan ejderha güzel bir kıza dönüşür. Hikayedeki ejderha aslında insanoğlunun yaşadığı ve zorluklarla zıtlıklarla ve hatta son kertede ironik dediğimiz bu hayatı karşılamaktadır. İnsanoğlu hayatın kendinden ne istediğini ve kendisiyle beraber tüm mevcudatın ne için yaratıldığını anlamadığı takdirde bir ejderhaya dönüşen hayatla boğuşmak ve ağır kayıplar vermek zorundadır. Çünkü ölümü öldüremediği gibi iştihadaki sonsuz arzu ve istekler yerine geldikçe ironik bir şekilde daha çok istemekte ve arzulamaktadır. Oysa hikayede anlatıldığı gibi kişi hayatın sırrını ve kendisinden asıl ne istediğini öğrendiği zaman hayat tüm zıtlıklarının ve zorluklarının bir kenara bırakarak âdeta güzel bir kız suretindeki tatlılığıyla insanlığın karşısına çıkabilecektir. Pryho ve Quintilian ironik bir yaşama karşı ironik bir tavrı takınmayı yeğlemeyi tavsiye ederken Filibeli Ahmet Hilmi hayatın ironik tavrına karşı yaratıcı güce dayanmayı okuyucuya tavsiye etmektedir.

Yazar romandaki dokuzuncu günde de kendini sarayda alimlerin içinde hayal eden Raci’nin başından geçen bir olayda da yine okuyucuya hayatın zorluklarına karşı gerçek mutluluğun nasıl elde edileceğini çarpıcı bir olay ile aktarmaya çalışır. Raci sarayda oturduğu bir mecliste Beşeriyet adında bir zatın sorularını yanıtlamaya çalışır. Adından da anlaşıldığı üzere tüm insanlığı temsil eden bu zat meclise girince Reis Vekili ile olan diyalogu insanlığın hayat karşısındaki durumunu özetlemesi bakımından kayda değerdir:

Reis Vekili kendisine hitap etti:

— Ey beşeriyet otur rahat et ve سوالini sor.

Beşeriyet oturmadı ve dedi ki:

— Oturmak, rahat etmek mi? Efsus (yazık)! Acaba yüz binlerce senedir, oturacak, rahat edecek vakit mi buldum! Bir taraftan derd-i maişet (geçim derdi) ve ihtiyaç, diğer taraftan kendi vücudumdaki bin türlü hastalıklar rahat etmeye vakit mi bırakıyor! Bu kadar sefilken yine intihara razı olamıyorum; ben pek alçağım, pek pek!..

Beşeriyet hıçkırıklarla ağlıyordu. Son derece müteessir olan meclisi, hazin bir sükût (sessizlik) kaplamıştı. Bütün aza (üyeler) zavallı beşeriyetin yeis ve hırmanını (ümitsizlik ve mahrumiyetini) hissediyormuş gibi görünüyordular. Reis Vekili:

⁸⁴⁶ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 132.

— Mesele pek büyük; bunu halli reisimizin gelmesine mütevakkıf (bağlı). Beşeriyet dedi ki:

— Hiç olmazsa bu kadar sefalete neye katlandığımı, neden intihar etmediğimi anlasam?..

Huzurdan biri ayağa kalktı: “Müsaade edilirse şu zavallıyı teselli edeyim” dedi.

Çocukluğun, gençliğin ve yaşlılığın ayrı ayrı zorluklarını ve yaşamdaki zorlu mücadeleye rağmen insanların yine de bir umuda bağlandıklarını dile getiren beyitler okunduktan sonra Reis meclise gelir ve Beşeriyet adlı dertlinin derdine çare sunulmasını ve asıl mutluluğun ne olduğunu dile getirilmesini ister. Mecliste oturanlar filozof ve peygamberlerdir ve her biri ayrı bir şey dile getirmektedir. Söylenenler arasında kalıp ne yapacağını ve hangisini uygulayacağını anlamayan Beşeriyet’in yardımına Fahr-i Âlem (Hz. Muhammed) yetişir: “Ey Beşeriyet! Saadet, hayatı olduğu gibi kabul; eşkâline (ağırlıklarına) rıza; ıslahına saiydedir (çalışmaktadır) dedi. Beşeriyet ayağa kalktı... Ve: — Ya Fahr-i Âlem! Beşeriyet’in dertlerini anlayan, ilacını bulan yalnız sensin dedi.”

Filibeli romanın başka kısımlarında da yer yer hayatın asıl anlamını nasıl elde edeceğini ve yaşamdaki ironik zıtlıklarla nasıl mücadele edeceğini dile getirir. Özellikle Raci’nin arkadaşı olan Sami’nin Raci’yi mezarlıkta ziyaret ettiği anda kadının birinin çaresizce çırpınması ve başına gelenlerini anlatması dikkat çekicidir. Çünkü burada yazar artık hayal ile ve üst perdeden değil de bizzat hayatın içinden seçtiği bir olaydaki tezatlığı ve neden-sonuç arasındaki orantısızlığı okuyucuya sunarak ironik durumun içerisine çeker okuyucuyu.

Raci’nin önemli bir zat olduğunu duyan kadın kendisinden yardım dilenir. Kadın, kızının gizlice Lütfullah Bey adındaki birinin oğlunu sevdiğini ama oğlanın attan düşerek başını bir taşa çarptığı için parçalandığını söyler. Bunun üzerine haberi duyan kızının ise çıldırdığını ve şuan tımarhanede kaldığını ve tüm servetini harcamasına rağmen kızını iyi edemediğini söyleyen kadın Raci’den medet umar. Çaresiz kadın hüngür hüngür ağlarken ve Sami şaşkınlıklar içerisinde olan biteni izlerken Raci’nin oralı olmaması ve sanki bir şey olmamış gibi sakince durması Sami’nin sinirlerini gerer ve Raci dönüp şöyle der: “Eğer muvazene-i akliyenden (aklî dengenden) mahrum ve binaenaleyh mazur olduğumu bilmesem, şu hissizlikten (vurdumduymazlıktan) dolayı seni alçaklıkla itham ederim!..”⁸⁴⁷ Bunun üzerine ayağa kalkan Raci hararetle bir şekilde şöyle cevap verir: “Ben, ben muvazene-i

⁸⁴⁷ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 194.

akliyemden mahrum imişim? Behey divane! Sen abtallar, alıklar gibi şu facia-yı hayatiyenin (trajedinin) karşısında ezilip kalırken; ben aşkın ne olduğunu, ikilik yokken bir zatın kendi kendini nasıl sevebildiğini düşünüyordum”⁸⁴⁸ diyen Raci insanlardaki ülfet hastalığına dikkat çekmeye çalışır. Ona göre taş, hava, demir ve insan bir şey iken içlerinde sadece insanın çıldırmasının, istemesinin ve sevmesinin bir nedeni vardı. “Neden aşk var, neden sefalet var, neden zevk var, neden kahır var? Niçin, niçin? Cevap yok, değil mi? On beş yaşında bir kız, yirmi yaşında bir civan (delikanlı) Pekâlâ, civan bu kızını alsın, mesut olsunlar. Lâkin hayır. Oğlan attan düşer kız çıldırır... Niçin? Yine cevap yok. (...) Bunun neye böyle olduğunu bilen yok, yok, yok”⁸⁴⁹ diyen Raci insanlardaki alışılmışlık duygusunun insanları düşünmemeye sevk ettiğini bu duygudan kurtularak hayatı ve kendilerinin sorgulanması gerektiğini düşünür. Her şeyin bir atom parçacığından oluşmasına rağmen insan ile eşyadaki farkın büyüklüğüne odaklanmayı davet eder. Ancak böyle bir düşünceyle hayattaki basit nedenlerin niçin büyük sonuçlar doğurduğunu anlayabileceğimizi dile getirmeye çalışır. Nitekim romanın devamında kendisinin hayatın bu oyunsal yapısından ancak bu düşüncelerle kurtulduğunu dile getirir: “Oh! Beni nereden buldunuz; ben ki şu mevcudiyetteki (varlıktaki) fark-ı tezadı (çelişki farkını) mahvetmek üzereydim...”⁸⁵⁰

Baştan sona kadar ironik yapının tüm hayatı kuşattığını dile getiren bu roman romantik ironinin esere başarılı bir şekilde taşındığının güzel bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayattaki ironik durumları da esere taşıyan yazar okuyucuyu da kurguya dahil etmeyi başarmıştır. Böylece romanı okuyan her okuyucu kendi hayatını ve anlamlandırma tarzını tekrardan gözden geçirecektir.

Hayatın içindeki ironiyi eserine kurgusal bağlamda başarılı bir şekilde işleyen bir diğer yazar Ebubekir Hazım Tepeyran’dır. Tepeyran, *Küçük Paşa* adlı romanında basit bir nedenden ötürü bir çocuğun ve hatta bir ailenin yaşadığı acıklı yaşam öyküsünü dile getirmekle okuyucunun hayattaki sebep-sonuç ilişkisini tekrardan gözden geçirmesi gerektiğini söyler.

⁸⁴⁸ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 194.

⁸⁴⁹ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 194-195.

⁸⁵⁰ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 195.

Roman hem Anadolu'nun ücra bir köyünde hem de İstanbul'daki bir paşanın konağında geçmektedir. Dolayısıyla hem köylü hem de şehirlinin kurguda bir araya geldiği bu romanda sebep-sonuç arasındaki tezat okuyucuyu düşündürmekte ve kader kavramı üzerine tefekküre dalmayı önermektedir. Çünkü Selime ile Ali'den doğma Salih'in acıklı yaşam öyküsü sadece kaderi değil aynı zamanda hayatın da sorgulanması gerektiği üzerinde durur.

Selime henüz yeni doğmuş oğlu Salih'le birlikte sütüneliği olarak İstanbul'daki Suat Paşa'nın konağına alınır. Paşa'nın torunu Haldun'u emzirmek için İstanbul'a gelen Selime aynı zamanda hayatını da yüz seksen derece değiştiren bir karara da imza atar. Uzun bir müddet sonra konağın ihtişamına ve kendilerine sunulan ikramlara alışan ana oğul bunun kendileri için talih kuşu olarak değerlendirmeye başlarlar. Salih Suat Paşa tarafından öz evlat olarak kabul edilir ve kendisine hane içinde Küçük Paşa denilmeye başlanır. Oğlunun bu parlak istikbalini düşünen Selime , oğlunu orada bırakarak köyüne döner. Lakin Paşa'nın amansız bir hastalıktan dolayı aniden ölmesi sonucu Küçük Paşa hamisiz bir şekilde ortada kalır. Paşa'nın karısı Naime Hanım ise Salih'in başında azap meleği gibi dolaşmakta en ufak hatasını affetmeyip cezalandırmaktadır. Çünkü Salih'in evlatlık olarak kabul edilişi Naime Hanım'ın kısır olduğunu beyan eden bir hareket olarak konağın her yerinde yayılarak fark edilir. Bundan dolayı Namime daha ilk günden Salih'den nefret etmeye başlar. İşte Naime Hanım'ın bu nefret edişi ve ihtirası Salih'in yaşamına bir darbe gibi vurulur ve hayatını altüst eder. Çünkü konaktan kovulup köyüne yerleşen Salih, annesinin bir ifitiraya maruz kalıp babasıyla boşandığını ve her birinin yeni eşlerinden birer ikişer çocuk sahibi olduğunu öğrenir. Babasının yanında üvey anne, annesinin yanında ise üvey babanın azabını gören Salih, babasının muhtarın bir ihmalkârlığı yüzünden askere alınmasıyla da hepten çaresiz kalır. Salih'in babası Ali'nin askerde şehit olması üzerine henüz sekiz yaşında evin en ağır işlerini köy koşullarında yapmaya başlar. Hastalıklarla ve yaşam koşullarıyla mücadele etmeye çalışan bu minik beden üvey annenin de işkencelerine dayanamayıp artık tahammül edemeyeciğini anlayıp ölümü kendisi için son çare olabileceğini düşünür. Hasta yatağında yatan Salih bir karlı gecede çok öksürdüğü için üvey annesi tarafından kapı dışarı edilir. O da az ötedeki ahırda hem ısınabileceğini hem de rahat öksürebileceğini düşünerek ahıra doğru yol alır. Yalnız

bu Salih'in son yolculuğu olacaktır. Çünkü kurtların uluma sesleri pek de uzak denilecek bir mesafeden gelmiyordur.

İşte paşa olmak ile kurda yem olmak arasında değişebilen yaşamın ve buna sebep olacak nedenlerin sorunsallaştığı bu romanda ironinin hayatın her karesinde olabileceğini okuyucuya ihtar etmektedir. Salih'in hayatı Paşa'nın evlatlık olarak kabul edişi ile Naime Hanım'ın ihtirası arasında kalıp uç noktalarda dolaşması küçük bir nedenin ne gibi sonuçları doğuracağını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu tür küçük nedenlerden kocaman çınarların devrilmesi sadece ölümü değil aynı zamanda hayatın nasıl ve ne için yaşanması gerektiği sorusunu da hatırlatır. Buna benzer bir sorunun Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi* adlı eserinde de sorulduğu görülür. 1901'de tefrika edilen ama sansüre maruz kalarak ancak Meşrutiyet'in ilanı ile tekrardan yayımlanan ve 1911'de basılan bu eserde anlatıcı hayatı ve bu hayat içinde bocalayan insanı romanda şöyle dile getirir: “Başından sonuna kadar bu hayat meşakkatini niçin çektiğimizi biz biliyor muyuz? Varlığımızı yokluğumuzu baştan ayağa kuşatan yaradılışın sıkıntılı bilinmezlerinin hangi birini halledebiliyoruz? Tahammül derecemizi sormaksızın bizi beladan belaya sevk eden kaderi ispire, zayıf sırtımızdaki hayat yükünü tramvaya benzetirsek bizim de o hayvanlardan hiç farkımız kalmaz.”⁸⁵¹ Burada romanın anlatıcısının ki bu ses yazarın sesiyle özdeş bir sestir, kastettiği hayvanlar ispirin canı sıkıldığında kırbaçladığı atlardır. Romanda hayvanların vazifelerini yerine getirmelerine rağmen zavallıların yine de kırbaçtan kurtulamadığının söylenmesi anlatıcının hayattaki musibetlerin, kederlerin ve hastalıkların da anlaşılmasız nedenlere bağlandığını ima eder. Yazar henüz romanın başında hayat ölüm ve insan üçgeninden oluşan serüvenin anlam kargaşasını okuyuca verse de romanın sonlarına doğru romanın başkahramanı Meftun'un arkadaşı olan Mösyö Mc Ferlan'ın ağzından hayatın aslında ne olduğunu ve sonunda nereye varacağını açıklamaya çalışır:

— İşte hayat denilen şey böyledir, bir gün evvel bir aile tek mil efradıyla güler, oynarken birkaç saat sonra ani bir ölüm hadisesiyle neşeler sönüyor, çehreleri ayrılık acısı bürüyor, o şen aile bir anda matemzade oluveriyor. Ve bütün ömür ve saadetimizdeki fanilik rengini biz ancak böyle büyük ve acı tecrübe saatlerinde görüyoruz, sonra her şeyi unutuyoruz.⁸⁵²

⁸⁵¹ Gürpınar (2018a), s. 12.

⁸⁵² Gürpınar (2018a), s. 372.

Mc Ferlan bu açıklamayı arkadaşı Meftun'un büyükannesinin ölümü üzerine yapar. Meftun büyükannesini kaybetmeden bir gün önce evinde neşeli bir balo verir. Herkesin çok eğlendiği bu balodan hemen sonraki günde ise büyükanne torununun gayri meşru yoldan hamile kaldığını duyar duymaz teslim-i ruh eder. Bunun için Mc Ferlan arkadaşı Meftun ile kurmuş olduğu Şark Akademyası'nda taziye konuşması yaparken ölüm gerçeğini ve insanın bu dünyadaki ironik mücadelesini dile getirirken insanın bu duruma karşı tavırlı takınmayı davet eder. Burada Hüseyin Rahmi Gürpınar Mc Ferlan'ın ağzından okuyucuya şu öğüdü verir:

Hanımlar! Efendiler!

Bir aile içinde akrabadan birinin vefatı bu, felaket, musibetlerin en büyüğüdür. Fakat niçin saklayalım? Bugün büyük validemize vaki olan bu elim hal, yarın asıl validemize de vuku bulacaktır. Öbür gün amcamız daha sonra biraderimiz hep birer birer bu çukura tekerlenmeye adaydırlar. Hep sıramızı bekliyoruz. Bu seyahate alışalım... Yavaş yavaş kendimizi de hazırlanalım. Çünkü zaman olmak itibariyle ebediyete karşı seri gitmekte asırların dakikalardan farkı yoktur. Çünkü şu anda ölüm aramızda pek uzun farz ettiğimiz mesafe ölüm gelince, sıfıra hiçe iner. Çünkü daima sonsuz bir uzaklık suretinde tasavvur olunan bu mesafe bütün makberde uyuyanları aldatmış olan bir zaman serabıdır.⁸⁵³

Eserde Hüseyin Rahmi'nin hicvinden alaylı üslubundan kurtulan nadir kişilerden olan Mc Ferlan insanların sonsuz yaşama arzusunun yanında beklenmedik bir son olan ölümle nasıl mücadele edilebileceğini dile getirirken tabiatın ahkâmına karşı baş eğmekten başka çare olmadığını dile getiren Mc Ferlan âdetâ bir filozof gibi dinleyicilere ders verir. Zaten Oğuz Cebeci de yazarların evrenin saçma varoluşunu ironik bir biçimde dile getirirken kendilerinde gizli bir bilgelik hali bulunduğunu söyler. Bu eserde söz konusu tavrın Mc Ferlan tarafından sağlandığı görülür. Yalnız Mc Ferlan romantik ironi kuramcıları gibi ironik evrene karşı ne suskunluk halini ne de yaratıcı güce teslimiyeti öğütler. Ona göre asıl yapılması gereken ölümü tabiatın bir parçası olarak görmek ve her canlı gibi vakti geldiğinde göçüp gitmeği kabullenmektir. Yalnız İzzet Melih'in Hüseyin Rahmi gibi sadece tabii ve mukadder olan ölümü beklemeyi bir seçenek olarak sunmaz, tezatlar içerisindeki bireye bir seçenek daha sunar; o da ölümü bekletmemek kendi ölüme gidebilmek. Yazarın 1918'de kaleme aldığı *Sermed* adlı romanı bir aşk romanı olarak görünse de aslında ironik bir yapıya sahip olan insanın anormallikler ve entrikalar

⁸⁵³ Gürpınar (2018a), s. 374-375.

dolu bu hayatta nasıl tutunması gerektiğini oyunsal bir kurgu içerisinde okuyucuya sunan tezli bir romandır. Romanda yazarın sesi olan Sermed basit bir nedenden ötürü yani sadece önünden geçtiği yalının içerisinde bir şarkı çığırın Neyyire'nin sesini işitmekle kıza tutulur ve kıza âşık olup onunla evlenmek bile ister. Önceleri bu aşka cevap veren Neyyire açık sözlü bir kız olduğu için başından geçen sergüzeşti Sermed'e hikaye eder: Yalıda evlatlık olduğunu ve evin küçük beyi tarafından lekелendiğini ve kendisinin terkedildiğini bütün ayrıntısıyla Sermed'e anlatır. Buna rağmen Sermed ondan vazgeçmez ve ömrünün geri kalanını onun yanında geçirmek ister. En sonunda Neyyire belki de hiçbir erkeğin kabul etmeyeceği şeyi Sermed'e söyler: Küçük Bey yaramaz biri de olsa ona karşı bazı hisler taşıdığını ve en nihayetinde ona âşık olduğunu bu yüzden artık Sermed'le görüşmek istemediğini söyler. Bunu duyan Sermed hiddet alameti göstermek yerine okuyucuyu da şaşırtarak belki gururunu yere çalarak Neyyire'ye yalvarmaya başlar ama Neyyire aldığı kararda kesindir ve artık Sermed'i sadece bir kardeş olarak sevebileceğini söyler. Bunun üzerine Sermed Neyyire'yi unutmak adına Paris'e gider, gece alemlerine ve güzel kadınlarla takılmaya başlar ama bir an olsun Neyyire'yi unutamaz ve yurda döndüğünde bu azaptan ancak ölümle kurtulabileceğini düşünür. Romanın bu kısmına kadar okuyucu kendini tamamen romantik hatta biraz da saçma denebilecek bir hayatın içinde olduğunu hisseder. Çünkü Hem Neyyire'nin Küçük Bey'e olan bağlılığı ve aşkı hem de Sermed'in Neyyire'ye olan aşkı sağlam temeller ve nedenler üzerine oturtulmuş değil bilakis özellikle Neyyire'nin kendi namus-u pakını kirleten ve daha sonra kendisini terkeden şımarık Küçük Bey'e âşık olması, ondan vazgeçmemesi ve aldatılacağını bile bile onunla evlenmesi mantık çerçevesinde kurulacak bir kugu gibi durmamaktadır. Okuyucu ilkin bunu yazarın zayıf roman tekniğine verebilir, ama aslında yazar ironik bir yaşamda bireyin kendisinin de ironik bir yapı teşkil ettiğini göstermek istemesi olarak da okunabilir. “Bana acıyorsun değil mi, Sermed? Görüyorsun ki ben senden bin kat daha bedbahtım. Âh, Sermed, bu “büyük aşk”ı niçin sana karşı duymadım? Sen ebediyen sevmeye ne kadar lâıyık ve beni ne kadar mes’ut edebilecektin! Ne çare? İnsanların kalbi feci garâbetlerle dolu ve hissiyatımızın istibdadına karşı iradetimiz pek zayıf...”⁸⁵⁴ Hissiyat ve iradedeki ironik zıtlığı kalp garabetiyle dillendiren Neyyire aslında bireyin bu tuhaf

⁸⁵⁴ Oral, Cansu (2015) ‘İzzet Melih’in Sermed Adlı Romanının Çeviriyazı ve İncelenmesi’ (Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 90.

yönünü betimler. Çünkü Neyyire adamdan nefret etmesine karşın yine de onu sevdiğini söyler ve bu hissiyatına bir türlü mani olamadığını söyler.

Bütün bunları Neyyire'nin ağzından işiten Sermed, artık daha fazla dayanamayacağını ve ancak ölümle üzerindeki bu acıyı dindirebileceğini düşünürerek intihara kalkışır. Yalındaki güzel bir sesi dinlerken âşık olan Sermed sürüklene sürüklene ölümün kıyısına gelir ve Neyyiresiz bir hayatın yaşanılmayacağını düşünerek bir kadın için hayatına kıymaya karar verir. Yalnız bunu yapmadan önce kendince bir muhasebe yapmayı da ihmal etmez:

Ölüme, himayekâr ve şifa-bahş bir aguşa atılır gibi, şitap edecektim... Eğer bir saniye daha karanlıkta yaşasaydım; mutlaka o karanlık benim için ebedî olacaktı. Lâkin müşâ'şa' ve munis, şen ve rüyalı bir aydınlık beni ve teknil muhiti nagehan tenvir etti; sanki vücudumu sarsarak başımı kaldırdı. Siyah ve davetkâr sulara baka baka kararan gözlerim evvelâ semaya baktı: Yırtılan iki bulut arasında kamerin yuvarlak ve mütebessim çehresini gördüm. Bu parlak ve geniş tebessümde, fâni insanların kendilerine ve hayatlarına verdikleri fazla ehemmiyeti ve o hiçlerin gülünç bir ciddiyetle [s.104] didişmelerini istihfaf eden öyle sarı bir mana-yı huzur vardı ki facia-yı kalbimi pek hakir buluyor ve: "Zavallı çocuk! – diyordu – yapmak istediğin şeyi kahramanlık mı sanıyorsun? Ölmenin veya yaşamının ebediyet ve âlem karşısında ne hükmü var? Sen gittikten sonra hatta akrabalar, dostların bile nihayet seni unutacaklar ve belki, sathî ve muvakkat ecimlerinde bir şemme-i istihkar bile hiss olunacak! Zavallı çocuk, bil ki hayatımızın ehemmiyeti yalnız kendimize aittir ve onu yalnız kendimiz biliriz. Hem ölüme koşmak da ne mani?! O, zaten fazla bir sür'atle her gün sana gelmiyor mu? Hayır, Sermed, kendini öldürmeyeceksin; hayatın kısa seyahatine sonuna kadar devam edeceksin; daha göreceğin ve öğrenecek neler var!..." Bunlar ve daha birçok müphem fakat kutlu ilhamlar mehtabın nevazişkâr ve sakın ziyasıyla fikr ü kalbime nüfuz ederken gözlerim, müsterih ve mes'ut duran sahillere, bin gamze-i nur ile canlanan sulara bakıyor ve benliğimin hoş bir rehavetle sarıldığını hissediyordum. Aşk şarkılarını söylemeye devam eden genç ve ahenktar ses o dakikada bana ölüm tadını değil hayat hırsını verdi ve şu cin ve peri âlemine mensup [s.105] mehtap gecesinin sermest-i şiir olan müterennim, muattar ve baygın hevâ-yı rüyası ile beraber dünyanın bütün bedayı ve bütün nefaisi hayalime hücum ettiler: Bütün çiçekler ve bütün rayihalar, bütün güzel kadınlar ve bütün sevda zevkleri, bütün şiirler ve bütün musikiler, bütün hevesler ve bütün tatlı delilikler sanki el ele vererek, pür-renk ve pür-cazibe, pür-raks ve pür-nağme bir halka-i zî-hayat gibi ruhumun etrafını aldılar ve onu bırakmadılar...⁸⁵⁵

"Lâkin müşâ'şa' ve munis, şen ve rüyalı bir aydınlık beni ve teknil muhiti nagehan tenvir etti" diyen Sermed aslında bununla insanların üzerindeki fanilik damgasını hatırladığını ve bir oyunsal hayat için hiçbir şeyin ciddiye alınmaması gerektiğini insanların birbiriyle olan didişmelerini gülünç bir hiçten başka bir şey olmadığını düşünerek kişiyi hayata karşı tavırlı takınmaya davet eder. Nitekim daha

⁸⁵⁵ Oral (2015), s. 99-100.

önce de söylenildiği gibi romantik ironinin nihai hedefi kişiyi ironik bir tavırlı takınmaya devettir.

Sermed bu açıklamalarıyla Yunan düşünürü Pyrrho (MÖ 360-270)'nun ironik tavır olarak betimlediği *ataraxia* yani bir tür dinginlik haline ulaşmış gibi görünür ama bu kesinlikle Pyrrho'nun işaret ettiği “belirsizliklerle dolu bir dünyada, hüküm vermeden yaşamayı amaçlayan bir ruh hali”⁸⁵⁶ değildir. Çünkü Sermed yaşamaya karar verdikten sonra siyasette, ekonomide ve sosyal hayatta başarılı ve etkin olmuş birisi olarak okuyucunun karşısına çıkar. Yani bir Pyrrhocu gibi dünya olgularını ‘saçma’ kavramı üzerine oturtmuş olabilir ama buradan nihilist bir çizgiye ulaşmaktansa Vefa Taşdelen'in işaret ettiği ironik çizgide durmayı tercih eder. İnsanın fanilik diye bir özünün olduğunu söyleyen Taşdelen bu öz ile biçim diyalektiğinin tamamen bir ironi olduğunu düşünür. Tam da bu noktada “kişinin varoluşun sahici boyutuna yaklaşabilmesi için kendi varlığındaki faniliği keşfetmesi de gerekir. Tıpkı Sermed'de olduğu gibi ancak bu keşifle hayat kendi temelinde, kendi özgül konumuna kavuşabilir. Kibir, gevezelik, laf ebeliği olarak değil, derin bir iç görü olarak ortaya çıkan bilgelik de yaşamın sahici boyutu içinde yer alır.”⁸⁵⁷ Dolayısıyla burada “ironistin portresinin vazgeçilmez çizgisi olan her şeye inançsızlık” gibi bir tabir kullanmak ve ironisti nihilist bir çizgiye indirgemek doğru değildir. Çünkü Sermed kaderiyle barışır daha doğrusu İlahi güce olan saygısını şöyle dile getirir: “Şu satırları yazarken penceremden mehtaba bakıyorum ve binlerce seneden beri sakın ve müstehzi nazra-i nurıyla beşerin feci mudhikesini temaşa eden o vech-i semavîyi şimdi rahim, şefik ve memnun görüyorum...”⁸⁵⁸ Faniliğin hakiki boyutunun farkına varan Sermed aradan uzun bir zaman geçtikten sonra karşılaştığı Neyyire'ye karşı aşk ve ihtiras yerine şefkat ve acıma duygusuyla bakması onun bu düşüncelerini fiiliyata döktüğünün ayrı bir göstergesidir.

⁸⁵⁶ Cebeci (2008a), s. 279-280.

⁸⁵⁷ Taşdelen (2017), s. 162.

⁸⁵⁸ Oral (2015), s. 100.

2.1.1.8. İronik Nesne

Eşyalar, özne tarafından anlamlandırılır ve belirli işlevleri yerine getirmek amacıyla kullanılır. Eşyanın işlevi dışında kullanımı da bazen uyumsuzluk yarattığı için gülmeye neden olur. Tencere kapağını direksiyon olarak kullanan çocuğa gülmeyenimiz yoktur. Yalnız bunun bir oyun olduğunu bildiğimiz için buradan başka bir anlam çıkarsaması yapmayız. Örneğin eski ve neredeyse hurdaya çıkacak olan bir aracın kullanılmasını normal karşılayabiliriz ama bu aracın şehrin en zengini tarafından kullanıldığını gördüğümüzde bunu yadırgayabiliriz. Bu tarz bir uyumsuzlukta mal varlığı bakımından zengin olan kişinin konformist anlayışa ironik bir göndermede bulunmuş olabilir. İşte bu tarz bir gönderme eşya üzerinden sağlandığı için buradaki eski araç ironik nesne olarak dikkatleri çekmektedir. Buradaki ironiyi anlayamayanlar ise yanlış çıkarsamalar da bulunarak kişiyi var-yemez olarak itham bile edebilirler. Dolayısıyla bu tarz yanlış anlaşılmalara mahal vermemek adına kullanılan eşyanın ironik bir gönderme taşıyıp taşımadığını sorgulamak gerekir.

Örneğin Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Âmak-ı Hayal* adlı romanında mezarlıkta yaşayan Aynalı Dede hem giyim kuşamını hem de yaşadığı mekanı ironik birer materyal olarak kullanmaktadır. Ölümü asla düşünmek istemeyen ve sürekli yaşayacakmış gibi betondan evlere sığınan insanlara karşı mezarlığı ev olarak mesken tutan Aynalı Dede yaşamın betondan bir eve girecek kadar uzun olmadığını ve ölüm gerçeğini unutan insanlara tekrardan haykırmak adına böyle bir seçim yaptığı ortaya çıkıyor. Aynı şekilde Aynalı Dede giyim kuşamı da ironik materyal olarak kullandığı görülmektedir:

Elli yaşlarında zannedilen bu adamın başında yeşil bir takke vardı ki; kırk elli kadar ayna parçaları yapıştırılarak tezyin edilmiş idi. Birçok kumaş parçaları yamanarak elvan-ı alaimüs-sema irae eden (gökkuşağını andıran) yırtık cübbesinde dahi ayna, teneke kabilinden şeyler dikilmiş, yapıştırılmış idi. Bu haldeki bu adamı görüp de, daha doğrusu elbisesine bakıp da gülmek elden gelmezdi⁸⁵⁹

Aynalı Dede'nin bu halini gören ve hakikat arayıcısı olan Raci isimindeki kişi Dede'nin bu halini ayıplar: “Azizim, erbab-ı kemalden (olgun insanlardan) olduğunuz meydandadır. Böyle iken kendizi bu garip kıyafet altında setretmenizin (örtmenizin) sebebini anlayamıyorum.” Aynalı Dede'yle hiç konuşmayalanlar

⁸⁵⁹ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 22.

Dede'nin bu halinden dolayı kendisini deli olduğuna kanaat getirirlerdi. Yalnız Raci Aynalı Dede'yle konuştuğundan sonra bilinmeyen bir derya olduğunu hemen anlar ama Dede'nin böyle pespaye bir kıyafete neden büründüğünü anlayamaz. Aynalı Dede kendisince çok basit olan sebebini şöyle açıklar:

— Hâlbuki bu pek basittir. Herkes süse meraklıdır. Herkes birçok para sarf ederek türlü türlü elbiseler yaptırıyor. Ben de bu şekil elbiseden hazzederim. (...) Elli yaşında bir adamın tanesini on beş bazen yirmi kuruşa alıp boynuna taktığı ve ismine boyun bağı dediği bir yuları makul gördüğümüz halde; külahıma taktığım ayna parçaları neden gayr-ı makul olsun! Tutilim ki; her ikisi beşerin münasebetsizliğine, cinnetine daha parlak, daha muvafık-ı mantıktır (mantığa uygundur).⁸⁶⁰

Aynalı Dede'nin bu açıklaması kendi kıyafet anlayışını yerle bir ettiğini anlayan ve Dede'nin bu tarz kıyafeti seçerek aslında tüm insanlığa meydan okuduğunu ve bu kıyafetin ironik bir göndermeden ibaret olduğunu anlayan Raci Aynalı Dede'nin müridi olmak ister: “— Sultanım, sen viranede medfun (gömülü) bir hazinesin, ben ise müştak-ı hikmet (bilim aşığı) bir avareyim. Lütfen istifade etmeme müsaade eder misin; ver elini öpeyim.”⁸⁶¹

İronik nesne bazen materyalden ziyade edebi metin olarak okuyucunun karşısına çıkabilir. Metinlerarasılık olarak da okunabilen bu durumlarda özellikle ironist gizil amacını örtmek adına bu yöneme başvurduğu görülür. Selahattin Enis'in *Neriman* adlı romanının başkişisi olan Semih böyle bir yöntemden yararlanarak evli olan eski sevgilisine kadınların hainliği konusunu açmaya çalışır:

İnanma bir kadının muhabbet gözyaşlarına

Şafaktaki güllerin üstünde yansımanın eşidir.

Açılmamış gül goncasının hicap ve temizliğine inanma

O renk cehennem kırmızısı, kadınlığın ateşidir.⁸⁶²

Semih daha önce kendisiyle aşk macerası yaşadığı kuzeni Neriman'ın evine misafir olarak davet edilir. Hem Neriman hem de Semih yalnız kaldıklarında ne konuşacaklarını ve geçmişi nasıl dile getireceklerini düşünürler, ama buna bir türlü cesaret edemezler. İşte tam da bu sırada Neriman'ın kocası Haydar Nebil'in getirmiş olduğu *Aşyan* dergisindeki şiir Semih'in yardımına yetişir: “Şimdi Semih ile

⁸⁶⁰ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 23-24.

⁸⁶¹ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 24.

⁸⁶² Selahattin Enis (2004), s. 36.

Neriman... Evet, yalnız ikisi odanın ortasındaki masanın etrafına oturarak kırmızı abajurlu lambanın yaydığı baygın, pembe bir ışık tufanı içinde bugünkü Aşiyen gazetesini okuyorlardı.”⁸⁶³ Semih edebiyata meyilli biri olduğundan o dönemin yazar ve şairlerinin çoğunlukla hangi konularda şiir yazacağını az çok tahmin edebildiği için şöyle der: “— Bakalım Hüseyin Siret’in “Kendim” isimli şiiri nasılmış... Acaba Siret kendisi için ne söylemiş ve o günkü “Aşiyen” gazetesindeki Hüseyin Siret’in “Kendim İçin” isimli şiirini okumaya başladı.”⁸⁶⁴ Semih’in buradaki amacı kesinlikle Hüseyin Siret’in ne yazdığını merak etmek değildir. Bilakis Hüseyin Siret’in az çok neyden bahsettiğini kendisi zaten bilir. Ama buradaki asıl gayesi kadınlar hakkında bir lakırdı başlatmak ve bunu bahane ederek geçmişte Neriman’la yaşadığı aşk macerasını dile getirmektir: “Şiiri bitirmişti. Sabırsızlıkla Neriman’ın semavi gözlerinin içine baktı ve şimdi o gözlerin, -odanın karanlık, gölgeli bir köşesine dikilmiş halde- derin derin düşündüğünü gördü.”⁸⁶⁵ Semih istediğini elde etmiştir. “İnanma kadının sevgi gözyaşlarına” mısrasını okurken âdeta Neriman’dan intikam aldığını biliyordur. Dolayısıyla buradaki şiirin eserdeki ontolojik varlığı estetik biçiminden ziyade Semih’in gizil amacına bağlı kalmış ve daha çok neyi, nasıl anlattığından ziyade bir kişinin özel arzusunu ortaya çıkarma işlevini üstlenmiş. Böylece klasik amacının dışına çıkan şiir ironist bir nesneye ya da metne dönüştürülmüştür.

2.1.1.9. Gerçeğin Provokasyonu Olarak: İroni

İroni kavramına farklı bir tanımlama ve bakış açısı getiren ve Latin dünyasının önemli filozoflarından olan Quintilian’dır. O ironiyi saklayıp gizleme (dissimulatio) ve ‘mış gibi yapma’ (simulatio) kavramları çerçevesinden açıklar.⁸⁶⁶

Simülasyon “burada bir taklit suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine

⁸⁶³ Selahattin Enis (2004), s. 34.

⁸⁶⁴ Selahattin Enis (2004), s. 34.

⁸⁶⁵ Selahattin Enis (2004), s. 35.

⁸⁶⁶ Cebeci (Kış 2008b), s. 88.

işlemsel ikizini koyan bir caydırma” dır. Gerçeğin tüm aşamalarına sahip programlanabilen bir makinedir gerçeğin yeniden üretilerek hipergerçeğe dönüştürülmesidir. Asıl gerçeğin yerini ve görünümünü alan bu ‘yeni gerçeğe’ simülakr denilir. Deliyi bu kadar iyi taklit edebilen biri herhalde delidir düşüncesinin arkasına sığınan bu düşünce ‘gerçekle’ sahte ve gerçekle düşsel olan arasındaki farkı tamamen ortadan kaldırır.⁸⁶⁷ Bu bağlamda iletişim araçları olan televizyon, sinema ve reklam simülasyon evreninin temel dinamikleridir. Dolayısıyla buradaki “iletişim araçlarının iletişim değil iletişimsizlik, bir başka deyişle yalnızca iletim aracı olabileceklerini çünkü (örneğin haber düzeyinde) olayla izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak bir anındalık ya da doğrudan katılım izlenimi bırakan bu araçların aslında hiçbir şey iletmediklerini (Modern toplumlar bağlamında) dile getirdikten sonra günlük yaşamı yansıtmak yerine ‘günlük yaşamı yeniden üreten medya olmadan olay çıkmadığını söylemektedir. Çünkü gerçeklik, ‘kitle ve simülasyon düzeyinde yeniden üretilen bir şeydir.’⁸⁶⁸

İşte “ironi tam da alay edenin hakikati temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlış ayıracak zeminin kayganlaştığı an başlar. Bu yüzden sürekli yer değiştirir.”⁸⁶⁹ Halide Edip Adıvar’ın *Yeni Turan* adlı romanında gerçekle hipergerçeğin yer değiştirdiği bazı durumlar söz konusudur. Örneğin Asım’ın şu: “Politikadan ayrılmış olan ordu, politikaya karışacak, karıştı gibi tehlike işaretleri belirmeye başladı. Bunun, bu havadisın Yeni Osmanlılar tarafından istenerek mi yapıldığını, yoksa gerçeğin böyle mi olduğunu bilmiyordum”⁸⁷⁰ cümlesinden hareketle kendisinin gerçek ve hipergerçek arasında kaldığını görüyoruz. Asım ordunun politikaya karışacak haberinin tabii gelişen bir olay mı yoksa Yeni Turancıları korkutmak ve kontrol etmek için Yeni Osmanlılar tarafından gazetecilere kasti yaptırılan bir haber olduğunu bilememektedir.

⁸⁶⁷ **Baudrillard, Jean** (2005) *Simülakrlar ve Simülasyon*, İstanbul, DoğuBatı Yayınları, s.15-16.

⁸⁶⁸ **Baudrillard** (2005), s. 12. Baudrillard tuhaf denilebilecek şekilde orjinaline benzeyen bir evrende yaşadığımızı söyler. Örnek olarak da Körfez ve Vietnam Savaşı’nı verir. Ona göre bu savaşlar hiç yaşanmamıştır, ama yaşanmış gibi tüm septomlarıyla birlikte üretilmiştir. Yazar bu olayı şuna benzetmektedir. “Tıpkı ‘funeral homes’un (cenaze işleriyle ilgilenen şirketler) ölüyü gömülmeden önce, makyajla modelin yaşarkenki görünümünden daha doğal ve mütebessim hale getirmeleri gibi.”(**Baudrillard** (2005), s. 28).

⁸⁶⁹ **Gürbilek** (1995), s. 25.

⁸⁷⁰ **Adıvar, Halide Edip** (1973) *Yeni Turan-Raik’in Annesi*, İstanbul, Atlas Kitabevi, s. 43.

Buradaki asıl muamma ise ordunun politikaya karışması ihtimali mi habere neden oluyor yoksa ordunun politikaya karışacağı haberi mi orduyu böyle bir duruma sevk ediyor. Asım'ın içinde bulunduğu durum belki de böyle ifade edilebilir. Simülasyonistin en çok başvurduğu noktalardan biri de ürettiği korku simülakrlarla kitleleri disipline etmek ve kendi idealleri etrafında gezintiye çıkarmaktır. Kitleler ise toplumsalın nesneleşme süreciyle alakalı bir durumdur. Toplum kolektif kabullerin ürünüyse kitle kolektif dayatmaların ürünüdür. Toplum düşünebilirken kitlelerle düşündürülür. Dolayısıyla kitle bir nevi insan stoğu insanların istif edilmesidir: “Her türlü toplumsallaşma biçiminin son ürünü olan kitle bir anda toplumsallığa son vermiştir. Oysa bize toplumsalın kendisi olarak yutturulmaya çalışılan kitle tam tersine toplumsalın için için kaynayıp ortadan kaybolduğu yerdir.”⁸⁷¹

Simülasyon her zaman gerçekten daha etkilidir. Nükleer bir felâket simülasyonu bu evrensel ve bildik caydırma girişiminin gizli stratejik nedenidir. Amacı halkları salt bir güvenlik ideolojisi ve disiplini doğrultusunda yönlendirebilmek, onları çatlak ve kaçak metafiziğine uygun hale getirmektir. Bunun için çatlağın bir kurmacaya dönüştürülmesi gerekmektedir.⁸⁷²

İronist romancı kurmaca yazgısıyla kurbanını bir kukla gibi nasıl komikleştiriyorsa simülasyonist de aynı şekilde yeniden ürettiği ‘gerçek kurmaca’ (simülasyon) dünyasında kuklaya çevirdiği halkı kendi idealleri doğrultusunda yönlendirir. Ve ürettiği gerçekle bilginin yegane sahibi olan simülasyonist halka yüksek perdeden bakmamak için hiçbir bahanesi kalmaz. Simülasyonist istediğinde ironist rolüne girerek gizil hedefleri uğruna halkı kurban olarak seçebilir.

İşte böyle bir simülasyonun II. Meşrutiyet döneminde gazete yoluyla nasıl gerçekleştiğini Halide Edip'in Yeni Turan adlı romanındaki bir parçayla daha net bir şekilde görme fırsatını buluyoruz. Hamdi Paşa iktidardaki Yeni Osmanlılar Partisi'nin liderlerindendir. Muhalefet partisinin önemli ve etkili simalarından olan ve Yeni Turan'ın en büyük destekçisi olan Oğuz'u tutuklatır. Oğuz'un idam edilme haberleri yayılınca akrabası olan ve en az kendisi kadar Yeni Turancı olan Kaya bir zamanlar aile dostları da olan Hamdi Paşa'nın yanına gider ve Oğuz'un bırakılmasını talep eder. Hamdi Paşa Kaya'nın bu isteğini ancak kendisiyle evlenmesine bağlı olduğunu aksi takdirde Oğuz'un kanun önünde suçlu olacağını ve asılacağını söyler.

⁸⁷¹ Baudrillard (2005), s. 102.

⁸⁷² Baudrillard (2005), s. 87.

Kaya sırf Yeni Turan idealinin kurtulması ve Oğuzla devam edebilmesi için Paşa'nın bu çirkin şantajını kabul eder. Kaya'nın çaresiz kabul edişini kamuoyunda başka şekilde yansıtmak isteyen Hamdi Paşa dönemin en etkili iletişim aracı olan gazeteleri kullanarak yeğeni Asıma şu talimatları verir:

—Bir otomobile atla, umumî hapisaneye git. Oğuz Bey salıverilsin. Sonra bizim gazetelere uğra özellikle Yeni Osmanlı'ya. Burada çocukluğundan beri gösterdiğin edebiyat sevgi ve yeteneğini göster. Gazetelerimiz yarın baştan başa kaya ile evlenmemizden, Kaya gibi bir kadının bizim tarafa geçmesindeki kazanılan zaferden, Yeni Turan'a bunun nasıl bir vuruş olacağından, olanca şiir ve kudretleriyle sütunlar doldurduktan sonra, güya hiç önemi yokmuş gibi iki satırla da Oğuz Bey'in Salı verildiğini yazsınlar.⁸⁷³

Hamdi Paşa şantaj yoluyla Kaya ile evlenmesine rağmen Kaya'nın evliliğini saf değiştirme ve büyük bir zafer kazanma olarak medya yoluyla başka bir gerçeklik üretmesi (hipergerçek) yukarıda dile getirilen simülasyona örnek olarak verilebilir. Bu noktada 'simülakr' oluşturan Hamdi Paşa ironist ve simülasyonist olarak karşımıza çıkarken halkın kendisi ise istenilen düşüncelere yönlendirilebilen nesne konumuna getirilerek kurban rolüne bürünmektedir.

2.1.2. Parodi/Burlesk/ Travesti

İtalyanca 'burla' (oyun) kelimesinden türediği söylenen 'burlesk' geçmişte parodi ile aynı anlama gelecek şekilde kullanılmış ve bazen parodi burleske indirgenmeye çalışılmış. Bütün bunlara karşı çıkan Richmond Bond burleski parodiden ayırdığı gibi burleski de kendi arasında ikiye ayırır: 'Yüksek burlesk' önemsiz bir konunun ciddi bir üslup ile ele alınmasını ifade ederken 'alçak burlesk' diye tabir ettiği 'travesti' ise ciddi bir konunun bayağı bir üslup ile dile getirilmesi olarak tanımlar. Burada parodici yüksek burleski kurbanının hatalarını ifşa etmek ve dikkatleri hatalara toplamak iken travestideki asıl gayenin alay olduğunu söyler.⁸⁷⁴

Mizahın en büyük kaynaklarından birinin de uyuşmazlık olduğu söylenmişti. Dolayısıyla 'burlesk'te de gülüncü sağlayan unsur şüphesiz konu ile üslup arasındaki uyuşmazlıktır. Dolayısıyla denilebilir ki ciddi bir konunun basit ya da kendisine layık

⁸⁷³ Adıvar (1973), s.51.

⁸⁷⁴ Rose (2016), s. 81-88.

görülmeyen birine anlattırılması da travesti örneği olarak görülebilir. Örneğin çok önemli devlet konularının çocukların ağzından vermek buna örnek olarak verilebilir. Burada konu ile üslup uyumsuzluğundan ziyade konu ile özne uyumsuzluğu söz konusudur. Aynı şekilde Ciddi bir konunun bayağı birine anlatmak da komiği doğurur ama burada alaya alınan unsur konunun kendisi olmaz konunun anlatım ve aktarım biçimine yönelik olur. Örneğin yere çöp atmanın zararlarını zil zurna sarhoş olan birini hedef seçip ona anlatmak buna örnek verilebilir. Burada eleştirilen unsur yere çöp atmanın zararları değil bilakis anlatıcının yani kurbanın hedef kitlesini seçmedeki başarısızlığıdır. Dolayısıyla komiklik üslup-konu uyumsuzluğuyla sağlanabildiği gibi özne-konu ya da konu-muhattap uyumsuzluğuyla da sağlanabilir.

Bekir Fahri'nin II. Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı *Jönler* romanında ayyaşlığıyla ve hayata boşvermişliğiyle öne çıkan Şem'i aslen Arnavut'tur. Âdeta bir ümitsizlik felsefesinin simgesi gibidir. Osmanlı'nın selameti için yarar hiçbir şey bulamayan bu karakter aynı şekilde yazar tarafından da pek de yararlı bir karakter olarak okuyucuya sunulmaz. O kahvede toplanıp da memleket sorunlarını aptalca dinleyen biridir. Şem'i böyle iken Osmanlı Devleti'nin II. Meşrutiyet döneminde en ciddi konularının başında gelen Arnavutluk'un Osmanlı'dan ayrılması konusunu dillendirmesi ve Arnavutluk'un bağımsızlığını destekleyen ifadelerde bulunması romanın anlatıcısı olan yazarın da kabul edemeyeceği bir şeydir: "İşte Arnavutluk'un istiklâli fikri, şu meyhane öğrencisi ayyaşım ağzında bile dolaşıyordu"⁸⁷⁵ diyen yazar artık konunun ne kadar sıradanlaştığını ve basite indirildiğini göstermeye çalışır. Kendisine bile hayrı olmayan birinin böyle bir konuyu diline dolması ve özne ile konu arasındaki bütünlüğü bozması burlesk örneği olarak okunabilir. Dolayısıyla burleskin anlamını genişleterek sadece üslup-konu uyumsuzluğu bağlamında değil de "özne-konu", "konu-muhattap (alıcı)" ve hatta "özne-muhattap" arasındaki uyumsuzlukları da kapsayacak şekilde yeniden tanımlanabilmelidir.

Ciddi ve önemsenen kanun ve kurallar basit göstergeler üzerinden uygulanmasıyla parodik metin elde edilebilir. Akla ve mantığa dayanma birey için önemli bir konu iken usa dayanma olgusunu bir kediye ad koyma üzerinden vermek ise bu işlemi parodileştirmek demektir. Filibeli Ahmet Hilmi *Âmak-ı Hayal* adlı romanında usa dayanma olayını şöyle parodileştirir:

⁸⁷⁵ Bekir Fahri (2012) *Jönler*, İstanbul, İtelişim Yayınları, s. 47.

Aynalı Dede:

— Bizizim berber Hacı Molla’yı bilirsin. Kedisi doğurmuş, hem de pamuk gibi beyaz ve pek sevimli bir yavru!

Raci:

— [Taccüple] Af buyurunuz azizim, Hacı Mollanın pamuk kedisinin doğuşundan bu derece mesrur olmanızın sebebini kestiremiyorum.

— Halbûki mesele pek basit! Pamuğun sağ salim vaz-ı haml etmesi (yavrusunu doğurması) münasebetiyle biz de bu gün şehr-ayin (tören) yapacağız.

— Kedi yavrusu için ha!? [Bila-irade (istemedem)] Bir hiss-i şath ve mizahla (alaylı ve karışık bir duygu ile) bu muhterem yavrunun ismi konulduğu gün de şehr-ayin yapılacak mı?

— İsmi konulmuştur. Hacı Molla, her ne kadar ismini [gülerek] İnsanların yüzbinlerle senedir, lügat icadıyla meşgul oluşuna rağmen hâlâ icap ettiği kadar kelime bulunmayışı tuhaf değil mi?

— [Alıklaşarak:] Ne gibi efendim?

— Validenin ismi Pamuk; oğlunu da Pamuk tesmiye (isim vermek) pek yeknesak (tekdüze) olacak. Hâlbuki hacı Molla, yavrusunun ismini de beyazlık fikrini eda (ifade) edecek surette koymak istiyordu. Tam dört saat mübahese ettik (tartıştık). “Kar” koymak istedik; biraz soğuk düştü. “Beyaz” kelimesi tekrar etmeye pek muvafık gelmiyordu, “Sefid”i Hacı Molla asla kabul etmedi. Çocukluğunda Coğrafya okurken Bahr-i Sefid (Akdeniz) münasebetiyle bir dayak yemiş, bu kelimedem müteneffir (nefret etmek) ediyor. “Ak” ismini teklif ettim, Hacı Molla kızdı: “Yavruyu Ak Ak Ak diye mi çağırırken herkes beni ördek gibi ötüyor sanır” dedi. Pamuğun ‘Acemcesi’,⁸⁷⁶ (Farsçası) olan “Penbe” (Pembe) dedim; Hacı Molla: “Beyaz kediye kırmızı denilmez!” diyerek bunu reddetti. Nihayet yavrunun ismini ‘Zararsız’ koyduk.

— [Tebessümle]: Ve şehr-âyin takarrür etti (kararlaştırıldı). Bir kedi yavrusu...⁸⁷⁷

Aynalı Dede görünüşüyle bir deliyi anımsatsa da aslında ermiş, gün görmüş insan-ı kamil denilecek zatlardandır. Raci ise Aynalı Dede’den hak ve hakikat dersini alan bir mürittir. Raci bir kedi için bu kadar mantık arayışını ve işi ciddiye alışı anlamazken aynı zamanda Aynalı Dede ile Hacı Molla’nın yaptığı işin komikliğini vurgulamak için ‘şimdi siz kediye isim koyma töreni de yaparsanız’ gibi ironik göndermelerde de bulunmayı ihmal etmez. Ama aslında Aynalı Dede her şeyin farkındadır ve kediye ad koyma üzerinden müridine bazı dersler vermek istemektedir:

— Azizim insanlar mantığı ne dediklerini temyiz (ayırarak ve anlamak) için her dediklerini mantıka uydurmak için icad etmişler! Şimdi sana desem ki: “Filan yer kralının bir oğlu dünyaya gelmiş, o millet şehr-ayin (tören, resmigeçit) yapıyor” bu sözlere hiç taaccüp etmez

⁸⁷⁶ Romanın Sis yayınlarından çıkan nüshasında bu kelime (Acemcesi) ‘amcası’ şeklinde yanlış okunmuştur bkz. **Filibel Ahmet Hilmi** (2012) A’ mâk-ı Hayâl, İstanbul, Sis Yayınları, s. 84.

⁸⁷⁷ **Filibel Ahmet Hilmi** (2011), s. 142-143.

ve belki de bunun pek tabii bulursun. Fakat bir kere düşün. Düşün ki evvela çocuğun yaşayıp yaşamayacağı meçhul; saniyen iyi adam olup olmayacağı meçhul; salisen insan olduğu için iyiden ziyade fena cihetine meyledeceği pek muhtemel; rabian kral oğlu olduğu için kibirli, müstebid (despot), hodbin (bencil) ve biraz cahil olması da melhuz (düşünülür). İmdi şu evsafı haiz (vasıflara sahip) olan bir çocuk için şehri-ayin yapılışına ses çıkarmazken “Zararsız”ın âleme kadem-zen oluşu (ayak basması) iki kişinin de mi meserretine (sevincine) değmez?⁸⁷⁸

İnsanların ekserisinin mantıksız gördüğü olayları küçümsemesi üzerine burada Aynalı Dede tam tersine mantığa dayanma olayını küçümsemektedir. İnsanların sadece sınıflama yapmak adına böyle bir işe giriştiklerini söyleyen Aynalı Dede bazı insanların da mantığa dayanma işini bile beceremediğini kralın oğlunun doğuşu üzerinden vermeye çalışır. Böylece her işinde mantıklı olma çabası içerisinde olan insanın bu çabasını sorunsallaştırır.

Filibeli Ahmet Hilmi parodi tekniğiyle sorunsallaştırdı bi diğer konu ise ‘bilim ve bilimsel çalışmalar’dır. Aynalı Dede’nin ney çalmasıyla kendiden geçen Raci kendini bir karınca olarak hayal etmeye başlar ve kendini bir karınca grubunun içinde bulur. Yalnız onun diğer karıncalardan farkı onun hem insan hem de karınca olarak düşünebilmesi ve görebilmesidir. Raci karıncıların sosyal hayatta, geçim düzeninde, çalışma kurallarında ve bilhassa eğitim konusunda insanlardan çok daha ileride olduğunu söyler. Raci gördüğü hayalde karınca beylerinden birinin oğlu olduğunu bu yüzden kendisine veliaht gözüyle bakıldığı için birçok alim karıncadan ders aldığını söyler. Bir sabah allamelerden birinin yanına geldiğini söyleyen Raci alimin her sene gerçekleşen atmaosfer durumunun tespit edilmesi gerektiğini kendisine anlatıldığını dile getirir. Âlim karınca çoğu defa semada toplanan bulutların birer yağmur habercisi olduğunu tecrübe, gözlem ve deneylerle sabit olduğunu ama söz konusu yaşanan yeni gelişmenin bir türlü tespit edilemediğini dile getirir. Bu yüzden öğretmenlerden birinin arazi üzerinde vereceği konferansı tüm öğrencilerin dinleyeceğini ve şehzade karıncanın (Raci) da katılmasını istediğini söyler. Araziye varan şehzade karınca gözüyle etrafa baktığında hakikaten anlaşılması gereken bir yapı olduğuna kanaat getirir, ama insan gözüyle baktığı zaman iki tarafı düzgün bir şekilde döşenmiş mağazalarla süslenen ve Napoli taşlarıyla döşenen bir caddede olduklarını görür. Tabiat bilimcilerinden biri olan öğretmen hararetle bir şekilde konuşmaya başlar. Ve taşların şekli ile aralarındaki

⁸⁷⁸ Filibel Ahmet Hilmi (2011), s. 143.

çizgilerin düzlüğündem bahseden öğretmen karınca bunun tabiat alanında daha önce görülmemiş bir olay olduğundan dem vurur. Yalnız konferansın en tatlı yerinde gökyüzünün açık olmasına rağmen sıcak bir tufan kopar ve arkasından şiddetli bir yağmur yağar bir çok karınca sele kapılır. Kimsenin anlamadığı bu hadiseyi insan gözüyle görmek isteyen Raci tüm tufana sebep olan şeyin iki atın birlikte işemesinden ibaret olduğunu görür. Yalnız karınca dünyası bu olayı da fen ilimleriyle açıklamalara çalışırlar ve nihayetinde kütüphanede buldukları bir kitapta olayın şöyle açıklandığını görürler: “Arazi-i garibede öyle kavi (güçlü) bir mıknatısiyet ve elektriyet (çekim ve elektrik akımı) var ki ara sıra birden bire şiddetlenerek havayı teksif ediyor (yoğunlaştırıyor). Edna (en küçük bir) arıza ile o bulutlardan tufan-âsa (tufan gibi) seller boşanıyor.”⁸⁷⁹ Beyanatı işiten Raci ise gözünün önüne iki atın işimesini getirerek kahlahalar eşliğinde kendine gelir. İnsanların yağmurun nasıl oluştuğu konusunda yaptığı bilimsel araştırmaları parodileştiren Filibeli aslında yalnız yağmurun değil tüm bilimsel araştırmaları eleştirmiş olur. Çünkü ona göre evrendeki her şeyin asıl sebebi yüce yaratıcıdır. Yalnız Tanrı'nın kâinattaki olayları birer kurala (adetullah) bağlamasıyla insanlar asıl yaratıcıyı unutup bu kuralları açıklamaya çalışır. Dolayısıyla Filibeli de kendine göre insanlığın içine düştüğü bu gafleti komiklik üzerinden eleştirmeye çalışır.

“Özne-konu”, “konu-muhattap (alıcı)” ve hatta “özne-muhattap” arasındaki uyumsuzlukları da kapsayacak şekilde yeniden tanımlanabilir olduğu dile getirilen burleskin nesne-tanım arasındaki uyumsuzluktan da oluşabilir. Fatma Aliye'nin Enîn adındaki romanında buna benzer bir parodinin yapıldığı görülür. Yalı sakinleri tarafından Nebahat'ın, kardeşi Suat gibi zengin olmayan Nihat'a eş olarak uygun görülmesi üzerine konu âşık edilir ve Nebahat ile Nihat'ın görüşlerine başvurulur. Nihat kardeşi Suat'ın nişanlısı ve yalı sakinlerinden olan halakızı Sabahat'e olan gizli sevgisinden dolayı bunu reddederken Nebahat ise Nihat ile evlenmeyi kabul eder. Yalnız bu kabul bir aşktan doğmak yerine Nebahat'ın biraz da buna kendini mecbur hissetmesinden kaynaklanır. Çünkü Nebahat aslında kardeşinden daha zengin olan Suat ile evlenmek ister, ama Suat'ın kendi gibi zengin olan üvey kardeşi Sabahat ile evlenmesini anlamsız bulur. Ona göre doğru olan Suat'ın kendisi gibi fakir bir kızla evlenip onu da zengin etmektir. Nebahat'ın Nihat hakkındaki düşünceleri ise asıl

⁸⁷⁹ Filibel Ahmet Hilmi (2011), s. 208.

komiği oluşturmaktadır. Nihat “madencilik ve mühendislik ve elektrisite tahsiliyle enjeniyor d’elektrisite (elektrik mühendisi) olarak” bilinen bölümden mezun olmasına rağmen kardeşi gibi zengin olmadığı için okuduğu bölüm Nebahat tarafından parodileştirir: “O da benim gibi züğürdün biri! Benim onu isteyişim, ondan iyisini bulamayışımndan. Yoksa o beğenilecek bir şey mi? Taş, maden parçaları ile meşgul! Fosil budalası! Anlaşılan o da paralı bir kızla izdivaç etmek istiyor. Ah Suat Suat!..”⁸⁸⁰

Suat’ı parası için seven Nebahat Nihat’ı küçümsemek adına okuduğu bölümü gülünçleştirmek ister. Bunu da aslında hem madenciliği hem de elektroniği kapsayan bir bölüm olması hem de o dönemde kıymeti giderek artan bir bölüm olmasına rağmen Nebahat’in söz konusu bölümü taş, fosille ve bayağı bir dille ile açıklamaya çalışması burlesk örneği olarak okunabileceğini gösterir. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken nokta Nebahat’in sadece bayağı bir üslup kullanmadığı bununla birlikte bayağı nesnelere sınıfa dâhil olan ‘taş ve fosil’ gibi nesnelere de kullanılmasıdır. Dolayısıyla ciddi bir kavramın bayağı nesnelere tanımlanması da komiği oluşturduğu gibi burlesk olarak da tanımlanabilir.

Nesne-tanım arasındaki uyumsuzluğun bir diğer örneği Ebubekir Hazım Tepeyran’ın Küçük Paşa adlı romanında görülür. Anadolu’nun herhangi bir köyünden İstanbul’daki Suat Paşa konağına sütnine olarak gelen Selime tipik saf bir köylü görünümündedir. Selime’nin bu saflığıyla biraz eğlenmek isteyen Nazikter kalfa onu sorguya çeker ve din-devlet hakkında sorular sorar. Selime din hakkında bilgisizliğini ortaya çıkaracak cevaplar verirken Nazikter’in eğlendiğini fark eden Selime, Nazikter’in “devlet nedir” sorusu üzerine kendince devletin tanımını yapar:

- Devlet nedir?
Selime böyle bayağı bir sorguya nazaran kendisinin pek ahmak zannedilmesine kızmış gibi bir tavır aldı.
- Bunu herkes bilir: Köylerden vergi, asker alır; fakat kendisi gelmez; kuduz gibi zaptiyeleri saldırır, zift gibi yapışkan tahsildarlar gönderir.⁸⁸¹

Selime, Nazikter’in kendisiyle dalga geçtiğini anlayınca Nazikter’in ‘devlet nedir’ sorsuna dönemin hükümetine yönelik bir eleştiriye de barından bir tanımlama

⁸⁸⁰ Fatma Aliye (2014), s. 98.

⁸⁸¹ Ebubekir Hazım Tepeyran (1984), s. 34.

yapar. Devlet'i bir şahıs gibi düşünen Selime'nin devletin tanımlamasını yaparken bayağı bir dil kullanmış olması da eleştirinin derecesini yükseltmeye yöneliktir.

İroni gibi parodi de yıkıcı bir silahtır. Yalnız bünyesinde bir tür taklidi beslediği için de dinleyicisine ironiden daha çok keyif ve gülme olanağı verir. Özellikle de sahne tiyatrosunun vazgeçilmez komik yöntemleri arasında yer almaktadır. Parodinin bu gücünün farkına varmış olacak ki Hüseyin Rahmi Gürpınar *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı eserinde mizahın bu tekniğinden sıklıkla yararlanmaya çalışır.

Romanın kahramanı İrfan Bey, adıyla müsemma İstanbul tahsilli bir gençtir. Çeşitli gazetelere bedava yazılar yazarak ün yapmanın da yollarını arayan biridir. Avrupa'yı görmemesine rağmen Batı düşüncesinin kült eserlerini okuyarak Batı kökenli düşünce akımlarını yakından tanıma fırsatını bulmuştur, ama bu düşüncelerini hayatına tatbik konusunda bazı güçlükler yaşamaktadır. İrfan Bey İstanbul'un her tarafına yayılan kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı haberini işitir. İrfan Bey bu haberle hem halkı bilimsel konular bağlamında aydınlatmak hem de kadınları biraz korkutarak onlardan intikam almak adına konferanslar verir.⁸⁸² İrfan Bey bu konferanslarında rüyalarını birer korku aracı olarak kullanmaya çalışır. Bir rüyasında kıyametin kopmasına az bir süre kala insanların durumunu anlatarak hem kıyametin parodisini yapar hem de insanların birbirlerine olan ilişkilerini komik bir dille eleştirir.

İrfan Bey konferansa katılan kadınlara rüyasında gördüğü Sabah gazetesinin ilavesinde kuyruklu yıldızın çarpmasına çok az süre kaldığını yazdığını söyler ve bunu duyanların artık yavaştan ölüme hazırlandığını anlatır. Kuyruklu yıldızın çarpmasıyla dünyanın yarısının kavrulacağını diğer yarısının da suya gömüleceğini yazar:

Uzmanların tahminlerine göre su ile ateş Viyana yakınlarında birleşecek. Bu iki tehlikeli usurun birleşmeleri anında kavuşma çizgisinin batısındaki ülkeler su ile boğulacak, doğusunda kalanlar ateş ile yanıp bitmiş bulunacaklar. Ölümüne su ile ateşten hangisi olacağı

⁸⁸² İrfan Bey sokakta dolaşırken kadının birinden etkilenir ve onu takibe koyulur. Göz göze geldikleri bir anda İrfan Bey kadına kendisinin ona karşı meylini göstermek istercesine hareketlerde bulunsa da kadın hiç oralı olmaz bilakis sert bir bakışla hemen oradan ayrılır. Kadının bu hareketini bir türlü kabullenemeyen İrfan kadınlara düşman kesilir. Gazetelere kadınlar aleyhinde yazılar yazar ve onları korkutmak adına konferanslar vermeye başlar.

kestirelemeyen memleketler Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Avusturya'nın bir kısmıdır.

Dinleyicilerin içinde okumuş bir hanım telâşla:

— Beyefendi, İstanbul ne olacak?

İrfan Bey, hazin bir gülümsemeyle:

— İstanbul ateş ile suyun kavuşma çizgisinin epey doğusunda kalıyor.

— Demek kavrulacağız.

— Ne yazık ki!

Genç hanımın biri, sesini duyuracak şekilde:

— Ateşte yanmaktansa suyu tercih ederim.

Emeti Hanım haykırmaya başlayarak:

— Ne haltlar edip duruyorsunuz? Kim kavrulacak? Üstümüze yorduğunuz şeylere bakınız. O Kötü lafları ağzınızdan yel götürsün.

Okullu genç hanım:

— Telâş etmeyiniz Emeti Hanımcığım. Beyefendi'nin bu anlattıkları hep rüya.

Emeti Hanım, yüzünü asıp:

— Nasıl rüya? Hiç böyle etraflıca rüya mı olur? Bizi korkutmamak için rüya diyor. Hep bunlar takvimlerin çizelgelerinde okunmuş şeyler. Keşke gelip de dinlemeyeydim. İçim fena oldu. Mangaldan çıkarıp da coss suya attığımız alevli kömür gibi mi olacağız?

(...)

Evin içinde samimî bir kucaklaşma, bir ateşli sarmaş dolaş başladı. Herkes birbiri aleyhinde gizliden gizliye söylediği kötü sözleri, yalancılığı, kötü işleri, fena niyetleri birbirine itiraf ederek af diliyordu. İşittiğim sözlerden tüylerim ürperdi. Annem, hizmetçimiz Peruz Dudu'ya sarılmıştı. Dadım, öteki hizmetçimiz Anesto'yla kucaklaşmıştı. O ana kadar birbirine düzgünce muamele etmeyen bu iki Rum hizmetçinin de ağlayarak sevgiyle birbirini kucaklamalarını şaşkınlıkla gördüm...

Sokak kapısı çalındı. Esnaf, birer birer helâlleşmeye geliyordu. Pencerden baktım. Bulgar sütçü Yuvan'la Bekir'i birbirine sarılmış gördüm. Yuvan ağlayarak:

— Sevgili Türk kardeşim... Beş senedir sürüp gelen alışverişlerimizde size su katmadan süt verdiğimi hiç hatırlamıyorum. Evde hastanız bulunup da kilosuna kırk para fazla vererek halis süt istediğiniz zaman bile bu kötü alışkanlığımdan vazgeçemez, süte hep su katardım. Yoğurtlarım da hep nişastalı, ilaçlı, hileliydi. Beni affediniz...

Bekir de ağlayarak:

— Ben de hep silik paraları seçip sana getirirdim. Beyim, her ay düzenli olarak senin hesabımı gördüğü halde ben ödemeyi erteleyerek aylarca sana paramı vermeyip eziyet eder, her zaman beş on kuruş oynatmak için türlü hileler düşünürdüm.

Sonra kasap, bakkal geldi. Kıvrıkcık adıyla ne kadar keçi eti yediğimizi; halis niyetiyle ne kadar karışık boyalı yağlara para verdiğimizi; tartıda ve her şeyde daima yarı yarıya aldatıldığımızı öğrendim. Bu genel kardeşliğin kuruluşundan sonra yaşamak mümkün olsa esnaf için hilesiz ticaretin pek zor olacağını anladım.

Herkesin birbirine yaptıkları itiraflarında ne çirkin bencillikler, ne kötü maksatlar meydana çıkıyordu. Farklı soylar arasında değil aynı millet içinde, hatta aynı aile fertleri içinde bile ne derece değişik emeller, ne kadar küçük menfaat hesaplarının hüküm sürdüğü ortaya çıktı. Meğerse insanoğlu, hileden ibaretmiş. Dost denebilecek iki kişi bulmak hemen hemen imkansız görünüyor...⁸⁸³

İrfan Bey anlattığı rüya ile amacına ulaşmış ve salondaki kadınlar anlatılanların rüya bile olduğunu unutacak kadar korkmaya başlamışlar. Özellikle Emeti Hanım'ın “— Nasıl rüya? Hiç böyle etraflıca rüya mı olur? Bizi korkutmamak için rüya diyor” demesi, mantıklı görünmeye çalışırken daha da safdilleşmesi komiği doruğa çıkarmaktadır. Aynı şekilde Bulgar sütçü Yuvan ile Bekir'in helâlleşmesi sahnesi de gülünçtür. Öncelikle bu iki esnafın birbirini kazıklamaları ve bundan habersiz olup birbirleriyle sürekli alışveriş yapmaya devam etmeleri bir tür dalgınlık olduğu için komiktir. Bu dalgınlığın devam etmesi ve kandırmacanın karşılıklı olması ise komiği perçinleyen unsurlardır. Daha sonra helâlleşmeye bakkal ile kasabın dahil olması İrfan'da bir ümitsizliğe neden olur. Bu yüzden İrfan Bey de esnafı ve tüm insanları stereotipleştirme üzerinden eleştirir.

Bütün bu vakalar kuyruklu yıldızın dünyaya çarpmasıyla kopacak kıyamete hazırlanan insanların durumuyla ortaya çıktığı içi bu metin kıyametin parodisi olarak da okunabilir. Mahalle kadınlarının kendi aralarında bayağı konuşmaları, genç hanımlardan birinin nasıl ölmek istediğini seçmeye çalışması, insanların kendi kusurlarını dillendirerek af dilenmeye çalışması ve bütün bunların bayağı bir üslup üzerinden verilmesi normalde trajik bir olay olan kıyameti komedi havasına bürümüştür. Ürkütücü olan kıyamet mizahi bir atmosferde sunulmaya çalışılmıştır. Anlatıcının burada ‘mizahın iyileştirici gücü’nden de yararlandığı söylenebilir. Çünkü mizahın ölüm, kıyamet, ceset ve hayalet gibi ürkütücü kavramları pozitif anlamda dönüştürdüğü daha önceki bölümlerde dile getirilmişti.

Mizahın en yıkıcı silahları arasında olan parodi, ele aldığı unsuru silikleştirerek, zayıflatarak, tabiri caizse gardını düşürerek ve en önemlisi de gülünçleştirerek bulunduğu konumdan edebilen bir güce sahiptir. Örneğin Selahattin

⁸⁸³ Gürpınar (2018b), s. 97-99.

Enis *Neriman* adlı romanının başkişisi Semih'in sesinden Divan şiirini eleştirirken mizahın bu tekniğinden yararlanır. Semih, şimdiye kadar gerçek şiirin vezinli ve kafiyeli fakat anlam bakımından bomboş gayesiz, yaldızlı kelimelerle ve tantanalı cümlelerle yazılan şiirlerden ibaret olduğunun zannedildiğini söyler ve Divan şiirinin parodisini yapar:

O zamanki şiir eserlerini bugün inceleyecek olursak görürüz ki onların ruhu, esasî benzetmelerdir; fakat, bugün biz, onlardan daha medenî olduğumuzdan dolayı anlıyoruz ki o benzetmeler; adi, bayağı, basit, ruhsuz ve aslı anlatıyla uyuşmayan, incelik ve sanattan mahrum birer benzetmeler imiş. Fakat bizim sosyal çevremizde şiiri, edebiyatı ve sanatı takdir edecek kafalar henüz çok az. Bütün kötülüğüyle, adilik ve bayağılığıyla da şiir zevkından mahrum birçok kişi hâlâ o eserleri beğenirler, hâlâ onları taktir ederler...

Bütün bunlardan dolayı geceyi bir kadının saçlarına benzetmek pek çirkin bir benzetme sayılmaz; fakat bilmem acaba onun şairi, o şiirinde sanatını ve maharetini gösterebilmiş, onun ince, nezih ve narin bir ifade ile yazabilmiş midir? O devrin hastalıklı edebiyatını, şiirini incerseniz nelere nelere rastlarsınız: Padişahın para koparabilmek, ona yaranabilmek için atının ayağında çıkan tozları buluta, nalından çıkan kıvılcımı güneşe benzetmek gibi hayali ve ruhsuz benzetmeler. Sevgilinin ağzının güzelliğini anlatırken onu irinli bir yaraya, kaşını yaya, kirpiklerini koca bir oka, boynunu servi veya kavak ağacına benzetmek gibi soğuk ve adi, hatta insanı şiir ve edebiyattan tiksindirecek derecede bayağı bir şey dikkatinizi çeker.⁸⁸⁴

Semih, Divan edebiyatının şiir anlayışını eleştirirken aynı zamanda şairlerin şiir yazma niyetlerini de yerer. Ona göre bu dönemin şairlerinin asıl amacının saray tarafından beslenmektir zira bu yüzden şairlerin padişaha yaranmak için saçma ve abartı benzetmelere müracaat ettiğini söyler: “Padişahın para koparabilmek, ona yaranabilmek için atının ayağında çıkan tozları buluta, nalından çıkan kıvılcımı güneşe benzetmek” şeklinde Divan şiirini parodileştirir. Celâl Nuri İleri de 1919'da kaleme aldığı *Âhir Zaman* adlı eserinde hece vezniyle yazılmış saf Türkçe şiirlerini alaya alır. “Bunlar aruzla mı, parmak, ayak parmağı vezniyle mi düzülmüş?” olduklarını sorarak hece vezniyle yazılmış şiirleri hafife alır. Yazar ayrıca romanda hafif-meşrep bir kadının kantoları üzerinden bu şiiri parodileştirir:

Benim yürek

Çok Zevzek

Lâkin seninki

Pek de köpek

⁸⁸⁴ Selahattin Enis (2004), s. 52-53.

Kara babam
Güzel belâm
Ben bir gün
Evde kalmam

Su borusu
Kalp kurusu
Cânımın cânı
Gönül kuzusu⁸⁸⁵

Bayağı bir dil ve basit kafiyelerle yazılan bu şiir aslında dönemin saf Türkçe şiirine yönelik yapılan bir eleştiridir. Yazarın eleştirdiği diğer bir nokta ise tiyatroya gelen Beyoğlu halkının bu şiiri aşırı beğenmesidir. Hiçbir şairaneliğin ya da yüce bir anlamın bulunmadığı bu şiirin beğenilmesi söz konusu kitleyici grubu okuyucu nazarında da gülünçleştirir. Çünkü yazara göre “Halk fezâhata, belâgate, mânaya, ahenge düşmandır.”⁸⁸⁶

“Alçak burlesk” diye tabir edilen ‘travesti’ nin ciddi bir konunun bayağı bir üslup ile dile getirilmesi olarak tanımlandığını ve yüksek burleskin kurbanının hatalarını ifşa etmek ve dikkatleri hatalara toplamak iken travestideki asıl gayenin alay olduğu söylenmişti.⁸⁸⁷ Dolayısıyla Celâl Nuri İleri de bu şiiriyle “alçak burlesk yöntemi üzerinden bir yandan gülüncü oluştururken diğer yandan bu hece vezniyle ve saf Türkçeyle yazılmış şiir anlayışını eleştirir.

Reşat Nuri Güntekin’in 1918’de kaleme aldığı *Harabelerin Çiçeği* adlı eserinde de ‘travesti’ diye adlandırılan parodik üsluba örnek teşkil edecek diyaloğlar mevcuttur. Süleyman Kemal Sultan Abdülhamid’in idaresinde görev alan bir Paşa’nın oğludur. Sevimliliği, güzelliği ve akıllılığı onu diğer kardeşlerine nazaran daha ayrıcalıklı bir konuma taşır. Paşa da en teklifsiz misafirlerinin yanına çocuğunu hazırlatıp gururla gösterir. Konakta her şey Süleyman’ın istediği gibi olur, çok yaşlanan sütünesi bile görevi bitmesine rağmen Süleyman’ın isteği üzerine

⁸⁸⁵ Kurt, Mustafa (2012) Celâl Nuri İleri’nin Romanları: Perviz-Ölmeyen-Merhûme-Âhir Zaman, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları, s. 346.

⁸⁸⁶ Kurt, Mustafa, s 347.

⁸⁸⁷ Rose (2016), s. 81-88.

konakta kalmaya devam eder. Süleyman'ın çok sevdiği bir diğer kişi ise teyzesinin kızı Seniha'dır. Konakta sık sık birlikte oyun oynadığı Seniha, babası Hilmi Bey'in Süleyman'ın babası Paşa Bey'le tartışması üzerine bir daha konağa gelmez. Ayrıca Paşa, akrabası olan Hilmi Bey'i saraya jurnalliyerek Fizan'a sürülmesine neden olur. Konaktaki herkes Süleyman dahi bu sürgün olayına kimin neden olduğunu biliyordu, ama kimse açıktan açığa konu hakkında konuşamıyordu. Bu tartışmadan ve Hilmi Bey'in sürgün haberinden sonra Süleyman'ın teyzesi bir daha konağa gelmez. Bunun üzerine Süleyman Seniha'yı görmek adına kimseye haber vermeden kaçmaya başlar. Eve döndüğünde herkesin telaşlı bir şekilde onu aradığını görür. Bu hareket birkaç kez tekrarlanınca hem annesinin hem de babasının gözünden düşerek odasına kilitlenir. Günün birinde Süleyman odasında kilitliken konakta yangın çıkar ve herkes sağ salim kurtarılırken Süleyman yangından anca yüzünün yarısı yanık bir şekilde kurtarılır. Süleyman'ın yanık yüzü kendisinde ciddi bir travma yaratmış olmasına rağmen annesi ile babası hiç oralı bile olmaz:

Paşa babam, yavaş yavaş yatağıma yaklaştı. Galiba uzun uzun yüzüme baktı. Sonra:

— Amma da berbat olmuş ha... Hani, büsbütün ölseydi, bence daha iyi idi... Dedi. Annem:

— İlahî Paşa, varsın sağ olsun da yüzü böyle kalsın. Hem belki, vakit geçerse, biraz daha bir şeye benzer. Paşa babam:

— Öyle deme hanım, bu suratla neye yarar?⁸⁸⁸

Süleyman bir ömür çilesini çekeceği bu hadisenin bu kadar basit bir surette ele alınması ve parodicilerin anne ile babadan oluşması 'gülme engeli'yle karşılaşır. Hatta parodicilerin kendi öz evletlarına olan bu tavırları okuyucunun nefretini dahi üzerine çektiği düşünülür. Aslında romandaki bu sahne gerçekçi durmasa da bir jurnalcinin okuyucu nazarında zalim göstermek adına yazarı böyle bir tutuma sevk ettiği anlaşılır.

Sonuç olarak parodi bir metnin sadece içerik ya da üslup olarak taklidinin komikleştirilmesinden ibaret değildir. Bünyesinde ciddi bir hicvi ve alayı da barındıran parodi ayrıca nesne-tanım, özne-alıcı, özne-konu uyumsuzluğundan da yararlanabilir.

⁸⁸⁸ Güntekin (2018), s. 40.

2.1.3. Uyumsuzluk Kuramı

Uyumsuzluk kuramı Aristo'yla başlasa da 18.-19. yüzyılda Alman filozof ve yazar Schopenhauer tarafından geliştirilmiş bir gülme kuramıdır. Üstünlük kuramı ya da rahatlama kuramında gülmenin özneye olan ilişkisi üzerine kurulmuşsa da uyumsuzluk kuramında bu ilişki komik nesne ile özne arasında kurulmuştur. Gülünç nesnesinin bir tür ön bilgiyle uyuşmamasından doğan bir tuhaflığın var olduğunu savunan bu kuram aynı zamanda komiğin nasıl ortaya çıktığı sorusuna da cevap verme eğilimindedir. Varlıkların yani nesne ve durumların insan bilincine bilgi olarak kodlanır. İşte bu kodlamalar nesnelere ve durumlar hakkında genel geçer bilgilere sahip olmamızı ve bazı durumlar hakkında tahminde bulunma yetisini sahip olmamızı sağlar. Özel ve tuhaf bir gelişme yaşanmadığı sürece bu bilgiler hemen herkeste aşağı yukarı aynı neliğe sahiptir. İşte bu stabil bilgiler aynı zamanda kişide bir beklentiye neden olur. Ve durumlar ya da nesnelere beklenenden farklı bir şekilde ortaya çıktığında ortaya çıkan uyumsuzluk gülmeye neden olmaktadır.

Nitekim ele alınan romanlardaki bazı komik unsurların bu kuramdan yararlandıkları görülür. 1901'de yazılmasına rağmen sansüre maruz kaldığı için ancak 1911'de yayımlanan *Şipsevdi* Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın alafanga özentiliğini eleştirdiği en önemli romanlarından biridir. Hatta eleştirdiği konu bakımından Türk edebiyatındaki emsallerinin arasında da önemli bir yere sahip olmakla birlikte bu konuda akla gelecek ilk eserlerden biridir.

Romanın ana kahramanı Meftun alafanga özentisiyle kafayı sıyırmış ve romanın yazarının deyimiyle tam bir şarlatan olarak ortaya çıkmış bir tiptir. Alafangaya sorgusuz sualsiz tutunan ve tüm hayatını bu meşrep üzerine bina eden bir tiptir. Eğitim için gittiği Fransa'da gece alemleri içerisinde yuvarlanmış ve kulaktan duyma bilgilerle memleketine dönmüş biridir. Hastalara bile kulaktan bilgilerle müdahale eden Meftun söz konusu alafangalık olunca işin en ince ayrıntısını bile önemli gördüğü için kitabından öğrenmeye ve öğretmeye çalışır. Bu yüzden Fransa'dan döndükten sonra adına Savuar-vivr'e dediği bir kitaptan alafangalık dersleri verir. Bir Frenk gibi nasıl oturup kalkacağını nasıl yemek yiyeceğini hatta kahvaltıda yenilen bir zeytinin çekirdeğinin nereye konulması gerektiğini gibi en

ince detayına kadar hane halkına öğrtmeye çalışır. Bu derslerden birinde Meftun tavuk etinin nasıl kesilmesi ve nasıl dağıtılması gerektiğini anlatmaya çalıştığı sırada küçük kuzeninin mızızlaması ve canının tavuk çektiğini söylemesi komiğin başlangıcını oluşturur. Çünkü anne Vesile⁸⁸⁹ kızını ne yapıp edip susturmaya çalışsa da Hasene bir türlü uslanmaz ve mızızlılığına devam eder:

Hasene tepinerek:

— But isterim...

Vesile Hanım Meftun'a göz kırparak:

— Bir tavuk kesersek budunu Hasene'ye veririz değil mi?

Meftun hiddetini yenmeye uğraşarak:

Lanet olsun veririz.⁸⁹⁰

Meftun bir tavuğun nasıl yenilmesi gerektiğini anlattığı bir sırada normal ve beklenen bir durum olarak bir çocuk olan Hasene canının tavuk çektiğini ve o anda yemek istediğini dile getirir. Nitekim annesi Vesile Hanım da çocuktan beklenen bu harekete karşılık çocuğu sakinleştirmeye ve avutmaya çalışır. Aynı şekilde dersi veren Meftun'a da göz kırparak yardımını talep eder. Ama Meftun çok önem atfettiği dersinin bölünmesine kızarak çocuğu avutmak yerine Vesile Hanım'ın misal olarak verdiği örneği de ciddiye alarak 'lanet olsun veririz' demesi uygunsuzluğu ve tuhafılığı oluşturduğu nispette gülünç olmuştur. Çocuk nasıl anlatılan derslerin misalden farkını anlamayıp tavuk isteğini dile getirerek gülünç duruma düşmüşse de ki çocuk olduğu için bu tarz gülmeler sevimliliği barından hiciv ve alaydan uzak tebessümlerdir aynı şekilde Meftun'un teyzesinin hayali örneğini bir çocuk gibi ciddiyet alarak cevaplaması daha gülünç bir durumu vaki kılmıştır.

Eserlerinin en önemli özelliğini mizah ile oluşturan Hüseyin Rahmi Gürpınar, mizah teknikleri arasında da en çok uyumsuzluktan kaynaklanan mizahi durumları işlemiştir. Özellikle romanların başlarında oluşturduğu alaturka durumları hep mizahi ve grotesk bir üslupla işlemeye çalışır. Böylece kendine göre alaturkacılığın olumsuz yönlerini yererken aynı zamanda okuyucuyu da esere taşıma işlevini yerine getirir. Örneğin Kuruklu *Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ta mahalle sakinleri olan Bedriye, Emeti,

⁸⁸⁹ Vesile Hanım Meftun'un teyzesi olup kızı Hasene ve Rabia ile birlikte Meftunlarla aynı konakta oturmaktadır.

⁸⁹⁰ Gürpınar (2018a), s. 84-85.

Emine ve Emine'nin kızı Mebrure arasında geçen kuyruklu yıldız muhabbeti bilimsel bir konunun avam arasındaki karşılığını göstermesi bakımından başarılı bir örnektir. Bilimsel veri ve konunun sokak ağzıyla dillendirilmesinden oluşan uyumsuzluk ciddi bir gülünçlüğü oluşturur:

Emine Hanım:

— Çarpacağını böyle günüyle saatiyle nasıl biliyorlar? Kuyruklu, filan günde, filan saatte çarpacağım, diye bu dünyaya haber mi göndermiş?

Emeti Hanım, duvarın arkasından haykırarak:

— İnanmayınız, inanmayınız... Külli müneccimun kezzab... Büyülerine at nalı, tavşan başı... Gene büyük bir büyü yaptılar da onu tutturmak için bu koskoca yalanı yayıp ortaya salıverdiler.

Bedriye Hanım:

— Yalan değil, yalan değil... Ben kuyruklunun resmini gördüm.

Emeti Hanım:

— Ay, nerde gördün? Aman aman, bu zamane insanların yapmayacakları yok. Ne çabuk resmini çıkardılar?

Bedriye Hanım:

— Telgrafçıların evinde gördüm. Bilirsiniz ya, onun oğlu İrfan Frenkçe okur. Önüme büyük bir kitap açtı. İçinden bütün yıldızların, ayların güneşlerin resimleri var.

Emeti Hanım:

— Ah tevekkeli değil, Allah'ın sırlarına ermek için böyle gökteki ayların, yıldızların resimlerini çıkarınca işte sonu böyle olur. Bize kuyruklusu da çarpar, kuyruksuzu da.

Bedriye Hanım:

— Bu kitabın içinde ne yok, ne yok Hanım... Birçok tekerlekler, yarım aylar, bütün aylar... Âşık yolunu şaşırdı gibi, endişe gibi çizgiler... Üç köşeli, dört köşeli şekiller... Anasına, babasına pay veren çiçeğine benzer bir şeyler... Tentene gibi, hristo dikişi gibi kıvrıntılar... Sömüklüböcek gibi, solucan gibi hayvancıklar. İrfan Bey hep onları adlarıyla, sanlarıyla anlatıyor. O kitapta kuyruklu bir tane değil ki... Dolu. Hepsinin zamanı varmış. Kimisi on senede, kimisi yirmi, otuz, kırk, elli, yüz daha bilmem kaç senede bir gelip bizim dünyamızın yanından geçerlermiş.

Emeti Hanım sinirinden birkaç defa geriğerek:

— Aman aman, geçsin. Kimseyi incitmeden geçsin. İki gözüm, bizden irak olsun.

Mebrure:

— Anne, biz de gidip kuyruklunun resmine bakalım... Kedi kuyruğu gibi mi, Karaman gibi mi acaba?

Emeti Hanım:

— Gecenin birinde gelip de çatarak evlerimizin damlarını gümbür gümbür başımıza indirirse kedi kuyruğunu sen o zaman görürsün. Aman şimdiki tazeler... Ne işitirlerse hemen göremeye kalkan bu deli kızlar.

Bedriye Hanım:

— İrfan Bey kitaptaki birçok kuyruklunun içinden bir tanesini parparmağıyla göstererek “Gelip de bize çatacak diye korktuğumuz haspa işte bu” dedi.

Emeti Hanım:

— Kız nasıl şey, tarif et? Meraktan çatlayacağım... Ben de gidip göreyim bari.

Bedriye Hanım:

— Ah nasıl tarif edeyim anacığım? Denizkızı mı desem? Ankara keçisi mi? Yoksa Van kedisi gibi mi, desem? İşte öyle saçaklı bir kafa... Badem gibi çekik gözler... O taranmış beyaz keten gibi nuranî saçlar... ta topuklara kadar inmiş.⁸⁹¹

Emine, Bedriye ve Emeti Hanım mahalle komşuları olup aralarında o günlerde kendisinden çokça söz edilen kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacak iddiasını kendi aralarında konuşmaya başlarlar. Söze giren Emeti Hanım ise bu tür haberlere itibar edilmemesi gerektiğini olsa olsa bir tür münecim yalanı olabileceğini düşünerek güya arkadaşlarının saflıklarıyla dalga geçmeye çalışır. Yalnız Kızı Mebrure de dahil hepsinin bir gök olayı olan kuyruklunun dünyaya yakın bir mesafeden geçeceği olayını bilimsel kavramlarla konuşmak yerine uygunsuz benzetmeler yoluyla konu hakkında bayağı bir dil kullanmaları gülünçlüğü oluşturmuştur. Mahalle sakinleri eğer söz konusu benzetmeleri bilerek ve bilinçli olarak yapmış olsalardı o zaman bilime yönelik çok ciddi bir parodik saldırı söz konusu olurdu. Ciddi bir konunun bayağı bir lisanla dillendirilmesiyle çok güzel bir ‘travesti’ örneğiyle karşı karşıya olurdu okuyucu. Yalnız denildiği gibi bilinçten ziyade bir bilinçsizlik ve bilgisizlik konuya hakim olduğu için burada parodiden ziyade cahilliğin ve saflığın yaratmış olduğu uyumsuzluktan kaynaklanan bir gülünçlük vardır.

⁸⁹¹ Gürpınar (2018b), s. 10-12.

2.1.4. Bergson Komiği

Canlı olanın durağanlaşması, devinimini kaybetmesiyle oluşan Bergson komiği aynı zamanda dalgın kişinin durumuyla da çıkar ortaya. Yaşamı bir canlı olarak algılayan Bergson'a göre kişi de yaşama uygun olarak hareket etmeli ve uyum içinde olmalı. Bunun dışına çıkan kişi devinimini kaybettiği için nesne gibi görünmeye başladığı için komik olacağını dile getirmektedir. Bergson, bu yüzden tüm bedenselleştirmelerin ve nesneleştirmelerin komik olacağını savunur. Hatta bir trajediden komiğe geçiş yapabilmek için oturma eyleminin bile yeterli olduğunu düşünür. Ayrıca nesnelere biçimsizlik içerisinde gösterdikleri devinimsizlikler komiğe neden olabilmektedir. Örneğin Selahattin Enis'in 1912'de yayımladığı *Neriman* adlı romanında buna benzer bir komiğin olduğu söylenebilir: "Köprü, İstanbul'un bu ihtiyar, sadık ve itaatkar hizmetkârı; o kambur, yorgun sırtıyla bir insan seli taşıyordu..."⁸⁹² Anlatıcı akşamın yaklaşmasıyla İstanbul'daki kalabalığa dikkat çekmeye çalışırken köprüyü canlı bir hizmetkâr ve ardından onu biçimsiz duran bir kambura benzetmesi gülünçlüğü oluşturmuş denilebilir. Çünkü Bergson "biçimli bir kişinin başarıyla öyküneceği her tür biçimsizlik komik olabilir" dedikten sonra bir kamburun biçimsiz duruyormuş etkisi yapan kişiyi taklit ediyormuş hissini uyandırdığı için komik olabileceğini söyler.

2.1.4.1. Nesneleştirme/Bedenselleştirme

Nesneleştirme Bergson'un 'mekanikleştirme ve katılık laytmotifi'nin temelini oluşturur. Çünkü ona göre komik olan şey insanın eşyaya benzeyen yönüdür ve şu ifadeyle görüşünü formüleştirir: "Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuysen, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir."⁸⁹³ Bu yüzden der ki Bergson, trajedi ozanları kahramanların bedensel özelliklerinin üstünde durmaktan kaçınır.⁸⁹⁴ Bergson'a göre yaşamın birbirini tamamlayan iki temel gücü vardır:

⁸⁹² Selahattin Enis (2004), s. 19.

⁸⁹³ Bergson (2011), s.36

⁸⁹⁴ Bergson (2011), s.36.

Esneklik ve Gerginlik... Bu iki güç bedende eksik olduğunda her türlü sakarlığa ve kazalara, ruhta eksik olduğunda deliliğin her çeşidine ve nihayetinde karakterde eksik olduğunda toplumsal uyumsuzlukların tümüne neden olabilmektedir. Bu esneklik ve gerginlik anı, bireyi ve toplumun tüm koşullarıyla dengeli bir biçimde hareket edebilmesini sağlar. Aksi takdirde bireyde beliren bir dalgınlık hataya ve dolayısıyla toplumsal sözleşmelerden uzaklaşmaya neden olabileceği için toplum bu tür davranışlara hep şüpheyle bakacaktır. Şüpheyle bakılan bu durum bir tür dalgınlık ve katılıktır. Gülme ise ona verilen bir jest, bir cezadır.⁸⁹⁵

Bu tarz bir dalgınlığı, komikliğı oluşturan yazarlardan biri Mehmed Celâl'dir. Tamamen aşk konulu *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti*⁸⁹⁶ adlı romanında şiirsel bir anlatım tercih eden yazar, anlam yoğunluğunu dile getirmede yetersiz olan düz yazıyı terk ederek aşka olan nedametlerini şiir yoluyla dile getirmeye çalışır. Romanın tamamına hâkim olan bu duygusal atmosfer eseri âdeta divan şiirinin düz yazıya aktarılma hissini vermektedir. Romanda yazarın sevgilisi Anna'dan başka karakterin olmaması, romanda 'rakip' adında yazarın düşmanının olması ve yazarın bu düşmanın şerinden Allah'a sığınması bunun yanında yazarın refik yani dost diyebileceği arkadaşlarının da olması divan şiirinin kurguya aktarılmış şekli olarak okunabilmektedir.

Yazar oluşturduğu duygusal dili bazen en doruk noktaya ulaştırır ve aniden bağlamdan ve duygudan koparak nedamet duygusunun verdiği his ile dili basite indirgeyebilir. Bunu bilerek yaptığını söylemek doğru olmaz. Çünkü yazarın nedamet halinde kendini sevgiliye karşı savunduğu bir anda kendini gülünçleştirmek istemeyeceği âşıkârdır: "Sonra da yazdığım hikayeleri, şiirleri –şiirler ki mutlak senin hüsn ü ânına dairdir— mütehâlikâne dinlemeye başladın. Hattâ şiiri benim gibi mevzun okuyabildin. O günler ne güzel günlerdi değil mi?"⁸⁹⁷ Homodiegetik yani karakter merkezli bir anlatım biçimini benimseyen yazar aynı zamanda romanın ana karakteridir. Zaten romanda otobiyografik eserdir. Yazarın Büyük Ada'daki

⁸⁹⁵ Bergson (2011), s.21.

⁸⁹⁶ Yazarın bu romanına yapılan atıflar Nurcan Şen'in hazırladığı Mehmed Celâl'in *Hikaye ve Romanları* adlı 2014 yılına ait Kurgan Edebiyat yayınlarından çıkan eserden alıntılanmıştır. Bu çalışmada bir hata olarak romanın ismi Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti yerine Nedâmet Yahud Bir Şairin Senüvişti olarak yazılmıştır. Bu çalışmada bizce doğrusu olan 'sernüvişt' tabiri esas alınacak.

⁸⁹⁷ Şen (2014), s. 12.

sevgilisi Anna'ya olan aşkı üzerine kaleme alınan roman yukarıda alıntılanan metinde olduğu gibi şiirsel bir hüviyet taşır ve şair yazdığı tüm hikaye ve şiirlerin sevgilinin güzelliğiyle alakalı olduğunu dile getirdikten sonra aniden yemek konusu açar:

Aynı zamanda beni yemeğe çağırırdın. Bir büyük salonda yemek yedik ki –başa kakmak gibi olmasın-orada sen bir kulübeden çıkıp bir konağa girdiğini anlardın. İnkâr edebilir misin bunu, ey bî-vefâ!

Senin kulübedeki çılıbırlar, yahniler, semizotlar, palamut balıkları, pilavlar erik hoş-âbları bu salonda omletlere, taze bamyalara, mayonezli mercanlara, âli İtalyan makarnalara, şeftali yâhud ayva kompostosuna tahavvül ederdi.⁸⁹⁸

Sevgilisiyle eski anılarını dile getiren kahraman, sevgilisine olan büyük aşkını, tutkunu ve hayranlığını dile getirdiği bir anda ona olan ilgisini ve sevgisini bir anda taze fasulye ve bamyalarla aktarmaya çalışması daha önce okuyucunun hayalinde soyut kalan aşkını ve ilgisini somutlaştırmış yani nesneleştirmiş olur. Soyut, ya da canlı bir olguyu nesneye benzetmek ya da nesneleştirmek zaten komiktir. Ama burada çift yönlü bir komiğin varlığı söz konusudur. İkinci komiklik ise kavramlar arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Sevgiliye olan aşkın tutkunun makarna, semizotu ve hoşafarla dile getirilişidir. Ruhun en coşkun olduğu aşk duygusunun anlatıldığı bir anda mideye dikkat çeken gıdalardan söz edilmesi gülüncü doğurmuştur. Halbuki kişiden beklenen durum daha ulvi ve derin manaları taşıyan sözcükleri dile getirmektir.

Yalnız nesneleştirmenin en büyük nedenlerinden biri de küçük düşürmek ya da aşağılamaya çalışmaktır. Nesne ne kadar harrika da olsa canlı bir olgunun yanında her zaman basit kalır. Çünkü sınıfsal bir fark vardır. İnsanın hayvana benzetilmesi komik olduğu gibi ruh sahibi bir hayvanın bile nesneye benzetilmesi yine basitleştirmek demektir. Örneğin Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı eserinde buna benzer bir eleştiri yapıldığı görülür. Yazar, Şekip'in ağzından balo salonlarında ilk defa gördüğü birisiyle dans edebilen ve bu şekilde sayısız kişileri dans karnesine geçiren kadınları eleştirirken onlar tarafından kandırılan erkekleri de gülünçleştirir.

Bu karışık gururlu kadınları sevemiyordum. Bir buçuk sene kadar önce yanında her türlü çılgınlığı yapmaya hazır olduğum şu kadınla şimdi zerre kadar üzüntü, heyecan hissetmememin sebeplerini araştırmak istedim (...) Artık bu aşk koleksiyonları yapan üzücü, harap edici kadınlardan... Herkesi karşılarında tapınmak için diz çökmüş görmek için bütün

⁸⁹⁸ Şen (2014), s. 12.

aşk heyecanları ekmek kırıntıları gibi avuç avuç salondan salona serpen bu üzücü harap edici kadınlardan nefret etmişim.⁸⁹⁹

Burada da bir koleksiyon pulu gibi sadece not edilmek üzere kendisiyle dans edilmiş olan erkeklerin trajik durumu nesneleştirilerek gülünçleştirilmiştir.

Bergson tüm komikliklerin sadece katılık laytmotifiyle açıklamanın mümkün olmadığını söylese de komikliklerin büyük kısmı dalgınlıktan ya da bu dalgınlığın sebep olduğu bilgisizlikten kaynaklandığı söylenebilir. Burada bilgisizlik ile dalgınlığın neden-sonuç ilişkisi bağlamın sorunsallaştığı görülür. Şöyle ki bilgisizlik dalgınlığa ve katılığa neden olabileceği gibi aynı şekilde dalgınlık ve katılık da bilgisizliğe neden olabilir. Örneğin bir kişi trafiği sağdan akan bir yerleşim yerine gider gitmez yaptığı ufak bir hata bilgisizlikten kaynaklandığı için kendisine gülünür, çünkü henüz kişinin öğrenme fırsatı olmamıştır. Ama birkaç gün geçtikten sonra kişinin aynı hatayı yapmış olması sadece bir bilgisizlikten değil dalgınlıktan dolayı yapılan bir hatadır ve diğerine oranla daha çok gülmeye neden olabilmektedir. Şunu da söylemekte fayda var; her dalgınlık anı birey için aynı zamanda geçici bir bilgisizlik anıdır. Dolayısıyla kahaalara neden olan asıl komiklikler bilgisizlik ve dalgınlığın birlikte rol aldığı komik sahnelerdir. Yani kendini konu hakkında bilgili sandığı halde konuya dalgınlığıyla ya da katılığıyla yabancı olan kişiler doyumsuz gülünçlüklere sahne olurlar.

Bu kişilere en iyi örneği Mehmet Rauf 1911'de kaleme aldığı *Ganç Kız Kalbi* adlı romanında verir. Eser günlüklerden oluşmaktadır, bu yüzden güçlü bir gözleme dayanan roman ayrıca realist unsurlarıyla da dikkat çekicidir. Romanın başkarakteri romanın da anlatıcısı olan Pervin adındaki genç bir kızdır. İzmirde doğup büyüyen bu genç kız gerçek hayatın, hakiki zevkin ve medeni hayatın ancak İstanbul'da olabileceğine inanarak İstanbul'a amcası Ahmet Refik Bey'in evine gelir. Aradan bir ay geçmiştir ve Pervin İstanbul'a gelmeye bin pişman olmuştur. Çünkü İstanbul sakinleri İstanbul'un zevkinden ve eğlencesinden habersiz yaşamaktadır:

İşte bir aydır bu halkın içinde, bu şehrin her tarafına gezmek şartıyla söylüyorum: İstanbul'da hayat yok... Diyebilirim ki oradaki halk yaşamıyor; gaflet ve tembellik içinde uyuşmuş yalnız ot gibi bitiyor... İşin gülünç tarafı eğer İstanbul halkı hayattan ve eğlenceden mahrum

⁸⁹⁹ Saffeti Ziya (2017) Salon Köşelerinde, İstanbul,Halk Kitabevi, s. 21-22.

olduklarını bilseler, şikâyet etseler insan tahammül eder; halbuki orada herkeste “yaşıyoruz ve eğleniyoruz” fikri mevcut ki işte beni ağlatacak kadar güldüren de budur!⁹⁰⁰

Pervin İstanbul’a geldiğine bin pişman olmuştur. Çünkü İzmir’e kıyasla daha medeni ve daha cıvıl cıvıl olmasını beklediği İstanbul onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Aslında buna tam da neden olan şey sadece İstanbul değil asıl içinde yaşayan kişilerdir. Pervin bu kişileri ‘ot’a benzeterek komik bir üslup üzerinden hicvini sağlamış olsa da asıl komikliğin bu kişilerin hakkını vererek eğlenmemelerine rağmen kendilerini eğleniyor zannetmelerini dile getirerek yapar. İşin gülünç tarafının da bu olduğunu söyleyen Pervin, İstanbul halkının hem bilgisizliklerini hem de eğlenme konusundaki dalgınlıklarını âşık ederek okuyucu nazarında onları küçük düşürür.

Pervin’in bu romanda nesneleştirdiği daha doğrusu mekanikleştirdiği asıl kişi ise amcası Ahmet Refik Bey’dir. Ahmet Bey, Pervin’in babası gibi kendini geliştirememiş, rüştiyeyi⁹⁰¹ de bitirememiş biridir. Bu adam nasıl omuşsa bir kaleme⁹⁰² de alınmış ve yirmi yaşına kadar boynunda muska cebinde En’am-ı Şerif⁹⁰³ ve elinde tesbihi düşürmeyerek dolaşan tiplerdendir. Medeniyet sermayesi olarak sadece günlük gazetelere göz gezdirir. Ayrıca üçüncü karısının çabalarıyla az biraz yeni tarzı öğrenmiş ve bu yüzden de eski-yeni arasında şaşırmış biri olarak ortaya çıkmış bir tiptir. Bununla birlikte Amca Ahmet Refik Bey bencilliğiyle de ortaya çıkan biridir. Örneğin sabahın köründe “Ulan kalk be...” diye haykırarak evin bütün halkını uyandırır, ama kendisi sofaya geçip şekerleme yaptığı sırada en ufak bir gürültüde kıyametleri koparır. Başkasının oturup dinlemek ise onun için en sıkıcı adetlerdendir. “Velhasıl, cahil, kibirli, gururlu, inatçı, ve korkak bir adam ki mensup olduğu içtimai sınıfın bütün çirkinliklerine sahip...”⁹⁰⁴

İstediği yalnız kendi sözü olsun ve o söylesin başkaları dinlesindir. Başkalarının en ciddi sözlerini bile dinlemez, şakaya boğar, itiraz eder, akıl öğretir. Mesela birisi kendisine alakadar olmadığı bir mesleğe dair bir bahis açsa yakasını karıştırarak, “Şurada bir adet bit gezdiği apaçık ortadadır” diye lakırdıyı yarı yolda kesmek için tuhaflık icat eder.⁹⁰⁵

⁹⁰⁰ Mehmet Rauf (2017), s. 11.

⁹⁰¹ Rüştiye: Ortaokul derecesinde olan eğitim kurumu

⁹⁰² Kalem: Osmanlı döneminde resmi kuruluşlarda yazı işlerinin görüldüğü yer.

⁹⁰³ En’am-ı Şerif: Kura’n’da en çok okunan surelerin toplandığı kitapçık.

⁹⁰⁴ Mehmet Rauf (2017), s. 17.

⁹⁰⁵ Mehmet Rauf (2017), s. 21.

Amca Ahmet Şefik'in en büyük tuhaflığı ise bu gibi adetlerini otomatlığa bağlayarak sürekli tekrar etmesidir. Özellikle laf keserken yukarıda da görüldüğü gibi 'bit yeniği'ni bit gezdiği olarak yanlış konuşması⁹⁰⁶, her akşam enfiye ve mendilini dizine koyması ve sürekli burnuyla ilgilenmesi onun asıl tuhaf kişiliğini ve bir o kadarda gülünç yönünü oluşturur. Pervin günlüğünde amcanın bu durumlarını bir karikatür ustalığıyla büyütüp gözlerin önüne sermesi yani amcanın karikatürize edilmesi okuyucuyu etkileme ve kendi tarafına çekme hamlesi olarak da görülebilir. Yazar Pervin'in ağzından Ahmet Refik Bey'i gülünçleştirmesindeki asıl amaç ise şüphesiz sadece alaturka tipi değildir. Bunu yanında bir çocuğun yetiştirme biçimi ve eğitimidir. Çünkü Pervin romanın başında babasının gayet medeni ve yenilikçi eğitilmiş biri olduğunu dile getirirken amcası Ahmet Refik Bey'in rüstiye bitiremediğini ve annesinin yönlendirilmesiyle sadece dini eğitimden geçtiği belli olan biridir. Yazar Pervin'in ağzından bunu çok açıktan eleştir(eme)miş olmasa da amcanın gençliğinde En'am-ı Şerif'i cebinde ve muskayı boynunda sürekli taşıması okuyuya ipucu olarak verilmiş bilgilerdir. Dolayısıyla Ahmet Refik Bey bir komik bir neticedir, sadece dini eğitimi alan ve yenilik adına şeyleri sadece yüzeysel taklit eden gülünç bir sonuçtur. Pervin'in alaturka tipini ve eğitimini komiklik ve bu komiği nesneleştirme üzerinden yürütmesi ise dikkat edilmesi gereken bir gerçektir.

Bilgisizliğiyle komik duruma ve acınacak duruma düşen bir diğer karakter ise Selahattin Enis'in 1912'de kaleme aldığı *Neriman* adlı romanda okuyucunun karşısına çıkan Haydar Nebil'dir. Haydar Nebil, Neriman ile kuzeni Semih Vecdi arasında yaşanan aşkı bilmediği için Semih'i evine davet etmesi, karısı Neriman ile Semih'i başbaşa bırakması ve Semih'in kendilerinde kalmasında ısrar etmesi onu okuyucu nazarında saf birine dönüştürür. Zaten Haydar Nebil düşünce ve ruhtan ziyade cisme daha yakın bir kişiliktir: "Haydar Nebil'in fikrinde öyle bir olağanüstülük yoktur... Yüksek beklentileri yoktur. O yalnız hayata geldiğini bilir;

⁹⁰⁶ Pervin amcasının bu gülünç yanını romanda şöyle dile getirir: "Onun kadar tuhaf, gülünç, söz müptelası pek az adam vardır, her lakırdısı bir tuhaflık olsun diye mahsus uydurulmuş gibidir, mesela 'avdet' kelimesini söylediği zamanlar mutlak avdet dönüşü der, 'mingayrı had' makamında mutlak 'mingayrı rutubetin âcizane' birlikte diyeceği yerde 'maan birlikte beraber' gibi lüzumlu lüzumsuz 'hatırı âlinize toz toprak konmasın' gibi acayipliklerle sözlerini tuhaflaştırdığı zannında bulunur." (Mehmet Rauf (2017), s. 17).

'Mingayrı rutubetin âcizane': "Rutubet yapmak istemem diyerek kötü bir şeye sebep olmayı arzu etmem." (Yayıncının notu)

'Maan birlikte beraber': "Maa, birlikte anlamına gelen bir edatken kelimeyi eş anlamlarıyla birlikte maan diye bozarak kullanıyor." (Yayıncının notu)

fakat niçin geldiğini bilmez. Bundan başka kendince yaşamak; yaşamak demektir: Haydar Nebil'e göre yaşamak demek; yemek, içmek, gezmek, görevini yapmak, daima her şeyi tarafsız biri bakışla seyretmek demektir (...) Yani onda yeni bir fikir doğamazdı.”⁹⁰⁷

Haydar Nebil'in gülünçleştirildiği bir diğer sahne ise Semih ile yaptığı edebiyat sohbetidir. Semih uzun uzadıya Divan şiirini parodileştirip eleştirirken ve asıl güzelliğin tabii olan güzellikten kaynaklandığını dile getirirken Haydar Nebil'e asıl estetiğin ve sanatın ne olduğunu sorar: “— Peki beyim... ne gibi bir şeyin sizin kalbinizde, maneviyatınızda, ruhunuzda bir heyecan doğurur? Haydar Nebil hissizce cevap verdi: “—Kızarmış hindi dolması...” Semih bu caveba kahkaha ile güldü.”⁹⁰⁸ Görüldüğü gibi Semih yüksek ve edebi bir konuyu dile getirirken ve ruhun ancak gerçek sanatla heyecana gelebileceğini düşünürken Haydar Nebil'in kuzu hindi dolmasını düşünmesi komiktir. Buradaki gülünçlük uyumsuzluktan kaynaklansa da Bergson bunu özel bir nedene bağlar ve der ki: “Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuyken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir.”⁹⁰⁹ İşte burada da edebiyat, sanat ve maneviyat ön plandayken Haydar Nebil'in işkembesini düşünmesi gülünçlüğü doğurmuştur. Zaten onun bu aşırı saflığı ve buna sebep olan bilgisizliği onun cezalandırılmasına sebep olur ve romanın sonunda karısı kendisini eski sevgilisi Semih ile aldatır.

2.1.4.2. *Kar Topu*

Bergson yaşamdaki bazı komik olayları 'kar topu'durumuna benzetir, çünkü bu olaylar da görünürde başlangıçta önemsiz olan bir neden, birbirine bağlanmış olaylar zinciriyle önemli olduğu kadar beklenmedik bir sonuca vararak komik etkisi yaratır. Bergson bunun tam tersinin de yine komik etkisi yaratacağını savunur. Örneğin çok büyük faaliyetlerden sonra tekrar başlanan yerde olmak boş çaba

⁹⁰⁷ Selahattin Enis (2004), s. 31.

⁹⁰⁸ Selahattin Enis (2004), s. 56.

⁹⁰⁹ Bergson (2011), s. 36.

harcamak demektir. Burada beklentinin boşa çıkması da komikliğin oluşmasında etkindir.

2.1.4.3. *Yaylı Şeytan*

Burada Bergson iki gücün direnmesinden ya da mücadelesinden söz eder. Ona göre bu oyunda asıl güldürücü etki bu çatışmayla ortaya çıkar. Bu oyunda mekanik olan taraf her zaman karşı tarafa mağlup olur ve gülmeye cezalandırılır. Bergson kedi fare oyunlarının komikliğini de bu formülle açıklar: Her zaman bir yay gibi gerilmiş olan kedi, fare karşısında gülünç duruma düşer. Bu durumu tinsel kültüre de uyarlayan Bergson iki direnen düşüncenin de aynı gülünç etkiyi doğuracağını söyler.

‘Sarhoş-polis’, ‘kaynana-gelin’ Hacivat ile Karagöz’, ‘Pişekâr ile Kavuklu’ ve ‘Temel ile Dursun’ tiplerini bu türden bir komikliği barındırmaktadır. Yalnız canlı birinin cansız bir nesneyle cebelleşmesi ya da direnenlerden birinin diğerine zihnen ya da fiziken daha üstün olması gülünçlüğü arttırır. Çünkü canlı bir varlıkla zıtlaşan nesne canlı hüviyetine büründüğü gibi tam tersi bir biçimde de canlı olan olgu cansız nesneye benzemeye başlar. Oluşan biçimsizlik de gülünçlüğü neden olur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın kaleminde çıkan *Şipsevdi* adlı romanda komik unsurlar farklı metotlarla oluşturulmaya çalışılmış. Bu metotlardan biri de Bergson’un öne sürdüğü ‘yaylı şeytan’ metodudur.

Romanın ana kahramanı Meftun alafrangaya körü körüne bağlanan ve tüm hayatını bu meslek üzerine bina eden bir tiptir. Eğitim için gittiği Fransa’da gece âlemi içerisinde gününü gün etmiş zevk u sefaya dalmış ve kulaktan duyma bilgilerle memleketine dönmüş biridir. Bu yüzden Fransa’dan döndükten sonra adına Savuar-vivr’e dediği bir kitaptan alafrangalık dersleri verir. Bir Frenk gibi nasıl oturup kalkacağını nasıl yemek yiyeceğini hatta kahvaltıda yenilen bir zeytinin çekirdeğinin nereye konulması gerektiğini gibi en ince detayına kadar hane halkına öğretmeye çalışır. Bu derslerde kitabı önüne açan Meftun sırayla yemek isimlerini sayıp nasıl

yenilmesi gerektiğini anlatır. ‘Vesile Hanım’⁹¹⁰ın küçük kızı Hasene ise her yemek ismi söylendiğinde canının çektiğini ve o yemekten istediğini annesine mızızlanarak söyler. Vesile Hanım ise duruma Meftun’un ve annesi Şekûre Hanım’ın kızdığını düşünerek kızını sessiz sesiz uyarmaya çalışır. Ama bu durum otomatikçe bağlanmış makine gibi tekrar edince ortaya gülünç bir durum çıkar:

Hasene tepinerek:

— But isterim...

Vesile Hanım Meftun’a göz kırparak:

— Bir tavuk kesersek budunu Hasene’ye veririz değil mi?

Meftun hiddetini yenmeye uğraşarak:

— Lanet olsun veririz.

Şekûre Hanım Meftun’a hitaben:

Oğlum bana bak, tavuktan sonra başka yemek yemiş lakırdısı açacaksan anası bu Hasene kızı şimdiden dışarı çıkarsın vızıltısından başım kazana döndü. İnsana hiç ağız açtırmıyor. Lakırdı söyletmiyor ki... Sus yavrum dedin mi, adamın geçmişine sövüyor... Vesile Hanım dargın dargın validesine:

— Anne senin gözüne bu kız diken olmuş... Sana gezindiği pat pat ... Dokunduğu çat çat geliyor. Sövüp de kimin ırzını lekeledi?... A çocuktur bu tavuk lakırdısı olur da imrenmez mi; hepimizin ağzı sulanıyor ama ses çıkaramıyorsunuz?.. Tavuğu nasıl parçalarsın? Budunu kime verirsin? (Yutkunarak) A bu suallere dayanılır mı? Hacivat’ın dediği gibi ben de tavuğun derisiyle gerisini severim...

Meftun artık hiddetini zapt edemeyerek:

— Ooha! Teyze şimdi sana tavuğun neresini seversin diye soran oldu mu?

— Soran olmadı ama hani şu lakırdımın temsilini söylüyorum...

Hasene ince sesisiyle bağırarak:

— Anne ben de derisini severim, cücüğünü severim. Vesile Hanım artık bu defa hiddetinden galebe edemeyerek Hasene’nin iki omuzundan yakalar. Kızı kaldırıp yere vurarak:

— Al sana budu! Al sana derisi, al sana cücüğü!

Hasene kopardığı çirkin feryat arasında öyle galiz küfürler salıvermeye başlar ki büyük anası işitmek için kulaklarını tıkıyarak:

⁹¹⁰ Vesile Hanım Meftun’un teyzesi olup kızı Hasene ve Rabia ile birlikte Meftunlarla aynı konakta oturmaktadır.

Kızım Vesile şu yumurcağı götür dışarı at. Söylediği küfürlerden şimdi abdestim bozulacak...⁹¹¹

Şekûre Hanım konağın en yaşlı üyesi derste didiği torunu ise hanenin en küçük üyesi konumdadır. Derse zaten Meftun'un zoruyla katılan Hanımnine bir yandan sıkıcı ve alakasız lakırdıların yapılması bir yerden de Hasene'nin zırt pırt yemek isteyip zırlaması sinirlerini epey yıpratmış ve âdeta küçük bir çocukla didişmeye başlamıştır. Bu didişmelerinin devam etmesi ise komiği de beraberinde getirmiştir. Otomatlık ve mekaniklik gibi sabit bir duruma evrilen bu duruma Meftun'un da mesleki katılık gösterip müdahale etmeyip dersi devam etmesi de ayrı bir komikliği doğurur. Nitekim Vesile Hanım Meftun'un bir tür parodisini yaparak onu eleştirmeye çalışır: "A çocuktur bu tavuk lakırdısı olur da imrenmez mi; hepimizin ağzı sulanıyor ama ses çıkaramıyorsunuz?.. Tavuğu nasıl parçalarsın? Budunu kime verirsin? (Yutkunarak) A bu suallere dayanılır mı?"⁹¹² Nitekim bunun kendisine açık bir saldırı olduğunu anlayan Meftun hiçbir zaman böyle bir soru sormadığını söylemesi üzerine de Teyze Vesile bunun bir temsil olduğunu söyleyerek haklılığını dile getirmeye çalışır.

Bergson Meftun ile Hanımnine'nin durumunu da aslında bir tür dalgınlıkla oyuna dalma anı diye açıklamaya çalışır. Çünkü ona göre birey genellikle alışkanlıklara eğilimli bir tutum izler. Bu tutumu yüzünden birey bir süre sonra toplumla uyumsuz olur ve yaşama göstermesi gereken dikkati gevşeterek dalgınlaşır. Bir tür tembellik de olan bu durum irade dalgınlığı olabileceği gibi zihinsel dalgınlık da olabilir. İşte böyle bir durumda mantık devredışı kalır ve gerekli olan görgü kuralları (toplumun bireyden beklentileri) hiçe sayılır ve birey oyunsal bir yaşamın içine bulur kendini. Bergson bunu bir tür oyuna benzetir ve yaşamsal yorgunluğunu aldığı söyler: "Ne var ki ancak bir an dinleniriz. Komik izlenimin içinde bulunabilen sempati çok çabuk geçen bir duygudur. Bu da bir dalgınlıktan ileri gelir. Ciddi bir bababının kimi zaman ciddiliğini unutarak çocuğunun yaptığı bir yaramazlığa katılması, hemen ardından bunu düzeltmesi böyle bir şeydir."⁹¹³

Buna benzer bir gülünçlüğü Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* adlı eserinde de geçtiği görülür. 1913'te yayımlanan roman Macid ile Sermed'in çocukluktan beri

⁹¹¹ Gürpınar (2018a), s. 84-85.

⁹¹² Gürpınar (2018a), s. 85.

⁹¹³ Bergson (2011), s. 111.

birbirlerine duydukları aşkı konu edinmektedir. Macid annesine çok düşkün biridir. Ama bu düşkünlük onları birlikte yaşamaya güç yetirmez. Anne ve baba uzak yerlere memur olarak tayin edilirken Macid'i okutmak için ve öğrenimi aksamasın diye amcasının yanına bırakılır. Bu duruma çok üzülen ve hemen her gün ağlayan Macid amcasının kızı Sermed'in varlığıyla teselli edilir ve ondan dolayı burada sıkılmayacağı her defasında ona söylenir. Bu teselli sözleri de aynı zamanda Macid ile Sermed'in arasındaki rekabet ve kavganın da fitilini ateşler. Çünkü Macid anne ve babasından ayrı kalmanın bir sebebi olarak da Sermed'i görmekte ve her fırsatında onu sinirlendirmek ve kızdırmak için elinden geleni yapmaya çalışmaktadır. Macid Sermedi'nin halasının kızı olan Nevber'i de yanına çekerek Sermed'i hem kıskandırmaya hem de sınırlarını bozmaya çalışır. Nitekim bu konuda da başarılı olur. Çünkü Sermed Macid'in bu baskılarından dolayı içine kapanık bir kız olur; tek başına kırlarda dolaşır ve saatlerce kitap okuyarak vaktini geçirmeye çalışır. Örneğin Macid sırf mürebbiyesi İngiliz diye Sermed'e karşı Fransız kültürünü över ve buna karşın İngilizleri kötüler. İşte romanın kurgusuna dahil edilen bu gibi didişmelerin tekrarı gülüncü de beraberinde getirir.

2.1.4.4. *Karikatürize Etme*

Komikliğin mayasını katılık olduğunu söyleyen Bergson yüze yerleşmiş bir tikin, bir devinimsizliğin, bir buruşturmanın komiklik yaratabileceğini söyler. Bir yüzün ne kadar düzgün olsa da kendini gösterecek bir kırışıklığın belirtisi bir bozukluk hep var olabileceğini düşünen Bergson karikatürçünün görevinin de belli belirsiz olan bu değişiklikleri yakalayıp büyülterek gözlerin görebileceği duruma getirmek olduğunu söyler.⁹¹⁴ Bergsonla aynı düşünceleri paylaşan Mustafa Şekip Tunç karikatürü sathi (yüzeysel) bir surette görenlerin ve onu mübalağa ile karıştırılanların hata içinde olduğunu söyler. Çünkü ona göre mübalağa karikatür

⁹¹⁴ Bergson (2011), s. 24.

sanatı için sadece bir araçtır. Ona göre karikatürün vazifesi gözle görünmeyen kusurları görünür kılmaktır.⁹¹⁵

Gülücün çirkinliği konu edindiğini söyleyen Freud ise karikatürün kökenini de gülücün gözlemi ışığında çirkinliği bulup ortaya çıkarmak olduğunu söyler.⁹¹⁶ Tabii karikatür denilince akla hemen resmetmek gelir ama betimlemelerle ve dilin söz oyunları ile yoğrulmasıyla komik portreler de pekâlâ elde edilebilir: “Dolayısıyla belirli bir kişinin portresi yapılırken onun bazı özellikleri öne çıkarılıp diğerlerinin basitleştirilmesi ve buna mizahî bir üslubun eklenmesiyle meydana gelen yazılara da karikatür diyebiliriz.”⁹¹⁷

Salon Köşelerinde adlı romanda da buna benzer bir betimlemenin yapıldığı görülür:

Güzel değildi, hatta hiç güzel değildi. Yamuk yüzünde göze çarpacak hiçbir şey yoktu. İnce kumral kaşları, biraz ucu kalkık düz burnu, kalınca dudakları, daima yarı kapalı yeşil gözleriyle bu surat çok düzgün ve sevimli, fakat hiç güzel değildi. Her parçasının ayrı ayrı inceledikçe hepsinde küçük birer kusura rastlıyordum; fakat hepsi bir araya gelince öyle güzel bir uyum, öyle bir çekicilik vardı ki insan elinde olmadan tutuluyordu. Bu yüze kendine özgü bir gariplik, bir başkalık, bir özellik veren şey teniyle saçlarıydı. Gayet kumral, gayet sık, gayet gür olan bu saçlarda o kadar incelik, parlaklık, toplanışında o derece düzgünlük, zarafet görülüyordu ki bunların elle taranıp o hâle getirilmiş olduğuna ihtimal verilmezdi. Sanki bu saçları Tanrı böylece bu biçimde, bu şekilde yaratmış... Bu saçlar bu kızın vücudundan ayrı, büsbütün ayrı, büsbütün başka bir parça sanılırdı. Hele ensesinin düzlüğü... Boynunun beyazlığı ve biçimi...⁹¹⁸

Romanın başkarakteri olan Şekip Beyoğlu'nda verilen bir baloya katılır. Şekip, burada daha sonra kendisine âşık olacağı kızını betimlemeye çalışır. Kızın daha en başta güzel olmadığını ve yüzündeki düzgün çizgilerden ve devinimsiz şekillerinden bahseder. Yalnız romanın yazarı Saffeti Ziya olay örgüsünü bu kız ile ona daha sonra âşık olacak olan Şekip arasında kurduğu için iki karakter arasında duygusal bağ kurarak Şekip'in ağzından çok da gülünce varmayan bir betimleme

⁹¹⁵ Bayraktar / Tek (2015), s. 112.

⁹¹⁶ Freud (1996), s. 8.

⁹¹⁷ Us, M. A. (2008). Karikatür: II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Simaları. (Haz. Seval Şahin), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 11. Seval Şahin'in günümüz alfabetine aktardığı bu eserde Mehmed Âsım Us'un II. Meşrutiyet döneminin önemli politikacıları, edebiyatçıları ve yayıncıları hakkında kaleme alınmış mizahi portrelerden oluşmaktadır. Her şahsiyet ile ilgili ortalama bir iki sayfa yazı yazan Mehmed Âsım Us her portrenin başına o kişinin en çok öne çıkan özelliğini bir iki kelimeyle özetlemeyi de ihmal etmez. Örneğin İbrahim Hakkı Paşa için 'kabinenin demirbaşı', Mahmud Şevket Paşa için 'lala-yı hürriyet' ve Adliye Nâzırı Necmeddin Molla için 'imtiyâzât mikrobu' gibi lakaplar takarak kişileri tek bir lakapla tanıtmaya çalışırken aynı zamanda onları karikatürize etmektedir.

⁹¹⁸ Saffeti Ziya (2017), s. 27-28.

yapılmasına izin verilir. Nitekim yazar söz konusu betimlemeleri gülünçten uzaklaştırmak için Şekip'in ağzından söz konusu ifadelerden sonra şunları söyler: "Ensesinden yukarı doğru kaldırılmış saçların düzgünlüğü, parlaklığı... Pembe kamelyalar kadar düz, taze ve âdeta saydam duran ince güzelliğiyle Lydia'ya gerçekten bir harikuladeliği veriyordu. Valsin verdiği sıcaklıkla da yanakları kızarmıştı. Göğsü hafifçe kımıldıyordu."⁹¹⁹

2.1.5. Dil Dizgesiyle Oluşturulan Komik Öğeler/İşlevsel Komiklik

Mizah ciddi bir eleştiri aracı olduğu gibi eğlenmenin ve de gülmenin yegâne kaynağıdır. Dolayısıyla yazarlar dramatik ya da trajik vakaları işlemiş olsalar dahi yer yer mizah öğelerine yer vererek okuyucuyu güldürmeye çalışırlar böylece kısa da olsa okuyucunun anlık olarak gülmeye rahatlamasını sağlarlar. Bunu yaparken de en çok dil öğesinden yararlanırlar. Sözcük oyunları, uyaklar, cinaslar, ses benzeşimleri, ses yinelemeleri, koşutluklar, konudan sapmalar, sözcüğü bağlamı dışında kullanma⁹²⁰ ve saçma olana yönelmeler ve dilin yanlış kullanılması ya da aşırı ağız özelliği gösteren bir dilin kullanılması da komiğin dil merkezli oluşmasını sağlayan unsurlar olarak sayılabilir. Bununla birlikte Freud'un 'yoğunlaşma' tekniği de komiğin dil bağlamında oluşmasını sağlar.

Dilin içinde olduğu duruma uygun bir şekilde kullanılmaması da komiğin başlıca nedenleri arasında yerini alır. "Muktezayı hale uygun konuşmak belagat"⁹²¹ ise belagatin dışına çıkmak uyumsuzluğu beraberinde getirdiği için komiğe ve gülmeye neden olur. Bu durumu Ünsal Özünlü şöyle dile getirmektedir:

Durumuna göre kullanılması gereken deyiş biçimleri olağandır. Gerektiği durumların dışında kullanılan deyiş biçimleri ise olağan değildir. Gülmece yazarları bu kullanım özellikleri de

⁹¹⁹ Saffeti Ziya (2017), s. 28.

⁹²⁰ Örneğin marangozluk ile ilgili bir kavramın doktorun ameliyat sırasında kullanması bu türden bir komiğin oluşmasına neden olabilir. Ünsal Özünlü ise söz konusu durumu şöyle dile getirerek

⁹²¹ Yer zaman ve kişilerin durumuna göre olması gereken dile belagat denilirken Özünlü bunu "kesimsel dil" olarak tanımlamaya çalışır: "Belli bir durumda ortamda ve alanda gerekli olan bir dil kullanımı, kişinin seçtiği biçimlere göre değişebildiği için 'deyiş biçimi' yerine 'kesimsel dil' gibi bir terim daha uygun görülmektedir" (Özünlü (1999), s. 183).

gülmece ögesi olarak kullanabilirler. Günlük yaşamda gerektiği yer ve zamanlarda kişilerin yapılarına uygun olmayan biçimlerde kullanılan deyiş biçimleri gülmece kaynağı olabilir.⁹²²

Dolayısıyla asıl amacı herhangi bir toplumsal eleştiri olmayan ve sadece güldürerek eğlendirme amacı taşıyan mizah örneklerini, bu başlık altında toplamaya çalışacağız. Çünkü mizahın kuramsal boyutunun ele alındığı ilk bölümde gülme öğelerinin ve komiğin nasıl oluştuğu üzerinde duruldu. Şimdi bu bölümde de söz konusu komikliklerin yazar tarafından nasıl oluşturulduğunu ve bu konuda dilin hangi imkânlarından yararlandığını görilmeye çalışılacak.

2.1.5.1. Yoğunlaştırma

Aralarında ses benzerliği olan iki sözcükten birinin değişimiyle diğerine ikame edilmesiyle oluşan nükteli anlatım tarzına Sigmund Freud ‘yoğunlaştırma’ adını verir ve bu tekniğe şöyle bir örnek verir: Hirsch-Hyacinthe ünlü zengin baron Rothschild’le olan diyalogunu arkadaşına aktarırken şöyle der: “Yemin billah size doktor, Salomon Rothschild’in yanına oturdum ve bana sanki eşit insanlarmışız gibi çok ‘samimilyonerce’ (famillionnaire) davrandı” diyerek familier (samimi) ile son heceleri ortak olan millionnaire (milyoner) sözcüklerini kaynaştırarak nükteli bir anlatım örneği sergiler.⁹²³ Tabi bu değişiklik ne kadar küçük olursa sözcük de o denli nükteli ve komik olur.⁹²⁴ Freud’un verdiği bir diğer örnek ise şöyledir: J. Rousseau’un bir akrabası olan ve Rousseau adını taşıyan bir genç Paris’in ünlü salonlarından birine gelir. Burada gencin hödüklüğüne şahit olan ev sahibesi genci salona getirene beni bir Rousseau ile değil roux ve sot (rouxsot)’la tanıştırdınız diyerek Paris’te uzun yıllar kahkahlara sebep olacak nükteyi oluşturur. Çünkü ‘roux’ kızıl saçlı, ‘sot’ da aptal anlamına gelir.⁹²⁵

Bu tekniğe en güzel örneği Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk* adlı romanında verir. Ahmet Mithat Efendi nükteli üslubuyla Baş Hafıye Feyzullah Efendi üzerinden hafiyeciliği eleştirir: Feyzullah Beyefendi’nin ismini “F’eyzullah” şekline sokarak ‘Allah’ın feyzi’ anlamındaki ismini genelde Şeytan’dan Allah’a sığınmak için

⁹²² Özünlü (1999), s., s. 55.

⁹²³ Freud (1996), s. 15-17.

⁹²⁴ Freud (1996), s. 23.

⁹²⁵ Freud (1996), s. 28.

kullanılan ‘hemen Allah’a sığınırım’ anlamını verecek şekle dönüştürerek âdeta taşı gediğine sokar.

Freud’un öne sürdüğü bu formül isimlerin parodileştirilmesi olarak kısaltılabilir olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu Freud’un söz konusu formülü bir nükte tekniği olarak geçebilir ama gülmenin esas sebebinin bu olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Çünkü hem Ahmet Mithat Efendi’nin “F’eyzullah” hem de Freud’un “rouxsot” örneğinde bizi güldüren asıl şey isimlerin orijinal yani ilk halleri ile ikame edilmiş, yoğunlaştırılmış ya da bizim değimizimizle parodileştirilmiş biçimi arasındaki zıtlıktır, ya da bu zıtlığın ustaca dile getirilişidir.⁹²⁶

2.1.5.2. Stereotipleştirme

Etimolojik olarak Yunanca stereos (katı, yekpare, bütün) ile kalıp, modelin izi, tip ve karakter anlamına gelen typos sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan ‘stereotip’ kavramını ilk olarak Amerikalı gazeteci Walter Lippman tarafından kullanılmıştır. En yalın ifadeyle ‘kalıp yargı’ olarak nitelendirilen bu kavram bazı kişi ve kurumları katı zihinsel imajlarla ifade edilmiş biçimine denir. Stereotipler, basmakalıp düşünceler çerçevesinde kategorize edilip basite indirgenen düşüncelerin ürünüdür.⁹²⁷ Örneğin, erkek adam ağlamaz, erkekler yemek yapamaz, Karadenizliler hareketlidir ya da “aşk müthiş bir zehir... Erkekler hain birer canavar”⁹²⁸ gibi kalıp yargılar bu kişileri belli sabit düşünceler çerçevesinde görmek demek olur ki bu da çift yönlü bir komiğin oluşmasına neden olur. Çünkü genellemeler daha çok çocukların çevresini ve dünyayı anlamlandırma sürecinde kullandığı bir yöntemdir ve bu yöntem tüm çocukların komik duruma düşmesini sağlar. Çocuğun daha önce karşılaşmadığı bir kavramı ya da şemayı belleğindeki başka bir şemayla tanımlamaya çalışması bu tür bir genellemeye örnek olarak verilebilir. Örneğin ilk defa gördüğü bir çitayı ‘büyük kedi’ olarak tanımlayan çocuk yapmış olduğu genelleme ile komik

⁹²⁶ Freud *Esprî Sanatı* adlı eserinde bu yöntem üzerinde verdiği tüm örneklerde aynı zıtlığı görmek mümkündür, bkz. (Freud (1996), s. 15-19).

⁹²⁷ Demir, Ahmet (2018) *Roman ve Stereotip*, Ankara, Nobel Yayınları, s. 7-8.

⁹²⁸ İzzet Melih (2014), s. 102.

duruma düşer. Halbuki ondan beklenen bu yeni kavrama göre zihinsel olarak da yeni bir tanımlama yapmaktı. Dolayısıyla denilebilir ki yazarın bilinçli olarak eleştiri ve komikleştirme amaçlı yaptığı saçma stereotipleştirmeler komik olabilir ve yazarı gülünç duruma düşürebilir. Tabi bu durum heterodiegetik (öykü-dışı)⁹²⁹ anlatım biçimlerinde geçerli olur. Çünkü bu tarz bir anlatımda ses, yazarın sesi olduğu gibi görme de yazara ait olur dolayısıyla yapılan basmakalıp imajlar da ona yükletilir. Ama yazar homodiegetik (öykü-içi) bir anlatım biçimini tercih ederek söz konusu klişe ifadeleri karaktere yükleyerek onu komikleştirebilir.

Mehmed Celâl'in *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernivîşti* adlı romanında bu tarz komikleştirmeyi sıkça kullanır. Özellikle de 'kadın' kavramı konusunda yaptığı genellemelerle tüm kadınları eşitler: "Ben ne bileyim? 'Kadın' kelimesi bana bir 'mahlûk-ı semavîden' başka bir şey tasvîr ettirmezdi", "kadınların hepsi senin gibi olamaz ya! Hem olamazlar da fakat senin sû-i ahlâkın 'mahlûkât-ı semâviyye' dediğimiz bu kadınlar hakkında, bana öyle çirkin şeyler yazdırdı ki bugün onları neşrettiğim için mahcubum! Lânet bu hayâle!", "Şu benim 'mahlûkât-ı semâviyye' addettiğim kadınlar terbiyeli, nazik, namuskâr olduğu belli olan bir beye karşı peçelerini ya burunlarının üstüne koyarlar, ya bütün bütün indirirler" diyerek yazar, her üç örnekte de olduğu gibi tüm kadınları 'mahlûkât-ı semâviyye' altında toplayarak tüm bireysel farklılıkları hiçe sayarak eşitler. Kadının saflığını ve belki de zayıflığını düşünerek yaptığı bu genelleme pozitif olarak düşünülse de romanın devamında kadını alçaltan ve hor gören yargılara bolca yer verir. Roman boyunca kadın stereotip olarak okuyucuya verilmek istenir.

Kadınların stereotipleştirildiği bir diğer roman Saffet Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı romanıdır. Öykü-içi anlatımın benimsendiği romanın baş kahramanı Şekip'tir. Şekip aynı zamanda kurguya dahil edilen bir yazardır da. Yazdığı hikayeyi incelemek üzere arkadaşı Ahmed Hulusi'ye gönderir. Ahmed Hulusi de Şekip'le ortak arkadaşları olan bir üçüncü kişiye gönderir. 'Üçüncü arkadaş'⁹³⁰ Ahmed Hulusi'den gelen mektubu okuduktan sonra Şekip'in gönderdiği eseri okumaya başlar ve roman, bu eserin olay örgüsüyle devam eder. Bu eserin ana kahramının adı

⁹²⁹ Heterodiegetik; yazar yetkili ya da hakim bakış denilen anlatım biçimidir. Bu tarz bir anlatımda fiiller üçüncü şahıs zamirine göre çekimlenir. Bununla birlikte homodiegetik denilen karakter merkezli anlatım biçimi vardır. Bu tür anlatımlarda eylemler genelde birinci tekil şahsa göre çekimlenir (bkz. **Jahn** (2012), s. 18-19).

⁹³⁰ Romanda adı geçmez.

da Şekip'tir. Dolayısıyla Ahmed Hulusi'nin arkadaşı olan Şekip anı tarzında bir hikaye kaleme almış olabilir. Hikayedeki Şekip baloda görüştüğü Miss Lydia adındaki aslen İngiliz olan bir kıza âşık olur. Yalnız âşık olduğunu bir süre Miss Lydia'dan gizlemeye çalışarak onunla bazı konuları tartışmaya çalışır. Bunlardan biri de genç kızlar hakkındadır:

Genç kızların yerleşmiş hiçbir kişilikleri yoktur. Onlar için her gün her saat yeni bir şey hazırlar. Bugün neşeli, yarın hüznüldürler. Şimdi hayattan bezgin görünürlerken biraz sonra hayata dört elle sarılırlar. Her defasında da “ne yapalım, huyumuz böyle!” diyerek kendilerini anlatmak isterler. Sözün kısası genç kızlar saygıya ve sevgiye değer oldukları kadar sakınılacak, çekinilecek varlıklardır. Başkalarını bilmem ama ben onlardan çok korkarım.⁹³¹

Baloda âşık olduğu kızla ilk defa تنها bir yerde konuşma fırsatı bulan Şekip hem sohbeti koyulaştırmak hem de kendisince biraz felsefe yapmak adına Miss Lydia'ya genç kızlar hakkında görüşünü beyan eder. Aslında yazarın bu tarz bir stereotip tanımlaması ironik bir söylemi de içinde barındırmaktadır. Çünkü Şekip konuyu kızların hoppalığından söz açarken aslında genelde erkeklerin özelde ise kendisinin de öyle olmadığını ima etmiş olur. Zaten Şekip'in bu tarz hakarete varacak genellemesi Lydia'yı da erkekler hakkında konuşurmaya çalıştırmasıdır, ama Lydia kolay av olmadığı için Şekip'in bu tarz söylem oyunlarına kanmaz bilakis kendisi de alaylı bir tarzda “şunu yerine bırakınız da sonra gelip şu genç kızların neden bu kadar korkunç olduklarını bana anlatınız”⁹³² demesi Şekip'i şaşkırtır.

Fatma Aliye'nin *Enîn* adlı romanında da ‘erkek’ler Nebahat'ın ağzından stereotipleştirilir. Kadınların genelde kocalarını sevdiğini ve evliliğine sadık olduğunu dile getiren Nebahat erkekler hakkında ise tam tersi düşünür. “Erkekler ise mutlak zevceleri üzerine hıyanet eyleyeceklerinden kadının en ziyade dikkat edeceği, idareye lüzum göreceği şey kocalarını sevmemeye çalışmaktır.”⁹³³ Tüm erkekler aldatır. Bu yüzden kadınlar kocalarını sevmemeli diyen Nebahat bu düşüncesinden dolayı başta kardeşi olan Sabahat tarafından hor görülür. Evlenme hazırlığında olan Sabahat kardeşinin bu genelleştirmelerini abesle iştigal olarak yorumlarken kadının kocası dışında başka kimi sevebileceğini sorar. Burada Nebahat'ın erkekleri stereotipleştirmesi aynı zamanda üvey kardeşi olan Sabahat'ın aynı yalıda yaşadığı dayısının oğlu Suat ile evlenmesiyle alakalıdır. Çünkü Nebahat kardeşi Sabahat gibi

⁹³¹ Saffeti Ziya (2017), s. 15.

⁹³² Saffeti Ziya (2017), s. 15.

⁹³³ Fatma Aliye (2014), s. 154.

zengin değildir. Dolayısıyla kendisi gibi züğürtlerin anca zengin bir kocayla mutlu olabileceğini düşünür. Bu yüzden üvey kardeşi Sabahat'in Suat ile evlenmesine mani olmak için erkekleri kötülemek ve küçük düşürmek ister ve bunu stereotipleştirme yöntemiyle dile getirir.

Bu dönemin romanlarında kadın ve erkek dışında stereotipleştiren bir diğer grup ise müneccimlerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında İzdivaç* adlı eserinde ortaya atılan bir haberden dolayı özellikle de mahalle kadınları arasında çokça konuşulan bir konu olan kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı iddiaları İstanbul'un her yerine yayılmış. Kadınlar mahallede sürekli bu konuyu konuşur olur gazeteler en ön sayfalarında sürekli kuyruklu yıldızdan bahisler açar ve dönemin bilim adamlarının konu hakkındaki görüşlerine yer verir. Hal böyle iken mahallede kendi aralarında konuşan kadınlardan biri bu haberin müneccimler tarafından uydurulmuş bir yalan olduğunu iddia eder. Sözüne delil bulmak içinde müneccimleri stereotipleştirmeye çalışır:

— Dünyaya kuyruklu yıldız çarpacakmış.

— Emine Hanım “tü tü” diye birkaç defa yakasına tükürerek çarpıntısını gidermeye çalıştıktan sonra:

— Aman ben de korkacak bir şey zannettim. Ne kadar telaşçısın kardeş... Çarpacaksa çarpsın. Ne var? Kapımı kapar, evceğimizde otururum. Bir yere çıkmam. Şimdi karılar, “Nasıl çarpacakmış, bakalım?” diyer sürü sürü seyre giderler... A, gitmem, gitmem... İt, köpek arasında çiğnenmeye vaktim yok.

Bedriye Hanım, sinirli bir kahkaha ile:

— Emine, kardeş sen ne kadar aptalmışsın? Hiç o koca o kocaman, saçaklı Raziye bu dünyaya çarpar da senin evin kalır mı ki kapımı kapayıp da içinde oturacaksın?

— Hanım, benim evime bir şeycik olmaz. O helâl para ile yapıldı. Kazasker Efendi'nin Çarşamba'daki konağı yıkıldığı zaman onun kerestesiyle inşa edildi. İçine kullandıkları yağhane direklerini sen göreydin şaşardın? Bu dünya yıkılır da yine bizim evimiz yerinde durur. Büyük zelzelede ne kağıt binalar göçtü de evimizin bir kıymığı bile yerinden oynamadı. Tevekkülün gemisi batmaz. Sen merak etme...

— Emine, sen ne kayıtsız kadınsın! Vallahi korkudan bu gece gözüme uyku girmedi.

— Korkma. Hepsi yalan. Müneccim uydurması. Ne çarpacağı var ne bir şey! Bilmez misin, küllü müneccimün kezzap (bütün müneccimler yalancıdır). Hacı Babam daima öyle söylemez mi? Geçenlerde de öyle dediler.⁹³⁴

⁹³⁴ Gürpınar (2018b), s. 6-7.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın tipik bir mahalle sahnesinde geçen bu diyaloglar realist bir gözlemin sonuçları olarak esere yansıtılır. Sokak ağzını, argoyu, bir türlü terkedilemeyen hurafeleri, adet ve gelenekleri hepsini bu küçük diyalogda görmek mümkündür. Ekseriyetle saf, cahil kadınlarla kurulan bu sahnelerde komiğin her çeşidiyle okuyucu karşılaşabilir. Yalnız bu tiplerin en çok kullandıkları mizahi yöntemlerden biri de stereotipleştirme dir. Karmâşık ve anlaşılmaz görünen bu hayatta kavramları zihinde evcilleştirmenin bir yolu olan stereotipleştirme özellikle halk tarafından çokça itibar edilen bir yöntemdir. Bu sayede bilinmez ve karışık olduğuna inanılan kavram ve nesnelere basite indirgenmiş olur ve hayatı da kolaylaştırmış olur. Nitekim stereotipleştirme basmakalıp düşünceler çerçevesinde kategorize edilip basite indirgenen düşüncelerin ürünüdür.⁹³⁵ Stereotipleştirmeler kahkaha dolusu bir gülmeyi doğurmuyorsa da mizahtan da ayrı düşünülemez, çünkü basite indirgemek hem bir eleştiri hem de bir mizah yöntemidir. Yukarıdaki diyalogda da Emine Hanım'ın münecimlerinin tamamını yalancı olarak kodlaması hem bir eleştiri hem de değersizleştirme yöntemi olarak okunabilir. Romanın devamında aynı yöntemin romanın baş kahramanı olan İrfan Bey tarafından da yapıldığı görülür. İrfan Bey dönemin yarı aydın tipini karşılayan biri olarak tanımlanır. İstanbul mekteplerinde tahsil gören bu genç; okur, yazar ve konferanslar veren biridir. Asabi ve güç beğenen biri olduğu kadar da eleştiriye seven, karamsar bir tiptir. Hiçbir şeyden memnun olmadığı gibi ilmin ve irfanın da temelini şikayet zanneder. Bununla birlikte memleketine faydalı bir birey olmak içinde gayret göstermekten geri durmazdı. Yalnız Eleştiriye olan meyli onu karamsar bir ruh haline sokar ve artık insanlardan bir şey beklemez olur.

İrfan Bey verdiği konferanslarda kendisini beğenen ama bunu gizleyen bir kadınla kuyruklu yıldız hakkında mektuplaşmaya başlar. İrfan Bey rüyasında gördüğü kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı anı anlatırken insanların ölüm korkusuyla yaptıkları hatalarından pişmanlık duyup af dilemelerini dile getirir:

Sonra kasap, bakkal geldi. Kıvırcık adıyla ne kadar keçi eti yediğimizi; halis niyetiyle ne kadar karışık boyalı yağlara para verdiğimizi; tartıda ve her şeyde daima yarı yarıya aldatıldığımızı öğrendim. Bu genel kardeşliğin kuruluşundan sonra yaşamak mümkün olsa esnaf için hilesiz ticaretin pek zor olacağını anladım.

⁹³⁵ Demir (2018), s. 7-8.

Herkesin birbirine yaptıkları itiraflarında ne çirkin bencillikler, ne kötü maksatlar meydana çıkıyordu. Farklı soylar arasında değil aynı millet içinde, hatta aynı aile fertleri içinde bile ne derece değişik emeller, ne kadar küçük menfaat hesaplarının hüküm sürdüğü ortaya çıktı. Meğerse insanoğlu, hileden ibaretmiş. Dost denebilecek iki kişi bulmak hemen hemen imkansız görünüyor...⁹³⁶

İrfan Bey burada önce ironik olarak esnafları hedefe koyar. Her satışını hileyle yapan esnafı bu hareketiyle genel kardeşliğin kuruluşu olarak tanımlaması aslında överken yerdığı bir durumdur. Ayrıca tüm esnafı hilekâr olarak görmesi, esnafı hileci olarak stereotipleştirmesi dönemin tüccarlarına yönelik ciddi bir eleştiriyi barındırdığı görülür. İrfan Bey'e göre bu sahtekârlık hem sadece tüccarlar için değil ayrıca tüm insanlar için geçerli bir durumdur. Dolayısıyla İrfan Bey “meğerse insanoğlu, hileden ibaretmiş” gibi ironik söylemiyle aslında tüm insanları stereotipleştirir.

Daha önce söylenildiği gibi stereotipleştirmeler özne hakkında genel geçer bilgiler sunar. Çünkü kalıp ve genel ifadeleri içeren stereotipler öznenin de ruh halini okuyucuya sezdiren söylemlerdir. Dolayısıyla bazı yazarlar roman kahramanının ruh halini ya da dünya görüşünü yansıtmaya çalıştığı zaman mizahın bu türünden sıklıkla yararlanmaya çalışırlar. Forster'in ‘yalıncat’ diye tabir ettiği tek yönlü bu kişiler her zaman komiktir. İntikam hırsıyla yanmış ve her hareketini bu duyguya dayandırarak hareket eden kişi ya da kahraman olmak hırsıyla hareket eden Efruz Bey komik olduğu gibi masaya nasıl oturulacağını kitaptan okuyarak oturmaya çalışan alafranga hayranı Meftun da komiktir. Çünkü her iki tip de devinimlerini kaybettikleri için nesne konumuna düşerler bu da Bergson'un kuramına göre gülmeyi doğurur. Dolayısıyla Forster'in yalıncat roman karakterleri için dile getirdiği şu ifade tekrardan ele alınmasında fayda var: “...Yalıncat kişiler arasında en iyileri güldürücü olanlardır. Ağırbaşlı ya da acıklıları insanı sıkabilir. Ortaya her çıkışlarında ‘öcümü alıyorum’ ya da ‘yüreğim insanlık için kan ağlıyor’ gibi tanımlayıcı sözlerini bağırıyorlar mı, içimizi sıkıntı basar.” Burada Forster sadece bazı yalıncat kişilerin güldürü etkisini oluşturabileceğini düşünür. Yalnız yukarıda da dile getirildiği gibi stereotipler ya da yalıncatlar her olaya aynı açıdan baktıkları için belli bir katılık izlenimini verirler bu da onları komik gösterir. Dolayısıyla sürekli “yüreğim insanlık için kan ağlıyor” diyen kişi de komiktir ama belki eğlenceli değildir. Eğlenme

⁹³⁶ Gürpınar (2018b), s. 99.

kavramı çalışmanın başında da değinildiği gibi mizahın bir ögesidir ama eğlenceli olmasa da birçok kişinin komik olduğu söylenebilir.

2.1.5.3. Abartma (Mübalâğa)

“Anlatılmak istenen bir olayı ya da konuyu çarpıcı kılmak adına olduğundan daha büyük veya daha küçük gösterme sanatı olan abartma”⁹³⁷ gerek yazın dilinde gerekse de konuşma dilinde gülmece unsuru olarak çokça kullanılan bir yöntemdir. Bu söz sanatında bir olayı ya da durumu abartmak için benzetme aracı sıkça kullanılır. Yapılan benzetmenin dahice olması zeka belirtisi olduğu için karşılık olarak verilen gülme tepkisi de bir hayranlık belirtisi olarak mübalâğa yapana gösterilir.

Mübalâğa bazı kusurları belirgin kılmak adına yapılır. Belirginleşen kusurlar ise mübalâğanın anlatım olanaklarıyla birleşerek komikleşebilir. Dolayısıyla burada çift yönlü bir gülmenin varlığı söz konusu olur: Bunlardan biri mübalâğa edilen unsura karşı verilen tepki iken ikincisi mübalâğa yapan kişinin dilin olanaklarından yararlanma tarzına karşı gösterilir. Tam zamanında ve yerinde gösterilen kusurun güçlü bir zekayla mübalâğa edilişi nükteye göz kırparken kahkahanın da kapısını aralar. Nitekim Bergson mübalâğanın sistemli bir şekilde devam edilmesinin her zaman gülünçlüğü doğuracağına inanır.”⁹³⁸

Mübalâğa ile konuyu gülünçleştirmeye en güzel örneklerden birini Mehmed Celâl *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti* adlı romanında örnek verir. Roman boyunca aşkına cevap vermeyen sevgilisi Anna üzerinden kadınlara ağır eleştirilerle yüklenen yazar, kadınları iç dünyasında âdeta sorunsallaştırır. Yazar özellikle kadınların süslenme meraklarını ve sadakatsizliklerini eleştirirken onları ömür boyu

⁹³⁷ Parlatır, İsmail (2012) Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Ankara, Yargı Yayınları, s. 1152.

⁹³⁸ Bergson (2011), s. 85.

anlaşılmaz bir varlık olarak görür: “Kadın diyoruz, bu müellim bir muammadır, bu muammâ hilkât-i Âdem’den beri hallonmamıştır, olunmayacaktır. Medeniyet ilerledikçe beşerin ızdırabı çoğalıyor, bu müthiş bir hakikattir.”⁹³⁹ Yazarın medeniyetten kastını ise romanın devamında dile getiriyor: “Masûmiyet-i nisvaniyye şiirlerle, resimlerle, romanlarla, musikiyle, ihtisâsât-ı râkîka-i medeniyetle şâibe-dâr olmuş. Teehül (evlenmek) yaşamak isteyen insanlar için bir ‘baş belâsı’ olmuş kalmış!”⁹⁴⁰ Yazar burada da kadınların ilerleyen medeniyetle birlikte artık evlenilmeyecek kadar sorunlu olduklarını dile getirmek adına onları ‘baş belası’ olarak niteler.

Mübalâğa sanatı gülünçleştirme bakımından en kolay söz sanatları arasında yer alır denilebilir. Anlaşılması da diğer söz sanatlarına nisbeten daha kolay bir aldatmaca olması hasebiyle birçok zaman güldürme yerine basitliği nedeniyle yadrganır ve nükteci beklediği karşılığı göremez, tabi söz konusu dinleyici kitlesi çocuk değilse. Bu söylenenler Filibeli Ahmed Hilmi’nin *Öksüz Turgut* adlı eserinde geçen bir bölümle şöyle örneklenebilir: Büyük bir Haçlı ordusu Niğbolu Kalesi’ni işgal etme ve Türkleri Anadolu’dan atabilmek için harekete geçer. Büyük bir ordu kurduklarını ve zafere ulaşacaklarını düşünen Frenkler savaştan önceki günleri eğlence ve sarhoşluklarla geçirirler. Özellikle Osmanlı Sultanı Yıldırım Beyazıt’ı öldürmek için gelen Korkusuz Jan adlı şövalyenin etrafı sarhoş dalkavuklardan ve de çengilerden geçilmez. Böyle bir anda Türkleri yakından tanıyan ve az çok Türkçe de bilen Macar’ın biri Korkusuz Jan’ı eğlendirmek için kendince Türklerle dalga geçmeye çalışır ve bunu Türklerin kıyafeti üzerinden gerçekleştirmeye çalışır:

Macar:

— (Korkusuz Jan’a hitaben) Efendimiz, sorarım, bir adamın kaç kolu vardır.

Jan:

— Eğer koparılmamış ise iki kolu vardır, sanırım.

— Pek güzel. Efendimiz kerâmet buyurdular. Şimdi size Türk askerlerinin bazısı üç, beş, on hatta yirmi kollu palto giyer dersem ne dersiniz?

Şarapla kafaları tütsülemiş olan şövalyeler Macarlının [Macarın] bu sözleri üzerine pek zarif nükteler, sürekli kakhahalar savurdular Macarlı [Macar] devam etti:

⁹³⁹ Şen (2014), s. 16.

⁹⁴⁰ Şen (2014), s. 17.

— Pekâlâ! Şimdi de yirmi kollu elbise giyenlerden kolsuz elbise giyenlere gelelim. Ne buyurursunuz Efendimiz! Bu mecnunların birtakımı bir sürü kollu elbise giydiği hâlde bazıları da sanki kolları kendilerinin değilmiş gibi onları yaz ve kış çı çıplak meydanda gezdirirler. (Kahahaha) (...) Lâkin işin en tuhafı bunların başlarına giydiği şeydir. Efendimiz, katı, kalın ve dar bir un çuvalını başınıza geçiriniz, yarısından aşağısını kırıp arkanıza doğru sarkıtınız yahut birkaç yatak çarşafınızı başınıza dolayınız... İşte size alaturka bir başlık! (Kahkahalar).⁹⁴¹

Türklerin giydikleri kıyafet üzerinden eleştiren ve elbeselerin genişliğini abartarak ya da sarıkta olduğu gibi gülünçleştirerek eğlenceye dönüştüren Macar'ın aslında tek bir amacı vardır o da şövalye Jan'a dalkavukluk etmektir.

Aslında yazar Frenklerin içinde oldukları durumdan habersiz bir şekilde onlara tuzak kurmaktadır. Ve bu tuzağın başarıya gidebilmesi ve kurbanını can evinden vurabilmesi için kurbanın gafletini elinden geldiği kadar kalınlaştırmalıdır. Bu okuyucuyu heyecanlandırdığı gibi gerilimi de arttırmaktadır. Dolayısıyla Macarın ve etrafındakilerinin sarhoşluk içinde savaştan bir gün önce herşeyden habersiz bir şekilde erken zafer naraları atması, dramatik ironinin doruk noktaya ulaşmasını sağlar.

Gereğinden fazla önemsenen konular daha da abartılarak komikleştirebilindiği daha önce söylenmişti. Bu yöntem kurbanla aynı fikirdeymiş gibi yapıp düşüncesini daha da mantıksızlaştırmaya benzer bir yöntemdir, ama söz konusu abartı bir soru cümlesinden oluşursa bu kurbanla aynı fikirde görünmekten ziyade onun kusurunu belirginleştirmek ve görünür kılmakla ilgili olur. Buna benzer bir örneğin Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı romanında görülür. Romanın başkahramanlarından olan Şekip çoğunlukla yabancıların katıldığı bir baloya gider. Sürekli vals yapan konuklar vals yapmayanlar tarafından izlenilir ve gece sonuna kadar en iyi vals yapan kişiler ülkenin kurtarıcısı gibi ilgi odağı olur. Bütün bunlardan haberdar olan Şekip, katıldığı bu baloda kendisiyle ilk defa vals yaptığı Lydia'ya âşık olur. Belli bir süre geçtikten sonra başkasıyla vals yapan Lydia Şekip'ten uzaklaşır. Bunun üzerine Şekip de başka bir kızla dans etmeye başlar. Şekip Lydia'nın kendisini izleme ihtimaline karşı valsörünün yaptığı hatalara karşı yüzünü ekşitir: "Valsörüm iyi oynamadıkça, bir eksik bir yanlış yaptıkça öfkeleniyordum. Hatta bir aralık gücenmiş bir tavırla: "İşte yine tempoyu kaybettik"

⁹⁴¹ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 75-76.

dedim.”⁹⁴² Bu duruma geriğinden fazla üzülen Şekip’e ise valsörün cevabı gecikmez: “Ne yapalım, bunun için matem tutacak değiliz ya...”⁹⁴³ demesi üzerine Şekip’in ama herkese gülünç duruma düşüyorsunuz dese de valsör kız alaylı bir sima ile kendisinin kimse tarafından izlendiği falan yok demesi Şekip’in daha çok canını sıkır. Sadece beğenilmek arzusuyla yapılan bir hareketin gereğinden fazla önemsenmenin yanlışlığını anlayan Şekip valsöre hitaben: “Evet hakkınız var dedim, çok hakkınız var.”⁹⁴⁴

Böyle bir durumda valsör, Şekip’le tartışmaya girip sadece bir gösterişe hitap eden valsörün gereğinden fazla dikkat edilmesinin saçma olduğunu dile getiren birçok felsefi söylem yerine mizahı kullanarak hem kurbanının hatasını kendisinin görebileceği bir boyuta getirir hem de Şekip’i küçük düşürerek yaptığı hatadan utanmasını sağlamıştır.

Bunun yanında ‘abartma’nın söylem gücünden yararlanan yazarlar da var. Bunlardan biri Ebubekir Hazım Tepeyran’dır. Yazar, *Küçük Paşa* adlı romanında bir köylü olan Selime’nin İstanbul’daki bir konağa gelişini ve Selime’nin etrafi algılayışını hakim-anlatıcı ağzından betimler. Burada anlatıcı Selime’nin gördüklerini köylü-şehirli dünyasındaki farkı belirginleştirmek için abartma yöntemini kullanır:

Selime konağın hamamında idi. Köyde çayın kenarında, üstü açık kalmak şartıyla dört kuru duvar yapılıp yunak denilen köy kadınlarına mahsus yerde hem tokaç ile çamaşır yıkamaya hem de yıkanmaya alışmış olan Selime burayı yadırgamıştı. Kurnanın gümüş gibi beyaz, parlak iki musluğunun birinden sıcak, diğerinden soğuk su aktığını görünce süt bal akan cennet çeşmeleri gibi kaşındaki kurnanın musluklarından da bal pekmez şerbetleri akacağını zannedecek kadar şaşı.⁹⁴⁵

Daha önce köyün tüm bayanlarının kullandığı ve belki de sıcak su imkanının dahi olmadığı bir dere kenarında yıkanan Selime konağın hamamında hayretler içerisinde kalmış. Bu hayreti, köy-şehir kıyasına dönüştüren anlatıcı ise Selime’nin hayretini abartma yoluyla belirginleştirerek hem aradaki farkı okuyucuya göstermek hem de Selime’yi daha önce hiç görmediği bir şeyi ilk defa görüşünden dolayı böyle hayret edişini komikleştirmek ister. Selime, zenci Şirin Dadı’yı ilk defa gördüğün de

⁹⁴² Saffeti Ziya (2017), s. 31.

⁹⁴³ Saffeti Ziya (2017), s. 31.

⁹⁴⁴ Saffeti Ziya (2017), s. 31.

⁹⁴⁵ Ebubekir Hazım Tepeyran (1984), s. 28.

aynı komik tavrını devam ettirir. Eğer bir köyde daha önce gördüğü zenci zaptiye aklına gelmemiş olsa kendini bir kabusun içinde bulacağı söylenen Selime ummacı görmüş çocuk gibi korkarken okuyucu nazarında ise bilgisizliğinden dolayı komik duruma düşer.

Aslında komiğin en büyük kaynaklarından biri ‘bilgisizlik’tir. Kişi yabancı olduğu şeye karşı bigane kaldığı gibi gereğinden fazla bir şekilde de betimleme yoluna gidebilir. Dolayısıyla gereğinden fazla yapılan betimlemeler nesne hakkında ideal bilgiye sahip olanlar tarafından komik karşılanabilir. Selime’nin buradaki konumu da biraz bununla alakalı bir durum. Celâl Nuri İleri’nin 1919’da kale aldığı *Âhir Zaman* adlı eserinde de Şemsa Hanım Selime Hanım gibi abartma sanatı üzerinden komikleştirilir. Güzelliğine çok düşkün olan ve yaşlanma korkusuyla endişelere kapılan Şemsa Hanım sürekli ayna karşısında süslenir, pudralanır ve allıkları elinden düşürmemeye gayret gösterir. Nihayet kirpiğinin bir telinin düşmesi üzerinde de acaba ben yaşlandım mı hissiyle göz doktorana gider. Annesi Şemsa’yla aynı erkeğe, Ecmel Bey’e, âşık olan Şehlevend de abartma söylem biçimi üzerinden komikleştirilir. Kendini pek beğenen Şehlevend’in Ecmel’e olan sevgisi anlatıcı tarafından şöyle gülünçleştirilir: “Şehlevend kendisini sevdi. Şehlevend kendisini beğendi. Sonra nasıl olur da Ecmel bu kızı görmemezlik edebilirdi? Şehlevend mümkün olsa gazetelere ilan verecek, çarşı pazarda dellâl bağırtacak, ben Ecmel’i seviyorum! sözünü herkese duyurtacaktı.”⁹⁴⁶ Yazar roman anlatıcısı üzerinden Şehlevend’in duygularını sadece abartarak komikleştirmez ayrıca Şehlevend’in en yüce duygularını dile getirirken bayağı, basit bir dil kullanarak olayı “travesti” üzerinden de komikleştirir. Yalnız yazar Şehlevend’in durumunu yani Ecmel Bey’e olan tutkunluğunu romanda yer yer romantik bir hava eşliğinde dile getirirken ve Şehlevend’in âşkını normal görürken annesi Şemsa’yı hep bir komiklik üzerinden eleştirmeye çalışır.

2.1.5.4. Benzeşleme

⁹⁴⁶ Kurt, Mustafa (2012) Celâl Nuri İleri’nin Romanları: Perviz-Ölmeyen-Merhûme-Âhir Zaman, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları, s. 269.

Anlamlarının ayrı olmasına rağmen sözcüklerin ses benzerliğinden dolayı birbirlerinin yerine kullanılmasına denilir.⁹⁴⁷ Bu söz oyunundan yazar bilinçli olarak yararlandığı gibi Hacivat-Karagöz oyunlarında olduğu gibi oyuncu bilinçsiz olarak yani bilgisizliğinden dolayı böyle bir komikliğı oluşturabilir.

Örneğin Fazlı Necip *Menfâ* adlı romanında “ikâz” sözcüğü karşı tarafta “iyi kaz” anlamında anlaşılması komik etkisi oluşturur. Yalnız burada asıl komik unsurunu oluşturan şey ‘ikâz’ sözcüğünün tinsel anlamıdır. Çünkü ‘ikâz’ sözcüğünün bağlamında ciddiyet ve dikkat vardır bilakis kendisiyle karıştırılan sözcük ‘iyi kaz’ ise tamamen yemek ve mide düşkünlüğü ile açıklanabilecek bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla burada asıl komiğı oluşturan unsur kelimelerin anlamsal (tinsel) arka planlarıdır. Bu da bizi Bergson’un “Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuyken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir.” Formülüne götürüyor. Tabi verilen örnekte görüldüğü gibi formülü daha da genelleştirebiliriz ve diyebiliriz ki herhangi mevzunun önemli görünen tarafı söz konusuyken bedeni arzuların söz konusu olması komik etki yaratacaktır.

Yine Benzeşleme örneğı diyebileceğimiz bir söz oyununu Filibeli Ahmet Hilmi’nin *Âmak-ı Hayal* adlı romanında kullanıldığı görülür. Bir derviş ve insan-ı kamil denilen Aynalı Dede’nin anılarında geçen bir olayda Aybalı Dede asıl kişiliğini gizlemek ve ironik bir görünüme bürünmek adına deli rolüne girer. Dede bir defasında Filistin’de gezinirken lüks kahvahanede oturan beyler onunla eğlenmek ve şakalaşmak adına onu garson aracılığıyla masalarına davet ederler. Bu beyler şehrin ileri gelen yazı işleri müdürü, demiryolları müdürü ilçe mühendisi ve öğretmenlerden oluşuyordu. Dede yanlarına varınca hepsi bir ağızdan sarkazm şeklinde “vay Aynalı Sultan, vay Aynalı Baba ve Hacı Aynalı şeklinde hitaplarla Dede’yi karşılarlar. Dede ise kendine olan bakışların farkındadır. Garson gelince yazlı işleri müdürü “ Hazreti Aynalı ne içeceksin” diye sorar. Aynalı Dede de beyler ne içerse bana da ondan getir dedi. Yalnız Garson beylerin Vermut istediğini söyleyince Aynalı Dede de: “evet on bir palamut, dedim”⁹⁴⁸ demesi üzerine kahvhanede sözü duyanlar kahaşayı koparır. Çünkü Vermut alkollü bir içki, ama Dede’nin garsonu anlamayışı (ya da anlamamış gibi görünmesi) Aynalı Dede’yi

⁹⁴⁷ Usta, Çiğdem (2009) Mizah Dilinin Gizemi, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 98.

⁹⁴⁸ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 269.

gölünç duruma koyar. Dede burada Vermut'a karşılık zekice verdiği 'on bir palamut' cevabı aslında gerçek kişiliğini gizlemek için bir perde olarak kullanmasına rağmen oradakilerin bunu anlamaması ve Dede'ye olan müstehzi bakışlarını arttırması beyleri okuyucu nazarında daha bir gülünç duruma getirmektedir.

Aynalı Dede burada kelimeyi bilerek yanlış kullanıp ayrıca işin içine ironik gönderme de katar, yalnız Fatma Aliye'nin *Enîn* romanındaki dalkavuk kadının durumu Dede'ninkinden farklıdır. Yalılarını dolaşarak yardım toplayan Vesile Hanım, romanın başkarakterlerinden olan Sabahat'ın yalısına gelir. Sabahat Vesile'nin sadece yardım toplamadığını ayrıca dalkavukluk yaparak yalıda olan bitenleri de hafızasında topladığını bildiği için yeni taşınan komşularının halini ondan sorar. Vesile yalıda anne-babası ve kardeşleri tarafından hor görülen bir kızıdan bahseder ve kızın bazı kitaplarına el konulduğunu söyler. Bunun üzerine Sabahat kitapların adını okuyabilip okuyamadığını sorar:

Vesile, "Horoz mu imiş, horoz resmi mi varmış! Şöyle bir şey kadını. Birkaç büyük kitapmış." Sabahat orada oturmakta olan İtimat'a⁹⁴⁹ hitaben, "İtimat! Bu horozludan bir kitap deşifre veyahut devine (Fr: bulmak) etmek mümkün mü? Vesile, makam-ı tekzipte başını sallayarak, "yok efendiciğim öyle sofraya, deve ismi değil!" Herkes gülüşmeye başladı. İtimat, "Larus olmasın efendim?"⁹⁵⁰

Dalkavuk olan Vesile Hanım, Fransızca bilmediği için Fransızca eğitim alan Sabahat'ın arada bir kullandığı Fransızca kelimeleri anlamaz ve bunların yerine Türkçedeki ses benzerliği olan kelimeleri kullanır. Burada da Fransızca bir kelime olan 'devine' (bulmak) yerine onun ses benzeri olan 'deve'yi kullanarak komik duruma düşer.

Fransızca bilmedikleri için söylenen kelimelerinin Türkçedeki ses benzerinin söylenmesi II. Meşrutiyet dönemi romanının karakteristik mizah öğesi olduğu söylenebilir. Dönemin sosyal ve kültürel yapısı hatırlandığında Batılılaşma eşiğinde olan ve umumiyetle Fransız kültürüne yönelen toplumun bu türden bir komiği doğurması gerçek yaşamda da yaşanmış olması muhtemeldir. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bu dönemde kaleme alınan eserlerinde bu türden komiğin sıklıkla işlendiği görülür. Bunlardan biri Yazarın *Şipsevdi* adlı eserinde romanın alafrağa

⁹⁴⁹ Evin hizmetçisi.

⁹⁵⁰ Fatma Aliye, (2014), s. 144.

meşrepli başkahramanı olan Meftun ile mahallenin bakkalı arasında geçen diyalogta görülür:

Meftun dükkâna girerek:

— Bonjour bakkal ağa!..

— Boncurnağ hayırlı ola efendim...

Meftun çekingen bakışlarla nazarlarla etrafına bakınarak:

— Bakkal sizden küçük bir ransenyiman⁹⁵¹ almak isterim...

— (Garipseyerek) Yağlı Süleyman mı diding?

— Hayır... “Ransenyiman” dedim... Hiç Fransızca anlamaz mısın?..

— Fransızca ağnasam bunda bakkal mı olurdu efendim?... Bankhaya katipliğe girerdim.⁹⁵²

Meftun zengin olduğuna inandığı komşusu Kasım Efendi'nin kızı Edibe ile evlenmek ister. Çünkü zengin olduğu kadar varyemez olan Kasım Efendi'nin mirası bu evlilikle birlikte Meftun'a kalacak. Dolayısıyla Meftun kesin bilgilere ulaşmak adına Kasım Efendi'yi etraflıca araştırmak ister. İşte bu gaye uğruna araştırma yapan Meftun mahallenin bakkalıyla yarı Türkçe yarı Fransızca konuşmaya başlaması üzerine de bakkalın Fransızca kelimeleri Türkçedeki ses benzerleriyle karıştırması üzerine gülünçlükler ortaya çıkar. Yalnız burada asıl komik duruma düşen bakkal değildir. Bir mahalle bakkalından Fransızca konuşmayı bekleyen Meftun'dur. Meftun'un alafrangalıkta gösterdiği katılık onu âdeta dalgın bir kişilğe dönüştürmüş ve bir sözcüğün nerede nasıl kullanılması gerektiğini unutmuştur. İşte Meftun'un bu durumu Bergson'un katılık layt-motifi ile açıklanabilir. Meftun aynı dalgınlığı Kasım Efendi ile konuşurken de yapar:

Meftun sevincinden âdeta ne söyleyeceğini bilemiyordu. Bonjurdan sonra bir ikinci laf olmak üzere dedi ki:

— Tabloya pek dalmıştınız. Baba efendi büyük bir ‘connaissanceur’⁹⁵³sünüz zannederim...

Kasım Efendi şaşırarak:

— Affedersiniz evladım anlayamadım. Konsol mu buyurdunuz?..

⁹⁵¹ Fransızca orijinali *renseignement* olup bilgi almak anlamına gelmektedir, bkz. (Çankaya, Birsen; Meriç, Işık; Kıvanç, Murat; Bouchot, Cécil (2004). Fransızca Büyük Sözlük. İstanbul: Fono Açık Öğretim Kurumu, s. 807).

⁹⁵² Gürpınar (2018a), s. 129.

⁹⁵³ Fransızca bilirkışı demektir.

— Hayır, sanattan anlıyorsunuz galiba?..⁹⁵⁴

Bu durum birkaç defa yaşanmasına rağmen Meftun arada bir Fransızca konuşmaya devam eder. Örneğin burjuva kelimesini Kasım Efendi ‘borcu var’ diye okuyarak yine aynı hataya düşer. Hüseyin Rahmi alaturka takımından olan kişileri özellikleri ‘benzeleşme’ metodu üzerinden cahilliklerini su üstüne çıkarmaya çalışır. Örneğin Şıpsveidi’den bir yıl sonra yayımladığı *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı eserinde de yine buna benzer bir komiği oluşturmaya çalışmış.

Mahalle halkı ki özellikle bu kişiler kadınlar arasından seçilir kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı haberini işitiler. Bunun üzerine dedikoduya başlayan kadınlar gökbilimiyle ilgili olan bu konu hakkında sokak ağzıyla ileri geri konuşmaya başlarlar:

Emeti Hanım:

— Bize dokunmasın da Allah’ım daha uzun ömürlü etsin.

Mebrure:

— Anne ne olur, biz de gidip görelim.

Emeti Hanım:

— Gideriz. Görürüz. Gürültü etme, Haydar uyanacak.

Bedriye Hanım:

— Adı da var. Dur bakayım neydi? Şey... Halamın Yıldızı...⁹⁵⁵

Kuyuklu yıldız hakkında epey safsata konuşan mahalle kadınları bu konuda olmayacak şeyleri konuşurlar. Hatta yıldızın kuyruğunu okaşamak isteyenler bile olur. Kimi yıldız Ankara geçisine kimi de Van kedisine benzetmeye çalışır. Yalnız asıl komikliği yazar Bedriye Hanım üzerinden oluşturmaya çalışır. Tüm yabancı kelimeleri Türkçedeki ses benzeriyle karıştıran bu tipler burada da asıl adı Halley olan kuyruklu yıldızın adını Bedriye Hanım tam olarak telaffuz edemez ve halley yerine ‘halamın yıldızı’ diyerek gülünç duruma düşer. Aynı şekilde kuyruklu yıldız hakkında mahalle kadınlarına konferans veren İrfan Bey ‘en kesif’ sözünü’ keş herif’ olarak anlamalandıran kadınlar yine cahillikleriyle komik duruma düşerler.⁹⁵⁶

⁹⁵⁴ Gürpınar (2018a), s. 310.

⁹⁵⁵ Gürpınar (2018b), s. 12.

⁹⁵⁶ Gürpınar (2018b), s. 56-57.

Daha önce de denildiği gibi Hüseyin Rahmi'nin en karakteristik özelliklerinden biri de bu tür sokak ağzıyla konuşan ve hemen hemen hiçbir konuda doğru bilgi sahibi olmayan alaturka tipleri gülünçlük üzerinden eleştirmektir.

2.1.5.5. Eş Adlılık (Cinas)

Aynı ses birimlerinden oluşan ama anlam bakımından farklı olan kelimelerin birbirlerinin yerine kullanılmasıyla oluşturulan söz oyunudur.⁹⁵⁷ Kelimelerin uygunsuz seçimi ise komiğin temel kaynağını oluşturur.

2.1.5.6. Çok Anlamlılık

Bu söz oyununda tek sözcüğün birden fazla anlama sahip olmasıyla komiklik oluşur. Birden fazla anlama gelecek sözcüğün bağlama uygun gelmeyen anlamının tercih edilmesiyle komiklik elde edilir.⁹⁵⁸ Eski edebiyatta tevriye ya da kinaye olarak adlandırılan bu durum mizahi açıdan da elverişli bir yöntemdir. Bergson söz konusu bu tekniği şöyle özetler: “Bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı halde gerçek gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermekle de bir komik etki elde edilir. Ya da dikkatimizi bir mecazın maddiliği üstünde toplarız toplanmaz anlatılan düşünce komik olur.”⁹⁵⁹

2.1.5.7. Argo

⁹⁵⁷ Usta (2009), s. 99.

⁹⁵⁸ Usta (2009), s. 99.

⁹⁵⁹ Bergson (2011), s. 69.

“Bir toplumun sosyal alt grupları tarafından kullanılan ve çoğunlukla yazı diline taşmayan ‘özel bir dil’deki kelime ve deyimlerin genel adı.”⁹⁶⁰ Argo sözcüklerin tek başına kullanımları da bazen komik olabilir ama yazın dilinde kullanımı ortaya çıkardığı uyumsuzluktan dolayı çoğunlukla komiktir.

Bu tarz kullanımlar da dönemin romanlarında yaygın olduğu söylenebilir. Özellikle Bekir Fahri’nin Jön Türklerin âdeti yer altı dünyasını anlatan *Jönler* adlı romanı argo, kaba tahkir (küfür) ya da kaba mizah (fars) diyebileceğimiz türden söylemlerin bolca yer aldığı bir eser olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Roman Sultan Abdülhamid’in istibdatından kaçan Jön Türklerin kaçtığı Mısır’daki yaşamı konu edinmektedir. Bir yolunu bularak sürgünden ya da hapisten kaçan Jön Türklerin Mısır’daki anlaşmazlıkları ve sefaleti üzerine kurulan roman yazara göre Türk edebiyatının ilk natüralist eseridir. Eserde ‘köpekoğlu, Osmanlı düdüğünü öttürmek, eşek, hıncır ve puşt gibi kaba ifadelerle yer verildiği gibi müstehcen ifadelerle de yer verilir. Oğlan kerhanesi, taşak, oruspu gibi ifadelerle de yer verilir. Yalnız eserde asıl dikkat edilmesi gereken ise Abdülhamid istibdatında karşı pasif duran millete yapılan hakarettir: “ O hükümetin bu yönetim şeklini İslâmî hükümlere büsbütün muhalif buluyordu. Nazarında İslâmiyet cinnet ve cinayetin kurbanı olmuş, hilafet bütün değersiz emeller ve dünyanın değerini arttırma aracı kesilmişti. Doğrusu hükümetin bu derece alçaklığına karşı kayıtsız davranan millet ‘eşek’ idi.”⁹⁶¹

Normalde hakim bakış açısıyla (yazar merkezli, heterodiegetik) yazılan roman bu tür bir hakaret sırasında ‘figural anlatım’⁹⁶² biçimini benimsemesi de anlamlıdır. Çünkü hakim bakış açısıyla yazılan eserlerde ses yazara ait olarak görüldüğü gibi eserde asıl görüp de anlatan yine yazar olarak kabul edilir. Ama ‘figural anlatım’ biçiminde odaklanan ve gören başkasıdır, düşünce kurgudaki herhangi bir karaktere aittir yazar burada sadece bir aktarıcı rolü üstlenir. Yani yazar merkezli anlatım biçiminde hem gören hem anlatan yazar iken burada gören karakter yalnız anlatan yazar olmaktadır. Dolayısıyla eserin yazarı Bekir Fahri böyle bir hakareti doğrudan kendi sesiyle değilde romanın karakterlerinden olan ve gerçekte Hoca Kadri’yi canlandıran Muallim Mesut’un ağzından verir. Böylece yazarın bir

⁹⁶⁰ Karataş (2014), s. 56-57.

⁹⁶¹ Bekir Fahri (2012), s. 58.

⁹⁶² Anlatım biçimleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Jahn (2012), s. 28).

savunma mekanizması kurduğu söylenebilir. Sultan Abdülhamid idaresini galiz ifadelerle eleştiri konusu edinen bir diğer roman ise İzzet Melih'in *Tezat* adlı romanıdır. Roman ilk olarak 1911'de basılmış olsa da konu ve kurgu itibarıyla olaylar 1906 tarihinde gerçekleşmektedir.⁹⁶³ Roman'ın başkışisi olan Naşit, Suat Paşa'nın oğlu olup aynı zamanda serbest fikirli bir zabittir. Naşit, Fransa sefaretinde verilen bir baloda akteri şanına yakışmayan bir kıyafetle yani "bale-i kostüme" (frak) ile gitmesi üzerine Zaptiye Nazırı tarafından çağrılır ve bu harektinden dolayı takdir edilir ve olayı nişanlısı Behire'ye nakledince galiz ifadeler kullanır: "Behire bilsen şimdiden nasıl isyan ediyorum. Zaptiye Nazırı denilen o 'menhus köpeğin önüne çıkmak; budalaca sözlerine cevap vermeğe mecbur olmak... Yalnız bu... Yeter! Ah, onların hepsini hepsini..."⁹⁶⁴ Naşit dönemin hükümeti tarafından bu denli takip edilmesini kabullenemiyor. Ve yapılan onca takibat ve sorgulamaların hepsini saçma buluyor. Aslında bu konuda Naşit yalnız değildir çünkü okuyucu da bu şekilde yapılan takibat ve jurnali saçma ve komik buluyor. Çünkü Devleti'in mühim bir makamı olan Zaptiye Nazırı'nın bir zabitin balodaki kıyafetini bile takip ediyor olması biçimsizliği ortaya çıkardığı gibi Nazır'ın bu konudaki mesleki katılığı da gülüncü desteklemektedir. Romanın kurgusundaki bu jurnal olayı bütün olarak ele alındığında aslında Sultan Abdülhamid döneminde yapılan jurnallerin küçük bir parodisi olarak gösterilebilir. Burada parodiyi destekleyen unsurlar: mübalağa, biçimsizlik, argo ve mesleki katılık gibi unsurlardır.

Argo ve küfüre Saffeti Ziya'nın *Salon köşelerinde* adlı romanında da görülür. Romanın başkarakteri Şekip baloda karşılaştığı İngilizlerden, Türkler konusunda bayağı şeyler duyduktan sonra onlara karşı nefret duygusu duymaya başlar. Özellikle de baloda vals konusunda kendisinden daha iyi dans eden bıyığı traşlı İngiliz'e çok kızan Şekip onu sürekli 'maymun suratlı' yakıştırmasını yapar. Böylelikle arkadaşlarının yanında onu küçük düşürmeye çalışır: "Bu soruya cevap verecektim. Ne söyleyeceğimi tam olarak bilmediğim halde bir cevap verecektim, o dakikada bıyıkları traşlı, 'maymun suratlı' bir İngiliz yanımıza yaklaştı..."⁹⁶⁵

⁹⁶³ "Bundan üç sene evvel, yani 1903 senesinin Ağustosunda idi. Behire henüz mektepten çıkmış bulunuyordu" bkz. (İzzet Melih (2014), s. 89).

⁹⁶⁴ İzzet Melih (2014), s. 87.

⁹⁶⁵ Saffeti Ziya (2017), s. 25.

Görüldüğü gibi argo, küfür ve ‘kaba mizah’ denilebilen ifadeler mizahi söylemin en kolay yöntemleridir. Kurban ile duygusal bağ kurulmadığı sürece bu tür ifadeler genel itibariyle gülünçtür. Romanlarının her cümlesini neredeyse mizahi üslupla dile getiren Hüseyin Rahmi Gürpınar da eserlerinde bu yönetime sıkça başvuran bir yazardır. Toplum ve kişileri olduğu gibi romana dahil eden Hüseyin Rahmi hem mahalli söylemeleri hem sokak ağzını hem de argoyu başarılı bir şekilde eserine taşır. “Sünepe, elinin körü, zevzevk, mangiz⁹⁶⁶, piç kurusu ve aptal” gibi galiz ve hakaret içerikli ifadeler romanda sıkça yer alır.

Argo kullanımları gülünç olduğu gibi argo ifadesinin ortaya çıkışı nedeni de gülünç olabilir. Bu tür durumlarda kullanılan argolar ya da kaba ifadeler söz konusu olan gülünç durumun genel bir tabiri konumunda olur. Reşat Nuri Güntekin’in 1918’de kaleme aldığı Harabelerin Çiçeği adlı eserinde buna benzer bir örnekten söz edilebilir. Romanın ilk anlatıcısı olan Hayrullah Bey bir doktordur. Adliyeciyi arkadaşlarıyla birlikte adli vakalara giderken yolda tuhaf hareketlerde bulunan ve sürekli yalnız doaşan birine tesadüf eder. İkinci tesadüfünde bu yalnız kişiyi arabasına alan Hayrullah Bey adamın yüzünün nerdeyse tamamının yanık olduğunu farkeder. Tamda bu anda arabadaki komiser ile adliyeciyi arasında şöyle bir konuşma geçer:

Komiser, maktulün çehresindeki müthiş yaradan bahsediyordu:

— Galiba, boğaz boğaza gelmişler. Sonra köylüyü yıkmış. Evvela dipçikle yüzünü darmadağın etmiş.

Diyor. Sonra, devam ederek:

— Kahpenin oğlu, herifi berbat ettikten sonra bir de karnını ne deşersin, belki yaşardı...

Diye esefleniyordu. Adliyeciyi arkadaşımız, fena bir falso yaptı:

— İsabet etmiş... O darmadağın suratla yaşayıp da ne olacaktı!..

Dedi. Şiddetle ayağına bastım. Fakat, iş işten geçmişti. O belli belirsiz bir nefesle içini çekti. “Ne kadar doğru!” der gibi hafifçe başını salladı.⁹⁶⁷

Hayrullah Bey, arkadaşlarının vakitsiz konuşmalarını argo tabiriyle “falso yaptı” şeklinde tanımlasa da burada asıl gülünçlük adliyecinin yüzü yanık olarak dolaşan misafirlerini o anda düşünmeyip gelişigüzel konuşmasıdır. Çünkü o andan

⁹⁶⁶ Argo: Mangır, para..

⁹⁶⁷ Güntekin (2018), s. 10-11.

kendisinden beklenen davranış arabaya sonradan dahil olan misafirin durumunu gözetmesidir. Ama adliyecî arkadaşı yeni duruma karşı ‘dalgınlık’⁹⁶⁸ göstermesi ve oluşan yeni duruma adapte olamaması gülünçlüğü doğurmuştur.

2.1.5.8. Benzetme (Teşbih)

“Anlatıma güç kazandırmak için aralarında ilgi bulunan iki şeyden zayıfının kuvvetli olana benzetilmesi”ne⁹⁶⁹ benzetme denir. Yalnız komiği elde etmek için genelde güçlü olan zayıfa benzetilir. Özellikle de uygunsuz, saçma ve abartılı benzetmeler her zaman gülmeye neden olmuştur.

Halide Edip Adivar’ın Son Eseri adlı romanında karı-koca olan Feridun Hikmet ile Mediha arasındaki bir diyalogda komiğin benzetme yoluyla oluşturulduğunu görüyoruz.

Bunun Mediha olduğunu anladım derhal anladım. Hamam yapmış olacak. Edirne sabunu kokuyor. Gözümü açtım güldüm.

- Buraya geleli ne kadar gençleştin Mediha.
- Sen de çok iyileştin. Sınır filan kalmadı. Merdivenleri Şevket⁹⁷⁰ gibi atlaya atlaya iniyorsun.

Çocukların dünya algısı şüphesiz yetişkinlerden farklıdır. Kavram dağarcıkları sınırlı oldukları için yeni bir şeyle karşılaştıklarında bunu eski bir kavramla çağrıştırarak algılamaya çalışırlar. Örneğin hayatında ilk defa aslan gören bir çocuk bunu ‘büyük kedi’ ya da ‘vahşi bir kedi’ olarak adlandırabilir. İşte çocukların bu hareketi yani yeniliğe karşı değişmeyen algısı komikliğe neden olur. Bergson’u anıştırarak dile getirdiğimiz bu tespitite yetişkinlerin çocuklara benzetilmesinin neden komik olduğunun da cevabı niteliğindedir. Dolayısıyla Şevket için merdiven aşağı ve yukarıya çıkmak için kullanılan bir araç değil bilakis üzerinden atlanması için konulmuş oyun engelleridir. Bu yüzden Feridun Hikmet’in merdivenleri atlaya atlaya inmesi ve Şevket’e benzetilmesi komiktir.

⁹⁶⁸ H. Bergson’un ‘dalgınlık’ laytmotifini hatırlamakta fayda var.

⁹⁶⁹ Köklügiller, Ahmet (2000) Açıklamalı Örneklî Edebiyat Sözlüğü, İstanbul, Özyürek Yayınevi, s. 51.

⁹⁷⁰ Şevket, Mediha ile Feridun Hikmet’in küçük çocukları.

Benzetme üzerinden komiği oluşturan diğerk bir yazar Fatma Aliye Hanım'dır. Türk edebiyatında 'evlilik romanı' denilecek *Enîn* adlı eserinde çeşitli aşk biçimlerini sunar. Örneğın Nihat yengesi olacak Sabahat'e âşıktır, Nebahat; oynadığı rol ile yalandan Suat'a âşıktır, Piraye evin küçük Bey'i olan Rıfat'a tutkulu denebilecek şekilde âşıktır. Rıfat ise mahallelerine yeni taşınan komşunun kızı Fehame'ye âşıktır. Fehame'yi görür görmez âşık olan Rıfat içine sığmayan aşkını aynı zamanda sırdaşı olan ve kendisinden beş yaş küçük olan teyzesi Sabahat'e açıklar. Yalnız Sabahat Rıfat'ın âşık olduğunu anlayınca Piraye'nin ona olan aşkını, güzelliğini ve iyi bir eğitim alarak ona güzel bir eş olabileceğini söyler. Aksi takdirde hem Piraye'nin hem de anne ve babasının çok üzüleceğini Rıfat'a hatırlatır. Bunun üzerine Rıfat "Ya ben de seviyorsam"⁹⁷¹ dediğinde Sabahat kızın kim olduğunu soarar. Rıfat buna karşılık Sabahat'in kızı daha önce hiç görmediğini ve bilmediğini söyler. Bunu üzerine aralarında sır tutmayacaklarını daha geçenlerde birbirlerine söz verdiklerini hatırlatan Sabahat Rıfat'a darıldığını söyler. Rıfat ise konuştuklarında henüz âşık olmadığını kendisinde husule gelen bu hissiyatın yeni olduğunu söyler:

— Daha o zaman sevdiğimi ben de bilmiyorsam!..

— Demek ki eski zaman masallarında olduğu gibi bir görüşte bin can ile âşık oldun!.. Sen beni böyle laflara inanacak budalalardan mı sanıyorsun?...⁹⁷²

Rıfat burada doğruyu söylemiş olsa da bir görüşte bir kıza bu kadar bağlanmayı tuhaf bulan Sabahat olayı gerçeklerden uzak, efsane ve masallara benzeterek gülünçleştirir ve Rıfat'ın söylediklerinin gerçek olmadığına kanaat getirerek niçin sustuğunu sorar.

Rıfat Sabahat'in bu sözlerinden müteessir oldu. Kaç gündən beri Fehame yüzünden kendisinde husule gelen hissiyatından bahseylemek ve tekmiil raz-ı derununu ona söylemek istedi. Lakin Sabahat'in eski masallar kahramanları hakkında deminki teşbih-i müstehziyanesini düşünerek birkaç gün zarfında iki defa görmek bir defa dinlemek ile bu derece-i mühimmeyi bulmuş olan sevdayı vasıf ve tariften utandı.⁹⁷³

Rıfat gerçekten de birkaç görüş ve bir dinleyişten sonra tutkulu bir aşk yaşamaya başlamıştır. Bütün gününü Fehame'nin ne yaptığı ve ne ettiğini araştırarak onun hakkında daha fazla bilgi sahibi olmaya çalışarak harcar. Ama Sabahat'in

⁹⁷¹ Fatma Aliye (2014, s. 74.

⁹⁷² Fatma Aliye (2014, s. 75.

⁹⁷³ Fatma Aliye (2014, s. 75-76.

burada Rıfat'ın aşkını küçümseyişi ve alaya alması Rıfat'ı incitmiş ve daha da kabuğuna çekilmesine neden olmuştur.

Benzetmelerin bolca yer aldığı bir diğer roman ise Ebubekir Hazım Tepeyran'ın *Küçük Paşa* adlı romanıdır. Mizahın şehirlilerden ziyade köylüler tarafından daha çok kullanıldığını dile getiren anlatıcı-yazar bu düşüncesini de köylülere yansıtabilmiş. Köylülerin özellikle kişi betimlemelerinde ve olayı tasvir etmelerinde benzetmelerden yararlandıkları görülür. Köylülerin benzetmelerini kendine has şiveleriyle yapmaları da komiği daha da görünür kıldığı görülür:

Zaptiye sordu:

- Bu, iki yıl önce İstanbul'dan gelen çocuk değil mi?
- Belii o, şu Keleşlerin Ali'nin oğlu.
- İstanbul'dan geldiği zaman gördümdü, bizim Mutasarrıf Paşa'dan daha kurumlu idi, şimdi ne olmuş. Tüyü tozağı dükülmüş, baykuş yavrusuna dönmüş. Hey gidi dünya hey!
- Belii öyle oldu, allalem biraz ahlını da bozdu oynamaz, gülmez, yalnız başına gezer, kendi kendine söylenir, yahut üzerinde çingilli (çaylak) dolaşan tavuk cülüğü (piliç) gibi bir köşede durur büzülür; yediğini içtiğini gören yoh, yiyecek de yoh ya... Güne küsen (kahkaha) çiçeğine döndü sanki, her solukta biraz daha sararıp soluyor, buruşuyor. İnce hastalığa yakalanmış olmalı... Yüzüne bah hele, kırığı vurmuş pancar yaprağına dönmüş, her çeşit boya var; bu bazı geceleri köy sokaklarında dolaşır, karanlıkta insanın yanından hayalet gibi geçer, kötü kötü öksürür.⁹⁷⁴

Zaptiye ve köy muhtarı arasında geçen bu diyalogta Küçük Paşa'nın son zamanlardaki durumu ve görünümü betimlenmeye çalışılır. Zaptiye Küçük Paşa'yı 'baykuş yavrusu'na benzeterek onu gülünçleştirmeye çalışırken Muhtar da Zaptiye'den geri durmaz, o da Ali'yi tavuk cülüğü ile kırığı vurmuş pancar yaprağına benzeterek Zaptiye'nin başlatmış olduğu gülüncü devam ettirmeye çalışır. Hâkim bakış açısıyla yazılan romanda anlatıcı da komik benzetmelerle gülüncü oluşturmaya çalışır:

Alaca denilen muhtelif renkli bir bezle yapılan seyyar siperlerle kolayca avlanan bazı ahmak kuşlar gibi köyde herdemtaze bir bahar olmak hevesine düşen Selime, komşu kümesindeki folluğa yumurtlayarak ıstırabını def eden bir tavuk ve kocası bu tavuğu takip eden bir horoz teessürsüzlüğüyle ayrıldılar. Binaenaleyh Salih, Selime'ye başka bir folluğa bırakılan yumurtadan başka bir tavuk altında çıkan pilincin asıl yumurta sahibine bigâneliği kadar yabancı ve babasına da böyle bir tavuk yanında kanat sürüyen horoza karşı hissedebilecek akrabalık kadar yakındı. "Kadınların en akıllısında ancak iki tavuk akı kadar akıl vardır"

⁹⁷⁴ Ebubekir Hazım Tepeyran (1984), s. 20.

diyen Konfüçyüz bu Ali'yi görse “Ancak bir horoz akli kadar akilli erkekler de vardır” demekte tereddüt etmezdi.⁹⁷⁵

Köyünde zavallı ve fakir olan bu aile vatan borcunu ödemek için Ali'nin İstanbul'a askerliğe gelmesi, Selime'nin de Paşa torununu emzirmek için henüz üç dört aylık bebeğiyle yollara düşüp İstanbul'a gelmesi hikayenin kırılma noktasıdır. Selime İstanbul'da askerlik yapan kocası Ali'nin rızasıyla İstanbul'a, Suat Paşa'nın torunu Haldun'a sütinelik yapmak üzere oğlu Salih'le birlikte köyünden gelir. Kendisi de o arada İstanbul'da askerlik yapan Ali, arada bir karısını görmek için buna razı olur. Yalnız hesap edemediği bazı durumlar yüzünden saçma bir yaşamın içinde bulurlar kendilerini. Selime'nin sütü bozulur endişesiyle önceleri kocasına gösterilmeyen Selime, daha sonraları iki şahidin gözetiminde kocasıyla görüşmesine izin verilir. Bu durum neredeyse iki üç yıl devam eder. İşte anlatıcı söz konusu ailenin bu dramatik durumunu tavuk ve horoza benzeterek komikleştirir.

Bu tür benzetmelerde yani güçlünün zayıfa (insanın hayvana, hayvanın nesneye benzetilmesi gibi) benzetildiği durumlarda benzetmeyi yapan kişi haksız bir yargıda bulunmuşsa burada asıl komik olan benzetilen değil benzetmeyi yapan kişi olacaktır. Ayrıca benzetilerek komikleştirilmeye çalışılan kurbanı okuyucu tarafından duygusal bağ kurulduğu zaman yine benzetmeyi yapan kişi hedefine ulaşamamış bilakis nefret nazarını üzerine çekmiş demektir. Örneğin konaktakilerin sütinesini Selime'yi 'yayla ineğine' benzetmesi⁹⁷⁶ tamamen konak halkının üst perdeden bakmasıyla alakalı bir durumdur. Dolayısıyla bu tür bir benzetme konak halkını güldürebilir, ama okuyucuyu güldürmez. Çünkü burada benzetmeye neden olan unsur Selime'nin sefalet çukurundan bir nebze de olsa kurtulmak için razı olduğu sütinelik ve konak halkının sütineliliğe olan bakış açısidir.

2.1.5.9. İstiare (Eğretileme)

⁹⁷⁵ Ebubekir Hazım Tepeyran (1984), s. 51.

⁹⁷⁶ Ebubekir Hazım Tepeyran (1984), s. 23.

İstiare özel benzetme yöntemidir. Bu söz sanatı benzeyen ya da benzetilen öğelerin ifadede yer almamasıyla ortaya çıkar.⁹⁷⁷ Bu söz oyununda da tuhaf ve beklenmedik benzetmeler bazen gülmeye neden olabilmektedir.

2.1.5.10. Mecaz-ı Mürsel (Ad Aktarması)

Benzetme kastı olmaksızın bir sözün gerçek anlamı dışında başka bir sözcüğün yerine kullanılmasıyla ortaya çıkar. Buradaki benzetme ilişkisi anlamdan ziyade parça-bütün, neden-sonuç, iç-dış ve yazar-eser gibi ilişkilerle kurulur. Herhangi bir bedensel özelliğiyle öne çıkan kişinin bu bedensel özelliğini vurgulamak ve karikatürize etmek için kullanılabilir. Örneğin kabarık pos bıyıklarıyla öne çıkan kişiye parça-bütün ilişkisini göz önünde bulundurarak ‘Bay Bıyık’ diye hitap etmek komiğe ve gülmeye neden olacaktır. Çizgi film karakteri olan ‘Kaba Sakal’ da böyle bir söz oyununun ürünüdür.

2.1.5.11. Teşhis (Kişileştirme)

İnsanın nesneleşmesi komik olduğu gibi nesne, bitki ve hayvanların da insana has özelliklerle ortaya çıkması aynı şekilde komiğin ortaya çıkmasını sağlar. Yalnız birinci örnekte alaysama ve hakaret ön plandayken ikinci örnekte şaşırmandan ve beklenmedik bir durumdan kaynaklanan gülme söz konusudur.

Böyle bir mizah örneğinin Saffeti Ziyân’ın *Salon Köşelerinde* adlı romanında geçtiği görülür. Romanın başkahramanı Şekip Beyoğlu’nda katıldığı bir balodan dönerken karşılaştığı bir köpeği anlatır:

Ortada bu beyaz dağ sırasının en hakim tepesi sayılabilecek bir yığın üstünde serseri bir sokak köpeği gurulu başını kaldırarak bana baktı. Kafamdaki düşünceleri atmak için ben de biraz durdum. Serseri, homurdanarak bir süre, galiba üzerine düşen karşılama görevini nasıl

⁹⁷⁷ Köklügiller (2000), s. 166.

yerine getireceğini düşündükten sonra yine başını kaldırdı; iki üç defa havladı... Herhalde kendini tanırtıyordu.⁹⁷⁸

Yazar burada Şekip'in ağzından köpeği sadece betimlemez aynı zamandan insana özgü olan 'karşılama' ve tanıştırma' gibi fiilleri köpeğe yakıştırarak onu kişileştirir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdi* adlı romanında da kişileştirmelerden yararlanan komiklikler mevcuttur. Örneğin romanın başkarakteri Meftun'un hizmetçisi olan Eleni evin aşçısı Nazafet'e gece uyuyamadığını söyler. Nazafet'in neden uyuyamadığını sorduğunda ise sivrisineklerin kendisini soktuğunu ve kulağında âdeta türkü söylediklerini dile getirir. Görüldüğü gibi sadece insana has olan türkü söylmenin benzetme yoluyla sivrisineklere yakıştırılması tuhaflıkla birlikte komikliği de oluşturmuştur.⁹⁷⁹

2.1.5.12. Tezat

Zıt kavramların ya da durumların bir arada olmasıyla oluşan bu söz sanatı mizahçıların sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Bergson öne sürdüğü 'soyulan hırsız' metaforu da bu tarz bir yöntemden beslenmektedir. Kurgusal eserlerde kahramanın ya da okuyucunun beklentilerinin tam tersinin gerçekleşmesi dramatik ironinin de temelini oluşturur ki bir roman kahramanı için hem trajik hem de komiktir.

İşte böyle bir trajik durumu Mehmed Celâl'in *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti* adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Kadın ve erkeğin evlilikle ilgili düşüncelerini dile getiren yazara göre koca tamamen kadının mutluluğunu ve hayatını eşine adayan biri olarak resmederken kadının ise tam tersi bir şekilde sadece kendini ve anne-babasını düşündüğünü dile getirerek kocanın bu tezat içerisinde çocuk oyuncağına dönüştüğünü söyler:

Senin güzelliğine perestiş ettiğin, muhabbetine inandığın bir kadının vefâsız olduğunu gömek kadar müellim, acı bir şey olmaz! Hayatını sana hasretmedikten sonra senden ziyade, anasını, babasını, akrabasını düşünen senin hayatından ziyade onların neşesine ehemmiyet vereni seni

⁹⁷⁸ Saffeti Ziya (2017), s. 58.

⁹⁷⁹ Gürpınar, (2018a), s. 36.

yalnız ‘koca’ namında bir oyuncak bir bebek addeden kadınlara tesadüf edersin! O zaman ne kadar sıkılacak ne kadar muhtarip olacaksın!

İhtimal ki pek ziyade sevdiğin o kadının seni tahkir etmek isteyen ailesinin bir fikr-i büleñ-i hakîmâne ile taltif etmeye çalışacaksın!⁹⁸⁰

Yazara göre kadına esir olan her erkeğin sonu daima böyledir hem ironik hem de trajiktir.

Roman boyunca eski sevgilisi Anna üzerinden kadınlara göndermelerde bulunan yazar ayrıca onları tutarsız istekleri doğrultusunda da komikleştirir:

Tuhaf, tuhafılığı nisbetinde garip olan arzularına taaccüb ederdim. İşin asıl tuhaf ciheti bu taaccübümü sana açmamak meselesidir (...) Sormak ayıp olmasın ama aktrisliğe hevesin mi vardı? Mûsikîden o kadar hoşlanırdım ki kapının önünden mâcuncu geçecek olsa için içine sığmazdı. Benim mûsikî-i şiiirmi niçin dinlenmezdin? En ziyade işretimden bî-zâr idin. Bunda hakikaten hakkın var idi. İşret ettikten sonra çekilmez hallerim olduğunu inkâr edemem ne müellim îtiraf! Bununla beraber sen benim ya hiç içmemekliğimi yâhud bütün bütün sızmağımı isterdin! Bu niçin idi?”⁹⁸¹

Yazarın bahsettiği kadın eski sevgilisi Anna’dır. Sevgilinin kendisini sevip sevmediğini iç alemde sorgulayan yazar sevgilinin tutarsız hareketlerine de bir mana veremez. Bir yandan müziğe aşırı ilgi göstermesine rağmen kendisini seven erkeğin musikiyi andıran şiirlerini dinlememesi ya da sevgilisinin ya hiç içki içmemesini ya da sızana kadar içmesini istemesini bir türlü anlayamaz ve roman boyunca kadınların bu tutarsız davranışlarını kendi kendine sorarak okuyucuyla paylaşır.

Dramatik olduğu kadar içerisinde tezatlık barındıran bir diğer eser Filibeli Ahmet Hilmi tarafından yazılan *Öksüz Turgut* adlı romandır. Yıldırım Beyazıt döneminde Haçlılarla Osmanlı Devleti arasında yaşanan Niğbolu Savaşı’nı konu edinen romanda Haçlı ordusunun duklerinden olan Korkusuz Jan Türkler ile ilgili hareket ve tavırlarıyla okuyucunun dikkattini çeken karakterler arasındadır. Özellikle Yıldırım Beyazıt ve Türkleri küçümseyen tavırlarıyla trajik ve ironik sonunu hazırlayan Korkusuz Jan roman sonunda yaşadıkları bir tezatın kurguya dahil edilışinin başarılı örnekleri arasındadır. Savaş hazırlığı boyunca Türkleri aşağılamaya çalışan bu şövalye sık sık Yıldırım Beyazıt’ı küçük düşürmeye çalışarak savaş sonunda Yıldırım Beyazıt’ı terazinin bir gözüne, fidesini ise öbür gözüne bırakarak onu salıvereceğini ve onu öldürmek kadar ehemmiyetli görmediğini dile getirse de savaşın sonunda terazinin gözüne kendisinin oturması ve fide karşılığında serbest

⁹⁸⁰ Şen (2014), s. 18.

⁹⁸¹ Şen (2014), s. 20.

bırakılması Korkusuz Jan'ı küçük düşürdüğü gibi tezatın komiğe başarılı bir uyarlaması olarak görülür.

2.1.5.13. Müşakele

İfadeye oyunsal görünüm veren bu söz sanatı divan edebiyatında düşünceye dayalı ve daha çok konuşma dilinde kullanılır. Birinin kullandığı bir sözcüğü ötekinin başka anlama gelecek şekilde birden fazla tekrarlamasıyla ortaya çıkar.⁹⁸² Şu örnekte olduğu gibi:

- Bir öpücükten ne çıkar, he güzelim?
- Göz çıkar, kan çıkar. Birazdan abim gelince daha neler çıkacağını sana ayrıntılı ve uygulamalı bir şekilde anlatır.⁹⁸³

2.1.5.14. İstikak

Aynı kökten türeyen kelimelerin bir arada kullanılmasıyla oluşan bu söz sanatı daha çok mısralarda karşımıza çıkmaktadır.⁹⁸⁴ Ama aynı kökten olmasına rağmen zıtlık içinde olan kelimeler daha gülünç olabilir. Örneğin, 'Şükran'ın şükürsüzlüğü bu duruma has değildi' cümlesinde olduğu gibi.

2.1.5.15. Kaydırma

Vurgunun birden kaydırılması ya da anlamın mecazdan gerçek anlama kaydırılmasıyla oluşan bu komiklik mizah ustaları tarafından çokça tercih edilen bir

⁹⁸² Köklügiller (2000), s. 242.

⁹⁸³ Usta (2009), s. 105.

⁹⁸⁴ Karataş (2014), s. 298.

yöntemdir. Günlük dilde bulunan çok sayıdaki mecaz, deyim ve atasözlerinin temel anlamlarına yapılan ani geçiş beklenmedik bir etki ve uyumsuzluk yarattığı için pekçok defa gülmeye neden olur. Daha çok Hacivat-Karagöz ya da Pişekâr ile Kavuklu arasında geçen muhaverelerde kullanılan bu yöntem özellikle mahalli karakterlere romanında sıkça yer veren yazarlar tarafından romanlarda kullanılan bir yöntemdir. Mizahın bu türünü II. Meşrutiyet döneminde eserlerine ustaca yansıtan yazarlardan biri şüphesiz Hüseyin Rahmi Gürpınar’dır. Hüseyin Rahmi *Şıpsevdi* adlı adlı eserinde mizahın bu türünden sıkça yararlanmıştı. Örneğin romanın başkarakteri olan Meftun’un hizmetçisi olan Arap (Nezaket) tramvayda yer sıkışması üzerine öfkeli bir şekilde bir kadınla tartışmaya girer. Araya girmek isteyen bir başka kadın Arapla kavga eden kadına hitaben “— Sus kardeş Arap öfkeli... Babalı mıdır nedir”⁹⁸⁵ lafı üzerine Arapla tartışan kadının söylenen sözün asıl maksadını anlamayarak: “—Babalı mı?.. O babalı ise biz de babalıyız... Dünya da hiç babasız insan olur mu imiş”⁹⁸⁶ demsi komiği dğurur. Çünkü araya giren kadın Arap’ın babalı olduğunu dile getirirken aslında onun ‘sinirli’ olduğunu ima etmeye çalışır ama beriki kadın sözün birinci anlamının kasttedildiğini düşünerek araya giren kadına konuyla alakasız bir cevap verir.

Buna benzer bir diyalog da Meftun ile hizmetçisi Zarafet arasında gerçekleşir. Meftun sadece kendisi tüm ev halkının kendisi gibi alafranga usulü üzerine hareket etmelerini istediğini için ev halkına sürekli alfrangalık kursu verir. Bu kurslardan epey sıkılan ev halkı derslerin nerdeyse tamamını uyuyarak geçirirler. Meftun ise meselenin pek mühim olduğunu söyleyerek kimsenin uyumasını istemez.

Rabia⁹⁸⁷, gülerek:

— Orada penceresinin kenarında Zarafet Abla uyuyakalmış da...

Meftun gözlerini açarak:

— Zarafet!

Zarafet:

— Afandim!

⁹⁸⁵ Gürpınar (2018a), s. 15.

⁹⁸⁶ Gürpınar (2018a), s. 15.

⁹⁸⁷ Rabia Meftun’un Vesile adlı teyzesinin kızıdır. Annesiyle birlikte Meftunların konağında kalmaktadır.

Meftun:

— Uyuyor musun?

Zarafet:

— Bir farçacık içim geçti da?..

Meftun:

— İçin nereye geçti?

Zarafet:

— A nereye geçecek? Yine kendimin içine geçti... Büyük Hanım'ın uykusu geldiği vakit içim geçti demiyo mu? Benim de geldi öyle dedi. Ama nereye geçti ne bileyim ben. (Eliyle göğsünü yoklayarak) işte içim yine kendi içimde duruyor.⁹⁸⁸

Meftun iç geçmenin elbette mecazi manasını biliyordur, ama aslen Arap olan Zarafet'in kendini savunmak için Büyük Hanım'ı taklit ederek bu deyimini kullanmasını fırsat bilerek ve Zarafet'in kendisini dinlemediği için alıklığını daha da belirginleştirmek için sözü gerçek manasıyla kullanmaya çalışır. Meftun Zarafet'e oynadığı bu oyunda başarılı olacak ki Zarafet göğsünü yoklayarak içinin gerçekten yerinde mi diye kontrol etmeye çalışır. Meftun'un buradaki ironik tutumu anlaşılmadığı takdirde okuyucu nezdinde hem Meftun hem de Zarafet gülünç duruma düşer, ama anlatıcının burada asıl gülünçleştirmek istediği kişi Meftun'dan ziyade Zarafet'tir.

Meftun'un yalnız konağın hizmetçisi Eleni ile yaptığı diyalogda yine sözcüğün mecazi anlamı yerine gerçek anlamını öncelemesiyle bu sefer kendisi komik duruma düşer. Meftun kardeşi Lebibe'ye alafırlık dersinde genç kadınların da avlanabileceğini ve nerelerde avlanması gerektiğini anlattığı bir sırada odaya Eleni girer. Bir şey almak için odaya giren Eleni konunun ava çıkma olduğunu öğrenince kıs kıs gülerken dışarı çıkar. Bunu gören Meftun Eleni'ye niçin güldüğünü sorunca Eleni Lebibe'nin av konusunda çok maharetli olduğunu mahallede keklik, bakaçya ve horoz nevinden ne bulursa avladığını ve bu konuda ders almaya ihtiyacının olmadığını söyler. Eleni bu imasıyla aslında Lebibe'nin çapkınlığını ve mahalle beyleriyle olan ilişkisini kastetmeye çalışmışsa da Meftun konuyu

⁹⁸⁸ Gürpınar (2018a), s. 99-100.

anlayamamış ve mahallede keklik ile bakaçyanın ne işi olduğunu sorarak komik duruma düşmüş.⁹⁸⁹

2.1.5.16. *Bağlamın Dışına Çıkma (Aktarım)*

Bazı sözcük ve söz öbeklerin kullanıldıkları alanın dışında kullanılmaları genellikle gülmeye neticelenir. Örneğin futbol ile ilgili bir terimin imam tarafından vaaz verirken kullanılması komiğe neden olur: ‘Ey cemaat abdestsiz kılınan namaz ofsayttır yani geçersizdir’ şeklindeki bir cümle kahkahayı da beraberinde getirir. Gülmenin uyumsuzluk kuramının kaynağından beslenen bu yöntem II. Meşrutiyet dönemi romanında kullanılan mizahi yöntemlerden biridir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar *Şıvsevdi* adlı eserinde buna benzer yöntemlerden yararlandığı görülür. Romanın kahramanı Meftun hem düşünce yapısı olarak hem de yaşam biçimi olarak alafranga tipli biridir. Yalnız alafrangalığı mutlak doğru yaşam biçimi olarak görmesi ve uygulamadaki taklitçiliği onu hem okuyucuya hem de çevresine gülünç gösterir. Sadece kendisinin değil hane halkının da alafrangaya alıştırmak isteyen Meftun hane halkına Savuar-vivr’e denilen bir kitaptan Frenk usulü yaşama biçimi dersleri verir. Bir Frenk gibi nasıl oturup kalkacağını nasıl yemek yiyeceğini hatta kahvaltıda yenilen bir zeytinin çekirdeğinin nereye konulması gerektiğini gibi en ince detayına kadar hane halkına öğretemeye çalışır. Meftun’un bu kurslarda kullandığı dilin hane halkı tarafından anlaşılması ya da bağlamından koparılması ise yer yer komiği doğurur. Bunlardan biri de Meftun’un büyükannesi olan Hanımnine’nin kuşkonmaz kavramını anlamaması üzerine gerçekleşir:

Meftun:

— Hanımnine iyi dinle rica ederim; bahis gayet mühim, İngilizlerle Fransızlar kuşkonmazı nasıl yerler?

Kadınnine kendi kendine:

⁹⁸⁹ Gürpınar (2018a), s. 120-121.

— Hay yiyemez olsunlar. (suyu içerek yüksek sesle) Dinliyorum. Kuş nereye konmuyormuş anlat bakalım?.. Üsküdar’da bir viran türbe varmış; onun üzerine hiç kuş konmaz derler onu mu söylüyorsun?

Meftun:

— Şimdi sana hikâyenin alfabesinden mi başlamalı? Deminden beri neye dinlemedin?⁹⁹⁰

Burada Meftun yine alfrangalık üzerine verdiği bir derste Frenklerin bir tür bitki olan kuşkonmazın nasıl yenilmesi gerektiğinden söz ederken Kadinnine’nin kavramı bağlamından kopararak içinden söylenmesi gülüncü doğrudur. Ayrıca Burada Meftun’un alfrangalığı bir mesleğe dönüştürmesi ve bu mesleğe olan katılığı onu gülünçleştirirken Kadinnine’nin komikliğini ise dalgınlığı oluşturur. Buna benzer bir sahnenin yazarın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı eserinde yaşandığı görülür. Romanın Başkahramanı olan İrfan Bey hem okuyan hem de yazan bir kişiliktir. Avrupa’ya hiç gitmemiştir, ama Batı’ya ait temel eserleri okuyarak yeni düşünceleri öğrenmeye gayret etmiş biridir. Bununla birlikte şöhret olma hırsı ve kadınlara olan düşkünlüğü onu okuyucu nazarında bazı gülünç durumlara düşürür. Romanda kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı iddiası üzerine yapılan haberleri dikkatlice okuyan ve hatta bu konuda makaleler yazan İrfan Bey, kadınlara yönelik bu konuda konferanslar da vermeye başlar. Konferanslarda hayat ve ölüm temalarına da yer yer değinen İrfan Bey ‘darwinizm’in de ciddi savunucularındandır. Konferanslarının birinde güçlünün zayıfı her zaman yutma eğiliminde olduğunu ve bu kanunun en küçük mikroptan büyük devletlere kadar geçerli olduğunu ve insanlar arası ilişkilerde de bu durumun hükmünü icra ettiğini dile getirmeye çalışır:

İnsan işlerindeki bu gariplik, bazen o derecelere varıyor ki hakla haksızlığın, adaletli iş görmekle hırsızlığın, zorla almanın sınırları nerelerde başlayıp nerelerde bittiğini kestirmekten insan âciz kalıyor. Bu âna kadar gördüğümüz örneklere bakılırsa ‘hak’kı kuvvetin doğurduğu anlaşılıyor. Kuvvetli olan haklı oluyor. O derecede ki hakkı; âcizlere, zayıflara en kuvvetli olan dağıtıyor. Kuvvetlinin fikri, hak oluyor. Zayıf bir insan, kuvvetlinin fikrini hak olarak kabul etmek zorunda kaldıkça hürriyet, adalet kurulmuş olamaz. O kuvveti imkân derecesinde herkese dağıtmanın yolunu bulmalıdır.

Kadının biri öbürünün kulağına eğilerek:

— Artık bu İrfan Bey de laf bulamıyor da kuvvetli Hakkı’yla zayıf Hakkı’yı anlatıyor.

Başkası:

— Muhallebici Hakkı’yı mı anlatıyor dedin?

⁹⁹⁰ Gürpınar (2018a), s. 94.

— Yok, yağlıkçı Osman'ı. Kulağın nerede kardeş? Dinle de anla.⁹⁹¹

İrfan Bey bu şekilde derin felsefe lakırdılarını dillendirirken onu dinleyen kadınlar ise hiç oralı olmaz. İrfan Bey'in birkaç defa tekrar ettiği 'hak' kavramını da bağlamından kopararak isim olan 'Hakkı' sözcüğüyle karıştırırlar İrfan Bey'in asıl anlatmak istediğinin de bu olduğunu birbirlerine tavsiye etmeye başlarlar. Burada komik duruma düşenler elbette konferansı dinleyip İrfan Bey'in ne demek istediğini anlamayan kadınlardır. Çünkü bilgisizlikleri onları dalgınlıştırmış bu da Bergson'un gülme kuramına göre komiği oluşturmuş. Yalnız burada yazar konferansı dinleyen kadınların bilgili ve bu konuda ehil olduğunu ima eden işaretler romana koymuş olsa ya da romanda dinlendirmiş olsa o vakit bu kişilerin 'bağlamında koparma' söylemleri İrfan Bey'e ve onun dile getirdiği felsefesine ciddi bir eleştiri içermiş olacaktı. Hüseyin Rahmi'in özdeş sesi olan İrfan Bey dile getirdiği felsefesine ciddi muhattap bulamaması da aslında yazarın bu düşenceyi gizliden gizliye savunucusu olduğunun bir göstergesidir.

2.1.5.17. Geçişme

Bir varlık nesne veya hayvanın ait olmadığı sınıf, cins ve türe geçirilmesiyle ortaya çıkan bir söz oyunudur.⁹⁹² Ya da içinde bulunduğu sınıfın özellikleri dışında canlandırılması da aynı şekilde komikliğin oluşmasına neden olacaktır. Örneğin bir uzaylıya takım elbisenin giydirilmesi uyumsuzluğa neden olacağı için gülünçtür. Bu tarz komik unsurları Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Âmak-ı Hayal* adlı romanında görmek mümkündür. Hayal âleminde seyr ü sülük eden Raci hocası olarak addediği Aynalı Dede'nin neyi üflemsiyle kendini Ayasofya Camii'nin müezzini olarak hayal eder. Ezan okuduğu bir günde kendisini bir kuşun sırtında görür. Yalnız bu kuş konuşabilen ve sırtında bir ev dolusu eşya taşıyabilen ayrıca sırtındaki kişinin niyetini okuyabilen bir varlıktır. Seyr ü sülükün beşinci gününde olan Raci ayrıca taş ile de konuşabilmektedir. Tasavvufi bir roman olan *Âmak-ı Hayal*'ı kaleme alan Filibeli Ahmet Hilmi Raci'nin hayallerinden yararlanarak eserinde bolca geçişme

⁹⁹¹ Gürpınar (2018b), s. 55-56.

⁹⁹² Usta (2009), s. 112.

örneği vermektedir. Vahdet-i vücud adlı tasavvufi görüş benimsenerek yazılan romanda yaratılan her şey tek ‘bir’den yaratıldığı için nesnelere insanlar arasında fark görülmez. Nitekim bu anlayışı Raci kendisini görmeye gelen eski arkadaşı Sami ile de paylaşır: “Düşünüyorum ki ben, sen, hava, taş, demir hep bir şey iken neden demir ağlamıyor, taş çıldırmıyor, hava yalvarmıyor da insan...”⁹⁹³

Buna benzer bir örneğin de Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdıvaç* adlı eserinde geçtiği görülür. Romanın ana kahramanlarından olan İrfan Bey kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı iddiası üzerine konferanslar vermeye başlar. Halkı kuyruklu yıldız ve bazı felsefi konularda aydınlatmak ister, ama muhattap alındığı grup cahil olmakla birlikte yağ gibi su üstüne de çıkmasını bilenlerdendir. İrfan Bey’in sözlerini yer yer çarptıran bazen de bağlamında kopararak bambaşka konulardan söz açan bu grup aynı şekilde geçişme söylem tekniğine uygun olacak komiklikleri de oluştururlar:

İrfan Bey devam ederek:

— Hanımlar, gürültü ediyorsunuz. Rica ederim susunuz. İşte şimdi kuyruğuna geldik. Bu çeşit yıldızlar bir başla bir de kuyruktan yapılmalıdır. Baş, yıldızın çekirdek dedikleri yoğun kısmıyla giysü adı verilen saçından meydana gelir. Bu saçın parlaklığı güneşe yaklaşmakla artar. Uzaklaştıkça söner. Kuyruğu da saç gibi uzadıkça yoğunluğu azalan birtakım gazlardan ibarettir.

Bir Hanım: — Kuyruğu gaz boyamasından mıymış diyor?

Bir başkası: — Ah, keşke ince kumaştan olsaydı, önümüzden geçerken makasla arşın arşın keserdik...

Bir başkası: — Tül olsa daha çok işimize yaramaz mıydı?⁹⁹⁴

İrfan Bey konferansına devamla yıldızın kuyruk kısmını anlatmaya çalışır, ama bilimsel bir dileden ve zihinsel dünyadan tamamen uzak olan dinleyici kitlesi kuyruğu farklı farklı türlere benzeterek uyumsuzluktan kaynaklanan gülünçlüğü oluştururlar.

Gülünçlük kaynağını biçimsizlikten ya da uyumsuzluktan elde eden ‘geçişme’ tekniği aynı zamanda insan’ın bir başka türe ya da sınıfa benzetme gayesiyle de yapılabilir. Genelde hakaret bazlı yapılan bu iğneler kaba güldürü (fars) olarak da tanımlanabilir. Örneğin Müfide Ferit Tek’in 1911-1915 yıllarını dile

⁹⁹³ Filibeli Ahmet Hilmi (2011), s. 194.

⁹⁹⁴ Gürpınar (2018b), s. 56.

getiren *Aydemir* adlı romnında Rusların bu tarz bir dil tekniğiyle Tatar ve Yahudilere hakaret ettiği söylenir: “Milletin Ruslardan gördüğü eza, hakeret de pek müthiştir... Meselâ Rusya’da ekseriya şu levhaya tesadüf edersiniz: ‘Buraya domuz, köpek, Tatar ve Yahudi’nin girmesi memnudur.’”⁹⁹⁵ Bu cümledeki ilk amaç elbette söz konusu mekanın köpekler ve domuzlar için yasak olması değil Tatar ile Yahudilerin bunlarla birlikte zikredilerek hakarete maruz bırakılmasıdır. Genelde hayvan için konulan uyarı levhasının Tatarlar ve Yahudiler için konulmuş olması sadece bir yasakla ilgili değildir. Aynı zamanda bu kişileri hayvan sınıfına indirgeyerek onları gülünç duruma düşürmek istemeleriyle açıklanabilir.

2.1.5.18. İmleme

Nükteli anlatım da diyebileceğimiz bu söz oyununda söylenmek istenen söz dolaylı olarak dile getirilir.⁹⁹⁶ Ama asıl söylenmek istenen de daha kısa ve öz olduğu için hayranlık da duyulan bu tarz anlatım biçimleri beklenmedik bir etki yarattıkları için de gülmeye neden olur. Bununla birlikte gizlenen herhangi bir bilginin başkası tarafından da bilindiğini göstermek amacıyla da ima tekniği kullanılabilir. Burada komikliğe ya da gülünçlüğe sebep olan asıl unsurlar ise bilgiyi, gerçeği ya da ‘var olan’ı gizlemeye çalışan kişinin beceriksizliği ve bundan dolayı gizlenen gerçeği öğrenen kişinin üstünlüğünü ya da zekiliğini ortaya koyma çabasıdır. Örneğin Mahmud Sadık’ın 1913’te kaleme aldığı *Tekâmül*⁹⁹⁷ adlı eserinde buna benzer bir olayın yaşandığı söylenebilir. Romanın başkişisi Şefik deniz yoluyla İskenderiye’ye gitmektedir. Gemide Fransız mühendis Mösyö Palmotiye, Alman Her Shorder ve Amerikalı Jessy Clifford adında bir bayanla tanışır. Genç bir delikanlı olan Şefik akşam yemeğinde yakınlığı Jessy Clifford’dan hoşlanmaya başlar. Jessy Clifford da tam belli etmese de o da Şefik’e karşı ilgisiz durmaz ve Şefik’i kendine bağlamak için elinden gelen işvebazlıkları kullanmaya başlar, geceleri güvertede başbaşa çay

⁹⁹⁵ **Tek** (2002), s. 16.

⁹⁹⁶ **Usta** (2009), s. 117.

⁹⁹⁷ Mahmud Sadık’ın bu romanı çok basit bir kurguya sahip olsa da yazar insandaki bilgiye ya da gelecekte olacak olana fitri meylini kullanarak yani okuyucudaki merak ögesini canlı tutarak okuyucuyu hikayenin içerisine çekebilmeyi başarır. Nitekim Forster merak konusunda hepimizin Şehrazad’ın kocasına benzediğimizi söyler ve şöyle devam eder: “Evensel bir istektir bu ve işte bu nedenle romanın belkemiği öykü olmak zorunda.” Böylece Forster, romanın asıl temel ögesinin öykü oluşunun altında yatan sebebin merak olduğunu söylemiş olur. (**Forster** (2014), s. 65).

içip sohbet etmeye başlarlar. Yine böyle bir gecede durumun farkına varan Fransız mühendis, Şekip'in çaydan sonra Madam clifford'dan ayrılıp aşağı inmesi üzerine aralarındaki ilişkiyi ima edercesine:" — Güverte biraz serin, soğuk almış olmayınız, çaya biraz rom koysanız... Fakat af edersiniz. Ben kıyas-ı nefle böyle söyledim. Sizin gibi hararetili gençler üşür mü"⁹⁹⁸ demesi elbette Fransız mühendis Mösyö Palmotiye'nin Şekip'in sıhhatini çok düşündüğünden dolayı değildir, Şekip'in Madam Clifford'a olan meylini ifşa etmek içindir. Ve bu sırrın ortaya çıkması ya da başkalarının da bilyor olması gülünçlüğü doğurur. Nitekim Mösyö Palmotiye'nin bu sözleri üzerine Her Shroder de güler: "'Hararetili gençler' tabirinin noktasına galiba Shroder de intikal etti. Çünkü tebessümden kendini alamadı."⁹⁹⁹ Buradaki gülünçlüğü kuvvetlendiren bir diğer unsur ise mühendis Palmotiye'nin 'hararetili gençler' benzetmesiyle Şekip'i stereotipleştirmesi ve Şekip'i sevdâ ve aşk peşinde koşan olağan birine benzetmeye çalışmasıdır. Böylece basite indirgenen Şekip arkadaşları tarafından gülünç duruma düşmüş olur.

Yalnız İkinci Meşrutiyet devrinin klişe denilebilecek imlemesi ise şüphesiz 'yıldız ile burun' sözcükleridir. II. Abdülhamid'in burnu büyük olduğu için basında 'burun' kelimesinin kullanılması padişahı ifade edebilir diye yasaklanmıştı. Sultan Abdülhamid ile ilgili yapılan karikatürlerin çoğunda gerçekten de sivri ve biçimsiz bir burunla tasvir edildiği görülür.¹⁰⁰⁰ Safvet Nezihî'nin *Kadınla Arasında* adlı romanında geçen "burun yazdırmayan sansürün burnuna artık bundan böyle güleceğiz. Gördün a! Bugünkü makaleler biraz canlı. Çünkü sansürün dest-i tahribi (tahrip eden eli) üzerlerinde yok"¹⁰⁰¹ demesi de söz konusu sansüre işaret etmektedir.

Sultan Abdülhamid'i imleyen diğer bir ifade ise 'yıldız' sözcüğüdür. Çünkü Sultan Abdülhamid II. Abdülhamid, Dolmabahçe Sarayı'ndan ayrılıp Yıldız Sarayı'na¹⁰⁰² taşınmış ve padişahlığı süresince bu sarayda kalmıştır. Bu yüzden

⁹⁹⁸ **Mahmut Sadık** (2017) *Tekâmül*, Erzurum, Salkınsöğüt Yayınevi, s. 27.

⁹⁹⁹ **Mahmut Sadık** (2017), s. 27.

¹⁰⁰⁰ Bkz. **Alkan, N.** 'Karikatürlerin Anlatımıyla Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi': Hülâgü, Mehmet Metin / Batmaz, Şakir / Alan, Gülbadi (Ed) (2011) *Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid*, Kayser, Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 147-166.

¹⁰⁰¹ **Savfet Nezihî** (2018), s. 31.

¹⁰⁰² "Yıldız tepesinde eğimli bir arazi üzerine yayılmış köşk ve kasırlardan meydana gelen saray alanındaki ilk yapı bir kasır olup III. Selim tarafından annesi Mihrişah Sultan için yapılmış, III. Selim'in babası III. Mustafa adına da rokoko tarzında bir çeşme inşa edilmiştir. Daha sonra II. Mahmud, 1834-1835 yıllarında burada bir köşk inşa ettirmiş, ancak bu yapı günümüze ulaşmamıştır. Sultan Abdülmecid mevcut kasırları yıktırarak 1842'de annesi Bezmiâlem Vâlîde Sultan için Kasr-ı Dilküşâ

istibdat döneminde Sultan ile ilgili ifadelerde yıldız imlemesiyle göndermeler yapılırdı. Safvet Nezihî de *Müsebbib* adlı romanında yıldız sözcüğüyle Sultan'a göndermelerde bulunur. Romanın baş kahramanlarından olan Zülfikar Efendi Ali Suavi ile birlikte Çırağan Sarayı Baskını'nda ölen damadının cenazesini almaya çalışırken kendisine de yapılan baskılar yüzünden kalp krizi geçirir ve akşam evine dönmeden oracıkta can verir. Zülfikar Efendi'nin ikinci damadı olan Zahit Efendi cenazeyi teslim alır. "Bu birinci sahne-i facia (facia sahnesi) müellem (üzücü) bir netice ile kapandı. Ertesi sabah, Zahit Efendi, Zülfikar Efendi'nin cenazesini eve getiriyordu. Zavallı adam o gece mahbes-i belada (hapis belasında) sekte-i kalpten (kalp krizinden) vefat etmişti. O hamiyetli, vicdanlı, fedakar bir müminin defnini istirhama getirmişti. Şimdi onu defnedeceklerdi. Evi bir bang-ı matem (matem feryatları) kapladı. Feryatlar, figanlar semavâta (göklere) yükseliyordu. Fakat yıldızlara yetişemiyordu."¹⁰⁰³ Hakim bakış açısıyla yazılan romanda anlatıcı burada istibdat zulmüne uğrayan Zülfikar Efendi ve ailesinin feryatlarının göğe kadar yükseldiğini ama bütün bu olaylara 'müsebbib' olan Yıldız Sarayı'nda oturan Sultan'ın bir türlü işitemediğini ima eder.

2.1.6. Eleştiri Aracı Olarak Kara Mizah/Satir

Çalışmanın başında denildiği gibi mizahın en önemli unsurlarından biri de yergi/hicivdir. Dolayısıyla II. meşrutiyet döneminin çözümleri, yozlaşmaları ve değişimleri doğrudan eleştirildiği gibi mizahın kamuflajı altında dönemin romanlarında satirik olarak da eleştirilmiştir.

adıyla yeni bir köşk yaptırmıştır. Günümüzde Vâlîde Sultan Köşkü diye anılan yapının esasını bu binanın teşkil ettiği sanılmaktadır. Sultan Abdülaziz zamanında da Büyük Mâbeyin Köşkü, Çit Kasrı, Malta ve Çadır köşkleri inşa edilmiştir. II. Abdülhamid, Dolmabahçe Sarayı'ndan ayrılarak Yıldız Sarayı'na taşınmış ve padişahlığı süresince bu sarayda kalmıştır. Onun zamanında burada Küçük Mâbeyin Köşkü, harem binaları, Cârîyeler Dairesi, Kızlarağası Köşkü, Şâle Köşkü, Yıldız Camii, tiyatro, marangozhane, eczahane, tamirhane, kilithane, çini atölyesi, kütüphane, şehzade köşkleri yapılmış ve bugünkü saray kompleksi ortaya çıkmıştır" bkz. (Bilgin, Bülent (2013) Yıldız Sarayı, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 43, s. 541).

¹⁰⁰³ Safvet Nezihî (2018) *Müsebbib*, Ankara, Gece Akademi Yayınları, (Haz. Asiye Çığrı Yıldırım), s. 75.

Heccav, yergici, ironi ustası temelde umutlu, değişimden ve evrimden yana olan kişidir: Sövüyor, makaraya alıyor ya da çuvaldızı batırıyorsa daha iyi bir dünyanın varlığına yatırım yaptığı içindir. Kara mizahçı için ise böyle bir umut yoktur: Bir kıyamet habercisi gibi umudun, değişim özleminin, evrime olan inancın altında saklanan ikiyüzlülüğe tutar ışığını. Ona göre başlangıçtan bu yana hiçbir şey değişmemiştir ve bu kanlı maskaralıkta, yani hayatta kendisine düşen görev peçeyi düşürmektir.¹⁰⁰⁴

II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte yeşeren umutlar ve hürriyete olan inançlar dönemin aydın ve sanatçıları arasında hatta halkta sevinç yaratmışsa da İttihat ve Terakki Hükümeti'nin aldığı kararlar ve Sultan Abdülhamid'i aratmayan uygulamaları sert bir dille eleştirilmiştir.

2.1.6.1. Devlet Kurumlarının Yozlaşması

Devlet mekanizmasının işlerliğini sağlayan devlet kurumları, halka hizmet düşüncesiyle hareket eden resmi yapı ve kuruluşlardır. Bu kurumlarda çalışan kişiler ise derecelerine göre genel anlamda kamu görevlisi ya da memur denilmektedir. Bu kişiler bazen gerçek amaçlarının dışına çıkarak devletin kurumlar aracılığıyla kendilerine sağladığı imkânları gayri ahlaki bir durumda kullanabilir. Bu durumun sürekliliği ise söz konusu kurumun işlerliğini yitirdiğini ve yozlaştığını göstermektedir.

II. Meşrutiyet dönemi, devlet kavramının ve kurumlaşmanın hemen hemen her alanda söz konusu edildiği, siyasi ve toplumsal kargaşanın en şiddetli yaşandığı tarihlerden biri olması hasebiyle 'kurumların yozlaşması' trajik bir son olarak bu dönemin romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Dönemin karakteristik özellikleri de göz önünde bulundurulduğunda söz konusu yozlaşmanın mizah ile eleştirilmesi kaçınılmaz olacaktır.

Örneğin Halide Edip Adıvar *Son Eseri*¹⁰⁰⁵ adlı romanında Osmanlı Devleti'nin Sefaret (Elçilik) kurumunu mizahi bir üslupla eleştirmektedir. Babasının

¹⁰⁰⁴ **Batur, Enis** (2010) Kara Mizah Antolojisi, İstanbul, Sel Yayıncılık, s. 10.

¹⁰⁰⁵ **Adıvar, Halide Edip** (2008) Son Eseri, İstanbul, Can Yayınları.

da bir sefir (elçi) olduğunu söyleyen Kamuran¹⁰⁰⁶ babasını hayatta sadece bir defa gördüğünü ve üzerindeki tesirinin hariçten (dışardan) olduğunu söyler. Babasının ölümünde ise resmi bir keder ile yasını tuttuğunu söyler. Halide Edip, sefiirlere yönelik asıl eleştiriyi bu kişilerin “zihinsel eyleminin bedensel gereksinimlerine tutsak”¹⁰⁰⁷ bir şekilde yaşadıklarını dile getirerek Kamuran’ın ağzından komikleştirir ve Freud’un deyimiyle maskelerini düşürmüş olur:

Roma’dan size bahsetmeyeceğim. Çünkü Viyana’daki hayat tarzımızdan pek başka değildi. Yalnız birinci kÂtîp olması Asım’a sosyete de daha mühim bir mevki vermişti. Ben de onun kardeşi ve evinin hanımı sıfatıyla Roma sefaret muhitlerinde tabii olarak yer tutuyordum. Ah bu sefaret muhiti denilen hayat... Bu ne kadar yepyeni bir roman mevzusudur. Ne kadar kendi başına, havası ve insanları başka bir muhittir. İngiliz, Fransız, Türk vesaire güya oradakiler başka başka memleket ve millet temsil ederler. Fakat bunları bir arada görürseniz zihniyeti, giyinişi hareketi ve ahlakı hep ‘birörnek’ adamlar olduklarını derhal anlarsınız. Belki de tek tek fert olarak hususiyetleri vardır. Fakat bu hususiyetler sefaret muhiti denilen kudretli ve herkesi birbirine benzeten havada kaybolur gider. Bugün ben herhangi kalabalıktan, herhangi milletten bir sefaret memuru görsem derhal mesleğini tahmin ederim. Bilhassa giyinişleri, pantolonlarının çizgisinden potin bağlarına kadar o kadar ayındır ki üniformalı bir asker alayında başkalık sezersiniz bunlarda sezmezsiniz. Ve herhangi merasime göre değıştikçe kostümlerinin, yanılmıyorsam hatta çamaşırlarının teferruatına kadar protokole bağlıdır. Hülâsa bu küçük ve hususi muhitin efkârı umumiyesini tespit eden bir şey yoktur. Herhangi bir ziyafette çorabının yahut boyunbağının rengini tam intihap etmemiş bir sefaret memurunun o muhitte artık yeri yoktur.

Bunların yalnız giyinişleri ve tavırları değil konuşuşları, düşünüşleri, herhangi vaka karşısındaki hükümleri de hep birbirine benzer. Yemek yerken, tenis oynarken sefaret memuru nasıl hareket etmeli? Bunları protokol kitabından değil muhitlerinden öğrenirler. Bunların içinde, edebiyatta, fikriyatta isim bırakmışları da vardır. Fakat ekseriyeti sefaret muhitinin haricindeki dünyaya yabancıdır ve zihniyetleri ne yaparlarsa yapsınlar sınıflarının tesirinden nadiren kurtulur.¹⁰⁰⁸

Sefaret memurlarının en önemli görevlerinden biri de kendi devletlerini harici devletlerde en iyi ve doğru şekilde temsil etmektir. Bu görevlerine binaen kendilerine tanınan maddi ve manevi imkanları kendi sefaret görevi yerine kendi sefahatine yönlendiren memurlar, zamanla kendiliğinden oluşan sefaret muhitinin birer kuklası haline gelmekle komikleştirilir. Bedeni ‘otomatlığın’ ruhsal ve zihinsel otomatlığa dönüştüğü bu parçada insana özgü olan ferdi farklılıklar ‘sefaret muhiti protokolü’ adlı sefahat kılıcıyla tekdüze edilmiş ve âdeta tek makinede üretilmiş ürünler olarak okuyucuya sunulmuş. Yazar söz konusu muhiti birbirine o kadar benzer bulur ki bu grubun günahlarının ve sevaplarının bile aynı türden olduğunu diler getirir.

¹⁰⁰⁶ Romanın başkarakterlerindedir. Feridun Hikmet ile gizli aşk yaşayan Kamuran Osmanlı sefaret memuru olan Asım adındaki kişinin de kız kardeşidir. Yazar Kamuran’ın ağzından sefaret kurumuna yönelik eleştirilerde bulunur.

¹⁰⁰⁷ Freud (1996), s. 166.

¹⁰⁰⁸ Adivar (2008), s. 103-104.

Kamuran'ın ağzıyla konuşan Halide Edip burada bir meslek katılığından oluşan komiğe işaret etmektedir aynı zamanda. “Komik kişi mesleğinin o katı çerçevesinin içine o kadar sımsıkı girmiş ki artık öteki insanlar gibi ne kımıldayacak yeri ne de duygulanacak durumu kalmıştır.”¹⁰⁰⁹ Nitekim romanda sefir olan Kamuran'ın babası böyle bir mesleki katılığın içinde kalarak en tabii görevi olan babalık görevini bile yerine getirememiş ve çocuklarının hafızalarında sadece bir isim olarak yaşamıştı.

Yalnız Halide Edip'le birlikte II. Meşrutiyet dönemi roman yazarları içerisinde Sultan Abdülhamid'i ve devlet kurumlarını en çok eleştirenler arasında şüphesiz Safvet Nezihî de saymak gerekir. 1909 yılında kaleme aldığı *Kadınlar Arasında* adlı eserinde II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine yaşananları genellikle Nüzhet'in ve Nüzhetin biraderinin ağzından aktaran Safvet Nezihî dönemin istibdadını, sansürünü ya da devlet içerisindeki çözümleri eleştirirken mizahi bir dil kullanmayı da ihmal etmez.

Nüzhet romanın başkişisidir. Adana'daki arkadaşı Sadiye'ye Meşrutiyet'in ilanı ile ilgili gördüklerini, yaşananları, abisi ve babasıyla konuştuklarını mektupta yazmaya çalışır. Nüzhet yazdığı ikinci mektupta abisiyle arasında geçen bir konuşmayı da yazar. Burada aynı zamanda hürriyetçi bir muhalif olan abisinin Sultan Abdülhamid'e Sait Paşa'ya ve Mabeyn Hayet'ine yapmış olduğu eleştirilere de yer verir.

[Abisi]:

— Yemeğe çağırdılar. Hepimiz gittik. Peder de orada. Birederin reyini sordu:

— Serasker'in nâmını neden değiştirmişler?

Büyük birader dudaklarını büktü:

— Askere baş olmaya layık olmadığı için...

Sonra birden bire coştı:

— Baş olan sözünü geçirir. Peykeri (yüzü) sönmeyen yüz tutan Serasker ise Üçüncü Ordu'ya söz geçirememiş. “Uslu oturunuz, rahat durunuz, öyle tatlıya tuzluya karışmayınız. Sizin hepimizi terfi ettireyim, neferlerinizi paşa yapayım. Nişan, madalya... Ne isterseniz vereyim.

¹⁰⁰⁹ Bergson (2011), s.102.

Göğsünüzü şakırdaklarla kaplayayım. Para isterseniz ona da Allah kerim. Hazineye on para olmasa da ben çaresini bulurum. Ancak ağzımıza o sözü, yalnız o sözü almayımız” dememiş.¹⁰¹⁰

Nüzhet’in babası Sait Paşa’nın yönetimde olan biridir, oğlu ise hürriyetçilerle birlikte hareket edenler arasındadır.¹⁰¹¹ Meşrutiyet’in ilanı ile hükûmetin başına getirilen Said Paşa yönetimi tarafından¹⁰¹² verilen yemeğe katılan Nüzhetin biraderi Seraskerlik makamının Harbiye Nâzırlığı’na döndürüldüğünü öğrenmesi üzerine kendince Sultan Abdülhamid idaresi ile Seraskerlik makamı arasında geçen diyalogun parodisini yaparak Serasker’in Üçüncü Ordu’ya sözünü geçirememesi üzerine cezalandırıldığını ima etmeye çalışır. Ayrıca yapılan bu isim değişikliğinin de parodisini yapar: “Mesela topu patlamadığı için Tophane-i Amire Müşiriyeti’nin (Topçu Ocağı Komutanlığı) Esliha ve Mühimmat-ı Atike (eski mühimmat ve silahlar) nezaretine tebdili münasip değil mi? Faraza Orman nezaretinin ‘Tahrib-i Eşcar (ağaçların tahribi) nezareti ünvanına tebdili fena mı olur” diye sorarak yapılan değişikliklerin sebebini parodileştirir. Burada Nüzhet’in karşı çıktığı nokta değişikliklerin yapılması değil yapılan değişikliklerin sebebidir. Çünkü Seraskerlik makamı ona göre sözünü Üçüncü Ordu’ya geçiremediği için ismi değiştirilmiştir. Dolayısıyla Nüzhet’in biraderi de vermiş olduğu parodik örneklerde değişiklikleri saçma bir nedene bağlayarak asıl eleştirmek istediği noktayı göstermeye çalışır.

Nüzhet’in büyük abisi eski idarenin savunucusu ve de aynı zamanda üyesi olan babasına karşı Heyet-i Vükela’nın (Bakanlar Kurulu) Meclis-i Mebusan karşısında eskisi gibi rahat olamayacağını dile getirirken yine parodinin oyunsal dilinden yararlanır:

[Peder]:

— Biliyorsun Nüzhet az daha bu sabah hiddetten bir hâl oluyordum. O kardeşin olacak geveze bana dedi ki: “Bu şimdiki Heyet’i Vükela, Meclis-i Mebusan huzurunda rahat rahat uykularına dalamazlar. Kendi nezaretlerine müteallik (ilgili) bir sual irat edildiği zaman (soru

¹⁰¹⁰ Safvet Nezihî (2018), s. 33.

¹⁰¹¹ Yazar Nüzhet’i romanın merkezine oturtur ve gelişen olayları onun gözünden ve onun ağzından vermeye çalışır. Hatta Nüzhet’in babasının ve büyük biraderinin düşüncelerini bile okuyucu ancak onun bu kişilerle girdiği tartışmalar sayesinde öğrenir. Bu kişilere romanda önemli görevler yüklenmesine karşın adlarının olmaması ve bu kişiler hakkında gerekli bilgilerin verilmemesi romanın amacından sapmaya yönelttiği söylenebilir.

¹⁰¹² Yazar bu konu hakkında da net bir bilgi vermiyor, ama mantıksal bir tahmin yapıldığında yemek davetinin yeni yönetim tarafından muhaliflere ve hürriyetçilerin önde gelen şahsiyetlerine yapıldığı söylenebilir.

sorulduğu zaman) dün gece yedikleri patlıcan dolmasından rahatsız olduklarını, Tatar böreğinin kıymalı mı yoksa peynirli mi daha nefis olacağını –Meclis-i Hass-ı Vükela içtimalarında olduğu (Bakanlar Kurulu toplantısında) gibi- söyleyecek değiller a! Orada söz lazım, delil lazım, vesika lazım. Sadrazaman Paşa ne tarafta ise ben de o taraftayım, diyemez a... O günler geçti.” Bunları işitiyor musun Nüzhet? Artık bunlar şımarıklık değil de nedir?¹⁰¹³

Nüzhet’in ağabeyi sadece eleştirdiği konu bakımından öne çıkmaz ayrıca eleştirdiği konuları mizahi üslubuyla süslediği için de ön plana çıkar ki pederini de hiddete getiren oğlunun bu pervasızlığı ya da kendi deyimiyle gevezeliğidir. Oğlu burada da Bakanlar kurulunun kendi aralarında yaptığı toplantıları ve kendi aralarında konuştukları devlet meselelerini ciddiyetten kopararak bayağı bir dille harmanlayarak sunması Heyet-i Vükela’nın saygınlığına karşı mütecaviz davranması pederini de hiddetlendirir. Çünkü daha önce söylendiği gibi basit bir konunun ciddi bir üslupla dile getirilmesi hataları gösterirken ciddi bir konunun bayağı bir dille işlenmesi saygınlığa ve kutsallığa karşı yapılan bir saldırıdır.

Ağabeyin eleştirdiği bir diğer konu ise Şûra-yı Devlet azalığına seçilen torpilli kişilerdir ki bunlardan biri de Nüzhet’in baba zoruyla nişanlandığı Mahdum Bey’dir. Mahdum Bey Paşa babasının kendisini mektebe göndermeye kıyamaması üzerine evde eğitim görmüş biridir ve kısa zamanda almış olduğu eğitime binaen Şûrâ-yı Devlet Azası olur. Ağabey gazetelerin birinde yayımlanan bir özgeçmişe istinat edilerek devletin önemli bir makamına gelmesini doğru bulmaz ve adam kayırmacılığı eleştirir. Bunu yaparken yine mizahi üslubun sihirli gücünden yararlanmayı ihmal etmez Mahdum Bey’in aldığı eğitim ve rütbeleri kastederek şöyle der: “İnsan rütbe almaya beşikte başlasa yirmi yaşında rütbe-i bâlâya (yüksek rütbeye) yine yetişmez. Sonra da beyim Şûrâ-yı Devlet Azası” Ağabey bundan dolayı Meclisin açılır açılmaz tüm rütbelerin lağvını isteyeceğini ve ortada kalacak malın Beytülma’a (Devlet Hazinesi’ne) aktarılacağına özellikle daha önce mağdur edilenlerin konusunun Meclis’e getirilmesiyle ‘Paşa’nın hapı’ yutacağını söyler. Çünkü ona göre Paşa ayda elli bin kuruş maaş almış ama yüzbin kuruş masraf etmiş. Bundan fazla olarak da yüz binlerce lira da artmış. “Bu hesab-ı iktisadiye’ye Rokfeller’in aklı ermez. Bunlar gittikten sonra... Sana sorarım, bu Küçük Bey (Mahdum Bey) ne yapabilir, ne iş görebilir” diyen Ağabey sadece torpili değil aynı

¹⁰¹³ Safvet Nezihî (2018a), s. 42.

zamanda usulsüzlükleri de eleştirir. Devlet Hazine'sinden yapılan bu usulsüz harcamaların boyutuna dikkat çekmek için de mübalağanın söz gücünden yararlanır.

Safvet Nezihî buna benzer bir eleştiriyi de *Kadınlar Arasında* adlı romanından sonra 1910 yılında kaleme aldığı Müsebbib adlı eserinde dile getirir. Roman İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla başlasa da anlatıcı devr-i sabıkta (Sultan Abdülhamid Devri) yaşanan elim olayları dile getirmek için Zülfikar Efendi ve ailesinin geçmişte yaşadıkları üzerinden anlatmaya başlar. Böylece romanda yaşanan olayların büyük çoğunluğu 1877 ve sonrasına ait olur. Sultan Abdülhamid iki padişahın halinden¹⁰¹⁴ sonra tahta çıkar, Kanun-i Esasiyi ilan eder, ama 1877-1878 Rus Harbi başlayınca Sultan Meclis'i süresiz olmak üzere kapatmak zorunda kalır. Zülfikar Efendi'nin damadı Atıf Bey de yüzbaşı olduğundan o da bu harbe iştirak edenler arasındadır: “Nihayet ilan-ı harp edildi. Dağdağalar, şaşaalara, mızıklar, velveleler... Dualar... Muzafferiyet temennileri... Bunların hepsi oldu. Hepsi yapıldı. Yapılmayan bir şey kaldı ise o da esbab-ı muvafakkiyeti istihzar tedariki (başarı için gerekli hazırlıklar)... Gül-bang-ı zafer (zafer duaları) yalnız askerlerin kalbinde doğuyordu, orada tanin-dâr oluyordu (çınılıyordu).” Romanın anlatıcısı Osmanlı Devleti'nin bu savaşa hazırlığını dile getirirken aynı zamanda Osmanlı ordusunu eleştirmeyi de ihmal etmez. Ordu savaşa hazırlığı yapmak adına her türlü şaşaaı ve dağdaları yaparken gerekli askeri tedbirleri almayıp gözardı etmeleri ve galibeyetin özünü teşkil eden askeri sebeplere müracaat etmemeleri ve sadece şekilden ibaret bir hazırlanmayla yetinmeleri eleştirilmiştir. Romanın anlatıcısına göre (hakim anlatım tarzıyla yazılmış) harp için lazım olan şey para, kuvvet ve intizamdır ki bunlarda bizde yoktur diyerek hayıflanır.¹⁰¹⁵ Dolayısıyla özden ziyade şekle önem veren her canlı olgu gibi askeri kurum da şekilcilikle suçlanmış ve mizahi bir dille eleştirilmiştir.

Romanın ilerleyen kısımlarında ise savaşın acı yüzü gösterilir ve Balkanlardan, Edirne'den İstanbul'a doğru büyük bir göç hareketliliği başlar.¹⁰¹⁶ İstanbul'un bir kısım halkı Zülfikar Efendi gibi bu muhacirlerden bazılarını hanesinin genişliğine göre evinde barındırırken bazıları da “Oof! Bu pis muhacirlerden canım

¹⁰¹⁴ Sultan Abdülaziz ve 5. Murat kastedilmektedir.

¹⁰¹⁵ Safvet Nezihî (2018b), s. 42.

¹⁰¹⁶ Safvet Nezihî'n bu romanı göç edenlerin (muhacirlerin) dramlarını, trajik hayatlarını ve sosyal hayat içinde yaşadıkları ekonomik, bürokratik sıkıntılarını gerçekçi bir yaklaşımla dile getirmesi bakımından ayrıca önemlidir.

bıktık!!!” nidalarını ve şikayetlerini dile getirir. Osmanlı Hükümeti ise göçmenlerin yaşadıkları sıkıntıları gidermek adına İskân-ı Muhacirîn Komisyonu (göçmenlerin iskân idaresi) kurar, ama orada çalışan bürokratlar rüşvetin ve zevk u sefahatin sıcak yüzüne aldanan kişilerden oluştuğu için işler istenilen şekilde ilerlemez. Bir gün Zülfikar Efendi bu komisyona müracaat eder ve göçmenlerin perişanlığını anlatır işlerin biraz daha erken bitmesi gerektiğini komisyon müdürüne anlatınca aldığı cevap şöyle olur: “— Bunları her gün dinliyoruz, efendim. Muamelât-ı resmiye (resmi muamele) bir kaide-yi mutarrideye (bir prosedüre) tabidir, ne yapalım, boyacı küpü değil; iki günde iş çıkmaz, demişti” Müdürün Zülfikar Efendi’nin devlete olan bakışının bir boyacı küpünden farksız olduğunu ironik bir dille söylemesi Zülfikar Efendi’nin sınırlarını bozar ve karşılığında müdürün muhacirlere ve devlete olan bakışını aynı yöntemle şöyle dile getirmeye çalışır:

Reis Paşa hazretleri... Zat-ı devletinizin aldığı on beş bin kuruş maaşı bu adamlar tedarik edecek. Onları bir yere sevk ediniz. Bir toprağa kavuşsunlar, öküzleri burada soğuktan, boyunduruk altında açlıktan ölmeden evvel ziraata başlasınlar, ekip biçsinler... Devlete aşar vergisi versinler. Artık bundan böyle Tuna hazineleri kurudu. Bu sene Hersek¹⁰¹⁷ menab-ı serveti (zenginlik kaynağı) elimizden gitti. Şimdi bunlar Anadolu’da ekip biçmezse... Sonra siz ileride o maaşı alamazsınız, sıcacık odalarda oturamazsınız, bu harlı kutularla ısınmış arabalara binemezsiniz... Ve sonra böyle azimetle koltuğa kurularak bî-muhâbâ (çekinmeden) atıp tutamazsınız. Reis Paşa işitmeye alışmadığı bu sözlerin acılığına tahammül edemeyerek:

— Yook Molla Bey, siz hadd-i tecavüz ediyorsunuz (sınırı aşıyorsunuz) diye bağırdı...

— Paşa hazretleri siz de hadd-i tecavüz ediyorsunuz. Sizin tasavvur edemediğiniz bir gayretullah vardır.¹⁰¹⁸

Zülfikar Efendi anlattıklarına sathi bir nazarla baktığımızda güya Müdür Bey’in ve de hükümetin gelecekteki gelirini korumak için göçmenlerin bir işe sokulmasını istediği görülür, ama Zülfikar Bey’in ima ettiği bu değildir. Aslında Zülfikar Efendi bu dedikleriyle hükümetin yanlış mali politikalar yüzünden sadece vergilerle ayakta kalacağını ima eder. Ve memur ile bürokratların ancak bu vergilerle eski şaşaalı hayatlarını sürdürebileceğini dile getirir. Burada Zülfikar Efendi’nin ikinci iması ise bürokratin dağdağlı ve sefahatli hayatına dairdir. Çünkü Zülfikar Eefendi “—Sonra siz ileride o maaşı alamazsınız, sıcacık odalarda oturamazsınız, bu harlı kutularla ısınmış arabalara binemezsiniz” derken burada elbette kasteddiği

¹⁰¹⁷ “1877-1878 savaşıyla elden çıkan Romanya’nın kuzeyi kastediliyor” (Romanı yayına hazırlayanın notu).

¹⁰¹⁸ Safvet Nezihî (2018b), s. 35.

nokta Müdür'ün eski sefahatinden mahrum kalacağı endişesi değildir. Bilakis Müdür Bey gibi memurların ülkenin bu zor şartlar altında bile sefahatinden ve de gece hayatlarından geri kalmadıklarının herkes tarafından en azından da kendi tarafından bilindiğini göstermek istemesidir. Tabi burada Zülfikar Efendi doğrudan Müdür Bey'in suratına “Bütün insanlar sizin nasıl mirasyedi, ve sefahat düşkünü olduğunu biliyor. Sizin yanlış mali politikalar yüzünden ekonomi batmak üzere ve devlet neredeyse vergiler olmadan kendi memurunun maaşını dahi ödemeyemeyecek duruma geldi” şeklinde bir konuşma yapmış olsaydı büyük ihtimalle tevkif edilip nezarete atılacaktı, ama mizahi bir dil kullanması kendisini koruduğu gibi dediklerini de yaptırmaya bir nebze de olsa muvaffak olmaya neden olur. Çünkü işin sonunda Paşa Zülfikar Efendi karşısında pes etmiş ve onu başından savmak için işi tatlıya bağlamaya karar vermiş.

2.1.6.2. *Aşk-Cinsellik*

Aşka her dönemde olduğu gibi toplumsal ve siyasal olayların damga vurduğu İkinci Meşrutiyet döneminde de adından söz ettirebilmiş güçlü kavramlar arasındadır. İslam sonrası Türk edebiyatında metafizik boyuta ulaşan aşk Batılılaşmayla birlikte modernize edilmiş ve karşı cinsten var olmanın adı olarak tekrardan üretilmiştir. Romantizmin etkisiyle yazılmış romanlarda kurgunun yegane aracı olarak kullanılmıştır. II. Meşrutiyet dönemi romanlarında bu tema üzerinde en çok duran yazarlardan biri de Halide Edip Adıvar'dır.

Adıvar'ın bu dönemki romanlarında amansız, anlamsız ve kurbanını çıkmaz girdaplara sürükleyerek onları birer hayalet varlığa (zombi) dönüştüren aşk teması romanlarının nirengi noktasını oluşturur. Toplumsal ve siyasal olmayan edebiyatın dışlandığı bir dönemde bireyci yaklaşımın okunma kaygısıyla kurgulanmış olduğu düşünülse de yazarın bu tutumunda bilinçli ya da bilinçsiz bir ironik göndermenin yattığı söylenilebilir. Kadın erkek ilişkilerinin kolektif kabullerle belirlendiği ve sıkı bir nizam tabi tutulduğu, kadının belli giyim-kuşamdan sonra erkeklerin karşısına çıkabildiği bir dönemde yazarın ensest ilişkilere varacak ve kurbanını bir çeşit

'heyûla'ya çevirecek anlamsız aşk kurgusunda ve bunu hemen hemen her romanında dile getirmesinde ironik bir gönderme mevcuttur. Kurgunun geçtiği köşkler ve oluşturulan karakterlerden de anlaşıldığı üzere romana konu olanlar ekseriyetle Batılılaşma taraftarı olan ailelerdir. Romanın bazı mekanlarının Fransa, İngiltere ve İtalya ve İsveç gibi Avrupa ülkelerinden seçilmiş olması da bunun bir göstergesidir. Dolayısıyla Doğu-Batı ikilemini hayatlarında çokça hisseden bu ailelerin mistik anlamını yitiren 'aşk' kavramıyla başları derttedir. Halide Edip'in kurgularında tekrarlanan âşık olma sahneleri genelde aile dostu olarak ya da ailenin yakın bir üyesi olarak eve rahatça giriş-çıkış yapan bir erkek ile 'piyano' çalabilen ve müzikten 'vals'ten anlayan evin kızı ya da hanımı arasında yaşanır. Kadının kocasının olmadığı bir zamanda söz konusu misafir ile evin hanımı arasında yaşanan kısa bir müzik seansı tutkulu aşkın habercisi olur. Mehmet Rauf'un *Eylül* adlı romanında da hatırlayacağımız bu sahnelerin Halide Edip'in romanlarında¹⁰¹⁹ tekrarlanmasıyla Bergsoncu bir komiği oluşturur ve yazar okuyucunun kaçınılmaz kurbanı olur. Bununla birlikte yazarın Batılılaşmayı beceremeyen dönemin burjuva ailelerine ironik göndermesi olarak da okunabilir. Çünkü okur yaşanan aşklara bir anlam veremediği gibi âşık olan kahramana da haklılık zeminini vermemektedir. Muecke'un dil ironisi dediği 'kapalı ironi'¹⁰²⁰ işte burada devreye girmektedir. Niyetin gizli olduğu bu tür ironiler kurguda gizlidir bazen de yazarın tüm eserlerinde gizli olur ve ancak yazarın tüm eseri okunduktan sonra anlaşılır.

2.1.6.3. *Yargı Mahkeme ve Adalet Kavramları*

İkinci Meşrutiyet dönemi romanlarının eleştirdikleri kavramlar ve kurumlar arasında dönemin mahkeme ve yargı sistemi de var. Ufak tefek nedenler yüzünden aylardır hapis edilen kişiler dönemin romanları tarafından sıkça işlenen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Fazlı Necip *Menfâ*'sında bu minvalde durumları okuyucuyla paylaşmış. Örneğin köpek ısırması üzerine İstanbul'a tedaviye

¹⁰¹⁹ Yazarın *Heyûla* adlı eserinde Selma ile Ziya, *Raik'in Annesi* adlı eserde Mansur ile Refika, *Handan*'da ise Refik Cemal ile Handan ve Handan ile Nazım arasında yaşanan aşklar örnek olarak verilebilir.

¹⁰²⁰ Cebeci (2008), s. 302.

gelen bir Ermeni'nin evraklarını kaybetmesi ve derdini anlatamaması üzerine dörd ay hapsedilmesi ile aşçıya bir tokat attığı için bir buçuk yıl hapsedilen bir talebenin hapsedilmesi dönemin yargı sistemine getirilen ciddi eleştirilerdir. Yapılan hataların basit bir nedenden kaynaklanması ise komik unsurunu doğurmaktadır.¹⁰²¹

2.1.6.4. Hafiyelik/Jurnalcilik

Sultan Abdülhamid'in, amcası Abdülaziz Han ve kardeşi V. Murat Han'ın tahttan indirilmeleri ve kendisinin bile bazı şartlar (Kanun-u Esasi'yi yürürlüğe koyma) altında tahta getirilmesi ve ülkenin içinde bulunduğu mali, askeri ve siyasi krizi ile gerek ülke içinde gerek ülke dışında tek emellerinin kendisini devirmek olan Jön Türklerle mücadele edebilmek için kurduğu istihbarat teşkilatıdır. Yalnız dönemin hassasiyeti ve ülkenin içinde bulunduğu durum bu kurumun doğru işlemesine engel olur. Ülkenin menfaati yerine kendi kişisel arzu ve hedeflerine, makam ve ünlerine kavuşmak adına kullanılan ve halk arasında telin (lanetlenen) edilen bir araca dönüşür.

Batılı devletlerin 'hasta adam' tabir ettikleri Osmanlı Devleti'nde nihayetinde hastalıklı bir toplum da baş göstermiştir. "Toplumun ruhuna hafiyelik ve jurnalcilik hastalığı bulaşmıştır. Yönetimin sunduğu olanakların çekiciliği zayıf kişilikleri en hassas yerinden yakalamıştır." Şan, şöhret, para için bazen de kişisel düşmanlarını alt etmek için hafiyeliği meslek edinen adamlar toplumda belirmeye başlamış bazen de şantaj boyutuna varan hafiyecilik gizli emeller uğruna yakınına bile jurnalleme boyutuna varmış.¹⁰²²

Meşrutiyetin ilan edilmesiyle yayımlanan romanlar da bu durumu görmezden gelmeyerek hafiyeliği en ağır şekilde hicvetmiş. Bunlardan ilki Fazlı Necip'in Menfâ'sıdır.

¹⁰²¹ **Fazlı Necip** (1325/1909). (Menfâ (Menfî) ,Selânik Bu eserden yapılan alıntılar Zeynep Yörükoğlu'nun Fazlı Necip'in Menfa Romanının İncelemesi Yüksek Lisans Tezi adlı çalışmasından yapılmıştır: **Yörükoğlu, Zeynep** (2006) 'Fazlı necip'in Menfa romanının incelemesi' (Yüksek Lisans), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmalar Enstitüsü, s. 117.

¹⁰²² **Gündüz** (2013), s. 62.

Romanın başkahramanı Ekrem, boşanmış bir ebeveynin çocuğu olarak yurtlarda yetişir. Yedi yaşına kadar annesinde kalan Ekrem yedi yaşından sonra mahkeme kararıyla babasına verilir. Babası kıt kanaat geçinmesine rağmen oğlunu okutur ve geleceği için elinden gelenini yapmaya çalışır. Anne ile babasından uzak bir şekilde yetişen Ekrem hem annesine hem babasına karşı mesafeli bir tavır takınır. Ama babasının gösterdiği fedakârlığa kayıtsız kalmayarak ve annesinin hali vaktinin babasınınkinden daha iyi olmasına rağmen babasının yanında kalmaya karar verir.

Ekrem, İstanbul'da okulu bitirdikten sonra Selanik'e, İkbâl'le evli olan babasının yanına, döner. Yalnız buraya temelli kalmak için gelmez. Asıl amacı burada maddi durumu iyi olan annesinden hastalık bahanesiyle para koparıp yurtdışına kaçırmaktır. Oradaki sefahat âlemlerine gençken katılabilmektedir.

Ekrem'in anneliği (üvey anne) İkbâl kocasından epeyce küçük yaşta ayrıca güzelliğiyle de adından söz ettirecek kadardır. Ekrem'i görür görmez içinde anlam veremediği duygulara kapılmaya başlar ve nihayetinde bunun kabul edilemez bir aşk olduğunu anlar. Ekrem'in hem yurt dışına hem de annesinin yanına gitmekten ve orada evleneceği kızı Neşide'yi görmekten alıkoymak için Ekrem'e her gün annesi ile teyzesinin kızı olan Neşide'yi kötüler. Durumun iç yüzünü bilen ama bilmezlikten gelen Ekrem en sonunda İkbâl'in Neşide'ye attığı çirkin bir iftirasını araştırır ve gerçek olmadığını anlar. Bunun üzerine Ekrem annesinin yanına yerleşip Neşide'yle de evlenmeye karar verir. Düğün günü polisler düğünü basıp Ekrem'i de tutuklarlar. Çünkü Ekrem Selanik'e birlikte geldiği ve Avrupa'da Jön Türklere karışan arkadaşı Bedri'den gelen ve hükümetçe de neşriyat-ı muzırca denilen Meşveret adlı gazeteleri ile Bedri'den gelen mektupları babasının evinde unuttur. İkbâl de hırsından dolayı ve Ekrem'in Neşide'yle evlenmesine mani olmak için mahalledeki bir hafiyeye yardımıyla hükumete bunları jurnaller. Neticede tutuklanan ve rüşvetle kurtulan Ekrem Avrupa'ya kaçtıktan sonra hürriyetin bidayetinde yurda geri döner.

Fazlı Necip, bu romanında hafiyeleri, istibdat yönetimini ve de kurumlardaki rüşvet ve adam kayırmacılığı ciddi bir şekilde eleştirir.

Romandaki tüm hafiyeler yaşamlarının ilerleyen günlerinde terfi, makam ve rütbe gibi taltiflerle mükâfatlandırılacağını sanırken hürriyetin ilan edilmesiyle hepsinin birden ölüm gibi acı bir sonla buluşması hem trajikomik hem de ironik bir

durumdur. Çünkü olay hafiyelerin ümit ettiğinin tam tersi bir şekilde gelişmiştir. Örneğin bu eserde bir anne oğlunun hafiyelikten olan beklentisini şöyle dile getirir:

Mahallelerinde Naim Bey nâmında bir bahriye mülâzımı vardı. Bu tersaneli, hafiyeye olduğunu ketm etmez, maalfihâr söylerdi. Bunun bir de vâlidesi vardı ki oğlu kadar şenî bir mahalle cadısı idi. Fasl etmedik kimse bırakmaz, halkı birbirine katmadan zevk alır, komşularının felâketinden mesût olur, kîn ve melanet-i münbî çirkin bir kadındı. Mahallede evine gidenler mahza onun tân ve teşniine dûcâr olmamak için kendisine temellükler etmek emeliyle giderlerdi. İkbâl'de bu kadına bazı yerlerde rast gelmiş, ve ona biraz ihlâstan çekinmemişti. Bu kadın, Hasnâ Hanım her yerde oğlunu metheder, ve oğlunun doğrudan doğruya mabeyne ve padişaha kâğıtlar yazdığını, padişahın kendisini tanıdığını, o, en sâdik memûrlardan olduğunu, rütbesi her ne kadar mülâzım ise de elhamdülillah paşalar kadar maaşlar aldığını yakında büyük terfilere mazhar olacağını anlatır dururdu. Onun nazarında hafiyelik bir şerefti; bir kuvvetti. O öyle bir kuvvet ki karşısında herkes titrerdi. Herkes korkardı.¹⁰²³

Aynı romanda cereyan eden bir diğer ironik durum ise İkbâl'in ölümüdür. İkbâl de romanda bir hafiyeye olarak geçmektedir ve ağır şekilde cezalandırılması gerekir. Nitekim de öyle olur. Ekrem'in öz annesi olan İsmet Hanım, hürriyet ilan edildikten sonra İkbâl'e imzasız bir mektup gönderir ve birçok hafiyenin öldürüldüğünü sıra kendisine geleceğini ima eden bir şeyler karalar. Mektubu okuyan İkbâl müthiş bir heyecan ve korkuya kapılır ve hafiyelerin başına gelenlerini işitir işitmez ölüm korkusundan can verir. Yazar trajikomik bu vakaya saçma ve ironik bir göndermeyle elde ederken kurbanını da en sert şekilde eleştirmiş olur.

II. Abdülhamid'in devlet-i ebed-nüddet inancıyla kurduğu hafiyeciliğin ikbal, mal, makam gibi dünyevi emellere ulaşmanın yegane aracı olarak kullanılıp yozlaşması II. Meşrutiyet dönemi yazarlarının sıklıkla ele aldıkları bir konudur. Fazlı Necip'ten sonra bu konuyu ele alan romancımız Ahmet Mithat Efendi'dir. *Jön Türk* adlı romanında Feyzullah Efendi Hazretleri adlı baş hafiyeye üzerinden Sultan Abdülhamid'in kurmuş olduğu hafiyeciliği eleştirir.

Roman Batılı tarzda feminist olan Ceylan'ın önceleri mahalle arkadaşı olan ve kendisiyle kardeşçe sohbet eden Nurullah Bey'den hoşlanması ve onu kendisiyle evlenmesine razı edemediğinden kendisinden intikam alması üzerine kurgulanmıştır. Ahmet Mithat Efendi düğün törenlerinin saçmalıklarını, feminizmin ifrat derecesini ve yanlış Batılılaşma gibi toplumsal aksaklıkları eleştirmiş olsa da roman kurgu itibarıyla Nurullah'ın intikam hırsıyla Ceylan tarafından Journallenmesi ve sürgün edilmesiyle öne çıkmaktadır. Menfa romanında olduğu gibi burada da hafiyecilik Ceylan'ın ailesi için hem bir gelir kaynağına hem de bir intikam aracına

¹⁰²³ Yörükoğlu (2006), s. 108

dönüşmüştür. Devlet için ikame edilen bir kurumun amaçtan ve özden sapması, aracın amaca dönüşmesi Bergson'un şu komik formülünü hatırlatır:

Şimdi bu imgeyi genişletelim: Ruhun önüne geçen beden. Böylece daha genel bir şey elde etmiş oluruz. Özden üstün olmak isteyen biçim; öz anlamı ile kavga çıkarmaya çalışan söz gibi. Komedyanın bir mesleği gülünç duruma sokarken bize çağrıştırmak istediği de bu düşünce değil midir? Komedyacı; avukatları, yargıçları, doktorları öyle konuşturur ki sanki sağlık ve adalet önemsiz şeylerdir; önemli olan avukatların, yargıçların, doktorların var olması ve mesleklerin dış görünüşlerine noktası noktasına uyulmasıdır. Böylece araç amacın, biçim de özün yerine geçer; artık halk için meslek değil meslek için halk söz konusudur. Sürekli biçim kaygısı, kuralların kurulu makine gibi uyarlanması burada bir tür mesleksi özdevinimi yaratır.¹⁰²⁴

Kazım Bey'in Baş Hafiye Feyzullah Efendi Hazretleri tarafından hafiyeciliğe atanması üzerine:

Ey bu kadar teveccühe atfete mazhar olduktan sonra Kazım Bey için boş durmak olabilir mi? Hiç olmazsa haftada iki defa jurnal takdimi mukteza-yı ubudiyet ve sadakat değil midir? Fakat her zaman hapse atılacak mazlumlar bulunmaz zaten gönlü henüz o kadar da kararmamıştır. İlk jurnaller bazı daire-i belediye memurlarının irtikabatından bazı polis komiserlerinin vazifeşikenane hareketinden bahis oluyordu.¹⁰²⁵

Bu sözleri dile getirmesiyle Kazım Bey'in bu durumu Bergson'un kuramıyla tam bir şekilde örtüştüğünü göstermektedir. Çünkü Kazım hafiyeciliği devlet aleyhinde muzır işleyişleri haber vermekle görevli iken o mesleki görevi yerine getirmek için hareket etmiştir. Ayrıca Nurullah gibi yüzlerce masumun bir intikam sebebiyle kütüphanelerine yerleştirilen 'evrak-ı muzır' dan dolayı tutuklanmaları ve nefyedilmeleri mesleğin amaçtan tamamen saptığını ve biçimsel bir hüviyet kazandığının göstergesidir. Ahmet Mithat Efendi böylece dönemin en önemli kurumlarından olan hafiyeciliği özden kopmuş ve sadece biçimden ibaret göstererek komikleştirir.

2.1.6.5. *Sansür*

1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı, Osmanlı Devleti'nde Batılı anlamda kanunlaştırma hareketlerinin başlangıç evresini oluşturması açısından

¹⁰²⁴ Bergson (2011), s. 37

¹⁰²⁵ Ahmet Mithat Efendi (1999) Jön Türk. Ankara, Akçağ Yayınları, (Haz. Dr. Osman Gündüz), s. 202.

önemlidir. Matbuat kanununda ise ilk adım 1857 tarihinde bir Matbaa Nizamnâmesi yayınlanarak başlamıştır. Genel itibari ile 1857 Matbaa Nizamnâmesi süreli yayınlardan çok matbaa işlerini düzenleyen bir nizamnâmedir. Tercüman-ı Ahvâl'in 1860 yılında yayın hayatına başlaması süreli yayınların faaliyetlerini düzenleyen bir hukuki düzenleme ihtiyacı doğurmuş ve ilk basın yasası olan 1864 tarihli Matbuat Nizamnâmesi'nin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu nizamname 1909 tarihine kadar genel basın nizamnamesinin temelini oluştursa da 1870 yılından itibaren artan mizah dergileri yeni bir matbuat nizamnamesinin yapılmasına neden olur. 1877 yılında hazırlanan Matbuat Nizamnamesi'nin sekizinci maddesiyle birlikte Mizah dergileri sıkı bir takip altında tutulumaya başlanır. 24 Temmuz 1877 tarihinde “(...)bundan böyle hezelliyyat ve mizaha dair varakpare neşrine mesağ gösterilmeyeceği (...)” ifadesi ile mizah dergisi yayınına yasak getirilmiştir. Bu ilan ile mevcut Hayal ve Çaylak dergilerinin kapatılmaları sonrasında 1908'e kadar Osmanlı'da yayınlanan Türkçe mizah dergisi neredeyse kalmamıştır.¹⁰²⁶ II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi bir bakıma en çok yayıncıları sevindirmiştir. Sansürün ortadan kalkmasıyla irili ufaklı yüzlerce derginin basılmış olması ancak basın hürriyetine olan özlemle açıklanabilir. Meşrutiyet'le birlikte basın özgürlüğüne duyulan bu özlemin II. Meşrutiyet romanına yansması, özellikle de mizahi bir üslupla dile getirilmesi kayda değerdir. Bunun en güzel örneği Safvet Nezihi'nin *Kadınlar Arasında* adlı eserinde görülür. 1909 yılında kaleme alınan eserde Nüzhet Meşrutiyet'in ilanı üzerine penceresinde gözlemediği nümayişleri ve heyecanları 'mektup tarzında'¹⁰²⁷ Adana'daki arkadaşı Sadiye'ye yazar. Kadın olması hasebiyle siyasi konuları yalnız babası ve biraderiyle konuşabilen Nüzhet Sadiye'ye yazdığı mektuplarla bu arzusunu bir nebze gidermeye çalışsa da hürriyet taraftarı ağabeyinin yolunu dört gözle bekler ve son durum ve gelişmeleri kendisinden öğrenmeye çalışır:

Hele birader gelebildi. Havadis almak için odasına koştum. Birader meşgul fakat menün görünüyordu.

¹⁰²⁶ **Demirkol, Gökhan** (Aralık 2016) 'Tanzimat Mizahının Sonu: 1877 Matbuat Kanunu Tartışmaları ve Osmanlı'da Mizah Dergilerinin Kapanması' Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi – Yıl: 9, S: 2, s. 688-710.

¹⁰²⁷ Bu dönemin romanlarında kadınların günlük, mektup ve anı gibi türlere sıklıkla müracaat etmesi dönemin gerçekleriyle örtüşen bir durumdur. Sosyal hayatı evle sınırlı olan kadının düşüncelerini ve duygularını anca mektup aracılığıyla bir başkasına iletme imkânına sahip olur. Bu durum II. Meşrutiyet dönemi romanına da yansımış neredeyse içinde mektup olmayan roman kalmamıştır. İlk olarak Ahmet Mithat Efendi tarafından Felsefe-i Zenan adlı eserinde kullanılsa da bu tür asıl sükseyi Servet-i Fünun edebiyatıyla yapar. Tür için ayrıntılı bilgi için bkz: Emel Kefeli, (2007). Anlatım Tekniği olarak Mektup. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

— Kanlar galeyna başladı, diye söyleniyordu. Bugün ahalide eser-i faaliyet göründü. Herkes esareten kurtulduğunu yavaş yavaş anlıyor. Biliyor musun Nüzhet, korku o kadar içimize işlenmiş ki ahalide şu hürriyete doğrudan doğruya temas için cüret yok. Kanlarımız donmuş, azamız uyuşmuş. Dikkat ettin mi? Bugünkü gazetelerin tarz-ı tahriri (yazı tarzı) hürriyetin teessüsüne (kurulmasına) kanaat-bahş olacak (kanaat edecek, bununla yetinecek) bir hâlde. Gerçek, sana onu söyleyeyim ki bugünden itibaren ‘sansür’ü gömdük, hem de kefensiz gömdük. Hani ya bize ‘burnu’ (II. Abdülhamid’in burnu büyük olduğu için basında ‘burun’ kelimesinin kullanılması padişahı ifade edebilir diye yasaklanmıştı) yazdırmayan sansürün burnuna artık bundan böyle güleceğiz. Gördün a! Bugünkü makaleler biraz canlı. Çünkü sansürün dest-i tahriri (tahrip eden eli) üzerlerinde yok.¹⁰²⁸

Nüzhet’in biraderi Sultan Abdülhamid tarafından uygulanan sansürü Sultan’ın burnuyla nesneleştirip gülünç biçime sokmaya çalışırken aynı zamanda dönemin mizah basını hakkında okuyucuya ipuçları vermeye çalışır. Sultan Abdülhamid ile ilgili yapılan karikatürlerin çoğunda gerçekten de sivri ve biçimsiz bir burunla tasvir edildiği görülür.¹⁰²⁹ Özellikle Kalem dergisinin 16 Nisan 1325/29 Nisan 1909 tarihli nüshasındaki Abdülhamid karikatürü yine sivri burnuyla tasvir edilmiş ve elinden boşalan kanla 31 Mart Vakası’nın asıl sorumlusu gibi okuyucuya sunulmuş. Böylelikle Nüzhet’in biraderinin dedikleri gerçek manada da karşılığını bulmuş olur.

2.1.6.6. Eğitim-Öğretim

Osmanlı’nın klasik eğitim anlayışının merkezinde dini eğitim vardı, ama bununla birlikte devletin kalifiyeli elemanları yetiştirmek amacıyla müspet ilimler de okutulurdu. Buna en güzel örnek Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Sahn-ı Seman ile Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılan Süleymaniye Medreseleridir. Bu medreselerde ülkenin ihtiyacına göre müderris ve müftü gibi ilmiye sınıfına mensup kişiler yetiştiği gibi ordunun hekim ihtiyacını karşılayacak kalifiyeli elemanların yanı sıra mimar, mühendis gibi çeşitli alanlarda meslek sahipleri de yetişebiliyordu. Bu bağlamda medreseler Osmanlı Devleti’nin sistematik metotlarla eğitim veren önemli kurumları arasındayken zamanla müspet ilimlerin artık verilmemeye başlanması, deney ve gözlemin terkedilmesi, Arapça öğreniminin

¹⁰²⁸ Savfet Nezihi (2018) Kadınlar Arasında, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınları, s. 31.

¹⁰²⁹ Bkz. Alkan (2011), s. 147-166.

bir araç olmaktan ziyade amaca dönüşmesi; ezberci ve dayatmacı bir eğitim sisteminin doğmasına neden olur. III. Selim devrinde medreselerin ıslah edilme fikirleri ve yenileşme girişimleri oluşmuşsa da bunların yeterince önemsenmemesi ıslah hareketlerini atıl durumda kalmasına neden olur. Neticede Tanzimat'la gelen Batılılaşma cereyanı eğitim durumunu yakından ilgilendirmekteydi. Kimileri tamamen dini merkezli eğitimin yapılmasını desteklerken kimileri ise tamamen Avrupai tarzda eğitimin verilmesini savunmuştur. Sayıları az da olsa orta yolu tercih edenler eskisi gibi hem din ilimlerinin hem de müspet ilimlerinin beraber okutulabileceğini düşünmüşler.¹⁰³⁰ Bu durum beraberinde özellikle de II. Meşrutiyet döneminde eğitimin en çok eleştirilen konular arasında yer almasına neden olur. Nitekim romanlarında sosyal konulara çokça değinen Ahmet Mithat Efendi 1910 yılında kaleme aldığı *Jön Türk* adlı romanında değindiği konulardan biri de eğitim-öğretim konusudur. Ahmet Mithat Efendi buradaki eğitim eleştirisini klasik eğitim tarzının körü körüne savunucusu Dilşinas Hanım üzerinden gerçekleştirir. Miralay Gazanfer Bey ile evli olan Dilşinas Hanım okuma yazma bilmeyen cahil ve inatçı bir çerkez olmasına rağmen güzel bir terbiye görmüştür. Esir düşen kocasından gelen mektupları okuyamadığı için mektupları başkasına okutan Dilşinas Hanım asıl içinden geçen mahrem duygularını bir türlü mektupta dile getiremez aynı şekilde mektubun üçüncü bir şahıs tarafından okunacağını bilen Gazanfer Bey mahrem duygularını bir türlü dile getiremez ve durumun verdiği sıkıntıdan dolayı doğacak kızının mutlaka okuma yazma öğrenmesi için okutacağına söz verir ve doğan kızına Fatma Ahdiye adını verir. Kocasının bu hissiyatını bir türlü anlamayan inatçı Dilşinas Hanım ise kızına verilen bu simi daha önce hiç duymadığı için reddeder ve kızını sadece Fatma olarak çağırmakta ısrar eder. Gazanfer Bey'in ölümünden sonra Dilşinas Hanım kocasının Allah'a olan ahdi üzerine kızını mektebe gönderir ki o zamanlarda¹⁰³¹ yazarın deyimiyle kız çocuklarının okutulması pek de yaygın değildir. Buna rağmen Dilşinas Hanım kızı Ahdiye'yi komşusunun kızı Remziye ile

¹⁰³⁰ **Doğan, Recai** (Ocak 1997) 'Osmanlı Eğitim Kurumları ve Eğitimde İlk Yenileşme Hareketlerinin Batılılaşma Açısından Tahlili' Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 37, S. 1, s. 410-412. Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz. **Doğan, Recai**, (1998) 'II. Meşrutiyet Dönemi Eğitim Hareketlerinde Din Eğitim-Öğretimi' Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 38, S: 1, s. 361-445.

¹⁰³¹ Romanda olayın cereyan ettiği zaman net olarak belirtilmemiş ama Gazanfer Bey'in Rus Harbi'ne katıldığı düşünüldüğünde olayın 1877 ve sonrasında cereyan ettiği anlaşılır. Ayrıca romanın yazıldığı 1910 tarihi esas alındığında romanda geçen "Zira terbiye-i nisvan hakkında bu gün bizce hemen taammüme yaklaşmış olan fikir ve gayret bundan otuz sene mukaddem bu kadar umumi değildi" ifadesi olayın yine 1877 yıllarında geçtiğini gösterir.

birlikte on iki yaşına gelene kadar mahalle mektebine gönderir. Burada almış olduğu eğitimi yazar romanda şöyle dile getirir:

Kızlar on bir on iki yaşlarına kadar bu mektebe devam ettiler. Yeni usul-i tedrisin bahş eylediği tahsilat sayesinde okudular, yazdılar. Birkaç hatimden maada usul-i tecvidi, Kur'an'ı da yazdılar. A'mâl-i erbaa (dört işlem) hesap bile yaptılarsa da taksim amelîne (bölme işlemi) bir türlü akıl erdiremiyorlardı. Coğrafyayı da duvarda asılı olan harita üzerindeki isimleri okumak derecesinde gördüler. Ha bakınız ilmihali pek güzel öğrendiler. Dinin farzlarını, vaciplerini, sünnetlerini, müstehaplarını, haramı, mekruhu, her şeyi pek mükemmel öğrendiler. Hem de tahsilin bu cihetinde Dilşinas Hanım'ın büyük bir mukavemeti oldu. Hanımın ümmiliğine nazaran buna şaştınız mı? Hiç şaşılacak yeri yok. Dilşinas için yegâne ilim bundan ibaret olup kendisi de öğrenmek istiyor.¹⁰³²

Yazar Dilşinas Hanım üzerinden klasik eğitimi savunanları eleştirirken aynı şekilde Sultan Abdülhamid zamanında mahalle mekteplerinde icra edilen eğitim metoduna ironik bir göndermede bulunur. Çocukların altı yıl boyunca dini konuların tamamını öğrenmelerine rağmen müspet ilime ait bilgileri yüzeysel öğrenmelerini eleştirir. Bunu yaparken de eleştiriye direkt olarak vermek yerine ifadeyi daha da kuvvetlendirmek için ironiyi yardımına çağırır ve ironiyi şu cümle ile başlatır: “Yeni usul-i tedrisin bahş eylediği tahsilat sayesinde okudular, yazdılar.”

Darümuallimat'a¹⁰³³ gidenler hakkında duyduklarına hemen inanan Dilşinas Hanım kızını asla bu okula göndermek istemez. Çünkü oraya gidenlerin açık saçıklık içinde olduklarını ve serbestlik içinde dolaştıklarını duymuştur. Her gün yatmadan kızından fıkıh derslerini kendisine okumasını isteyen Dilşinas Hanım kızının kütüphanesini ise sadece Muhammediyelere, Ahmediyelere ve Battal Gazilere serbest kılmış, zira Gariplerin, Şah İsmailin ve Keremlerin aşk hikayeleri tamamen adaba aykırıymış ona göre. Dilşinas Hanım'ın bu anlaşılmaz ve kulaktan duyma bilgiler üzerine bina ettiği dünya görüşü üzerine kızı Ahdiye'yi de yetiştirmek ister, ama kiracılarının kızı Remziye'ye takılan Ahdiye annesinden gizli gizli romanlar ve eserler okumaya çalışır. Bu durumu da yazar tekrar ironik bir gönderme üzerinden Dilşinas Hanım'ı ve onun üzerinden toplum içinde dolaşan Dilşinasları hedef alır:

¹⁰³² Ahmet Mithat Efendi (1999), s. 9.

¹⁰³³ Kız öğretmen okulları, Tanzimat devrinde kızlara ait mekteplerin faaliyete geçmesi üzerine bunlara bayan öğretmen yetiştirmek için açılmıştır. Önce İstanbul Dârümuallimâtı veya Dârümuallimât-ı Âliye adlarıyla İstanbul'da, ardından II. Meşrutiyet döneminde taşradaki bazı vilâyetlerde açılan bu okulların kuruluş gayesi, Osmanlı maarifini düzene koymayı hedefleyen 1869 tarihli Maârif-i Umûmiyye Nizamnamesi'nin 68. maddesinde kız sıbyan ve rüşdiye mekteplerine kadın öğretmen yetiştirmek olarak belirlenmiştir. Nizamnameye göre, sıbyan ve rüşdiye şubelerinden meydana gelen dârümuallimâtın sıbyan şubesinin öğretim süresi iki, rüşdiye şubesindeki üç yıl olacaktı, öğrenci sayısı ise elli olarak belirlenmişti. Bu öğrenciler mecburi hizmet karşılığında ayda 30-50 kuruş arasında harçlık alacaklardı (Öztürk, Cemil (1993) Dârümuallimât, TDV İslâm Ansiklopedisi, C.8, s. 549-550).

Bu halde validesi tarafından ika edilmek istenilen memnuiyet Ahdiye hakkında pek hayırlı olmuş bulunduğuna şüphe etmezsiniz. Yalnız Remziye'nin nail olduğu müsaade dahilinde yetişmiş olsaydı Müslümanlığa dair olan terbiyeden mahrum kalarak sırf yeni fikirler içinde yetişmiş olurdu. Yeni fikirler içinde! Anlıyor musunuz? Bunu pekiyi anlamınızı arzu ediyorum.¹⁰³⁴

Yeni fikirlerin Dilşinas Hanım ve türevleri için ne kadar tehlikeli olduğuna dikkat çekmek için ironik söylemiyle göndermede bulunan yazar burada ironinin anlaşılama endişesiyle karşı karşıyadır. Çünkü Soren Kierkegaard kimse tarafından anlaşılmayan ironinin ironi olmadığını hatta anlaşılmayan ironinin ironisti başkaları tarafından aptal görünmesine neden olabileceğini düşünür.¹⁰³⁵ Ahmet Mithat Efendi de bu durumun farkında olacak ki okuyucuyu ironik ifadeye karşı müteyakkız davranmaya davet eder. Bu davetini ‘pragmatik işaretleri’¹⁰³⁶ kullanarak gerçekleştiren Ahmet Mithat okuyucuyu yanında hayal ederek sık sık onlarla iletişim geçer. Gerek cümle sonuna konulan ünlem gerekse de “Bunu pekiyi anlamınızı arzu ediyorum” gibi açıklamalarda bulunması bu endişenin bir neticesidir.

Kadınların okuması meselesini konu edinen bir diğer yazar ise Mehmed Celâl'dir. Sevgislisi Anna ile olan maceralarını dile getirdiği *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti* adlı romanında kadınların giyim-kuşamını, evlilikte rolünün ne olduğu, kocasına karşı olan sorumluluğu gibi meseleleri roman boyunca nasihat eder gibi ele alır. Ona göre kadınlar okumalıdır ama bunu kötüye kullanmamalıdır: “Bir kadının kocasına yazacağı mektubu arzuhalcilere yazdırmasına da kâni değilim. Bilmeli... Fakat sûi-istimâl etmemeli.”¹⁰³⁷ Hiç okuma yazma bilmeyen kadınların en mahrem konularını bile arzuhalcilerle paylaşmak zorunda bırakıp uyumsuzluk oluşturup durumu gülünçleştiren yazar aslında çok okumayı seven kadınları da eleştirir: “Her zaman olduğu gibi şu zamanda da kadınlarımızın ekseriyet itibariyle yazı öğrenmesine, roman okumasına muteriz idim.”¹⁰³⁸ Yazar roman boyunca bu tutumunu devam ettirir ve özellikle kadınların ahlaksız romanları okumakla iffet dışı hareketlere özenebileceğini düşünen yazar stereotipleştirme üzerinden de kadınları basite indirgeyerek sürekli eleştirir.

¹⁰³⁴ Ahmet Mithat Efendi (1999), s. 13.

¹⁰³⁵ Kierkegaard (2009)

¹⁰³⁶ “Pragmatik işaretler: Anlatıcının, dinleyenin farkında olduğunu ve kendisinin dinleyici karşısında ne konumda olduğunu gösteren ifadelerdir. Sözlü öykü anlatıcılığı, tıpkı genel olarak konuşmada olduğu gibi konuşan e dinleyeni (yazılı bildirişimde ise gönderen e gönderileni) içeren bir bildirişimsel kurgu içinde gerçekleşir” (bkz. Jahn (2012), s. 14).

¹⁰³⁷ Şen 2014), s. 13.

¹⁰³⁸ Şen 2014), s. 13.

2.1.6.7. Sultan Abdülhamid Devri ve İstibdat

Kendi döneminin edebî alanına en çok konu olan dönemlerden biri Sultan Abdülhamid dönemi, dönemin aydın ve kalem sahipleri olan Jön Türklerin ciddi muhalefetine maruz kalır. Özellikle istibdadıyla ve sürgün cezalarıyla dile getirilen Sultan Abdülhamid dönemi II. Meşrutiyet dönemi romanının ana temasını oluşturmaktadır.

Bu romanlardan ilki de 1909'da yazılan ve 1903-1908 yıllarını yani Sultan Abdülhamid Dönemi'ni dile getiren Fazlı Necip'in *Menfâ* adlı romanıdır. Romanda yazarın dönemin iktidarını temsil için gazetelerde ve neşriyatlarda kullanılan 'hükûmet-i müstebide' kavramını kullanması, Ömer Seyfettin ile Ziya Gökalp'in tanıştığı yer olan Beyaz Kule Bahçesi ile Langaze Kaplıcaları, Olimpos Oteli, Hürriyet Meydan'ı gibi gerçek mekanların romanda kullanılan mekanlar olması romanın asıl olay örgüsünün o dönemde sık sık yaşanan hürriyetçilerin sürgün edilişlerinin parodik ipuçları olarak görülebilir. Özellikle romandaki mizahi üslup ve yer yer gülmece öğelerinin yer alması esere parodik bir gönderme işlevi yüklemektedir ve bütün bir dönem bir hürriyetçinin sürgün edilişi üzerinden müstehziyane eleştirilmektedir.

Sultan Abdülhamid döneminin istibdatını eleştiren romanlardan biri de Ebubekir Hazım Tepeyran tarafından kaleme alınan *Küçük Paşa* adlı romandır. İstanbul ile Anadolu'nun ücra bir köyünde yaşanan hikayede olaylar Salih adında bir 'Küçük Paşa' etrafından cereyan eder. Romanın anlatıcısı dönemin istibdatını ya doğrudan tahkirlerle ağır eleştiriler dile getirir ya da bazı benzetmeler kullanarak istibdatın dehşetini okuyucuya hissettirmeye çalışır:

— Adam sen de düşündüğün şeye bah, nene gerek üzümü ye, bağı sorma... diyerek kutuyu tekrar açtı, herkese hatta Salih'e de birer şekerleme daha ikram etti; öyle ya, bu köyde bu evde yaşanacak soğan, sarımsak, mısır demetleri altında yatılacak, daima ahırda gelip ocağın çıkacak kötü bir hava teneffüs edilecek, kirli mendil şeklinde ıslak çavdar ekmeği yenecek olunca bu şekerleme kutusunun dibi ne kadar çabuk görünür, bu güzel esvap ve eşya ne kadar çabuk eskiyip göz önünden kalkarsa şüphesiz daha iyi olurdu. Bu köyde bu evde böyle esvap giymek, böyle nefis şekerlemeler yemek, istibdat devrinin menfalarında

zindanlarında afiiv rüyası görmeye, hürriyet hülyaları kurmaya benzer, itiyadı bozar, hâle tahammülün acılığını artırır.¹⁰³⁹

Salih İstanbul'da evlatlık olarak kaldığı Suat Paşa'nın konağında Paşa'nın ölümünden sonra Paşa'nın karısı olan Naime Hanım tarafından konaktan kovulur ve köyüne gönderilir. Vaktiyle Paşa'nın torununu emzirmek için annesiyle birlikte köyden alınıp konağa getirilen ve Paşa'nın öz evladım gibidir demesi üzerine konağa yerleşen Salih, Paşa'nın ölümü üzerine konakta bir hayvan gibi muamele görür ve en sonunda birkaç eşya ve paşalık kıyafetiyle birlikte köyüne gönderilir. Salih'in babası Ali oğlunu eve götürür götürmez kendisiyle birlikte gönderilen sandığı hemen açar ve içinden çıkan şekerlemeleri hem kendisi hem de hane halkına dağıtır. İşte romanın anlatıcısı Salih'in bu sandığından çıkan yiyecek ve giyeceklerin köy şartlarında nasıl bir sevinç yarattığını anlatabilmek için dönemin istibdatıyla ilişkilendirir. Güya İstibdat döneminde hapse atıldıktan sonra affedilmek ya da özgür olmak ancak bir hülyadan ibaretmiş. Yalnız bu romanda asıl önemli olan şey Abdülhamid döneminin sadece istibdatıyla değil 'sosyal devlet' bağlamında da eleştirilmiş olmasıdır:

Yaşayanlara yurt olmak değil, ölümlere mezarlık yapılmak için de hiç elverişli olmayan bu mevkide, kırk kadar sefil evle bunlar için de azaplı bir hayatı uzatmaya çalışanların hal ve kılıkları görülünce, buralarda pek şiddetli olan ve uzun süren kışın şerrinden bir dereceye kadar sakınmak için bu müthiş uçurumun dibine sokuldukları anlaşılır.

İnsan sığındıkları oldukları, ancak kapıları önünde kışın karlar, yazın gübreli çamurlar içinde görülen çıplak insan ayakları izlerinin yardımıyla anlaşılan bu pek miskin taş, toprak, çalı, çırpı yığınlarından hane diye vergi almak bu acıklı manzaralı görüp de bir iyileştirme çaresi düşünmemek, asırlar da geçse hiç affolunmaz bir cürümdür.¹⁰⁴⁰

Anadolu'nun bir köyünü tasvir ederken dönemin realist unsurlarını eserine taşımayı ihmal etmeyen Ebubekir Hazım Tepeyan'ı köy koşullarında yaşayan insanların dramlarını romanına taşır. Anadolu halkının zor şartlar altında yaşama mücadelesi verirken Sultan Abdülhamid idaresi tarafından halka yüklenen ağır vergileri eleştirir ve memurlara verilen maaşın yetersizliği dile getirilir. Böylece Türk roman tarihinde belki de ilk defa sosyal devlet anlayışının olmayışı eleştirilmiş olur.

İnsanlar arasındaki gelir adaletsizliğine değinen bir diğer yazar ise Mehmet Rauf'tur. Dönemin önde gelen romancılarından olan Mehmet Rauf 1911'de yayımladığı *Genç Kız Kalbi* adlı romanıyla Osmanlı toplumunun evliliğe bakış

¹⁰³⁹ Ebubekir Hazım Tepeyan (1984), s. 108.

¹⁰⁴⁰ Ebubekir Hazım Tepeyan (1984), s. 12.

açısını ve kadının günlük yaşamdaki rolünü sorgularken aynı zamanda kısa ve sert ifadelerle de Sultan Abdülhamid dönemine sert ve kaba mizah denecek şekilde benzetmelerle hicvetmeye çalışır:

Bence İstanbul'un en büyük kusuru, bir kibar hayatı ve kibar halkı olmamasıdır; Abdülhamid zamanında İstanbul'da asalet, türlü köpekliklerle zengin olmuş hırsız ailelerine mahsustu, şimdi meşrutiyet bunu da mahvetti, evvelden zaten kibar yoktu, bugün zengin de kalmadı. Eşitlik ise yalnız herkesin ahlaksızlık ve fikirsizlikte birbirine benzemesinde tecelli ediyor demektir.¹⁰⁴¹

Romanın kahramanı Pervin'in ağzından söylenen bu ifadeler aslında aynı zamanda yazarın sesiyle de özdeşdir. Çünkü Pervin İzmir'de annesi ve babasının yanında büyümüş ve kısa süreliğine İstanbul'a gelmiş biridir. İstanbul'a geldikten sonra İstanbul hakkındaki düşüncelerinde yanlış olması İstanbul'u pekiyi tanımadığını gösterir. Dolayısıyla burada İstanbul hakkında en mahrem bilgileri biliyor olması onu yazarın özdeş sesi yapar. Pervin evvela döneminin jurnalcilerini ima etmek adına Sultan Abdülhamid döneminde zengin olanları sert ve kaba bir üslupla tahkir eder. Yalnız aynı şekilde Meşrutiyet'i ilan eden İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne de göndermede bulunarak dönemin ekonomisinin Abdülhamid döneminden bile daha beter bir durumda olduğunu dile getirir. Özellikle de İTC'nin özgürlük ve eşitlik kavramlarını yetersiz ve doğru bir şekilde aktarmadığından dolayı halkın bunu türlü türlü yani işine geldiği şekilde anladığını dile getirerek hem Sultan Abdülhamid dönemini hem de İTC idaresini eleştirmiş olur. Metnin güncel bir konuyu eleştirmesi ve kaba bir dille yazılmış olması metne satirik özellikler yüklemektedir.

2.1.6.8. *Evlilik*

II. Meşrutiyet dönemi romanlarında eleştiri konusu olan ve üzerinde durulan konulardan biri de toplumun evliliğe olan yaklaşım tarzı ile örf ve adetlerden doğan evlilik biçimleridir. Bunlardan en çoکهleştirilen ise görücü usulü evlilik biçimidir. Yalnız bazı romanlar evlenme biçiminden ziyade evliliğin kadın ve erkek nazarında

¹⁰⁴¹ Mehmet Rauf (2017), s. 28.

nasıl algılandığı üzerine de kurgulanır. Örneğin Halide Edip Adıvar'ın ilk romanı¹⁰⁴² olan *Heyûla* eseri birbirlerini aldatan bir çiftin, Haşim ile Selma, içine düştükleri düşünce deryasından evliliğe olan bakış açılarını ele almıştır.

Haşim adi hizmetçilerle ve aşüftelerle yatıp kalkmakta ve gününü gün etmekte olan biri, yani eşini aldatan bunun yanında yaptığıyla da pişman olmayan ve bunu sanki kendi hakkıymış gibi gören biri olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Haşim'in eşi olan Selma ise Haşim'in tam tersi bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Piyano çalan, müzikten hoşlanan Selma ise ince ve kırılgan bir ruha sahiptir, ama o da eşini yani Haşim'i Şahap adlı bir heykeltıraş ile aldatmaktadır. Yazar bu kişilikleri romanda karikatürize ederek Haşim'i bedene ve bedeni arzuların cisimleşmiş biçimine indirgerken Selma'yı da düşünceden ibaret bir 'heyûla'ya benzetir. Çünkü heves ve arzularına yenik düşen Selma bununla birlikte ciddi bir vicdan azabı yaşar ve bu azap onu hastalıklı bir ruh haline taşır. Buna karşın "o şen Haşim! Midesinden, zevkinden başka bir şey" düşünmez.¹⁰⁴³ Romanda arkadaşı Ziya'ya karşı "Yoksa sen de mi kadınların faziletine inanan ahmaklardansın?" sorusuyla ironistin elinde canlı bir kurbanı dönüşür. Çünkü romanda aldatan kadın olan Selma vicdan muhasebesiyle kahrından ölürken kendisi yazarın değimiyle etten ve kandan mürekkep daha etli dolgun biriyle çoktan evlenmişti bile.

Romanlarda kızların erken yaşta evlendirilmeye çalışılması dönemin evlilik konusunda eleştirilen adetlerden biridir. Özellikle yaşlı kadınların bu konuda gösterdikleri katılık gülünçlüğü temelini oluşturur. Halide Edip Adıvar *Handan* adlı eserinde Neriman'ın, teyzesiyle girdiği lakırdıda konuyu şöyle gülünçleştirmektedir:

Teyzemle Handan'ın Maltepe hayatı hakkında konuşurken o lakırdıyı hep evlendirmek meselesine döndürdü. Ben "Handan yeni on yedi yaşına girdi. Henüz tahsili bitmedi. Hiç olmazsa evlenmek için yirmi yaşında olmalı" derdim. O tehevvrüle: "Tahsili bitirmek bir kız için ne demek? Birkaç lisan biliyor, katip olacak değil ya! Hele bu yaşta kendinin koca düşünmemesi pek acayip; vakti çarçabuk geçecek, yirmi yaşında evlenilir mi hiç? Ben on dördümde evlendim, büyükannen on ikisinde. Zavallı anneciğim benden altı ay büyük evlendi."

¹⁰⁴² Halide Edip'in ilk roman denemesi ise 15 yaşında kaleme aldığı ve yirmi bölüm tefrika etmesine rağmen devam etmediği *Çingene Kızı* adlı eseridir. Tefrikalar, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de 1899 yılında yayımlanır (Özbey, İmren Gece (2017) 'Halide Edip Adıvar'ın İlk Roman Teşebbüsü: *Çingene Kızı*' İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C: 57, S: 57, 107-132).

¹⁰⁴³ Adıvar, Halide Edip (1983) Kerim Usta'nın Oğlu-Heyûla, İstanbul, Atlas Kitabevi, s. 125. (Yazarın iki romanı; Kerim Usta'nın Oğlu ile Heyûla bir kitapta basılmıştır).

Bu eski kadınların erken evlenmek deliliklerine Handan'la pek çok gülerdik.¹⁰⁴⁴

Yazar gülünçlüğü sadece teyzenin erken yaşta evlenme düşüncesinde gösterdiği ısrarla kurmamış ayrıca teyzenin basit bir matematik hesabını bile yapamamasıyla birlikte önemli konularda düşüncelerini belli bir katılıkla dile getiren yaşlılar üzerinden kurmuş.

Küçük yaşta evlenmenin gülünçleştirilerek eleştirildiği romanlardan biri de Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınır. Örneğin Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk* adlı eserinde Nurullah ile evlenecek olan Ahdiye'yi abartılı kıyafetinden dolayı eleştirirken kına gecesi için süslenen kadınlar arasında gelin çocuk olarak duruşunu gülünçleştirir:

Vakıa Ahdiye Hanım başındaki tacı ile gelin odasından henüz idas edilmemiş olduğu tahtı ile aynı ile bir kraliçe halini kesbetmiş idiyse de diğer süslü hanımların bu gelinden eksikleri ne? (...) Vakıa kraliçeler gibi, imparatoriçeler gibi giydirmişler ama çocukluk hali, gelinlik mahcubiyeti ile bu kraliçe tacının sıkleti altında ezilip gidiyor. Öteki hanımlarsa bu çocukluktan çoktan kurtulmuşlar. (...) Bunlar kadın! Gelin ise çocuk!¹⁰⁴⁵

Ahmet Mithat Efendi kına gecesi merasiminde sadece küçük yaşta evliliği değil aynı zamanda “geline kuşak bağlama”, “düğün halkını yemekleme”, “geline bakmaya gitme” ve abartı şekilde süslü giyinme hatta bazı kadınların gelinden daha süslü giyindiğini söyleyerek merasimde birden fazla gelinin olduğunu söyleyerek eleştirir. Henri Bergson'a göre normal kıyafet bile komikliğin oluşması için yeterli neden olarak görülür. Çünkü canlı bedenine üzerine geçirilen ve durağan olan kıyafetler kişiyi bir adım daha nesneye yaklaştırmış olur. Bergson hatta daha ileri giderek ruh üzerine geçirilen bedenlerin bile komik olduğunu söyleyerek şu genellemeyi yapar: “Kılık değiştiren bir kişi komiktir; kılık değiştirdiği sanılan bir kişi de komiktir. Kapsamı genişletirsek her kılık değiştirme yalnızca insanoğlunun değil; toplumun, hatta doğanın kılık değiştirmesi de komik olacaktır.”¹⁰⁴⁶ Çünkü beden ve kıyafet kişiyi zihinsel ve düşünsel algıdan soyutlayarak nesneleştirme eğilimine yaklaştırır. Kişinin nesneleşmesi ise başlı başına komikliğin ana nedenidir.

¹⁰⁴⁴ Adıvar, Halide Edip (2007) Handan, İstanbul, Can Yayınları, s. 59-60.

¹⁰⁴⁵ Ahmet Mithat Efendi (1999), s.30-31.

¹⁰⁴⁶ Bergson (2011), s. 32.

Görücü usulü evlilik ise bu dönemde en çok eleştirilen konuların başında gelmektedir. Yalnız Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* adlı romanında bu eleştiri roman boyunca dolaylı bir şekilde yapılmaktadır. 'İnsanın mazisini asla terk edemeyeceği temasını işleyen romanda görücü usulü ile Mediha'yla evlenen Feridun Hikmet'in Kamuran adlı bir ressama duyduğu tutkulu aşk romanın asıl konusunu oluşturur. Mizaç yönünden karısıyla uyuşmadığını düşünen Feridun Hikmet yaşadığı evliliği şu ironik ifadelerle tahlil eder:

Şunu da söyleyeyim ki, Mediha'nın kendisi, benim ona aşkıma daha doğrusu düşkünlüğümü devam ettirmek için hiçbir şey yapmadı. Hatta beni sevdiğine bile kani değilim. Yani ilk heves günleri istisna edilirse beni sever bile görünmeye kalkışmadı. Ve ta ilk günlerinden beri Mediha'yı ben aptal ve mütecessis bir balığın gözü önünde mütemadiyen sallanan ve mütemadiyen kaçan olta ucuna bağlı bir yeme benzetirdim. Balık psikolojisi insaninkinden herhalde başka değil. Çünkü balık oltayı yalnız aç olduğu için değil önünden kaçtığı için yutar. Her neyse ben de Mediha denilen iğneye bağlı yemi yutmuş bulunuyorum. İğne öyle bir içime batmış ki onu çıkarmak imkanı artık kalmamıştır. Fakat ucundaki yem de benim maddi olmayan hiçbir açlığımı doyumadı. Fikir ve his noktasında karımla biz iki yabancıyız. Onun için Feridun Hikmet'in manevi hayatı ve ihtiyaçları hiçbir mana ifade etmez.¹⁰⁴⁷

Feridun Hikmet görücü usulü ile evlendiği Mediha ile mutsuz bir evlilik yaşamaktadır. Bunun en büyük müsebbibi olarak da aralarındaki imtizaçsızlığı göstermektedir. Yalnız yazarın roman boyunca cevap aradığı maziyle olan bağlılığın nedenini Feridun Hikmet ironik bir şekilde balığın yem peşindeki anlamsız macerasıyla açıklamaya çalışır. Sonuçta Feridun Hikmet'in görücü usulü ile yapmış olduğu yanlış evlilik bir mazi halini alıp sonradan yaşadığı tutkulu aşka anlamsız bir engel olarak gösterilmeye çalışılmış. Romanın ilerleyen kısımlarında Feridun Hikmet söz konusu bağlılığın bir sevgi olduğunu düşünür ama bu sefer de nedenini bulamaz: "Bütün bunlara rağmen ben Mediha'yı sevdim. Niçin? Ben de izah edemem..."¹⁰⁴⁸ diyerek maziye yani yaşanmış bir evliliğe olan bağlılığa anlam veremez. Bununla birlikte içinde bulunduğunu karışık ruh halini ve yapacağı doğru evlilikle nasıl bir yaşama yelken açacağını şu trajik cümlelerle dile getirir: "Gerçi o"¹⁰⁴⁹ bana âşık değildi fakat evlenmeye hazırdı. Onunla müşterek hayatın sergüzeştisi, heyecanı, hülasa sanatla ifade edilebilecek bir tarafı olmayacaktı. Fakat sağlam çocuklarımız

¹⁰⁴⁷ Adıvar (2008), s. 75-76.

¹⁰⁴⁸ Adıvar (2008), s. 95.

¹⁰⁴⁹ Feridun Hikmet'in 'o' dediği kişi kendisine âşık olduğu Kamuran'dır.

olacaktı, iyi arkadaş olacaktık ve bugünkü kapana tutulmuş, ölünceye kadar kapanda can çekişecek zavallı bir hayvana benzemeyecektim.”¹⁰⁵⁰

Evlilik kavramı üzerine eserini bina eden bir diğer romancı Mehmet Rauf'tur. Yazar 1911'de kaleme aldığı *Genç Kız Kalbi* adlı eserinde görücü usulü evliliğin sakıncalarını ve kadınların toplum içindeki rolünü irdeleyerek okuyucuya konu hakkında farkındalık kazandırmayı amaçlar. Romanın başkahramanı ve anlatıcısı olan Pervin saadet hayallerini kurarak İzmir'den İstanbul'a amcası Ahmet Rafik Bey'in konağına gelir. Yalnız hayal ettiği İstanbul ile gözlemlediği İstanbul arasında dağlar kadar fark olduğunu gören Pervin hayal kırıklığına uğrar. İnsanların varlık içerisindeki yokluğu yaşamalarını yer yer mizahi bir dille anlatan Pervin özellikle de toplumun evliliğe olan sığ bakışını eleştirir. Anne ve babaların bin bir güçlkle yetiştirdikleri evlatlarını bir iki defa gördükleri ve konuştukları kişiye ömür boyu emanet edişlerini tezatlıkla açıklayan Pervin ayrıca evlilik konusunda kadınların erkekle aynı şartlara sahip olmamasını da eleştirir. Kadının evlilik zamanını istediği zaman tayin edememesi buna karşın nikahtan önce evleneceği adamı görememesi ve yirmi yaşına geldiğinde de artık evlilik için yaşının geçtiğinin düşünülmesini yadırgar.

Bir erkek karısını emeline muvafık bulmazsa istediğini yapabilir, boşar; yahut başka bir kadın alarak saadetini temin eder, fakat kocasını sevemeyen, onun kalbine ve emellerine pek uzak olduğunu görerek, beraber yaşamaktansa ölmeyi tercih edecek kadar nefret eden kadınlar, onlar, o zavallılar ne yapsınlar? Ya bu zulüm ve ihanet içinde sürünerek çürüyüp harap ve helak olacak, yahut daha fena bir ihtimalle fuhuşa düşüp sefil ve bednam (kötülüğüyle dile düşen) olacak değiller mi? Peki, bunları kim düşünecek, kim koruyup himaye edecek? Bugün bir çiçek gibi hayata neşe veren bütün bu genç kızlar, bu kadar lütfâ ve çabaya layık değiller mi? Bizi en çok sevenler, en yakın olan analarımız, babalarımız bu vahşete hükümrân olan menfur âdetin dişlerinin arasına bizi terk ve teslim ederlerse bu binlerce kurbanlık kıza hariçten kim merhamet edecek?¹⁰⁵¹

Toplumun erkeğe sunduğu fırsatın aynısını erkekten fitraten daha zayıf ve daha çok korumaya muhtaç olan kadına sunulmaması Pervin'in en başından beri romanda eleştirdiği konular arasındadır. Ve Osmanlı toplumunun bu tutumunu vahşilik çağında işlenen cinayetlerle bir tutması konunun genç kızlar nezdindeki acısının bir yansıması olarak okuyuyaca sunar:

¹⁰⁵⁰ Adıvar (2008), s.. 101.

¹⁰⁵¹ Mehmet Rauf (2017).s. 67.

Evvelden, bugün aşağıladığımız batıl inançların hükümran olduğu vahşilik çağlarında tapındıkları ilahlara kurban olmaya mahkûm genç kızları, aileleri ve kabileleri nasıl razı olurcasına terk ve feda ederlerse bugün de anamız, babamız oldukça bir himmetle ıslahı mümkün olmayan bu uğursuz âdetin pençesine bizi öyle terk ediyorlar... Bu zulümdür, hatta bu cinayettir.¹⁰⁵²

Pervin bazen bir kadın olarak dünyaya geldiğine lanet okur ve keşke bir erkek olarak dünyaya gelseydim diyerek kaderine isyan bayrağını açar. Çünkü ona göre erkekler istediği zaman evlenir, istediğinde de evlenmezler; fikirlerine uygun birini bulmayana kadar beklerler hatta hiç evlenmeye de bilirler halbuki kızlar yirmisini geçti mi artık çürümüşe bırakılmış eşya gibi olurlar. Pervin tüm bu talihsizliklere boyun eğebileceğini ama yalnız ve yalnız evleneceği erkeğin tanıma fırsatının elinden alınmaması gerektiğini ve bunun bir genç kız için hayattaki en önemli ayrıntı olduğunu dile getirir.

Pervin'in söz ettiği bu kurban genç kızlardan biri de Neriman'dır. Selahattin Enis'in 1912'de kaleme aldığı Neriman adlı romanın başkişilerinden olan Neriman da Pervin'in dile getirdiği gibi örf, âdet ve gelenek tarafından hayatı kurban edilmiş genç kızlardan biridir. Kendisini çok seven ve ruhen imtizaç ettiği Semih'in yerine ailesinin isteği üzerine ruhsuz ve hissiyatsız biri olan Haydar Nebil'le evlendirilir. Romanın anlatıcısı bu durumu şöyle eleştirir:

Ah işte Haydar Nebil de toplumsal gerçeklerimizin zavallı bir kurbanı bir kurbanı bir mazlum idi; fakat yalnız o mu? Neriman da Semih de tıpkı Haydar Nebil gibi toplumsal kanunlarımızın zoraki hükümleri gereği yapılan evliliklerden doğan üzücü sonuçların masum kurbanı olmamış mı idi? Neriman, Haydar Nebil ve Semih... İşte size perişan ve zavallı üç kalp. Üçü de hayallerinde yaşattıkları mutluluğun harap olmuş enkazı önünde endişeli... Bunlardan Neriman kim idi ve kimi seviyordu? Haydar Nebil'in karısı, fakat Semih'i seviyor... Mutlu muydu? Hayır. Neden mesut olamamış?... Çünkü Neriman büyümüş ve evlilik yaşına girmiş, diğer taraftan Haydar Nebil çıkmış, yalnız ihtiyaçlarını temin için yalnız aile kurmak için bir eş aramış, talih de önüne Neriman'ı çıkarmış, iyilik ve güzelliklerini kendisine anlatmışlar. Zaten istenen ihtiyaçların tatmini ve usulen bir aile kurulması değil mi? O zaman Haydar Nebil, Neriman'ı almaya karar vermiş. Bunun için ne lazım? Onun hakkında söylenilen iyi sözler... İşte bu yeterli... Zaten evlilik ne ki? Bir satın alma muamelesi değil mi? Fakat Neriman sahiden Haydar Nebil'i sevdi mi, sevecek mi, sevebilecek mi, ilerde kuracakları ailede eşini mutlu edecek mi? Buraları düşünmeye gerek yok; Çünkü nikahta keramet yok mu? O zaman kendisine müstakbel kocasının resmi verilir.¹⁰⁵³

¹⁰⁵² Mehmet Rauf (2017).s. 67-68.

¹⁰⁵³ Selahattin Enis (2004), s. 69.

Romanın anlatıcısı toplumsal baskıya karşı Neriman'ın, Haydar Nebil'in ve Semih'in birer kurban olduğunu söyler. Çünkü bu kişiler toplumsal ön kabuller yüzünden hayatta en önemli meselelerden biri olan evlilik konusunda tek başlarına karar yetkisi tanınmaz. Bununla birlikte ebeveynler çocukları için çok önemli olan bu konuyu “nikahta keramet vardır” sloganıyla hareket ederek sadece duymak istedikleri birkaç iyi söze bakararak karar verirler. Romanın anlatıcısı da ki bu ses yazarın sözcülüğünü üstlendiği görülür, ailelerin evliliğe olan bu bakış açılarını ironik bir dille eleştirir. Bunu yaparken kurbanla aynı fikirdeymiş gibi görünüp kurbanın fikrinin daha da saçma bir boyuta ulaştırmaya çalışır. Örneğin “zaten evlilik ne ki? Bir satın alma muamelesi değil mi? İronik sorusuyla ironik göndermesini yapar.

Küçük yaşta evlenme ya da görücü usulü evlenme dışında evliliği farklı bir bakış açısı ile eleştiren yazarlardan biri de Mehmed Celâl'dir. Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti adlı romanında kadınlara ağır eleştiriler getiren yazara göre ‘terakkî-i medeniyet’ erkeklerle beraber kadınların üzerinde de ciddi bir tesire ve bununla birlikte müthiş bir yozlaşmaya neden olmaktadır. Kadınların süse olan düşkünlükleri, tütün kullanmaları, ahlaksız roman ve hikaye okumaları onları itaatkar bir eşten ziyade asi ve sadakatsiz birine çevirmektedir. Yazara göre bu kadınlarla “tehhül yaşamak isteyen insanlar için bir baş belası olmuş kalmış!”¹⁰⁵⁴ Yazar örnek olması hasebiyle de şu örneği vermekten kaçınmaz:

Hayatına iştirâk ettiğin kadından hayrû'l-halef yetiştirmeyi, umûr-ı beytiyyeyi tasarruf ve şaeriat dâiresinde idâre eylemeyi bekleyen zevcesinin namaz sûrelerinden başka bir şey bilmesini arzu etmeyen bir zvcin (koca), haclede, kendisinin kâmet-i bülendini nazar-ı müstehziyane seyreden gelinin bir âhenk-i LÂîfine terdif ettiği:

Tıfl-ı nâzım kim büyüttü böyle bî-pervâ seni

Kim yetiştirdi bu gûnâ servden bâlâ seni

Matla'-ı meşhuruna karşı, şiirden bî-haber olan zavallı adamcağızın alık alık zevcesinin yüzüne bakarak nihayet “seni gidi seni” demiş olduğunu duymadın mı? Teehhül dediğimiz bu mesle-i hayatiyye istikbalde daha gülünç olsa gerek: O zaman kable'l-izdivaç, açık eldivenli, siyah pelerinli, tek gözlüklü gelin, on altı on yedi yaşında mini mini hasba bir delikanlının bütün âmâl-i şebâbını ezerek, fevka'l-memûl bir cesaretle diyecek ki: Nasıl? Hayatınızı benim hayatıma karıştırmak istemiyormuşsunuz, öyle mi? Piyano sever misiniz? Şiirden hoşlanır mısınız, gündüz yazacağım roman parçalarını geceleri dinlemeye tahammül edebilecek misiniz? Şarkı da okurum, dinler misiniz? Hele elbiseye pek meraklıyım. Dikişçi kadınlar evden çıkmaz. Tenezzühü bahar zamanında pek severim...¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁴ Şen (2014), s. 17.

¹⁰⁵⁵ Şen (2014), s. 17-18.

Yazar evlilikten beklentilerini sıralar. Ona göre bir erkeğin, hayatını bir kadınla paylaşmasındaki amacı neslini devam ettirecek çocuklara sahip olmak ve ev işlerini idare edecek birini bulmak iken henüz evliliğin ilk gecesinde gelinin kocasının boyuyula alay ederek Nedim'in meşhur beytini okuması ve kocasının bu müstehzi tavrına karşı aciz durumda kalmasını yadırgar. Evliliğin bu şekilde gülünçleştiren unsurun ise kadınların gereğinden gereksiz bir şekilde sanatla uğraşmasına bağlar.

Evlilik ile ilgili en radikal söylemleri ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsvevdî* adlı eserinde görülür. Bazen akli başına gelen bir karakter olarak okuyucuya görünen Meftun bu anlarda hayat, aşk ve sevgi konusunda filozofça nutuklar vererek yazarın sözcülüğünü yapar:

— Tabiatın kanunu öyle şiddetli ve etkilidir ki kanunlarının gereğine her şeyi uydurur. Şimdi burada içen, söyleyen, çağırın, bağırın, oynayan, sevişen, öpüşen Zarafetle Şaban değil; işte bu tabii kuvettir. Schopenhauer'ın dediği gibi bu sevişenlerin vücutlarında, damarlarında, kanlarında beşer nesillerinin tohumları var. İşte onlar vücut âlemine ermek için uğraşıyorlar. Kendilerini meydana getirecek iki vücudu bir diğerine akıtmaya çabalyorlar. Âlemin, hovardalık, zamparalık, çapkınlık sevişme, sevda; edibane amiyane daha türlü namıyla yâd ettikleri hakikat işte bundan ibarettir.¹⁰⁵⁶

Meftun bu düşüncesinden dolayı kızkardeşi Lebibe'nin gece geç saatlerde yabancı bir adamın kolunda dolaşmasını da hor görmez. Romanda evlilik konusunda Meftun'la benzer görüşlere sahip olan bir de Bedri adında bir başka alafranga taklitçisi vardır. Bedri Meftun'un kuzeniyle flört eder sonra da kızın hamile olduğunu öğrenince çocuğu red eder ve nikahın gereksizliği üzerine filozofça nutuklar veren bir mektup yazar ve Rabia'ya gönderir:

Medeniyet ilerleyeli izdivaçların da çeşidi çıktı. Mutlaka her izdivaç sizin yüksek zannınız gibi imamı, muhtarı, mahalle halkını bütün eşi dostu toplamakla olmaz. Böyle dağdağalı şeylerden hoşlanmam. Aramızda icrasını teklif ettiğiniz izdivaç geldi geçti. Tarafların kabul edişiyile külfetsizce oldu bitti. Bu izdivacı tabiiden sonra bir de davetle dernekle düğünle yapmacığını yapmak, karnında kimden olduğu belirsiz bir çocukla köşeye oturup gelin olmak böyle bir hal, hakiki bir izdivaçtan ziyade tiyatro sahnelerinde başkalarının ibretli bakışları önüne konulacak bir komedyaya benzemez mi? Hâlâ gösterdiğiniz bu bilmezlikten gelmeye şaşıyorum. Başımızdan gelip geçen izdivaç-ı tabiiye bu asr-ı medeniyetçe (Mariage civil à l'improviste instanté) yani 'kendiliğinden olan medeni evlilik' derler. Bu anlamda instante (ansızın) tabirini kullanmak da uygun düşer. Bunun hovardaca tercümesi 'şıpın işi'dir. 'Şıpsvevdî' de bu asıldan çıkma ise de anlamca aralarında fark vardır. (...) Sevda sözünde durmak tabiatın itmesiyle gerçekleşir. Gerekli kıvamı bulunca gene tabiatıyla dağılır gider. Zorla sevgiye kalkışarak bir takım facialara sebep olanlar işte bu gerçeği, tabiat kuralını

¹⁰⁵⁶ Gürpınar (2018a), s. 199.

anlamamış yaratılışı cahillerdir. Sizi de kendimi de bu takımdan sayacak kadar hor görmem.¹⁰⁵⁷

Bedri mektubunda toplum için önemli olan evliliği ve nikahı bayağı bir anlatım üslubunu tercih ederek gülünçleştirmeye çalışır. Toplumun evlilik ve nikah konusundaki adet ve görenekleri âdeta birer komedyaya ve tiyatroya benzetmeye çalışır. Kendilerinin ise insan kanunları yerine daha gerçekçi ve daha medeni olduğunu savunduğu tabiat kanunlarına göre bir evlilik yaptıklarını ve bunun da tabii olarak sevgiyle birlikte ortadan kalkabileceğini dile getirir. Bedri ayrıca flört ettiği Rabia'nın karnındaki çocuğun da kendisine ait olamayabileceğini de düşünerek âdeta sevgilisini çirkin bir iftirayı da atmaktan geri durmaz.

Bedri mektubunun sonunda ise âdeta kendi sebep olduğu faciayı görmezden gelerek “zorla sevgiye kalkışarak bir takım facialara sebep olanlar bu gerçeği tabiat kuralını anlamamış cahillerdir” diyerek de okuyucunun karşısında modern, bilgili ve en önemlisi de davasında haklı biri olarak görmek yerine onu tamamen ironik bir vaka olarak görürler. İnsanların neden olduğu facialardan kaçarken daha büyük facialara neden olan Bedri okuyucunun da nefretini üzerine çekmektedir. Çünkü Rabia'ya önce âşık olduğunu ve onu sevdiğini dile getiren onlarca mektup yazdıktan sonra bir kadını karnında çocuğuyla terk etmek kabul edilecek davranış değildir. Bu yüzden Bedri'nin gülünçleştirmeye çalıştığı evlilik adetleri gülme engeline takılır ve okuyucu ironistten ziyade kurbanın tarafını tutar.

Zaman zaman yazarın sözcülüğüne soyunan Meftun da Bedri'yle aynı düşüncededir. Özellikle de Bedri sarf ettiği “Sevda sözünde durmak tabiatın itmesiyle gerçekleşir. Gerekli kıvamı bulunca gene tabiatıyla dağılır gider” sözü Meftun'un daha önce dile getirdiği düşüncenin neredeyse aynısı gibidir. Dolayısıyla Meftun Bedri'nin bu mektubunu okuduktan sonra kendisine hak verir: “Meftun bu ilişkiyi bitirme mektubunu sonuna kadar okuyunca her hareketinde halkın izinden ayrılmak iddiasında bulunan bu dünyada yalnız kendisinin olmadığını anladı. (...) Fena felsefe değil yalnız bizim Rabia bundan ne anlar”¹⁰⁵⁸ diyerek de Bedri yerine Rabia'yı suçlar. Hüseyin Rahmi de Meftun ile Bedri'nin bu düşüncelerini destekler olacak ki romanın kurgusunda yer alan neredeyse bütün kadınlar gayr-i ahlaki

¹⁰⁵⁷ Gürpınar (2018a), s. 268-269.

¹⁰⁵⁸ Gürpınar (2018a), s. 270.

ilişkiler de bulunurlar hatta alaturkacılıkta ve sofulukta deyim yerindeyse mangalda kül bırakmayan Azize Hanım ile Edibe bile gece geç saatlerinde eve erkekler alıp zevk u sefaya dalarlar. Bu iş çığrından çıktığı için de konakta çocuk düşürme sahneleri kolu komşuya ‘kanlı basur’ hastalığı olarak anlatılmaya çalışılır. Büyük anne olanları öğrenince ölür, Meftunların aşçı kalfası olan Nazafet gayri meşru çocuk sahibi olur, Rabia üst üstte çocuk düşürmeden dolayı ölür, Edibe’nin babası ve Meftun’un kayınbabası olan Kasım Efendi’ye ise felç iner.

Yazar yaşanan bu felaketlerin hepsini mizahi bir üslupla birlikte işlediği için okuyucu nazarında ise acıma duygusundan ziyade bir komedy izliyormuş hissi duyar. Zaten yazarın vermek istediği duygu da burada saklıdır. Tabiat kanunlarını hiçe sayıp insanları belli kurallar içerisine hapsedmenin âdeta kötü sonuçlarını göstermiştir. Romanda okuyucuya örnek olarak gösterilecek iki evli çift vardır onlar da aynı evde birbirlerini aldatacak kadar serbest çiftler olan Mösyö Mc Ferlan ile Madam Mc Ferlan ve Mösyö Şehim ile Madam Şehim’dir. Meftun çiftlerin bu durumlarını her zaman takdir ile karşılar ve olması gerekenin bu olduğunu düşüncesinde sürekli tekrarlar.

2.1.6.9. *Batılılaşma/Yanlı Batılılaşma*

II. Meşrutiyet döneminin siyasi zeminine şekil veren Batıcılık, İslamcılık, Osmanlıcılık ve Türkçülük gibi siyasi, kültürel ve düşünsel akımlar toplum dinamiklerinin oluşumunda da etkili unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu dönemin romanlarında oluşturulan karakterler de bu düşünsel akımlara paralel olacak şekilde oluşturulur. Söz konusu akımların hem ortak paydası hem de ayrışma noktası olan Batılılaşma kimine göre Avrupa’nın sadece ilim ve teknoloji yönünden örnek alınması iken kimine göre de Avrupa’nın her yönüyle taklit edilmesi anlamına geliyordu. Gerek aydın gerekse de halk tabanında görülen bu ayrımı dönemin roman karakterlerinde de görülür. Örneğin Ahmet Mithat Efendi’nin *Jön Türk* adlı romanında oluşturulan aileler ve ailelere mensup kişiler bu

düşünsel ve siyasi akımların birer temsilcisi gibi durmaktadır. Dolayısıyla bu kişilere yönelik yapılan komikleştirmeler ve eleştiriler aynı zamanda kişinin temsil ettiği zihinsel dünyaya da bir göndermedir. Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk* adlı eserinde Batılılaşmanın olması gereken ile olmaması gereken arasında oluşturduğu kurguda Her yönüyle Batılılaşmayı destekleyen Kazım Bey ve ailesini eleştirirken aynı şekilde yeniliğe tamamen kendini kapatan Binbaşı Gazanfer Bey Konağında ikamet eden Dilşinas Hanım da yer yer komikleştirilerek eleştirilir. Bura da örnek tip olarak Nurullah Bey gösterilir. Nurullah Avrupa'ya karşı olmadığı gibi sıradan bir taklitçi de değildir. Her yönüyle ifrat ve tefritin ortası olarak gösterilen Nurullah hürriyet konusunda da vasatı yani orta yolu seçmiştir: “Bir adamın efkârı dürüst, ahlâkı dürüst olur gözü gönlü envar-ı maarifle münevver bulunur da, hürriyeti sevmemesi, istibdata muhabbet etmesi kabil olur mu? Ama şehadet-i hürriyeyi göze aldırarak kadar cüretli bir âşık-ı hürriyet değil!”¹⁰⁵⁹ Dilşinas Hanım okuma-yazma bilmeyen ve sadece İslami ilimler olan fıkıh, hadis ve menkıbe gibi ilimleri dinlemeyi seven biri olarak okuyucunun karşısına çıkar. Yeniliğe tamamen kendini kapatan Dilşinas Hanım ayrıca katı inadıyla da karikatürik bir görünüme bürünür: “Çerkez inadı! Bunu bilenler bilir. Bilmeyenler tarif için şu kadar diyebiliriz ki Çerkezi inadından döndürmek bir Müslümanı dininden döndürmek kadar güçtür. Ondan da ziyade güçtür dersek mübalağaya hamletmemelidir.”¹⁰⁶⁰ Böylece Ahmet Mithat Efendi Dilşinas üzerinden Batılılaşmaya tamamen karşı olan kişileri de eleştirmiş olur.

Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* romanında olduğu gibi kendi eserinde de ailerler üzerinden Batılılaşma örnekleri sunan Fatma Aliye *Enîn* adlı romanında Osmanlı gençlerinin evlilik üzerine düşüncelerini tartışırken aynı zamanda birbirine komşu olan Ekrem Bey ile Safi Beylerin konaklarını karşılaştırma olanağı sunar okuyucuya. Yazar bu kurgusuyla Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türkler* romanını anıştırdığı görülür. Çünkü kendileri de aynı zamanda Ahmet Mithat Efendi'nin himayelerinde büyüdüğü biyografisinden anlaşılır.

Romanda Ekrem Bey konağı örnek bir konak olarak okuyucuya aktarılır. Yalının en büyüğü olan Ekrem Bey çocuklarını Paris'e göndermiş ve en iyi hocalardan ders aldirmek için elinden gelen mücadeleyi vermiş biridir. Aynı

¹⁰⁵⁹ Ahmet Mithat Efendi (1999), s. 65.

¹⁰⁶⁰ Ahmet Mithat Efendi (1999), s. 8.

zamanda öksüz ve yetim olan yiğeni Sabahat ve Nebahat da gerek piyano gerek Fransızca olsun Batı tarzındaki eğitimlerini eksiksiz alan gençlerdir. Bu tarz bir eğitimin çocukların ilerde tek başına ayakta kalabilmeleri için gerekli gören Ekrem Bey aynı zamanda evlilik gibi önemli meselelerde de son sözü gençlere bırakarak bu hakkın onlara ait olduğunu söyler. Buna karşın yanlış Batılılaşma örneği olarak okuyucuya sunulan Safi Efendi konağı sadece başkalarına anlatmak ve göstermek adına alafranga bir yaşam biçimi benimsenir: “Âdet yerini bulsun, Safi Efendi’nin kızı iyi tahsil ettiriliyor denilsin diye en mükemmel muallimlerden ders aldırılıyor.”¹⁰⁶¹ Ekrem Bey’in konağında evlilik konusunda son söz gençlere ait iken Safi Efendi’nin kızı olan Fehame anca nikahı kıyıldıktan sonra kocasının resmi kendisine gösterilir. Hatta bu konakta kızlar hor görececek kişiler bile mevcuttur: “Safi Efendi kızına biraz iltifat etse biraderleri Safi Efendiye, kızları öyle alıştırmak ve onlara yüz vermek caiz olmayacağı hakkında birçok mütalaalarda bulunurlardı.”¹⁰⁶² Mutaassıp hane halkı ayrıca yalının kızı olan Fehame’ye Fransızca öğretsin diye haneye alınan yabancı hizmetçi yüzünden de Fehame’ye saldırırlar. Onun yüzünden evin içine gavur girdi deyip söylenmeye başlarlar. Fehame’nin annesi Latife Hanım da oğulları gibi Fehame’yi önemsemeyen bir tiptir: “Latife Hanım kızına o kadar garaz olduğu halde mümkün değil onun dışarı gelin vermek istemez.” Latife Hanım’ın bu isteği elbette Fehame’den uzaklaşma korkusu değil evin içinde ondan daha çok yararlanmak içindir. Safi Efendi’nin yalısında yaşayanlar dışardan alafranga bir aile olarak görünmek istenmesine karşın aslında mutaassıp bir aile olduğu görülür. Dolayısıyla bu hanenin tutarsız hareketleri roman boyunca okuyucuya gösterilerek yüzeysel Batıcılığın zararları gösterilmeye çalışılmış.

Türk edebiyat tarihine bakıldığında yanlış batılılaşmanın ki bundan kasıt kökürüne taklitçilik, sadece dış görünüşe önem verme, bilgiçlik taslama, sefahat, sınırsız özgürlük, züppelik ve miras yedilik gibi yaşam tarzlarının eleştirildiği görülür. Örneğin Ahmet Mithat Efendi *Felatun Beyle Rakım Efendi* adlı romanında Felatun Beyle ‘züppe’ tipi, Jön Türk adlı romanında Ceylan karakteriyle ‘sınırsız özgürlüğü’, Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*’nda ‘saf mirasyediliği’, Hüseyin Rahmi Gürpınar *Şık* adlı ilk romanında Şatıroğlu Şöhret Bey’le ‘sadece dış görünüşüne önem veren saf tipi’ ve 1911’de yayımladığı *Şipsevdi* adlı eserinde

¹⁰⁶¹ Fatma Aliye (2014), s. 162.

¹⁰⁶² Fatma Aliye (2014), s. 161.

Meftun ile taklitçi ve bilgiçlik taslayan tipini komiklik üzerinden eleştirmeye çalışırlar. Bu tiplerde yanlış Batılılaşmanın diğer özellikleri de görünür olsa da hususiyetiyle ağır basan yönleri yukarıda sıralandığı gibidir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın II. Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı *Şıpsevdi* romanı Türk edebiyatında yanlış Batılılaşmanın yerildiği karakteristik romanlardan biridir. Bu romanın ana kahramanı olan Meftun örneğin Bihruz Bey ya da Şatıroğlu Şöhret Bey gibi saf biri değildir. Hatta romanda kayınpederine ve kayınbiraderine oynadığı oyunlar ve çevirdiği dümenler kurnazlığından şüpheyeye mahal vermiyor. Özellikle de kardeşi Raci'ye kızkardeşlerini bir erkekle yakaladıkları anda verdiği nasihatler ve kayınbiraderi Mahir'i kayınbabasının servetine konmak için ayartmaya çalışma çabaları onu romandaki neredeyse en zeki kişiler arasında konumlandırır.

Meftun okuma amacıyla gittiği Paris'in altını üstüne getirmiş ve her türlü eğlenceden geri durmamış biridir. Amcasının eğitim için kendisinde gönderdiği paraları tamamını eğlencesine ayıran Meftun her ne konuda bahis açıldığında ise güya her türlü bilginin kendinde mevcut olduğunu göstererek fikir beyan etmekten de geri durmaz. Bu tür kişiliklerin 'şarlatan' olduğunu iddia eden yazar Meftun'un da her yönden tam bir şarlatan özelliğine sahip olduğunu dile getirir.

Tahsil hayatından sonra memlketine dönen Meftun elinde Frenklerin adab-ı muaşeretini anlatan ve adına 'Savuar-vivr'e dediği kitabı elinden düşürmez. Sapsız tencerede yemeğin olmayacağını, kitaptaki yaşa tekabül etmeyen tavuğun yumurtasının yenilmeyeceğini, bir tavuğun hangi parçasının kime nasıl verileceğini, kuşkonmazın nasıl yenilmesi gerektiğini, zeytinin çekirdeğinden nasıl ayırmak gerektiği gibi en ince detaylarını bile kitaba uygun bir şekilde yapar ve hane halkının da yapmasını ister. Bu yüzden hemen her gün hane halkına alfrangalık kursu verir.

Yazar Meftun'un adı gibi alfrangaya ne denli 'meftun' olduğunu göstermek adına Meftun'a gece vakti hemşirsini bir yabancıyla kol kola ve hatta sarmaş dolaş bir vaziyette kardeşi Raci ile görme imkanını verir. Böyle bir durumda Raci önce adamları tepeleme sonra da kızkardeşlerinin durumuna bakmayı önerse de Meftun'un parasal kaygısı onu ahlaki bir çöküntünün içerisine çekmektedir. Ahlaki çöküntüsünü ise yine alfrangalıkla anlaşılabilir bir kaideye oturtmak ister. Gece vakti Meftun ve Raci'nin kızkardeşleri ve kuzenleriyle randevu evinden çıkan Mahir ve Bedri karşılarında Raci ve Meftun'u görünce şaşırırlar. Raci büyük bir hiddetle ortaya

atılsa da bunun ilerideki maddi emellerinin sonu olacağını düşünen Meftun araya girer:

— Sen şöyle dur. Burada ben varken sana söz düşmez ihtiyarıyla kardeşini beri tarafa aldı. Bu iki kardeşin morarmalarına bedel Mahir de sapsarı kesilmişti. (...) Bu iki namus davacısının lanetleme ve kinine hedef olan Mahir hasımları tarafından tayin edilecek âdilâne bir cezalandırmayı kabulleneceğini gösterir bir teslimiyetle boynunu eğdi, bir müddet bekledi. Raci yine köpürme belirtileri gösterirken Meftun ağır, kesik, titrek bir ses ile başlayıp:

— Birader efendi söylemeye hacet yok... Şu anda aramızda halledilmesi gereken bir namus meselesi var. Fakat çok şükür hepimiz de medenî adamlarız. Hiddetle, şiddetle, vahşetle harekete lüzum yok.¹⁰⁶³

Meftun'un bu şekilde konuşması bu defa Raci'yi isyan bayrağını çekmeye mecbur eder ve abisi Meftun'a karşı gelir. Bu durumda çaresiz kalan Meftun Frenk arkadaşı Mc Ferlan'dan yardım talebinde bulunur. Mahir'in kızkardeşi Edibe'yle evlenmeyi düşünen Meftun böylece kayınpederi olacak Kasım Efendi'nin de mirasına konmuş olacak. İşte bu miras avcısı Meftun sırf bu yüzden Mahir'in kendi kızkardeşiyle gece vakti randevu evine gidişini normal görmek ister hatta bunun tabii bir güç olduğunu ve birçok gencin bu güce mağlup olup sevda ve aşk ateşine düştüğünü düşünerek vicdanını bile kandırma eğilimini gösterir. Durumu ve arzusunu dostu Mc Ferlan'a anlatan Meftun kurnaz arkadaşının tavsiyesi üzerine yalandan bir piyango haberiyle para müptelası olan Kasım Efendi'nin kandırılabilceğini düşünür ve herkesi kandırarak piyasaya büyük ikramiyeyi kazanmış kişi olarak ortaya çıkar.

Amaca gitmek için her yolun mübah olduğu düşüncesiyle hareket eden Meftun romanda bilgiçlik taslamasıyla da öne çıkan bir tiptir:

Aile efradından kim hastalansa, Meftun Bey hastanın nabzını tutar, saati çıkarır, vuruşları sayar, diline bakar, karnını fiskeler, göğsünü, arkasını dinler. Çünkü beyefendi Paris'te bulunduğu esnada tıp fakültelerinin de önünden geçmiş, belki kitaplarından içeriye bir iki adım atmış belki kitapçılarıyla konuşmuş, belki o binaların duvarlarına sürtünmüş olduğundan o çeşitli tahsili meyanına doktorluğu da ithal etmeksizin bu fenden kızıl cahil denecek kadar nasipsizlikle İstanbul'a dönmeyi bir türlü muvafık bulamamıştı. Yani ondan da (deyim hoş görülürse) çaktığını göstermek istemiş.¹⁰⁶⁴

Anlatıcı-yazar burada sadece Meftun'un bilgiçlik tasladığını açıklamamış aynı zamanda kullandığı ironik ifadelerle de onu yermiş. Yazar hayali bir soru olan 'Meftun tıptan ne anlayacak' gibi bir soruya karşılık sanki onu savunmuşçasına

¹⁰⁶³ Gürpınar (2018a), s. 219-220.

¹⁰⁶⁴ Gürpınar (2018a), s. 67.

cevap vermeye çalışır ve Meftun'un bu tıp bilgisinin sanki hakiki bir zemini varmış gibi anlatmaya koyulur.

Meftun'un bilgiçlik taslamasına karşılık bilgiçliğini ne zaman nasıl kullanmasını dahi bilmeyen bir tip olduğu için çoğu yerde komik duruma düşer. Örneğin Meftun'un bakkal, tek kelime Fransızca bilmeyen kayınbaba, aşçı Arap Nazaket ve büyükannesi ile defalarca komik duruma düşmesine rağmen onlarla Fransızca konuşmada ısrar etmesi ayrıca Meftun'u gülünçleştirir. Meftun'un bu şekilde 'tip' olarak okuyucunun nazarına sunulması ise yazarın eleştirdiği konuyu teşhir etmek ve okuyucunun zihin dünyasında belirlenmeye çalışmak olduğu söylenebilir. Çünkü "Toplumsal/bireysel eleştirinin 'tip' üzerinden yapılması, tipik unsurların öne çıkarılması satir türünün temel bir özelliğidir: böylece, eleştirilecek şeyin belirginleştirilmesi, eleştirinin yöneldiği hedefin tereddüde yol açmayacak biçimde ortaya konması amaçlanır."¹⁰⁶⁵

Romanın anlatıcı sesi ki bu *Şıpsevdi*'de yazarın sesi olduğu hissedilir Meftun'sadece ironik söylemlerle ve durumlarla eleştirmez ayrıca onu ironik bir tip olarak okuyucuya sunar. Örneğin alafranga yemek yemek adabının nasıl olduğunu anlattığı bir sırada kardeşi Raci'nin bu usulü eleştirip komikleştirilmesine kızan Meftun Savuar-vivr'e'nin önemli bir mesele olduğunu sofraya oturmasını ve kalkmasını bilmediği zaman tüm âleme komik görüneceğini ve insanların kendisine güleceğini söyler. Meftun aslında bütün çabasını ve alafrangaya olan tutkusunun amacını bu cümle ile açıklamaktadır. Yalnız Meftun komik duruma düşmemek için verdiği onca mücadele daha komik bir durumun oluşmasına neden olur. Tabiri caizse *Şıpsevdi* romanının ana kahramanı olan Meftun 'yağmurdan kaçarken doluya yakalanan bir tiptir. Dolayısıyla içinde bulunduğu durum kadar kendisi de ironiktir.

Meftun'un okuyucunun zihnini bulandıran yönü ise bazen kendisinden beklenmedik bir şekilde hayat, aşk, ölüm ve tabiat konusunda filozofça nutuklar vermesidir. Alafrangalık konusunda tam bir 'züppe' ve budala tipine bürünen Meftun söz konusu konulara sıra geldiğinde Batı kaynaklı eserlerden ezberden örnekler vermesi ve Schopenhauer'u okumuş olması okuyucuyu şoke eder:

¹⁰⁶⁵ Cebeci (2008a), s. 233

— Tabiatın kanunu öyle şiddetli ve etkilidir ki kanunlarının gereğine her şeyi uydurur. Şimdi burada içen, söyleyen, çağıran, bağırın, oynayan, sevişen, öpüşen Zarafetle Şaban değil; işte bu tabii kuvettir. Schopenhauer'ın dediği gibi bu sevişenlerin vücutlarında, damarlarında, kanlarında beşer nesillerinin tohumları var. İşte onlar vücut âlemine ermek için uğraşıyorlar. Kendilerini meydana getirecek iki vücudu bir değerine akıtmaya çabalyorlar. Âlemin, hovardalık, zamparalık, çapkınlık sevişme, sevdâ; edibane amiyane daha türlü namıyla yâd ettikleri hakikat işte bundan ibarettir.¹⁰⁶⁶

Tam da bu noktada yazarın sözcülüğüne soyunan Meftun kendi konaklarının açşısı Nazaket ile konağın kâhyası Şaban arasındaki münasebeti tamamen iradeden soyutlamaya ve yaşanan durumları tabiata yüklemeye çalışmaktadır. Aynı felsefeyi kızkardeşi Lebibe'yi Mahir ile yakaladığı zamanda da yapmaya çalışır. Ve bu hususta ne kızın ne de oğlanın suçlu olduğunu söyler. Ona göre asıl suçlu insanların kendisi ve koydukları saçma kurallardır. Romanda yazarın sözcülüğünü arayla yapmaya çalışan Meftun'un arkadaşı Mc Ferlan da aynı şekilde Meftun'un büyükannesinin ölümü üzerine yaptığı konuşmada aslında ölümün tabii bir şey olduğunu ve herkesin sırasının geldiğinde gitmesinin de normal olduğundan söz eder. Mc Ferlan aslında ölümün tabii olduğunu ve tabii olmayan bir şey varsa o da insanların sürekli ebediyetin korkunçluğundan dem vurması olduğunu söyler. Ayrıca Madam Şehim'in taziye evinde alaturkalığa dair yaptığı eleştiri ve Türk kadınlarının erkekler tarafından ezildiğini söylemesi de yazarın sesiyle özdeş bir ses olduğu anlaşılır. Yalnız ne yazık ki yazarın ahlak düşkünü üç kişi üzerinden felsefi düşüncelerini okura yansıtma çabaları başarılı olamamıştır.¹⁰⁶⁷ Ama Oğuz Cebeci gibi bazı araştırmacılar Hüseyin Rahmi'nin bu tutumunun bilinçli olduğunu ve burada yarı aydın insanın parodisinin yapıldığını dile getirmektedir: “Diyebiliriz ki romanda ahlaki içerikli bütün konuşmaların ‘ahlâken düşkün’ insanlar tarafından yapıyor olması *Şıpsevdî*'nin temel ironik özelliklerindedir.”¹⁰⁶⁸

Alafranga taklitçiliğine karşı olduğu kadar alaturka yaşam biçimi ve düşünce yapısına da karşı olan Hüseyin Rahmi Gürpınar eserlerinde her iki kesimi de

¹⁰⁶⁶ Gürpınar (2018a), s. 199.

¹⁰⁶⁷ Gürpınar'ın kendi felsefesini Meftun aracılığı ile ortaya koymaya kalkışması, (...) okura bu felsefeyi aşlamak amacını başarısızlığa uğrattır” bknz. (Moran (1990), s. 108). Moran, Hüseyin Rahmi'nin birçok eserinde aynı yöntemi kullanması yani kendi felsefesine ait görüşleri kaçkın, ahlak düşkünü, güvenilmez yeni-kafa tiplere söyletmesinin nedenini ise yazarın gizlenmek arzusuyla açıklamaya çalışır: “Neden böyle yaptığını anlamak güç değil. Halkın görüşlerine uymayan ileri fikirlerin yazar tarafından öne sürülmesini tehlikeli bulur. Muharrir içtimaî, ahlâkî bir mazerete sığınarak kalemini düşmandan kurtarabilmek için bir akıllı, bir uslu, bir edipten istibat edilecek bu taşkın sözleri kaçıklara söyler” Moran (1990), s. 111.

¹⁰⁶⁸ Cebeci (2008a), s. 245.

komikleştirerek gülünç duruma düşürür. Çünkü yazar tamda bir alafranga düşmanı değil asıl kızmak ve değiştirmek istediği nokta alafrangalığı yanlış anlaşılmasıdır. Örneğin yazar henüz romanın başında Aksaray ve Lâleli esnafı üzerinden grotesk komiklik oluşturarak alaturkacılığın yozlukların eleştirir. Aynı şekilde tramvaydaki kadınların esnaf takımı ve kendi aralarında yaptıkları laubali konuşmaları ile birbirlerine yaptıkları müstehcen şakalarla alaturka ortamını oluşturmaya çalışan Hüseyin Rahmi, herhangi bir karşılaştırmaya ya da doğru örneği sunmaya gerek duymadan gerçeğin ve orada yaşananların ideal bir ortam olmadığını okuyucuya hissettirmeye çalışır.¹⁰⁶⁹ Buna benzer bir sahneyi de *Şıapsevdi*'den bir yıl sonra yayımladığı *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*¹⁰⁷⁰ adlı romanında oluşturur. Romanın başında Emeti, Emine ve Bedriye Hanımlar o günlerde lakırdısı çokça yapılan kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı iddiaları üzerine bilimsel veri ve kavramları mahalle ağzıyla konuşmaya çalışırlar. Yazar bu uyumsuzluktan kaynaklanan mizahı oluştururken aynı zamanda okuyucuyu kurguya dahil etmeye çalışır bununla birlikte alaturkacılığın birer vesikası olan bu kişileri gülünç duruma düşürmeyi de ihmal etmez. Oğuz Cebeci satir yazarlarının eleştirdiği unsurlara karşılık satandart ya da ideal norm denilebilecek örneklerin verildiğini ve bir kıyaslama yoluna gidildiğini söyler. Burada da Hüseyin Rahmi'nin Türk toplumunu daha önce Paris'te ve Londra'da gördüğü standartlarla hayali bir kıyaslama yoluna girdiği görülür.¹⁰⁷¹

Meftun mahallelerine yeni taşınan Kasım Efendi'nin hem zengin hem de varyemez olduğunuz işitir. Hatta bunu teyit etmek adına mahallede araştırmalar yaparak yeni komşuları hakkında bilgi toplamaya çalışır. Kasım Efendi'nin özellikle cimriliği çok hoşuna gider. Çünkü bu cimrilik ilerde o haneye damat olarak girdiğinde ona kalacak olan mirasın korunmasına vesile olacaktır. Evet Meftun'un planı Kasım Efendi'nin cahil ve alaturka terbiyeli kızı Edibe'yle evlenmek ayrıca kızkardeşi Lebibe'yi de Kasım Efendi'nin oğlu olan Mahir'e vermektir. Böylece kardeşine düşen miras payını da aslında o almış olacaktır. Meftun bin bir türlü

¹⁰⁶⁹ Yazarın romanın hemen girişinde mizahın bu türünden yararlanma nedenini Kuruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç adlı eserinde İrfan'ın sözcülüğünden yararlanarak şöyle der: "Halk alaylara, iğrenç tuhafliklara, birkaç kaba taklitle başlayan eserlere bayılıyordu" bknz: (**Gürpınar** (2018b), s. 31). Bu ifadeler ayrıca Hüseyin Rahmi'nin roman kaleme aldığı zamanlarda acaba okunmama riskini gözetiyor muydu sorusunu da sorma gereğini veriyor.

¹⁰⁷⁰ **Gürpınar** (2018b).

¹⁰⁷¹ **Cebeci** (2008a), s. 224.

dolaplar çevirdikten sonra istediği Neticeye ulaşır. de öyle olur Meftun Edibe'yle Mahir de Lebibe'yle evlenmiş olur. Böylece yazar birbirine taban tabana zıt iki kutuplu aileyi romanın kurgusunda bir araya getirme olanağı bulur. Bu zıtlık ayrıca komikliğinde kaynağını oluşturur. Özellikle de yazar zihninde cahil-saf-aturka kadını olarak stereotipleştirdiği Edibe ve Azize üzerinden gülüncü oluşturur. Din konusunda ve alafrangalık konusundaki cahilliklerini âdeta mizahi dilin büyüteç işlevinden yararlanarak gözler önüne serer:

Ahreti hiç düşünmüyorlar. Hiçbirinin bir kerecik olsun secde-i Rahman'a vardığını görmedim. Evin içi bazen kokanalar, Frenk karılarıyla doluyor. Bir fan fan bir fin fondur gidiyor. Hepsî hâline göre Frenkçeden bir iki lakırdı öğrenmişler... Söylesene diye beni de zorluyorlar... Ayol benim dilim döner mi öyle şeylere? Müslüman evladiyim Elhamdülillah...

— Söyleme kızım sakın ha... Sonra cayır cayır yanarsın... Frenkçe söylediğin lakırdı başına yarın ahirette sana azap olacak... Dilin kızgın maşa ile ensenden çekilecek...

— Merak etme Azize Hanımcığım hiç söyler miyim? İstesem de hiç bundan sonra dilim döner mi? O fan fanlar lakırdıya benzer şeyler değil ki... Dil yatmaz birtakım hırıltılar... Geçen günü Frenk karıları buraya doldu. Bana ne deseler beğenirsin?.. Azize Hanım yüzünü ekşiterek:

— Ne dedile kız?.. Zavallı Edibe!..

— Madam Meftun dediler!..

Azize Hanım avazı çıktığı kadar haykırarak:

— Kız sus... Dilleri tutulsun... O nasıl söz?.. Tövbe de tövbeee de...

— Ah dedim... dedim, tövbeler tövbesi dedim. Bu söz ne kadar gücüme gitti bilsen.¹⁰⁷²

Kasım Efendilerin konağında kalan alaturka meşrep Azize Hanım ile Edibe'nin arasında geçen bu gülünç diyalog her iki karakteri de okuyucu nazarında komik duruma getirir. Frenkçe konuşmanın bile günah sayıldığına inanan bu tipler II. Meşrutiyet döneminde Batı'ya kapılarını tamamen kapıyan kişilerin parodik ruh ikizleridir. Hüseyin Rahmi Gürpınar satirlerde sıkça kullanılan abartma tekniğini kullanarak Edibe ve Azize'nin yoz düşüncelerini görünür kılarak bu şahıslar üzerinden dönemin bu tip kişilerini böylece eleştirmiş olur.

Oğuz Cebeci *Şipsevdi* yazarının Doğu-Batı arasında sıkışan toplum gibi kendisinin de sıkıştığını söylese de hakikatte öyle değildir.¹⁰⁷³ Çünkü yazarın

¹⁰⁷² Gürpınar (2018), s. 329.

¹⁰⁷³ Cebeci (2008a), s. 238.

doğrudan Doğu'yu ya da Batı'yı ideal olarak göstermemesi onun bu iki medeniyet arasında sıkıştığını göstermez. Çünkü bunlardan birini seçmek zorunda kendini hissetmez. Ayrıca yazarın eserinde yer verdiği karakterler genelde toplum nezdinde kusurlu addedilen kişilerdir. Eğer mahalle ortasına çöp dökülüyorsa bunun yanlışlığını ya da kadınların eğitimsizlikten saflık hareketlerinde bulunuyorlarsa bunun yanlışlığını ifade etmek yeterlidir. Ayrıca doğruları zikretmeye gerek yoktur. Çünkü bir yanlışın zıttı doğrunun kendisidir zaten. Belki de bu yüzden “birçok satirde erdemini yüceltilmesi ima düzeyini aşmaz.”¹⁰⁷⁴ Dolayısıyla Hüseyin Rahmi zikretmeye bile ona göre doğru bir kişilik nasıldır diye bir soru sorulduğunda eleştirdiği kişilere bakıldığında bu soru cevaplanabilir: Açıkgözlü, cimri, saf, dalgın, cahil, pisboğaz, zevk düşkünü, laubali, taklitçi ve menfaatçi olmamak ile açıklanabilir. Kaldı ki bu gibi kötü huyların alafrangalıkla ya da alaturkacılıkla alakası yok kötü huylar her yerde kabul görmeyen genel ahlaki kurallar dışında tutulan davranışlardır. Böylece Oğuz Cebeci'nin de sormuş olduğu şu soru da cevabını bulmuş olacaktır: “Hüseyin Rahmi'de alaturka idealize bir değer/yaşama sistemini temsil etmez. Buna karşılık ‘hâlihazırda mevcut alafranga’ da benzer biçimde yabancı bir sistemin başarısız bir sistemin uygulamasını gösterir. Hüseyin Rahmi başka toplumlarda geçerli olabilecek alafranganın Osmanlı toplumuyla yapısal bir uyumsuzluk içinde olduğu görüşündedir. Bu durumda bu toplumun bekası nasıl sağlanacaktır?”¹⁰⁷⁵ Yukarıda dile getirildiği gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar bu sorunun cevabının genel geçer doğrularla sağlanacağını dile getirir.

Romanın kurgusal boyutu ele alındığında bir bölünmüşlük ve parçalanmışlık hissi ya da satir türünü bilmeyenler için acemi yazar düşüncesini doğuracak boyuttadır. Özellikle de romanın ilk elli sayfasında anlatılan Aksaray ve Lâleli manzaraları romanın ana kurgusundan tamamen bağımsız olarak durur. Buradaki kahramanlar bir daha okuyucuyla buluşmaz ve kurguya dahil edilmezler. Nitekim yazarın bu tutumunu Berna Moran eleştirir ve Hüseyin Rahmi'nin organik kurgusal bütünlüğü sağlayan titizlikten yoksun olduğunu dile getirir.¹⁰⁷⁶ Oysa ki “satirde

¹⁰⁷⁴ Cebeci (2008a), s. 249.

¹⁰⁷⁵ Cebeci (2008a), s. 238.

¹⁰⁷⁶ Moran (1990), s. 103.

kurgu eleştirinin yerine ulaşmasının bir aracıdır. Yapıtın organik dokusuna dahil olmaktan çok bu ‘araçlık işlevi’ açısından önemlidir.”¹⁰⁷⁷

Sonuç olarak Şıpsevdi dönemin güncel ve yerel meselesine değinmesiyle, iğrenç ve ürkütücü olanı komikleştirerek sunmasıyla ve kurgunun sadece eleştiriye hizmet eden bir araca dönüşmesiyle satirik bir metin olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

2.1.6.10. Hristiyanlık

II. Meşrutiyet dönemi romanlarında mizahi üslup ile birlikte eleştirilen konulardan biri de Hristiyanlık dinidir. Dönemin İslamcı yazarları arasında gösterilen Filibeli Ahmet Hilmi¹⁰⁷⁸ papazlar üzerinden ve de bu dine mensup kişilerin İslam dini hakkındaki bilgisizlikleri üzerinden eleştirilerini dile getirir. Bu bakımdan öne çıkan eseri ise *Öksüz Turgut*'tur. Niğbolu Savaşı'nın konu edildiği romanda Öksüz Turgut ve yardımcısı Boğa akın ile görevlendirilir. Akın sırasında ele geçirdikleri papazı sorgulayan Öksüz Turgut ayrıca Hristiyanlık'ta bir din adamının dinine ve milletine olan sadakatini ölçmeye çalışır. Obur, saf ve korkak olarak karikatürize edilen papaz ayrıca tamamen bir kadın düşkünü olarak okuyucuya sunulur.

Devletin en önemli sırlarını taşıyan mektubu düşmanına kaptıran papaz aynı zamanda canının tehlikede olduğu bir anda süvarilerce yakalanan bir geyiğin kebab kokusunu duyması ve iştahasını kabartması, papazı acınacak bir boyuttan komik konumuna getirir. Nihayetinde papaz romanın kahrmanı Öksüz Turgut'un yardımcısı olan Boğa tarafından yemeğe davet edildiğinde kebabı sadece su ile yiyeceğinden dolayı hayıflanır. Yazar papazı sadece nefsanî zevklerin müptelası olarak komikleştirmez aynı zamanda dini bilgisinin zayıflığıyla da alay eder. Örneğin Boğa ile papaz arasında şöyle bir diyalog geçer:

¹⁰⁷⁷ Cebeci (2008a), s. 242.

¹⁰⁷⁸ Ülken, Hilmi Ziya (1979) Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul, Ülken Yayınları.

- Ya beni, beni ne yapacaksınız?
- Hiç... Orada bırakırız.
- Yok! Böyle arkadaşlık mı olur! Ne güzel de kebab yapıyorsunuz.
- (gülerek) istersen seni de beraber götürürüz.
- Doğrusunu isterseniz ben asker olacak bir adam imişim.
- Yine ol, seni men' eden kim?
- Papaz olduğumu, yemin ettiğimi bilmiyor musun?
- Püh!
- Nasıl püh!
- Öyle ya bizim sipahiler içinde bir tanesi var ki evvelce o da papaz idi. Şimdi iki karısı iki de cariyesi var.
- vay canına yandığım... Vay şeytanın boynuzu, vay papanın katırı! Dört karı ha! Benim ise bir tane bile yok.
- kabahat kimin? Müslüman ol, sen de al!
- Ne diyorsun? Be hey gayri sâdık. Hiç Ben Mesih'i nasıl terk ederim.
- Mesih kim olur?
- Hazreti İsa.
- A gözüm sana İsa'yı terk et diyen kim? Ben sana Mesih'i terk et demiyorum. Müslüman ol diyorum. İsa da bizim peygamberimiz. O da bizim biz de onun.
- Azizim Allah, neler işitiyorum? Siz Müslümanlar Hazreti İsa Efendimizi tanıyorsunuz ha!
- İsa'yı da Musa'yı da öbürlerini de.
- ...
- ...Fakat bizim efendimiz, sizin efendinizden çok evvel geldi ve...
- O haltı kim etmiş? Ben dâimâ külahlı fakihten duyardım ki İsa peygamber bizim efendimizin amcasının oğlu imiş! Efendimiz ona elif-bâ okutmuş.
- İşte bunu bilmiyordum... Müslüman olursam?
- Hiçbir kaybın yok
- (Sekri ilerleyerek) Boğa yiğidim beş garı alabilir miyim?
- Onu külahlı fakihten sorarız, sen hemen Müslüman ol
- Oldum. Oldum. Hiç inkar ettiğim bir şey kalmadı.¹⁰⁷⁹

Diyalogda görüldüğü gibi Hz İsa'nın Hz Muhammed'in amcasının oğlu olduğuna inanan papaz nefsanî isteklerinin kuklası olduğu gibi Türk Beylerinin de yegane eğlencesi haline dönüşmüştür. Eserin geneli gözönünde tutulduğunda burada

¹⁰⁷⁹ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 102.

sadece bir papazın komikleştirilmesinin söz konusu olmadığı tamamen ideolojik ve siyasi bir kurum olan Kilise'nin eleştirildiği görülecektir. Çünkü en nihayetinde bu papaz Kilise öğretileriyle eğitim almış ve papaz olmuştur. Nitekim Kilise'nin gizli ve de kirli emellerini ortaya koyan bir yazı papazın koynunda taşıdığı bir mektup ile okuyucuya sunulur. Niğbolu Savaşı sırasında Macar Kralı'nın günah çıkarıcısı olan Monsenyör Jahr Vari'nin mektubunu Kartal Yuvası'na götürürken papaz yakalınır. Mektupta şöyle denilmektedir:

Aziz kardeş! Dünyada her şeye intizar etmek lâzımdır. Muhterem heyetimizin Madam Julya üzerinde ne gibi ümitler beslediğini bilirsin. Bu kız son derece dindarâne bir terbiye ve hâlâ görmektedir. Eğer bu kızı rahibe yapabilirsen milyonlara balığ olan bir servet mukaddes kilisemize geçer.¹⁰⁸⁰

Burada da anlaşıldığı gibi Kilise tamamen dini bir kurum olmaktan çıkmış maddi bir kuvvete ve servete ulaşmak için dini öğretiler birer araca dönüştürmüştür. Yazar da bu çözümlenme ve yozlaşmaya karşı kayıtsız kalmayarak papaz üzerinden Hıristiyanlık ve Kilise'yi komiklik üzerinden eleştirir.

2.1.6.11. *Gelenek-Görenek/Örf*

Nesne, şekil yahut biçim olarak ön plana çıktığından şekilciliği önceleyen her türlü yapmacıklı tavırlar nesneyi yani basiti çağırıştır. Çünkü canlı olan birey karmâşık bir yapıya sahipken nesne canlı bir olguya nazaran çok daha basit bir yapıya sahiptir. Bireyin bu durumu gerek toplum gerekse yaşam tarafından bazı beklentilerin oluşmasını gerekli kılar. Bergson bireyden beklenen söz konusu beklenteleri şöyle açıklar: “Yaşamla toplumun her birimizden istediği, içinde bulunduğumuz durumu çepeçevre ayırt edecek hep uyanık bir dikkat aynı zamanda bizim bu duruma uymamızı sağlayabilecek bir beden ve ruh esnekliğidir. ‘Gerginlik ve esneklik’: İşte yaşamın ortaya koyduğu birbirini tümleyen iki güç.”¹⁰⁸¹ Bu özellikler kişinin bedeninde eksik olabileceği gibi zihinsel eylemlerinde de eksik olabilir. Yalnız bu durum sadece bireyi değil toplumu da etkileyen bir durumdur. Çünkü “toplum başka bir şey daha ister, yalnızca yaşamakla yetinmeyip iyi yaşamak

¹⁰⁸⁰ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 96-97.

¹⁰⁸¹ Bergson (2011), s. 19-20.

ister. Bu yüzden her türlü durumda kurallara bağlı yaşamak, yaşamın sunduğu farklılıkları görmeyerek gerekli esnekliği göstermeyen durumlara kuşku ile bakacaktır ve bu kuşkulu durumu gülme ile cezalandıracaktır. Çünkü “gülmenin asıl işlevi, ayırıcı eğilimleri cezalandırmak rolü ise katılığı yumuşaklık olarak düzeltmek, herkesi herkese yeniden uyumlu hale getirmek, nihayet sivrilikleri gidermektir.”¹⁰⁸²

Bireyler gibi toplumsal ya da kolektif kusurlar da bazen söz konusu olabiliyor. Örneğin bir sınıfın ya da grubun nedensiz bir şekilde yanlış ve alışılmış bir adette diretmesi toplumsal bir kusuru oluşturur. Çünkü her canlı varlık gibi toplum da dinamiktir, dolayısıyla ne zaman mekanik bir görüntü arz ettiğinde komikliğe bürünecektir. Birey dalgınlaştığı gibi toplum da dalgınlık gösterebilir. Bu durum kolektif bilinçsizliğin varoluşuyla ortaya çıkabildiği gibi toplumun dinamiklerini elinde tutan sistem tarafından da bilinçli olarak yapılabilir.

Safvet Nezih’in *Müsebbib* adlı eserinde buna benzer bir katılığın söz konusu olduğu görülür. Sultan Abdülhamid istibdatının konu edildiği romanda yüzbaşı Atıf Efendi’nin kızı olan Rana¹⁰⁸³ evlilik çağına gelir, ama toplumun kendine göre yanlış gördüğü adetlerden dolayı evlenmek daha doğrusu görücüye çıkmak istemez. Çünkü ona göre görücüye çıkmak tam bir maskaralıktan ve yapmacık davranıştan ibaret saçma bir adetti. O da bu saçmalığın bir parçası olmak ve gülünç duruma düşmek istemiyordu. Annesi Hidayet Hanım bu konuda katılık gösterip “—Âdet bu kızım. Ne yapalım”¹⁰⁸⁴ dediğinde Rana: “— Âdetler zaman ile değişir. Herkesin yaptığı maskaralığa adettir diye ben de neden uyayım? Cevabını vermişti.”¹⁰⁸⁵ Ona göre hiç tanımadığı kadınlar karşısında süslü bir bebek gibi çıkmak ve kendi güzelliğini teşhir etmek çirkindi. Yalnız annesi gibi teyzesi de bu görücü âdetinde ısrar eden biridir ve Rana’yı ikna etmek için kardeşi Hidayet Hanım’a kendince yardımcı olmak için Rana’yı ikna etmeye çalışır:

¹⁰⁸² Bergson (2011), s. 102.

¹⁰⁸³ “Atıfet Hanım (Rana’nın teyzesi) İstanbul’a geldiği zaman Rana’yı on sekiz yaşında güzel bir genç kız halinde bulmuştu. Rana’yı görüp de sevmemek acaba kabil mi? Sevimli bir çehre, mini mini pembe dudaklarda daima derin bir tebessüm-ü hüznengiz-i yetim-âne (yetimlere has hüznünlü bir tebessüm) var (...) Gençliğine kıyasen heva-yı hevese (geçici hevese) de hiç meclup değil (eğilimli) değil. Kendine göre odasında ufak bir kütüphanesi, dikiş makinesi ve her türlü işlere mahsus olan alet ve edevat masası var. İşte onun en masum-âne geçirdiği zamanlar bu hücre-i siayında (geniş hücrelerinde), o mesai vasıtalarının etrafında mürur eden (sona eren) evkat-ı mesude (mesut zamanlar) idi” bkz. (Safvet Nezih (2018b), s. 91).

¹⁰⁸⁴ Safvet Nezih (2018b), s. 92.

¹⁰⁸⁵ Safvet Nezih (2018b), s. 92.

- Ne yapalım? Bu bizde âdet olmuş.
- Bu âdeti değiştirmek kabil değil mi, a canım?
- Âdet öyle kolay kolay değişir mi?
- Kız görebilmek için başka çareler bulunamaz mı?¹⁰⁸⁶

Rana işlevini yitirmiş ya da artık yararından çok zararının dokunduğu bir âdetin değişmesi gerektiğini düşünürken annesi ve teyzesinin bu konudaki katılığı ve nedensiz bir şekilde bu âdetleri tatbik etmek istemelerine bir türlü anlam veremez. Ama onları ikna etmekten de vazgeçmez. Bunun için anne ve teyzesinin görüşlerini daha saçma bir kalıba dönüştürmek ve savunduklarının düşüncelerini, hatalarını belirginleştirip onların görebileceği bir boyuta dönüştürmeye çalışır. Bunun için de mizahi dilin esnek ve sihirli gücünden yararlanmaya çalışır. Söz konusu kız isteme sahnelerini parodileştirir. Bunu yaparken de abartma ve nesneleştirme ve tersine çevirme tekniklerini sıklıkla kullanmaya çalışır:

— Kız görebilmek için başka çareler bulunamaz mı? Mesela bizim tanıdığımız bir hanım vasıtasıyla âdeta misafirlğe geliyormuş gibi bir ziyarette bulunmak kabil değil mi? Hem o zaman kızın hal-i tabisinde (doğal) görmek mümkün. Onunla konuşmak kabil. Fikrini, mizacını bir dereceye kadar anlamak kolay. Bir kızın bebek gibi süslenmiş olduğu halde görücü iskemlesinde görmekten ne çıkar? “Gözü böyle, dişleri şöyle!” demek için mi? Ağzındaki dişleri görmek maksadıyla onu güldürmeye çalışmak için yapılan maskaralıklar!!! Offf, teyze bunlar zevk-i selime (güzel tabiata, sağlam zevke) mugayir (ters).

— Görücülükte zevk-i selim de demek oluyor, sanki?

— Ne mi demek oluyor! Dur sana anlatayım, mesela âdet değişse de erkekler görücüye çıkmış olsa. Farz edelim ki bir Pazar yeri olsa da evlenecek erkekler haftanın bir gününde orada yerleşmiş olsalar. O mehşere (sergi yerine) kadınlar gitse... Hayvan alır gibi onların dişlerine, tırnaklarına baksa... Buna ne derdiniz?

— Offf! Çirkin şey.¹⁰⁸⁷

Görücüye çıkan kızdan kimse konuşmasını beklemez, ona söz hakkı anca verilince konuşur, gülmek mi evde kalmanın ve mahaledeki dedikoduların ana konusu olmak için tek neden olabilir. Dolayısıyla Rana, kızın düşüncesine ve mizacına yer vermeyen bu durumu yani görücü iskemlesine oturan kızın cansız bir bebek oyuncuğuna benzetip nesneleştirerek aslında teyzesi ve annesine asıl yapmak istediklerinin canlı bir bedeni bir oyuncak gibi kullanmak olduğunu göstermek ister. Hatta olayı tersine çevirip kadınların erkekleri görmeye gittiğini ve görücüye çıkma

¹⁰⁸⁶ Safvet Nezihi (2018b), s. 93.

¹⁰⁸⁷ Safvet Nezihi (2018b), s. 93.

olayını pazardan hayvan almaya benzetip teyzesinden durumu hayal etmesini isteyen Rana asıl darbeyi de böylece vurmuş olur ve annesini, teyzesini ve abisini fikrine ortak ederek toplumun iliklerine kadar yerleşmiş nedensiz bir âdeti tahtından etmeye çalışır. Bunu yaparken mizahın yıkıcı etkisinden yararlanır.

Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk* adlı eserinde bir düğün hazırlığını tasvir ederken hem eski adetleri hem de dönemin adetlerini tenkit etme fırsatı bulur. Tenkitlerini kuvvetli göstermek adına üslubunu mizahileştiren Ahmet Efendi daha çok mübalağa ile şaşırtmalardan yararlanır. Örneğin geleneksel gelin hazırlıklarından olan gelinlerin ‘yüz yazısı’ndan söz ederken: “Bu yüz yazmak ne olduğunu bilir misiniz? Bilmezseniz dahi tekdir olunmazsınız. Taşralar ahvaline vakıf olanlar bilirler. Efendim! Evvela gelinin yüzünü yolarlar. Ne o? Taaccüp ettiniz ha?” şeklinde olayı hem mübalağa eder hem de okuyucuya hiç beklenmedik bir cevap vererek şoke eder. Ahmet Mithat Efendi daha sonra mübalağa ettiği durumu uzun uzadıya okuyucuya bilgi verir gibi hikaye eder.

2.1.6.12. *Esnaf ve İşçiler*

Osmanlı toplumunda yerini alan esnaf takımı da çok sık olmasa da II. Meşrutiyet dönemi romanlarında eleştirilenler arasında yerini alır. Özellikle toplumu, mahalleyi ve insanları iyice gözlemleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar toplumun bu kesimini de eleştirmeden geçmemiştir. Hüseyin Rahmi *Şıpsevdi* adlı hacimli romanında Laleli ve Aksaray’daki esnaf takımını hijyensizlikleri ve vurdumduymazlıkları yüzünden eleştirir. Bunu yaparken mizahın gücünden de yararlanmaya çalışır. Esnafın dükkandaki çöpleri gelişigüzel ızgaraların üstüne dökmelerinden dolayı oluşan sinek alayının dükkanlara ve lokantalara oradan da çorbanın içine ve meyvelerin üzerine konmalarını ironik bir dille dile getirmeye çalışır: “...vızıltı hayli uzar; fakat hain aşçı onların imdadına koşmaz. Zavallılar o renkli ve şekerli derya içinde debelene debelene kalıbı dinlendirirler. Halleri en ziyade merhamete şayan olanlar sıcak çorba tenceresine düşenlerdir; onların vızıltıları çok sürmez çabuk haşlanırlar aşçı müşteriye çorba vermek için kepeyi

daldırınca o kaynar suyun derinliğine karışırlar; görünmez olurlar. Zavallıları artık açıcı değil, çorbayı içen müşteriler bile aramış olsalar bulamazlar.”¹⁰⁸⁸ Sineğin yemğin içine karışma olayını iğrençliği anıştıran ifadelerle anlatılması gerekirken yazarın sinekleri olağan bir durummuş gibi anlatması parodiyi oluşturduğu gibi grotesk komiği de oluşturmuştur. Metnin devamında lokantacının ve çırağının bu durumu normal karşılımlarına bakıldığında yazarın onları taklitle binaen böyle bir anlatımı benimsediği görülür. Anlatıcının ‘kurbanla aynı fikirdeymiş gibi olma’ çabası aslında kurbanını daha etkili bir şekilde yermek içindir. Anlatıcı üstü kapalı saçmalıkları daha da saçma biçime sokarak hem gülüncü oluşturur hem de kurbanı farkındalık kazandırmış olur.

2.1.6.13. Kadın

Kadınların bazı durumlarının komikleştirilerek eleştirildiği II. Meşrutiyet dönemi romanlarında sık görülen bir durumdur. Özellikle kadın kıskançlığı ve ketumluğu ve arzularının esiri oluşu sıklıkla eleştirilen durumlar arasında okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Nitekim böyle bir eleştirinin güzel bir örneğini Fazlı Necip’in *Menfâ*’sında görürüz:

Evet, küçük bir hâl ve hadisenin kadınlar üzerinde gösterdiği tahavvül anı muhayyerül ukûldür. Kadınlar ketm-i hissiyat ile cali etvâr ve evzâ ezhârında hiçbir erkeğin muktedir olamayacağı bir muvaffakiyet-i fevkalâde ibrâz ederler. Kadın görürseniz aralarında şetûm-ı galîza ile kavgalar eder, halecanlar, heyecânlar, isyânlar içinde bulunurken tabirlerince utanılacak bir misâfir vürudu üzerine bütün o haller, o hisler bir anda ketm ve ihfa olunur yerine beşuş, mütebessim, nazik evzâ ile taltifler, istikballer kaîm olur.¹⁰⁸⁹

Romanda üvey evladı olan Ekrem’e karşı aşk yaşayan İkbâl, hizmetçiyi çağırıp ona bağırdıktan sonra Ekrem’i görür görmez hemen mutlu ve tebessüm etmesi üzerine yazar böyle bir açıklama yapar. Kadınların arzuları uğruna hemencecik tam zıddıyla değişebilen ruh hallerini eleştirerek komikleştirir. Yazar söz konusu komik unsurunu ise bilinçli bir şekilde insan ve makine imgelerini içe içe sokarak elde etmeye çalışır. Nitekim Bergson da “...insanla makine imgesi,

¹⁰⁸⁸ Gürpınar (2018), s. 6-7.

¹⁰⁸⁹ Yörükoğlu (2006), s. 63.

birbirinin içine ne kadar tam tamına girmişse, komik etki o ölçüde büyük, çizerin sanatı da o ölçüde başarılı olur”¹⁰⁹⁰ der.

Fazlı Necip gibi dönemin yazarlarından olan Cemil Süleyman Alyanakoğlu da kadınları arzu, tutku, hırs ve kıskançlık duygularından dolayı eleştirir. Yazar otuzunu geçkin genç ve dul bir bayanla yirmili yaşlardaki bir delikanlının aşk hikâyelerini dile getirdiği *Siyah Gözler* adlı romanında önclikle evlenecek olan çiftler arasındaki yaş dengesizliğini bayanın gözünde sorunsallaştırır. Bu yüzden Delikanlı¹⁰⁹¹ Genç Kadın’la bir an önce evlenmek isterken Genç Kadın bu konuda biraz temkinli davranmaya çalışır. Çünkü ona göre kendisi dul ve Delikanlı’dan epeyce büyüktü. Şimdi olmasa da ileride bazı sorunların çıkması muhtemeldi. Çünkü kendisinde var olan sahiplenme duygusunun ya da kıskançlığın olası bir sadakatsizlikle karşı karşıya kalması durumunda başına büyük işler açacağını bilirdi. Düşüncelerde saklı kalan bu endişeler Delikanlı’yla beraber yaşamaya karar verdikten sonra kendisini sürekli takip eden bir kuruntuya dönüşür: “o şüpheler, endişeler bir vehimden ibaretti. Buna emin olmakla beraber, hissiyatını idare etmek kabil olmuyordu. Ve işte asıl onu zaafa düşürülen endişeler bu idaresizlikten tevellüt ediyor, bir an için zihninde doğuveren ihtimalat onu günlerce devam eden bir vehme esir ediyordu.”¹⁰⁹² Yazarın okuyucuyla paylaşmak istediği nokta burada saklıdır. Genç Kadın bütün bu düşüncelerin birer kuruntudan ibaret olduğunu bilmesine rağmen tutkularının esiri olması hem trajik hem de komiktir. Çünkü kadının kuruntuları artık kendisine dünyayı yaşanılmaz kılmış, her gece Delikanlı’yı bir başka kızla hayal etmeye başlamış ve nihayetinde intihar etmeyi bile düşünmüş. Bir gece tekrar evine gelen Delikanlı’yı odasına çıkararak Genç Kadın çocuğun başını dizine yaslar ve uzun düşüncelerden ve kuruntulardan sonra Delikanlı’ya ebedi sahip olmak adına onu öldürmeye karar verir. Bu düşüncesini hemen uygulamaya karar veren kadın, çocuğu oracıkta boğarak öldürür. Yalnız Delikanlı’ya ebedi sahip olmanın sevinci, tebessümüyle yüzünden okunur haldeydi ve katil olduğu için pişmanlık duymamaktaydı.

Küçük bir kuruntunun insan hayatındaki rolünün önemini göstermesi bakımından önemli olan *Siyah Gözler* adlı eser bireyin özellikle de bir kadının

¹⁰⁹⁰ Bergson (2011), s. 26.

¹⁰⁹¹ Roman boyunca karakterlerin ismi kullanılmaz. Sadece hizmetçi Güler’in adının geçtiği bu romanda erkek için ‘Delikanlı’ bayan için de ‘Genç kadın’ denilmiştir.

¹⁰⁹² Alyanakoğlu, Cemil Süleyman (2014) *Siyah Gözler*, İstanbul: Papersense Yayınları, (Haz. Abdullah Akın), s. 105.

kolayca nasıl bir hırs ve kıskançlık esiri olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Yazar burada kadının arzu ve tutkularına karşı ne kadar zayıf olduğunu okuyucuya gösterirken aynı zamanda olayın küçük bir sebebin kar topu gibi giderek büyüyüp büyük yıkımlara neden olabileceğini göstererek işin tuhaflığını bir nebze de olsa gülünçlüğüne ortaya koymaya çalıştığı gözlemlenir.

Kadınların sosyal hayattaki yerleri Batılılaşmayla birlikte sorgulanmaya başlanmış ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla zirveye ulaşmıştır. Kadın romancı olarak kadının sosyal hayattaki yeri ile ilgili tartışmalara¹⁰⁹³ kayıtsız kalmayan Halide Edip Adivar söz konusu tartışmaları romanlarına taşır:

Yeni Turan'ı en çok göze çarptıran şeyi belki de 'Türk kadın kurumları' idi. Yeni Turan, kadınlarını da okutuyor, kadınlarını erkeklerin yanı başında çalıştırıyordu. Yeni Turan kadınlarının kıyafeti de sadeleşmiş, değişmiş, moda hiç uymuyordu. Fakat yarattıkları Türk ve İslâm dünyası ile pek bir biçim almıştı. Şimdi kadınlar, ince zarif sanatkar çarşafı ve tuvaletleri ile evlerinin bir süsü erkeklerinin sevda amaçları olmakla kalan kadınlarımıza karşılık Yeni Turan'ın öğretmenlik eden, ağırbaşlı karakterli hastabakıcı yetişen, bir muharebe olur olmaz Arap savaşçıları gibi Mehmetçiklerin yaralarını sarmaya giden ordunun dikişini dikmek için kadın çalışma yurtlarında çalışan eski Türk işleme sanatlarını Yeni Turan'a uygulamak için ekonomik, insancıl, bilimsel ve bilmem daha bir sürü yönlerde çalışan, akın akın kadınları vardı. Bir süsten, değerli bir biblodan birdenbire yararlı, çalışkan bir toplum elemanı, bir ana, bir arkadaş bir her şey olan bu kadınları itiraf ederim ki beğeniyordum.¹⁰⁹⁴

Yeni Turan adlı romanında Halide Edip iki siyasal partinin (İttihat ve Terakki Partisi ile Yeni Osmanlılar Partisi) ülkenin içine düştüğü çıkmaza sundukları çözüm önerilerini tartışır. Yazar, romanda İttihat ve Terakki tarafını özellikle de bu partinin yeni programı olan Yeni Turan'ı destekler. Yeni Osmanlılar ise romanda Osmanlıcılığın temsilcisi olarak gösterilir. Yazar, âdem-i merkeziyet sistemine dayanan Yeni Turan programıyla Türk'ün üzerindeki yükün hafiflemiş olacağına ve böylece diğer uluslar gibi Türk ulusunun da öncelikli hedefi kendi milli gelişimi olacağına inanır. Roman boyunca her iki partinin siyasi ve toplumsal düşüncelerini karşılaştıran Halide Edip en çok da bu partilerin kadına olan bakış açıları üzerinde durur. Yazar, Yeni Osmanlıların kadınlara ilgili düşüncelerini sadece eleştirmede ayrıca benzetmelerle komikleştirmeye de çalışır. Yazar bunun yaparak karşısında olduğu düşüncenin okuyucu tarafından da dışlanmasını ve cezalandırılmasını ön görür. Özellikle de yazar, Yeni Osmanlıların muhayyilesindeki kadını bibloya ve süs

¹⁰⁹³ Söz konusu tartışmaların bir örneğini teşkil etmesi bakımından Sıratmüstakîm dergisindeki Mehmet Âkif Ersoy'un Ferid Vecdî'den *Müslüman Kadını* adlı çevirilerine bakılabilir.

¹⁰⁹⁴ Adivar (1973), s. 17-18.

eşyasına benzetmesi¹⁰⁹⁵ yani stereotipleştirmesi komiği sağlarken kadınların da bu tarz bir düşünceye karşı durmaya davet eder.

Kadınların süslenme, giyim-kuşam ve okumaları üzerine düşüncelerini paylaşan bir diğer yazar ise Mehmed Celâl'dir. *Nedâmet Yahud Bir Şairin Sernüvişti* adlı eserinde kadınların açık-saçık giyinmelerini ve kozmetik eşyalarını abartarak kullanmalarını eleştirir. “Çok süslenen kadın esâs-ı hilkÂtî bozar” atasözünü düşüncelerinin dayanak noktası olarak gösteren yazar, romanında dile getirdiği şiiriyle dönemin kadınlarını âdeta topa tutar:

Bir kadın işte... Çehresi dilber
Sizi imrendirir letafetine
Ne kadar dil-firîb... Rûh-âver
Sizi meftun eder melâhetine

Onu cidden seversiniz ama
Kalbini gördünüz mü? Müthiştir
Ona dikkatli baksanız, hattâ
Leblerinde nühüfte lerziştir!

Bakınız: Kaşlarında rastık var
Süzülür mavi çeşmi sürmelidir
Rastığı, sürmeyi a kehribar
Getiren de bir ecnebi elidir!

Terlemiş... Pudralar akıp gidiyor
Kozmetik kaşlarında besbelli
Ne de dehşetli keşf-i râz ediyor
Pek yavaş titreyen beyaz eli

Bulunur sandığında mendiller
Hepsi bî-gâne... Hepsi bî-gâne
“Anam aldı...” diye döker diller
Kahpe elbette gelmez imana!

Yüz açık, arkasında bir canfes
Böylelikle olur mu mes'ûde
Ona dehşetli haykırır bir ses:
“Dâmen-âlûde... Dâmen-âlûde!”¹⁰⁹⁶

Şair sevgilisi Anna için yazdığı şiiri ilerleyen dizelerde tüm kadınları kapsayacak şekilde anlamı genişletir. Kozmetiğin ecnebi kökenli olduğunu dile getirerek Türk kültüründeki yerini sorunsallaştıran şair özellikle kaşlardaki rastıkları ve yüzlerdeki akmış pudraları okuyucuya sunarak kadınları karikatürize etmiş olur. Şair, kızların çeyizlerine koydukları medillerini ise yabancılar tarafından yani kızın

¹⁰⁹⁵ “Bu İstanbullu kadınlar birer kukla, birer ulussuz, işsiz, amaçsız, süslenmiş kukla.” (Adıvar (1973), s. 113).

¹⁰⁹⁶ Şen (2014), s. 38.

önceki sevgililerinden kalma olduğunu iddia ederek tahkire varacak kelimeler dile getirerek eleştirinin dozunu iyice arttırır.

Kadın, II. Meşrutiyet dönemi romanına sadece ihtiras, kıskançlık ve giyim-kuşamıyla kurguya dahil edilmemiştir ayrıca eğitimi ve okur-yazarlığıyla da kurmacanın ana konusu haline gelmiştir. Hüseyin Rahmi ve Ahmet Mithat Efendi saf, cahil ve hurafeler içerisinde yuvarlanan kadınları sık sık kurmacaya taşıyarak farkındalık oluşturmak ister. Özellikle de Hüseyin Rahmi kadınların bu takımını oldukça gülünç durumlara sokarak âdeta onları cezalandırmak ya da aynada nasıl göründüklerini kendilerine göstermek ister. Bununla birlikte bu durumun tek sorumlusunun kadınlar olmadığını da pekiyi bilir. Örneğin Hüseyin Rahmi *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı romanında Osmanlı kadının içinde bulunduğu sistemin tezatlığını ve bu tezatlıktan ortaya çıkan traji-komiği işler. Romanın ana kahramanı İrfan Bey'dir. İrfan Bey kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı haberini işitir işitmez bu konuyu araştırır ve gazetelere makaleler yazmaya başlar. Ayrıca kadınlara yönelik de kuyruklu yıldız hakkında konferanslar vermeye başlar. İrfan Bey bu konferanslarda sadece halkı bilinçlendirmek istemez ayrıca yakın zamanda kendisini takip ettiği bir kadının kendine yüz vermemesi üzerine kadınlardan intikam almak için verir. Konferanslar da kuyruklu yıldız ile ilgili korkunç senaryolar çizen İrfan Bey ayrıca gördüğü korkunç rüyalarla da kadınları korkutmaya çalışır. İrfan Bey'in anlattığı senaryolar içerdiği fantastik öğeler, grotesk ve saçma komiklikler ile satirin güçlü yönlerini taşıdığı görülür.¹⁰⁹⁷ Bu gülünçlüklerde kadınların bilgisizliklerini, hurafe gibi asılsız düşünceleri irfan olarak bilip birbirlerine peşkeş çekmelerini eleştirir. Yalnız toplumda görülen tüm bu aksaklıklarında ana sebebinin kadın olmadığını dile getirir. Bunun içinde İrfan Bey'in konferanslarına katılan Feriha'nın ağzından toplumsal düşüncenin aksaklıklarını ve hatarlı taraflarını, tezatlıklarını göstermek ister. Feriha İrfan Bey'e adını ve sanını belli etmeden adresini bile yazmadan mektuplar göndermeye başlar. Bu mektuplarda sadece bilimsel konuları konuşmak istediğini söyleyen Feriha aynı zamanda dönemin kadınlarının içinde bulunduğu durumun komikliğini gözler önüne serer. Abisi gibi bisiklete rahatça binemediğini, ağaca tırmanmadığını ve hatta evin damına bile çıkamadığını söyleyerek âdeta kız çocuklarının birer tutsak olarak yaşadığını söyler. Yasaklı

¹⁰⁹⁷ Söz konusu komik öğeleri, komikliğin oluşum şekillerine göre daha önceki bölümde dile getirildiği için burada tekrara düşmemek adına işaret ve ima'nın yeterli olacağı düşünüldü.

şeylere kalkıştığı zamanda her zaman azarlandığını ve ancak evlendiği adamın izin vermesiyle bu tür şeyleri yapabileceğini söyler. Özellikle de gazeteye anca kocasının izniyle yazılar yazabilmesi onu canından bezdirir. Çünkü henüz adını ve suretini bilmediği bir kişinin onun en büyük arzularının ve tukularının sahibi olmasını bir türlü içine sindiremez. Ve Bir gün mutlaka bu adamdan intikam alacağını mektuplarında yazar:

Meğerse bir kız için dama çıkmak pek ayıpmış. Bu memlekette kızlar için ayıp olmayan ne var acaba?

(...)

Halley hakkındaki merakım pek fazla buna ait özel bilgi almak için size bu mektubu yazmaya kalkıştım. Ama bu cesaretimi bir ben bilmeliyim bir de siz. Ha, sahi unuttum bir de bu mektubu size getiren kadın. Çünkü annem ve babam bana sonra çok kızarlar. Kim bilir neler olur, ne kıyametler kopar. Gazetelere yazı göndermeme bile izin vermiyorlar. Bana bir şey yazdırtmadıktan sonra beni niye okuttunuz? (...) Sana sahip olacak adam müsaade ederse o zaman yazarsın cevabını veriyorlar. İştıyor musunuz? Bana sahip olacak adam o adam. Offfff... Şimdiden o adamı hiç sevmiyorum. Çünkü daha adını bilmeden, yüzünü görmeden bu adamın arzusuna ve emrine boyun eğmiş bulunuyorum. Babamın sahipliğinden çıkıp onun emri altına gireceğim. İleride beni isteyecek adamdan büyük bir intikam alma niyetindeyim. Biliyor musunuz nasıl? Bir gün yeldirmemi giyip ağabeyimin bisikletiyle bizim ahır kapısından dışarıya fırladıktan sonra Samatya'ya doğru demiryolunu bir tutturursam iş olur biter. Bu kadın kim diye benim olduğumu soruştururlar. Kimin kızı olduğum anlaşılınca da beni almaya hiç kimse cesaret edemez. Ne kadar melek huylu bir kız olursan ol. Herkesin içinde bir kere bisiklete binmek herkesin seni ayıplmasına yeter. Aman yarabbi... Ne memleket... Saçmalık...¹⁰⁹⁸

“Bu memlekette kızlar için ayıp olmayan ne var acaba” ironik sorusuyla okuyucu da seslenmeye çalışan Feriha kız çocuklarının içinde bulunduğu trajik durumu dile getirmeye çalışır. Ayrıca okutulan bir kızın yazı yazamaması gibi tezatlarla dolu bu sistemi eleştirmeye kalkar. Çünkü bu sistemde çok masum da olsa bir kızın iffetsizliği bisiklete binerek ortaya çıkabilir. Nitekim Feriha aynı endişeyi İrfan Bey hakkında da düşünür. Kendisine mektup yazdığı için kendisinin iffetsiz biri olarak hayal edilmemesi gerektiğini düşünerek İrfan Bey'i uyarır. İrfan Bey'in gazetelerdeki kadın düşmanlığını anıştıran yazıları üzerine bu mektubu yazdığını söyleyen Feriha yalnız ve yalnız bilimsel konular üzerine konuşmak ister. Bunun sebebini ise yine kendisi açıklar. Kadınların sadece aşk sevgi konularında öne çıkmalarını ve erkeklerin bu bakış açısıyla kadınlarına bakmalarını eleştirir. Bir kadının da bir erkek gibi akademik, felsefi ve bilimsel konuları konuşabileceğini dile getirerek İrfan Bey'in de yazacağı mektupların içeriğinin de bunlardan ibaret

¹⁰⁹⁸ Gürpınar (2018), s. 80-82.

olmasını arzu eder. Ama Feriha yine yanılır. Çünkü İrfan Bey mektubun bir kadından geldiğini anlar anlamaz bu kadına karşı anlamsız bir aşk duyar. Ve yazdığı mektuplarda bilim yerine hep Feriha'ya karşı duyduğu derin aşkı dile getirmeye çalışır. İrfan Bey'in bu durumu yani çok basit bir mektuptan bu derece etkilenip âşık olması komik durduğu gibi kadının sadece aşk ve sevgi konularında konuşulacak bir birey olarak algılanması da çözümsüz vaka olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Böylece Feriha görüşünde de okuyucu nazarında da haklı çıkmış görünür. Feriha'nın düşünceleri ayrıca erkek egemen söyleminin bir eleştirisi olarak da okunabilir. Nitekim aynı söylemi neredeyse aynı dönemde basılan İzzet Melih'in *Tezat* adlı romanında da görmekteyiz. Romanın başkişilerinden Behire serbest fikirli zabıt bir delikanlı olan Naşit ile nişanlıdır. Naşit Batum'a gittikten sonra baloda tanıştığı Rus kızı Miliça'ya âşık olur ve hatta onunla evlenmeye bile razı olur. Yalnız sevdiği kızla olan milliyet ve din farklılığı bunun pek kolay olmayacağı düşüncesi onu bu kararında muhayyer bırakır. Bu arada Behire babasından aldığı haber üzerine olanları öğrenir ve kadınların sürekli ezildiğini, erkekler tarafından daima aldatıldığını ve kadınların bu tür hakaretlere karşı pek zayıf ve aciz kaldığını ironik bir üslupla kaleme aldığı mektupta dile getirerek Naşit'e gönderir:

İşte gittikçe şüphe ediyorum, korkuyorum: “Niçin doğru olmasın, diyorum. Naşit Bey bir Rus kızını beğenmiş, sevmiş ve onunla izdivaca karar vermiş. Bunda imkansız bir şey var mı?.. Fakat benimle nişanlı imiş; beni terk edince hayatımın yegane aşkını tesmim ederek, istikbâlimdeki yegane emeli öldürerek beni bedbaht edecekmiş... Ne ehemmiyeti var? Erkekler efendilerimiz, amirlerimiz değil mi? Hak ve kuvveti, hüküm ve hürriyeti eskiden beri kendi kendilerine bahşetmemişler mi? Bizi ancak ev işlerine bakacak bir kâhya kadın, çocuk yetiştirecek bir 'dişi' olarak alırlar.¹⁰⁹⁹

Behire burada Naşit'in kadınlar hakkındaki yanlış düşüncelerini destekliyormuş gibi görünerek ve hatta bu düşünceleri mübalağa ederek Naşit'in ve Naşit gibilerinin kadınlar hakkındaki tasavvurlarının yanlış taraflarını görünür kılmaya çalışır. Karikatür nasıl yüzdeki biçimsizlikleri ve devinimsizlikleri abartarak görünür kılıyorsa ironist de kurbanın saçma düşüncelerine taraftarmış gibi görünüp-tabiri caizse kraldan fazla kralcı olup- abartma sanatını da kullanarak kurbanın yanlış düşüncelerini görünür kılar ve farkındalık sağlar. Behire'nin burada tam olarak yapmak istediği de budur.

¹⁰⁹⁹ İzzet Melih (2014), s. 192-193.

2.1.6.14. Aile Hayatı

Tanzimat'la birlikte toplumun her alanına yayılan Batılılaşma en çok da Osmanlı aile düzeni üzerine etkisini hissettirmiştir. Kadın ve erkek ortak sadakati üzerine kurulan bu sistem maalesef Batılılaşmayla ve hürriyetin halkın nazarında yanlış anlaşılmasıyla temelden sarsılmış boşanmalar ve ortada kalan çocukların sayıları artmış. Fazlı Necip'in *Menfâ*, Halide Edip'in *Heyûla* ve *Raik'in Annesi* adlı eserler karı-koca aldatmalarını ve ortada başıboş kalan çocukların dramını ele alması dönemin bu yarasına ayna tutmaktadır.

Halide Edip *Raik'in Annesi* adlı romanında özellikle iki temel noktayı komikleştirerek eleştirmektedir. Bunlardan ilki erkeğin yaratılış gereği kendini nefsi arzulara karşı zayıf hissedip arzularının pençesinde bir kuklaya dönüşmesidir. Diğeri de yanlış Batılılaşma örneği gösteren annelerdir. Bu romanda eleştirilen anne tipi ciddi portre tasvirlerle karikatürize edilerek komikleştirilir. Bu tür durumlarda 'satir'e yaklaşan Halide Edip ahlakiliği de elden bırakmayarak örnek anne tasvirleri yapmayı da ihmal etmez:

Bakınız ben nasıl bir kadın isterim. Dil, isterse bilsin, hattâ iki, üç; fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. Fransız kadınları taklit edeceğim, diye sahte gülüşler, garip el oğuşturmalar (ovuşturmalar), baş sallamalar, sıçrayarak, hoplayarak yürümeler yapmasın. Her lüzumsuz şeye Fransızca hayret etmesin. Babasını görünce 'oh mon per'¹¹⁰⁰ bir şeyden korkunca 'oh! mon diyö'¹¹⁰¹ demesin, tanrıya (Tanrı'ya) inansın, ara sıra camiye gitsin. Bizim yüksek külrenkli loş kubbelerde inleyerek sesi yansıtan yakarışların, göz kamaştırıcı bir düzenle o kubbe altında yere sürünen alınların çıkardığı sesin şiir ve ululuğunu ruhça duyabilecek, bu ulu ibadetin iç korkusu ile ruhu titreyen bir kadın, sonra bütün bu duygularını çocuklarına aşılacak bir kadın olsun.

Musiki bilirse, ağır klasik ciddi şeyler bilsin! Biraz da çocuğunu uyutacak ninniler çalsın, Saçları mutlak gözleri dinlendirecek biçimde koyuca bir küme teşkil etsin, bütün davranış ve duruşu sade olsun, gözleri güleç, ağzı şefkatli, elleri yumuşak olsun.¹¹⁰²

Yukarıda görüldüğü gibi yazar Batılılaşma karşıtı değil yanlış Batılılaşma karşıtıdır. Ona göre yabancı dil öğrenimi gereklidir ama lazım olmayan bir yerde sırf Fransız kadınına öykünme adına ekseriyetin Türk olduğu bir yerde Fransızca konuşmanın lüzumsuzluğunu dile getirir.

¹¹⁰⁰ Aman Tanrım demektir.

¹¹⁰¹ İfadenin aslı 'oh mon dieu'dur. Türkçe karşılığı aman Tanrım'dır.

¹¹⁰² **Adivar** (1973), s. 139.

Bergson'un gülme kuramını hatırlarsak taklidin çift yönlü bir eleştiriyi barındırdığını görürüz. Çünkü birebir taklit edilebilen şeyler mekanik nesnelere. Dolayısıyla taklit edilebilecek kadar sıradanlaşan ve tekdüze olan kişiler de bu mekanikliğe yaklaşmış demektir. Mekanik olanın da komik olduğunu söyleyen Bergson taklit eden kişinin de söz konusu bu mekanikliğe öykünerek komikleştğini düşünür.

2.1.1.1. *Giyim-Kuşam*

Tanzimat ve daha öncesinde başlayan Batılılaşma Osmanlı toplumunun en çok da giyim ve kuşamında kendini hissettirir. Bu konuda da üzerinde en çok durulan şey kadınların tesettür amacıyla giydikleri 'çarşaf'tır ve doğrudan eleştirmek yerine dolaylı olarak eleştirilerin hedefi olmuştur. Yazarların doğrudan eleştiriden çekindikleri bu konu roman karakterleri üzerinden eleştirilir. Bunun en güzel örneği Celâl Nuri İleri'nin 1919'da kaleme aldığı *Âhir Zaman* adlı eserinde görülür. Romanın başkişilerinden olan Şehlevend annesiyle birlikte Paris'e gider. Daha Paris'e gitmeden Fransız romanlarıyla Paris'in tüm sokaklarını avucunun içi gibi bilen Şehlevend Paris'teki günlerini şiir gibi yaşamaya başlar, ama annesi Şemsa'nın İstanbul'a dönelim çıkışı üzerine bu güzel seyahatin son bulacağını düşünen Şehlevend İstanbul üzerinden "çarşafı", "alaturkalılığı" bayağı bir dil üzerinden eleştirir: "Yine çarşaf içine tıklılacağız. Hep o âlem. Hep o hacineler, hep o hamineler. Laklaka, sigara, kavga. Daha Paris'te görecek on yedi sinema kaldı."¹¹⁰³

Romanlarda asıl eleştirilen nokta ise kadının tesettüre girmesi değil çarşafın tercih edilmesine yöneliktir. Çünkü çarşaf giyinenin kim olduğu anlaşılmayacak kadar kişiyi örtmektedir. Nitekim Fazlı Necip bu konudaki eleştirisini Konya'da sürgün olarak kalan ve Avrupa'ya kaçmaya çalışan Ekrem'in içinde bulunduğu bir durumu okuyucuya sunarken bu nispette bir eleştiride bulunur:

¹¹⁰³ Kurt, Mustafa (2012) Celâl Nuri İleri'nin Romanları: Perviz-Ölmeyen-Merhûme-Âhir Zaman, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları, s. 203.

— Ben öyle hapishanelerde, öyle sefil yerlerde aylarca kaldım ki temiz fakîr evleri onlar yanında bir cennettir.

—Pekâlâ, buna katlandıktan sonra daha bir şeye katlanmak lâzım . O da bıyıklarınızı traş etmektir.

— Bıyıklarımı traş etmek mi?

— Madem ki Frengistan'a gideceksiniz. Bu, büyük bir fedâkârlık değildir. Zaten pek gençsiniz, üç ay geçmeden yine bıyıklarınız daha mükemmel sûrette gelir.

— Pek iyi bıyıkları traş etmeye ne hacet var?

— Çünkü siz Ali Çavuş'un evine Ekrem Bey diye girecek fakat oradan Ali Çavuş'un karısı Rukiye Molla olmak üzere onun tezkeresiyle, kalın bir çarşaf ve peçe ile çıkarak şimendifere bineceksiniz.

Bu tertîbât Ekrem'in hoşuna gitti, Mustafa'nın anlatışında öyle bir sâdelik ve tuhaflık vardı ki Ekrem kahaahalarla gülmeye başladı.¹¹⁰⁴

Romandan alıntılanan parçada görüldüğü gibi Ekrem kadınlara mahsus olan çarşafı giyerek polislerden hem de istibdattın olduğu bir vakitte çok rahat bir şekilde kaçması hem bir komikliği hem de eleştiriyi beraberinde getiriyor.

Dönemin romanlarında sadece geleneksel değil Batılılaşmayla birlikte gelen yeni hazır giyimler de eleştirilerden nasibini alır. Örneğin Halide Edip Adıvar *Raik'in Annesi* adlı eserinde toplumun milli kültürden kopuşunu şu alaylı cümlelerle hicveder:

Hazır elbise dükkânları açılalı gramofonlar çikalı halkımız eski sadeliğini, milli geleneğini kaybetmeye başladı. En fakiri bile –bayramlarda olsun- iri Alman çocukları için yapıp da bizim zayıf kızları kaplumbağaya benzeten ucuz hazır bir fistan alıyor...¹¹⁰⁵

Romanın ilerleyen kısımlarında yazar hedefe koyduğu kişileri nesneleştirerek daha da komikleştirip alaya vardırarak şekilde eleştirir:

Önümde Fransızca mırıldanarak bir fiçı, fakat korselenmiş, ortası incelmış büyük şapkalı ve eteklerini sıkı sıkı gözlerimin iğrendiği bir et kümesi meydana getiren bir fiçı gidiyor. Yanında iki çocuk var, iki güzel kukla! Beyaz ponje elbiseler, altı ile dört yaş arasında, başlarında büyük beyaz güneşlikler. Fıçı belki de mürebbiyeleri olacak. Fransızca söylüyorlar, 'fakat çocukların hangi milletten olduklarını çıkaramıyorum'. Biraz ötede açık bir araba durdu. İçinden sarı yeldirmeli bir kadın eğildi. Çocuklar ayaklarının ucuna basarak arabaya koşular.

– Mama, mama...

Sarı yeldirmeli, matmazel ile uzun bir Fransızca konuşmaya girişti. Çocuklarını Fransızca bir takım iltifatlara boğdu. Köprüde çocukların güneşliğine tüküren heriflerin taassubuna yakın bir kızgınlık duydum. Sanki 'mama' kelimesi 'anne' kelimesinden daha sevimli daha samimi mi? İşte kendimi daima sakınmak istediğim bir Türk kadını!¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁴ Yörükoğlu (2006), s. 138.

¹¹⁰⁵ Adıvar (1973), s. 132.

¹¹⁰⁶ Adıvar (1973), s. 138.

Yazarın dış dünyada gördüklerini eleştirel bir gözlemler ve alaycı bir üslupla anlatması ve kişileri karikatürize edecek derecede portre tasvirlerer başvurarak hedefteki kurbanı nesneleştirilmesi satirik bir eserle karşı karşıya olduğumuzun göstergesidir. Metnin devamındaki ahlakilik ise eserin satirik bir üslupla kaleme aldığıının bir diğer göstergesidir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi ahlaki bir tutum içinde olmak satirin karakteristik özelliğidir.

Yazarın *Son Eseri* adlı bir başka romanında hali vakti yerinde olan kadınları giyinişleriyle birer kuklaya benzeterek bu konudaki alayını devam eder:

Bizim kadınların hali vakti yerinde olanları ekseri iyi giyinir. Fakat bu her zaman dürüst bir zevk ifade etmez. Para ve iyi terzi birleşince herhangi kuklayı zarif bir şekilde sokabilir. Bunların ekserisi de, “Bana bakın, ben ne güzelim” der gibi bir tavır alırlar. Herhalde iyi giyiniş terzinin marifetine bağlı olan kadın lüzumundan fazla kıyafetiyle meşguldür.¹¹⁰⁷

2.1.6.15. Sağlık

II. Meşrutiyet dönemi romanlarında eleştirilen konulardan biri de tıp doktorudur. Bu konuda Halide Edip Adıvar’ın *Mev’ut Hüküm* adlı eserin karakterlerinden olan Kasım Şinasi’nin doktor olması ve olay örgüsünün başat karakterlerinden olması dönemin sağlık ile bu alana mensup çalışanları olan doktorların genel durumu hakkında bilgi vermektedir. Kasım Şinasi Prof. Remzi’nin bir muayenehane açmak istediğini ve kendisinin bu konu hakkındaki görüşlerini istemesi üzerine Prof. Remzi’nin dönemin hem doktorları hem de hastaları hakkında genel fikirler veren şu açıklamaları yapar:

- Ben bir muayenehane açmak istiyorum, ne dersin? Kasım’ı iyice sıkın bir bekleyişten sonra:
- İlk zamanlar çok başarı sağlayacağımı, en çok hasta toplayan bir doktor olacağımı sanıyorum. Fakat altı ay sonra muayenehanede cinler top oynayacaktır.
- Niçin Hocam?
- Çünkü sen sade doktor olacaksın?
- Her doktor öyle değil mi?
- Hayır, hastalarını tutmak isteyen doktor aynı zamanda birçok boşlukları doldurmak zorundadır. Fakat senin bunları dikkate almayışın burada öncelikle bir yenilik teşkil edecektir. Bu memlekette erkekler pek az doktora gittikleri, muayenehanelerin dörtte üçünü kadın hastalar doldurdukları ve kadınlar yeniliği çok sevdikleri için sen çok aranan ve en çok hasta toplayan doktor olacaksın.
- Niçin kadın hastalar bu kadar büyük çoğunlukta oluyor?

¹¹⁰⁷ Adıvar (2008), s. 35-36.

- Bunun maddi kısmında pek durmak istemem azizim Kasım; çünkü bu çok söylenilmiş ve bıkmış klişe sözler, sosyal hayatın azlığı, kapalılık, evlenme şartlarının fenalığı vesaire vsaire... Fakat bunların en fenası kocaların fenalığıdır. Bilmem, sosyal devrim denilen şeyi geçirirsek erkeklerin kadınlara karşı görüşleri değişir mi? Pek sanmıyorum. Bizde erkeklerin fakir kısmı karısını döver; orta kısmı baskı yapar, eve kapar, zengin sınıfı ilgisizdir, pek açık ve ilgisizce aldatır, çapkın ve kumarbazdır.
- Sonra...
- Tabii bunların hepsi kadınları hasta yapmak için birer sebeptir. Verem, sinir yüzde doksan dokuzunda kökleşmiş bir haldedir. Sonra bu hastalıklar onlarda tedirgin edici bir duygululuk yapar, kendileriyle çevrelerini ilgilendirmek istekleri hastalık derecesini bulur. Aşk dönemini ayrı tutuyorum. Çünkü o pek kısa bir zaman içindir. Bundan başka zamanlarda kadınlarla biricik ilgilenen insanlar -hasta oldukları vakit- doktorlardır. Bu ruh halinde olan insanlar tabii kendileriyle meşgul olunan zamanı sevdiklerinden kadınlarımız da doktorlarla ilişki kurmak için hasta olurlar. (...) Doktor bu memlekette fakara hasta kadının gözünde terbiyeli ve insan duygulu yalnız bir erkek, acısını gideren biricik kurtarıcı araçtır. Zaten fakirler bu memlekette en içten hastalardır. Pek zorda kalmayınca doktora gidemez. Orta sınıflarda doktor, biricik görülen erkektir. Şiirle ve büyü ile dolu bir yaratıktır. Kocalar, doktoru burada da pek sevmeyiz; onun için orada da ayrı bir durum vardır. Zengin veyahut birinci sınıflara gelince onların hastalığı çoğu zaman sinirdir. Bir doktor onlarca kur yapılacak bir erkektir. Kocaların ilgisizliğini, hayatlarının heyecan ihtiyacını doldurur.
- Hepsi bu mu hocam?
- Hayır, Kasım bir de bunlar arasında gerçek hastalar ve gerçek doktorlar vardır. Kimi gerçek hasta fakara kadınlar vardır ki paraları olmadığı için sürünürler. İkinci sınıf gerçek hastalar, ukalâlar, nasihat ve ev ilacı alırlar. Zengin iseler o sınıf doktorlar pek tedaviye alışık değildirlir, hastalıklarını anlatamazlar. Bunlara karşılık gerçek doktorlar bütün ömürlerinde kendilerine sade hastalığı için başvuran pek az hasta bulurlar. Kimisi övülmek, kimisi avunmak, kimisi de hastalık ismini işitmek ve konuşmak için gelir. Bu gerçek doktorlar fakara hastalara sanatlarını vermezlerse elleri boş kalır. Memlekette erkekleri doktorlardan uzaklaştıran nedenlerden biri de bu olmuştur. Çünkü onlar işi incelemeksizin bu acılı komediye sezmişlerdir.¹¹⁰⁸

Dönemin doktor-hasta ilişkilerini, doktorluk mesleğini ve karı-koca ilişkilerini toplumun sosyo-ekonomi koşulları çerçevesinde Prof. Remzi'nin ağzından bayağı bir üslupla parodileştiren yazar dönemin önemli bir sorununa dikkatleri çekmektedir. Romanın bir başka yerinde ise sadece doktorları hedefe alan şu eleştiriyi yapar:

...Fakat aralarında hiçbirinin uzun tecrübeler sonucu diye gösterilecek ağırbaşlı bir eseri yoktu. Neslin deneylerini toplayacak bir derneğe, bir gazeteye, hiçbir şeye rastlanmıyordu. Her alanda olduğu gibi memlekette de doktorlar doktorluğu memurluk anlayışı ile kabul etmişler, hastasını muayene edip ilacını verdikten sonra kendi mesleğiyle ilgili her şeyi yapmış saymışlar ve bütün hayatlarında basit ve pratik birer 'tıp memuru' olarak kalmışlar.¹¹⁰⁹

Devlet memurluğu standart, değişmeyen, tekdüze bir hayatın metaforu olarak çoğu kez kullanılan bir tabirdir. Bergson'un gülme kuramını anımsadığımızda memurluğun kendisi komik bir unsur olarak karşımıza çıkacaktır. Çünkü memurluk içinde barındırdığı tekrardan dolayı akla mekanikleşmiş insan figürünü çağırışmaktadır. Bu da insanın nesneleşmesi ve komikleşmesi demektir. Halide Edip Adivar da doktorluğu memurluğa benzeterek her alanda değişimin yaşandığı bir

¹¹⁰⁸ Adivar (1968), s. 28-30.

¹¹⁰⁹ Adivar (1968), s. 17.

dönemde (II. Meşrutiyet dönemi) doktorların tekdüze hayatını komikleştirerek eleştirmektedir.

Yazar hastalara yönelik eleştirisini ise şu ifadelerle gerçekleştirir: “...muayenehanenize gelen hastaların dörtte üçü bildik, bildiğin bildiği, bildiğin bildiğinin bildiği tavsiyeli, parasız hastalardır.”¹¹¹⁰ Yazar dil dizgesinin tekrarıyla oluşturduğu bu komik unsurda adam kayırmacılığın ne düzeye kadar ilerlediğini hem gösteriyor hem de eleştiriyor.

2.1.6.16. *Osmanlılık-Batılılaşma-İslamcılık-Türkçülük*

İkinci Meşrutiyet dönemi toplumsal ikiliğin en yoğun yaşanan dönemlerden biridir. Dönemin önde gelen düşünce akımlarından olan Osmanlılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık yaşanan bu ikiliğin ana nedeni gibi görünmektedir. Rönesans, Reform ve SaNâyî Devrimi'yle değişen ve gelişen Avrupa'ya karşı zayıflayan ve içten içe çöken Osmanlı Devleti'ni kurtarma amacını güden bu siyasal düşüncelerin ortak yönleri olduğu gibi üzerlerinde anlayamadıkları konular da vardı. Önceki bölümlerde de değinildiği gibi Batılılaşma hemen hemen tüm siyasal düşüncelerin üzerinde hemfikir olduğu bir konuydu, ama Batılılaşmanın boyutu ve derecesi hepsine göre farklılık arz ediyordu. Örneğin Batılılaşma taraftarları Batı'nın her yönüyle taklit edilmesini savunurken İslamcılar ve Türkçüler Batı'nın daha çok ilim ve teknik yönünden taklit edilebileceğini savunur. Söz konusu tartışmalar günlük gazetelerin ana konusunu oluştururken bazı romancılar da söz konusu tartışmaları eserlerine konu edinmiş.

Bunların başında ise Halide Edip'in *Yeni Turan* adlı romanı gelir. Halide Edip iki siyasal partinin (İttihat ve Terakki Partisi ile Yeni Osmanlılar Partisi) ülkenin içine düştüğü çıkmaza sundukları çözüm önerilerini tartışır. Türkçülük taraftarı olarak okuyucunun karşısına çıkan Yazar, romanda İttihat ve Terakki tarafını özellikle de bu partinin yeni programı olan Yeni Turan'ı destekler. Yeni Osmanlılar

¹¹¹⁰ Adıvar (1968), s. 32.

ise romanda Osmanlıcılığın temsilcisi olarak gösterilir. Yazar, bu romanında âdem-i merkeziyet sistemine dayanan Yeni Turan programıyla Türk'ün üzerindeki yükün hafiflemiş olacağına ve böylece diğer uluslar gibi Türk ulusunun da öncelikli hedefi kendi milli gelişimi olacağına inanır.

Romanda sıkça karşılaşılan durumlardan biri de partiler üzerinden Osmanlıcılık ile Türkçülük siyasetinin tartışılmasıdır. Yazar, özellikle de her iki düşünce taraftarlarını sosyal hayattaki görünüşleri ile kıyaslar. Evlerin döşeme biçimleri, giyim-kuşamları ve konuşma tarzlarıyla kıyaslanan bu gruplardan Osmanlıcılık taraftarları Batı'yı körü körüne taklit ettikleri için yer yer komikleştirilerek eleştirilir: "Eğer ortadaki yuvarlak minderler yerine arkalıklı koltuklar koymuş olsalardı şüphesiz İstanbul'un en rahat ve güzel okuma salonunun bu olduğuna içimden hükmedecektim."¹¹¹¹

Bu ifadeleri kullanan kişi Yeni Osmanlılar Partisi'nin lideri olan Hamdi Paşa'nın yeğeni ve romanın anlatıcısı Asım Bey'dir. Romanda yer yer tarafsız bir gözlemci olarak okuyucunun karşısına çıkan Asım zihin dünyası bakımından Batıcıdır. Yeni Turancılara ait olan bir kütüphaneye giden Asım ciddi ve faal bir okuma etüdüyle karşılaşmasına rağmen okunan eserlere ve yapılan çalışmanın düşünsel boyutuna dikkat edeceğine minderlerin koltukla değişimini düşünmesi ve kütüphanenin mükemmelliğini minder-koltuk değişimine indirgemesi Asım'ı komikleştirir. Çünkü söz konusu kütüphaneye yönelik zihinsel algısı tamamen eşyalar tarafından oluşturulur ve okuyucu nazarında küçük düşürülür. Yazar burada Freud'un üzerinde durduğu "zihinsel eylemin bedensel gereksinimlerine tutsak olduğunu göstererek" küçük düşürme ve maskesini düşürme formülünü kullanmıştır. Çünkü burada Asım kütüphanede yapılan onca ilmi çalışmayı farketmemesi ve yapılan okuma çalışması ile ilgili düşüncesini tamamlamak için sadece görme organını kullanması bu komiğin temelini oluşturur.

Halide Edip'in Yeni Turan adlı eseri gibi doğrudan olmasa da bu dönemde yazdığı eserlerde dolaylı olarak Türklük ve Türk ruhu ile ilgili söylemlerde bulunan diğer bir şahsiyet Filibeli Ahmet Hilmi'dir. Yazarın biyografisine bakıldığında üç unsurun yazarın hayatını özetlediğini görürüz. Bunlardan birincisi 'siyaset'tir ki

¹¹¹¹ Adıvar (1973), s. 24.

görevli olarak gittiği Beyrut'ta Jön Türkler'le temas kurması ve onların yönlendirmesiyle Mısır'a kaçıp orada Jön Türkler'in kurduğu Terakkî-i Osmânî Cemiyeti'ne girmesiyle başlar ve çeşitli gazetelerde yazdığı yazılarla devam eder. Yazarın hayatındaki ikinci hususiyet ise tasavvuf ve felsefedir. *Çaylak* adıyla bir mizah dergisi çıkaran yazar Mısır'dan İstanbul'a döndüğünde tutuklanır ve 1901'de Fîzan'a sürülür. Sürgünde iken tasavvufa ve Senûsîlik hareketine ilgi duyan Filibeli, bu arada Arûsiyye tarikatına intisap eeder. Bu intisaptan sonra yazarın dini yönü ağır basar ve islami eserler kaleme alır. Cem'îyyet-i Tedrîsiyye-i İslâmiyye üyeliğine girmesi, İslam düşmanı Dr. Dozy'nin İslam Tarihi adlı eserine reddiye yazması ve Ludwig Büchner'in *Madde ve Kuvvet*'ini tercüme eden Bahâ Tevfik'i, aynı eseri savunan Celâl Nuri'yi (İleri) ağır ifadelerle eleştirmesi yazarın İslamcı kimliğinin birer örneği olarak gösterilebilir.¹¹¹² Filibeli Ahmet Hilmi'yi oluşturan üçüncü unsur ise 'millî bilinç'tir. Yazar bu yönünü ise edebiyatla dile getirmek ister ki bunun en güzel örneğini *Öksüz Turgut* adlı romanıyla göstermeye çalışır.

Yazar eserinde Niğbolu Savaşı'nda Osmanlı Devlet'inin Haçlı ordusuna karşı zaferini konu edinirken Öksüz Turgut karakteri üzerinden de Türk ruhunun savaşçılık, binicilik ve harp meydanlarındaki yiğitliklerini vermeye çalışır. Bunu yaparken yazar müstehzi bir dil kullanmayı da ihmal etmez. Haçlıların savaş ilanı verdikleri mektubu kale muhafızı Doğan Bey okuduktan sonra bölgenin ileri gelenleriyle toplantı düzenler ve orada yapılması gerekenler ve düşman hakkında alınacak tedbirler üzerine konuşur. Bunun üzerine söz alan âlimler düşmanın mektupta belirttiği askeri güçlerini tekrar etmeleri üzerine aralarında şöyle bir diyalog başlar:

Doğan Bey sükûtu bozdu ve hâzirûna hitaben dedi ki:

— Düşman geliyor. Kuvveti de malûm.

Bir âlim:

— Evet, fi'l-vaki (gerçekten) bu kuvvet şimdiye kadar görülmemiş bir derecede mühimdir...

Diğer biri:

—Yüz yetmiş bin piyade, on bin mızraklı, beş bin şövalye...

Doğan:

¹¹¹² **Uçman, Abdullah** (2010) Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C. 38, s. 424-425.

—Efendi! Bunları ne sayıp duruyorsun? Bunlardan i’lam harcı (ilan ücreti) mı alacaksın! İsterse dünya kadar çok olsunlar. Ben sizi böyle hesaplar için çağırmadım...¹¹¹³

Doğan Bey elbette âlimlerin ilan ücreti almadığını pekala biliyordur, ama bunun yanında görüş alış-verişi için çağırıldığı alimlerin ha bire düşmanın kuvvetinden söz açmaları Doğan Bey’in canını sıkıyor ve “i’lâm harcı mı alacaksın” ironik sorusuyla muhataplarını hicvediyor. Doğan Bey’in sinirlendiğini ayrıca diyalogun devamında da anlaşılıyor: “Kutluk¹¹¹⁴: Kızma Bey. Ulemâ gürûhu ihtiyatlı ve tedbirli olur, Tedbirli olmak, korkak olmak manasına gelmez” sözleri kısa bir süreliğine Doğan Bey’i okuyucuya önyargılı bir komutan olarak götserse de olayın devamı dramatik bir şekilde Doğan Bey’in zaferiyle neticelenir:

Doğan:

— Pekâla, şu hâlde biz nasıl davranacağımızı düşünelim: Biz bu orduya ne kadar vakit karşı koyabiliriz?

Bir âlim:

— Bey! İnsan mütâlaasını serbetçe söylerse kızılıyorsunuz sonra da mütâlaa soruyorsunuz! Bu gibi ahvâlde işi olduğu gibi görmek hayırlıdır. Memlekette ancak altı bin muhâfız var. Msülûman ahâli iki bini geçmiyor. Yerli Hristiyanlar yirmi bin kişi. Gelen ordu iki yüz bine yakın. Şu halde din ve millet uğrunda hepimiz şehit oluruz. Lâkin bu kadar büyük bir kuvvete, bizdeki azlıkla karşı koymak ve hele kaleyi üç gün bile muhafaza etmek mümkün olur mu?

Doğan:

— Efendi! Sana bir sual soracağım, akın darılma. Vallahi fikrimde fena bir maksat yok. Hamdolsun hepimiz Müslümanız lâkin sen hangi kavimdensin?

Âlim:

— Pederim mühtedi bir Hırvat idi. Anam mühtedi bir Rum.

Doğan:

— Pek güzel... Sen bu iki mühtedinin oğlu ve hamdolsun bizim din kardeşimizsin. Lâkin sen bir Türk gibi düşünemezsin, bir Türk değilsin. Alâ hesap bildiğin anlaşılıyor. Şimdi buna cevap ver: Altı bini on kere büyütürsek kaç eder?

—altmış bin

—Âlâdan âlâ. Şimdi de yüz yetmiş binden elli binini çıkar ne kalır?

— Yüz yirmi bin.

— Bu da âlâ... Şimdi şu yüz yirmi bini ona taksim et, ne kalır?

— On iki bin

—Çok güzel. Şimdi işi anladın mı?

¹¹¹³ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 56.

¹¹¹⁴ Kutluk Bey Niğbolu Kalesi’nin komutanı Doğan Bey’in yardımcısıdır.

—Hayır!

—(Saf askerlere mahsus bir serbestlikle) Ne de kalın kafalı bir âlim imişsin!¹¹¹⁵

Doğan Bey, burada atalarından beri söylene gelen bir Türk kuralını ima etmeye çalışır ve bir Türk askerinin her zaman on kişiye bedel olabileceğini buna karşılık on Frenk'in anca normal bir adam edebileceğini ima etmişse de âlim denilen zatın böyle bir kültürden uzak büyümüş olması hasebiyle anlamakta zorlanması ve kendisinden oldukça küçük olan Öksüz Turgut'un Babalığı Deli Mustafa'dan duyduklarıyla anlamış olması ve kalenin kumandanları tarafından takdir edilmesi romandaki Türklük bilincinin en güzel örnekleri arasında sayılabilir. Buna karşılık âlim zatın olayı anlayacak bilgiye sahip olmaması ya da bu konuda katılık göstermesi ise kendisini gülünç duruma soktuğu gibi küçük de düşürmüştür.

2.1.6.17. İhtiyarlar

Romanlarda eleştirilen konulardan biri de dönemin ihtiyarlarıdır. Bergson'un tekamül felsefesinden geliştirdiği 'gülme kuramı'na göre İhtiyarlar her zaman komik birer varlık olarak dururlar. Ekseriyeti yeniliğe kapalı ve görüşlerinde aşırı katıdırlar. Bu katılıkları bazen başlarına olmaz işler açarken bazıları çevrelerindeki insanların onlarla geçimlerini olanaksız duruma sokmaktadır. İşte böyle tipik bir ihtiyar Fazlı Necip'in *Menfâ* adlı romanında karşımıza çıkar: Başkahraman Ekrem'in büyükbabası Hüsrev Bey.

— Bu en belâ, büyük pederim her sene bu mevsim romatizmaları için Langaza Kaplıcaları'na gider, bu miyâh-ı madeniye'nin havâss-ı şifaiyesini daima methedip durur. Ve güya bütün dünyanın kaplıcalarını gezmiş gibi de Langaza sularına muâdil dünyada hiçbir su bulunmadığını iddia eder. Hele ihtiyarın bu iddiasını reddetmeye kalkış dünyaları başına indirir... Muhakkak beni de Langaza Kaplıcaları'na götürmeye kalkışır.¹¹¹⁶

Fazlı Necip, Hüsrev Bey'i şu ironik üslubuyla hem hicveder hem okuyucu nazarında gülünç duruma düşürür: “akıl ve irfanı hiç kimse ile paylaşmaya razı olmayan büyük peder hazretleri...”¹¹¹⁷ Ekrem büyük pederini ‘büyük peder

¹¹¹⁵ Filibeli Ahmet Hilmi (2018), s. 57-58.

¹¹¹⁶ Yörükoğlu (2006), s. 48.

¹¹¹⁷ Yörükoğlu (2006), s. 49.

hazretleri' gibi cafcıflı sözlerle över gibi görünse de aslında onu ironik bir şekilde yermektedir. Çünkü romanın ilerleyen kısımlarında Hüsrev Bey inatçılığıyla, taassubuyla ve cehaletiyle okuyucunun karşısına çıkar.

Hüsrev Bey'e benzer bir karakterin Safvet Nezihî'nin *Kadınlar Arasında* adlı romanında geçtiğı görülür. Romanın başkişisi olan Nüzhet Sultan Abdülhamid'in yönetiminde yer alan ihtiyarca bir zatın kızıdır. İsmi romanda zikredilmeyen bu kişi tıpkı Hüsrev Bey gibi sabitfikirlilikte ısrar eden ve 'yeni' sözcüğünü duymak istemeyen biridir. Nüzhet; II. Meşrutiyetin ilanı üzerine İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden olduğı anlaşılan biraderiyle sık sık durum değerlendirmesini yaparken kardeşiyle fırsatını bulduğunda bu tür siyasi meseleleri babasıyla da konuşmak ister:

O gün sabah taamında (kahvaltıda)¹¹¹⁸ peder mütehayyir, valih (hayret içinde kalmış) duruyordu. Belli zavallı babacığımın havsala-i ihtimaline bu Kanûn-i Esâsî ilânı bir türlü sığmıyor. Bir aralık bir vesile bularak pedere sordum:

— Meclis-i Mebusan'ın tekrar in'ikâdı (toplantısı) neden bu kadar hayretinizi mucip oluyor?

Babam sualimden şaşırđı, kaldı. Ne cevap vermek lazım geleceğinde mütereditmiş gibi:

— Kadınlar bu gibi şeylere karışmaz, dedi. Çok şey...

Kadınlar bu mülkün ecza-yı seknesinden değil mi (bu memlketde oturanlardan değil mi)? Hukuk-ı içtimaiyeden (toplumsal hukuktan) biz nasıbedar (hisse sahibi) değil miyiz?

Yemekten sonra bunun hikmetini gizlice biraderden sordum, bana dedi ki:

— Peder hâlâ eski kafada. Kadınları yalnız çocuk makinesi zannediyor. Zamanın uyandırdığı tahavvülat-ı fikriyeye (düşünce değişikliklerine) vâkıf olmayı istemiyor. Otuz seneden beri Meclis-i Mebusan'ın sözünü ağza almaya bile cesaret edemediğinden vukuuna (gerçekleşmesine) bir türlü ihtimal veremiyor. Üçüncü Ordu vekâyine (olayına) de inanmıyor ya! Belki, bu büyüklüğü bize Sait Paşa yaptı diyor. İçin için gülmekten az daha bayılıyordum. Eğer himmet Sait Paşa ile babama kalsaydı, daha çok seneler Meclis-i Mebusan'ın mimini ağzımıza alamazdık. Bereket versin kuvve-i bâzuya (kas kuvveti), zora...¹¹¹⁹

Kânun-i Esâsî'nin yürülmüş girmesini bir türlü kabullenemeyen Peder Bey, oğluyla da aynı siyasi görüşte değildir. Meşrutiyet, devr-i sabıkın Sadrazamı Sait Paşa'nın hediyesi olarak görürken oğluna göre Meşrutiyet Üçüncü Ordu'nun ayaklanmasıyla ve sonunda hükûmetle yapılan musalaha ile ilan edilmiş yani kuvve-i

¹¹¹⁸ Parantez içi bilgiler kitabı hazırlayan Dr. Can Şen'e aittir.

¹¹¹⁹ **Safvet Nezihî** (2018), s. 22. "Resneli Niyazi Bey'in başlattığı askerî isyanın belli bir süre sonra genişleyerek ihtilal şeklini alması; özellikle de Firzovik'ten gönderilen telgraflar bu gelişmelere farklı bir boyut kazandırması merkezi ciddi olarak rahatsız etmeye başlamıştır" bknz. (**Alkan, N.** (2009) *Mutlakiyetten Meşrutiyete II. Abdülhamid ve Jön Türkler*, İstanbul, Selis Yayınları, s. 255). "Enver Bey, kuvvetleriyle birlikte dağa çıkar. Onu Resneli Kolağası izler. Hareket hızla yayılır. İsyancılar, Meşrutiyet'in yeniden ilan edilmesini isterler. Hareket Arnavut ihtilali komitesinin de iştirakiyle güçlenir ve İstanbul'da endişe yaratan boyutlara ulaşır bknz. (**Vatandaş, C.** 'Türkiyenin Batılılaşma Süreci ve II. Meşrutiyet'i Hazırlayan Şartlar': Öz, Asım (Ed) (2008) *Yüzüncü Yılında II. Meşrutiyet*, İstanbul, Pınar Yayınları, s. 54).

bâzuyla kazanılmıştır.¹¹²⁰ İşte Peder Bey'in bu siyasi tutumu ve kadına olan bakış açısı oğlu tarafından alaya alınmış ve komikleştirilerek safdillliği gözle görünür kılmıştır. Peder Bey'in oğlu bunu yaparken önce babasını “— Peder hâlâ eski kafada” diyerek onu stereotipleştirir. Sonra da babasının kadınları “çocuk makinesi” adı altında stereotipleştirdiğini düşünür. Stereotipleştirmenin gülünçte çift yönlü bir işleve sahip olduğu söylenilmiştir. Stereotipleştirilen kişinin haklı bir zemini varsa stereotipleşen kişi gülünç duruma düşer, ama stereotipleştirilen kişi ya da grupların haklı bir zemini ya da okuyucu tarafından kabul edilebilir bir tarafı yoksa stereotipleştirmeyi yapan özne komik duruma düşer. İşte burada da ikinci durum söz konusudur. Yani babanın kadınları toplumdan soyutlanması ve siyaseti ancak erkeklerin bilebileceği bir unsur olarak görmesi ve kadınları ötekileştirmesi kabul edilebilir bir durum değildir. Baba aslında romanın başkişisi olan Nüzhet'e karşı ‘kart karakter ya da Forster’in deyimiyle ‘yalıncart’ır.¹¹²¹ Ve bu durumu yazar okuyucuya oğlu ile kızı Nüzhet'in ağzından vermeye çalışır. Örneğin Nüzhet Adana'daki arkadaşı Sadiye'ye yazdığı mektupta Kanuni Esasi'nin neden otuz yılı aşkın rafta bekletildiğini ve bu kadar zulüm ve haksızlığın neden otuz yıldır yapıldığını sorguladığında ve bu soruyu babasına sorduğunda aslında alacağı cevabın hazır olduğunu ve babasının ancak buna ‘mukadderat’ diyebileceğini söyler.

2.1.6.18. Sefahat-Mirasyedilik

Fazlı Necip'in *Menfâ* adlı romanının başkahramanı Ekrem romanın başında tipik bir alafrağa meşrepli züppe tipi olarak tanıtılır:

¹¹²⁰ Tahsin Paşa hatıratında Makedonya'daki gelişmelerin Sultan Abdülhamid tarafından yakından takip edildiğini ve gelen telgrafların Sultan'ın kââtibi olarak kendisinin okuduğunu ve Sultan'ın İzzet Paşa'yı Sadrazam Said Paşa'ya göndererek yeni Hey'et-i Vükelâ'nın Yıldız'da toplanmasını istediğini söyler. Bunun üzerine durum değerlendirmesi yapmak üzere 23 Temmuz'da toplanan heyet başta 3. Ordu olmak üzere Selânik, Manastır ve Kosova'dan gelen sert telgrafları okuyup cevaplandırmaya çalışır. Memduh Paşa nazırların aslında kendilerinden ne istediğini bildiklerini ama Sadrazam Sait Paşa dahil Sultan'ın ne fikirde olduğunu bilmedikleri için Kanun-i Esasi ibaresini kullanamadıklarını söyler. “Memduh Paşa bu şekilde devam eden toplantıda, artık ben dayanamadım diyerek araya girdiğini ve istenilen şeyin Kanun-i Esasi'nin yürürlüğe girmesidir demesine rağmen başta Said Paşa olmak üzere kimsenin bir türlü karar almaya cesaret edemediğini ve sonunda Sultan Abdülhamid'in “suyun akıntısına gideceğini söyleyerek Meşrutiyet'i ilan ettiğini söyler bkz. (Tahsin Paşa (1990) Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları, İstanbul, Boğaziçi Yayınları).

¹¹²¹ Forster (2014), s. 12.

Bütün bu mehâsin-i fitrîyesine Ekrem bir de bedayi-perverlik, fer-âfet zam ve mezc eylemiştir. İyi giyinmeye, güzel söz söylemeye, bütün etvârıyla en büyük ve zarif kibarı taklit eylemeye meclûbtur (...)Mekteb-i Sultani'de ikmal-i tahsîl ettikten sonra Hariciye Nezâretine intisap eylemişti. Vazifesine müdâvim, faal bir memur olmaktan ziyâde İstanbul'un ezvâk ve sefâhat âlemlerinde gezmeye heveskâr çılgın bir gençti. İki sene hep hevesâtı arkasında koşmuş, validesinin hesap sormayarak gönderdiği paralarla bir prens gibi yaşamıştı.¹¹²²

Ben ara sıra arabadan iniyor, henüz güzel kullanmasını bilemediğim bastonumu sallayarak, altın gözlüğümü burnuma takmış, sık sık saatime bakarakkadınlar arasında geziniyor, hayır daha doğrusu bu yeni esvaplarımı, kolumdaki içi atlaslı pardösümü gezdiriyordum. Bu yeni hayat içinde vaktimi ve mektebimi unutmuştum.¹¹²³

Artık İstanbul'da koklanacak çiçeğin kalmadığını düşünen Ekrem daha güzel alemlere ve daha değişik zevklere yelken açmak adına Avrupa'ya kaçmak ister ve bütün planlarını buna göre yaparken hesap edemediği şeylerle karşılaşır. Avrupa yerine zindana, sefahat ve eğlence yerine her türlü eziyetle karşılaşır ta ki Konya'ya nefyedilene (sürgün edilmek) kadar. Hayatta beklenen ve umulan şeylerin her zaman gerçekleşmesini beklemek elbette boş bir gönül avutmaktan başka bir şey değildir. Ama hayatta umulan şeyin tam tersi bir durumun söz konusu olması kişiyi ipin kaderde olduğu bir kuklaya dönüştürdüğünden ironik bir durum ortaya çıkmaktadır. His ve arzuların komuta ettiği bir kuklaya dönüşen Ekrem ironist tarafından cezalandırılarak ikinci bir kuklaya kaderin kuklasına dönüştürülür. Kurbanın en aciz olduğu olduğu ve ironistin en kuvvetli olduğu durumlardır bunlar. Bu tür olay örgüleri Fazlı Necip'in *Menfâ*'sında olduğu gibi hakim bakış açısıyla yazılmış romanlarda sık görülen ironik durumdur. Bergson'a göre ise buradaki esas komığın kuklaya dönüşen kişinin mekanizmayı anımsatmasıdır.¹¹²⁴

Yazar Ekrem'e olan eleştirilerini onun bir hürriyet kahramanına dönüşümüne kadar devam ettirir. Örneğin Avrupa'ya kaçmak ve annesinden para koparmak için annesine yalandan hasta olduğunu ve arkadaşı Bedri'den kendisine bir hastalık bulmasını isteyen Ekrem söylenen her hastalığa takılı kalmış makine gibi bir bahane uydurması okuyucu nezdinden onu komik duruma düşüren bir başka nedendir.¹¹²⁵

Sefahat ve mirasyediliğin toplum için ciddi bir problem olarak gören Halide Edip Adıvar *Mev'ut Hüküm* adlı romanında toplum için bir hastalık olarak düşündüğü sefahati buruk gülümseyiş tadında şöyle dile getirir:

¹¹²² Yörükoğlu (2006), s. 46.

¹¹²³ Yörükoğlu (2006), s. 54.

¹¹²⁴ Bergson (2011), s. 52.

¹¹²⁵ Yörükoğlu (2006), s.. 48.

Kuşaktan kuşağa karşı koyma daha azalarak daha hasta ve zayıf çapkınlık ve düşkünlük kurbanları, eriyip gidiyordu. Uşaklıkta, ahçılık (aşçılık) kazandığı parayı Galata'da balozlarda yiyen Bolululardan, paşa babasından aldığı harçlığı Beyoğlu'nda eriten küçük beyler, hükümetten aldığı aylığı kumar salonlarında döken memurlar, hepsi hepsi bu hastalığa tutulmuşlardı. Bu aşırı bağlılığın önünde geçecek ne aile ne iş ne irade hiçbir güç yoktu.ve memleket bu ırkı çürüten pis hatalıklar yuvası sefahatle kararır yanıyordu. Bu, bir ırk hastalığıydı. Bütün ömürlerini düşkünlükle bir Anadolu çocuğu beş on kuruşunu kahvede iskambile, rakıya verirken; paşa çocukları ve küçük beyler de para, sağlık hepsini Beyoğlu'na avuç avuç döküyorlardı. Fakat aynı zamanda sabırlı ve karanlık gözleriyle kadınlar ve çocuklar bunların keyiflerinin, zevklerinin aldığı zehir ve bu sefahat hastalığı felaketini ırka sessizce aşılayarak gidiyorlardı. Hatta kendi arkadaşları arasında en ciddi istek ve direnme niyeti ile hayata başlayanların bile orada tenbellik (tembellik) ve hastalık derecesinde eğlence iştihasıyla nasıl yumuşayıp bir hiç olduklarını içinde bir şey kararak düşünüyordu.¹¹²⁶

Sefahati natüralist bir bakış açısıyla ırk hastalığına benzeten yazar toplumun her kesiminden, fakir, memur ve beyzade, bireylerin bu hastalığa yakalandığını ve sefahatin toplumu kemirerek çürüttüğünü dile getirmeye çalışır.

Buna benzer eleştirinin Saffeti Ziya'nın kaleminden çıktığı da görülür. *Salon Köşelerinde* adlı romanında beyzade görünümlü Şekip yer yer kendisinin meftun olduğu ve bir türlü içinden çıkamadığı sefahat hayatını Beyoğlu'nda verilen balolar üzerinden eleştirir. Baloya katılanları yer yer kendisini birer makineye benzeten Şekip¹¹²⁷ söz konusu hayat tarzı hakkında şu sitemlerde bulunur:

...Bütün bir kış balolarda, götserilerde, tiyatrolatrdan harcanan paraların küçük bir kısmı bu gibi hayır işlerine ayrılrsa insanlık ne büyük facialardan, kötülüklerden kurtulurdu düşüyle bir an için oyalandım. Sonra hayat bütün gerçekleri, bütün o çirkin gerçeği, insanların bitmek tükenmek bilmeyen istek ve tutkuları aklıma geldi.¹¹²⁸

Aslında bu sözleri dile getiren Şekip de eleştirdiği hayatın bir parçası hatta bir kuklasına dönüşmüştür. Ama yer yer yaptığı bu tarz eleştirilerle söz konusu insanlar ile kendisi arasına mesafe koymaya çalışır. Hatta kendisinin roman boyunca hiçbir işareti olmasa da kendisini âdeta bir vatanperver olarak göstermeye ve hissetmeye çalıştığını gösterir. Sevgilisi Lydia'nın kendisini Londra'ya davet etmesi üzerine bunun asla mümkün olamayacağını söylemesi üzerine Lydia sebebini sorar. Ona hitaben şu komik cevabı verir: "Çünkü, çünkü orası hür bir memleketin hür bir toprağı gibidir. Tutsak olanlar oraya yakışmaz, oraya salıverilmez..." Ve anlattım... Çektiğimiz esareti, eziyetleri, zulümleri, manevi işkenceleri, sürüklendiğimiz çöküntüyü anlattım..." Roman boyunca hiç çalışmayan, tek bir gazete ve kitap okumayan, ülke menfaati için tek bir çivi çakmadan her sabah gözünü başka bir

¹¹²⁶ Adivar (1968), s. 77-78.

¹¹²⁷ Saffeti Ziya, (2017), s. 56.

¹¹²⁸ Yörükoğlu (2006), s. 68.

matmazelin kucagında vals yaparak gözünü açan Şekip'in memleketin o zamanki durumu üzerine yaptığı duygusal konuşma okuyucu nazarında pek komik bir biçimsizlik oluşturmuştur. Yazarın roman boyunca Şekip'i eleştirmemiş olması ve komiğin dışında tutmuş olması yazar ile Şekip'in aynı safta yer aldığını gösterir. Dolayısıyla romanda bu tarz bir söylemin aslında komiklik için yapılmadığı düşünüldüğünde romanın yazarının komik bir duruma düştüğünü de gösterir.

2.1.6.19. Metafizik Konular

Muecke'un üzerinde durduğu ironi biçimi 'çözumsuzlük ironisi'dir. Örneğin ciddi bir sorunu olmasına karşın bunun farkında olmayan yaşadığı evrenin akıl ve ahlak ötesi bir evren olduğunu kavrayamayan kişi sanki bu sorunu yokmuş gibi davranır. İşte kurbanın bu davranışı ironik bir durumu beraberinde getirir.¹¹²⁹ Vefa Taşdelen'e göre yaşadığı evrenin faniliğini kavrayamayan kişinin sonsuz yaşayacakmış gibi davranması çözumsuzlük ironisine örnek olarak verilebilir:

Zira varoluş (ömür) sonsuzmuş gibi algılama eğilimi vardır onda. Sanki sürekli genç kalacakmış, sanki hiç ihtiyarlamayacakmış gibi hisseder. Böylece, sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yaşar, sonsuz mutluluk, sonsuz aşk, sonsuz güzellik, sonsuz gençlik hayalleri kurar. Bu yaşama, varolma ve dünyaya tutunma biçiminde gerçeği gizleyen bir tarz vardır.¹¹³⁰

Muecke'tan ve Taşdelen'den yola çıkarak dile getirdiğimiz 'çözumsuzlük ironisi'ne yazarların karakterlerin ağzıyla değindiği görülür. Özellikle Vefa Taşdelen'in verdiği örnekle örtüştüğü için Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* adlı romanındaki örneği buraya taşıyoruz:

Evet, kardeşimi yanımda eskisi gibi görmek için öyle içim titredi ki. O ne yapsa, ben onu yanımdan ayırmamalıydım. Ama ölürken ne demiştim? Annem, annem, dünyanın batacağına fakat onun öleceğine inanmazdım. Şimdi nerede? Bir avuç toprak...¹¹³¹

¹¹²⁹ Cebeci (2008a), s. 304.

¹¹³⁰ Taşdelen (2017), s. 64.

¹¹³¹ Adıvar (2008), s. 61.

Feridun Hikmet'in ağızıyla söylenen bu cümleler bireyin sonsuz yaşama isteği ve hayali ile trajik sonu arasındaki tezadı vermesi bakımından önemlidir. İşte bu mukadder ve trajik son bireyin üstesinden gelmez kronik ve ironik sonudur.

2.1.6.20. *Ahlak*

Tanımlanması en zor kavramlardan biri olan ahlak dönemin yazarları tarafından düşünülmüş ve romanlara konu edilmiştir. Bunların başında romanlarını halkı eğitmek amacıyla kaleme alan Ahmet Mithat Efendi gelmektedir. Ahmet Mithat Efendi II. Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı Jön Türk romanında her yönüyle vasat (orta) bir birey olarak canlandığı Nurullah'ı okuyucuya örnek olarak gösterir. Nurullah'ın "birinci sınıfta isbat—ı ehliyet edeceğine şüphe olunmaz" diyen Ahmet Mithat Efendi, dönemin ahlak anlayışını ise şu ifadelerle iğneler: "hüsn-i ahlakı müktesebat-ı ilmiyesinin revnakını müzdad eder diyeceğiz ama bizde o ahlak denilen şey henüz mauiyen değildir. Bu hüsn-ü ahlaktan maksat beş vakit namaza beş daha katmak, bilcümle menhiyattan tevakki ve mücanebet etmek ise Nurullah Bey bunlarda değildir."¹¹³² Burada Ahmet Mithat Efendi halkın sadece dini çerçeveden oluşturduğu Ahlak anlayışını hem eleştirmiş hem de komikleştirmiştir. Komik unsurunu ise Bergson'un nesneleştirme kuramına göre yapmıştır.¹¹³³ Kuramın izahı önceki bölümde olsa da şunu belirtmekte fayda var. Bir manevi değeri sayı ve rakama indirgemek aynı şekilde o değeri nesneleştirmek demektir. Genelde nesnelere için kullanılan sayının insan için ya da daha farklı bir manevi değer için kullanımı gülünçlüğü ve alayı içerir. Örneğin bir çocuğun sınıftaki nesnelere sayarken "bir tahta, iki tebeşir, üç kova dört öğretmen" demesi komiği doğurur. Aynı şekilde modernitenin yaşama hakimiyeti ile ortaya çıkan istatistik rakamlarının bireyi karşılamak için kullanılması kişiyi nesneleştirmekten başka bir şey değildir. Örneğin yeni yapılacak bir köprü'nün kapasitesini belirlemek için söz konusu güzergâhtan geçen bireyler artık kendi isimleri yerine "bir, iki, üç" şeklinde ifade edilecek ve nesne hüviyetine bürünecektir.

¹¹³² Ahmet Mithat Efendi (1999), s. 64.

¹¹³³ Ahmet Mithat Efendi'nin söz konusu kuramı bilinçli ya da bilinçsiz yaptığı belli değildir.

Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi de söz konusu metinde İslam'ın beş şartını sadece birer rakamdan ibaretmiş gibi beş vakit namaza “beş daha katmak” ifadesiyle aynı alayı gerçekleştirmiştir.

2.1.6.21. Çocuk Eğitimi

Halide Edip Adivar'ın Son Eseri adlı romanında bir hayal ürünü olan ‘umacı’ motifinin çocuk eğitimi bağlamında halk tarafından kullanılan yaygın bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır:

Nişantaşı'nda doğduğum ve büyüdüğüm evde her anasız çocuk gibi ben de fazla ürkektim. Bilhassa cinden, periden, ‘umacıdan’ çok korkardım. Belki de korkuturlardı. Çünkü yanında büyüdüğüm halam belki başının rahatı için her dediğimi yaptı ve bana çok yüz verdi. Ev halkı da tabii olarak halamın olmadığı yerde onları bizar eden şımarık çocukla yalnız korku sayesinde başa çıkabilirdi. Bu kendi başına terk edilmiş, yalnız çocuğun bir tek yakın, bir tek onu hakikat seven arkadaşı kardeşiydi.¹¹³⁴

Aslı olmayan ‘umacı’ bir hayal ürünü olarak var edilir ve disipline edilmesi gereken çocukla varmış gibi paylaşılır. İronist yeniden ürettiği karakterle çocuk için gerekli gördüğü eğitimi verirken diğer yandan kendi muhayyilesinin ürünü olan oyunsal kurgusunun da zevkini yaşamaya çalışır. Üretilen korku atmosferinin gizil stratejisi ise çocuğun yapabilecek taşkınlıklarını önceden mani olarak tedbirli bir caydırma politikasıdır.

Çocuk eğitimi bu dönemde *Jön Türk* adlı romanını kaleme alan Ahmet Mithat tarafından da ele alınır. Çocukların Türkçeden önce Fransızca öğrenmesini ve tamamen Fransız kültürü üzerine yetiştirilmesini eleştirir. Eleştiriyi ise Babası Kazım Bey tarafından tamamen Batılı tarzda eğitim gören Ayşe’yi komik nesnesine dönüştürerek yapar:

Lâkin orta yerde afacan bir Ayşe bulunur da bu Fransız madam ve matmazellerinin nazar-ı dikkat ve ehemmiyetlerini celp etmez olur mu? Çocukluğundan beri Ayşe ile eğlenmekte olan cariyelerin biraz itidal kesbeden tehâlüklere yerine Fransızların rağbetleri kaim oldu. “Gel Ayşe, git Ayşe, otur Ayşe, kalk Ayşe” gibi emirler verip de Ayşe hasb-el tekerrür bu

¹¹³⁴ Adivar (2008), s. 90.

emirleri anlayarak icraya dahi başlayınca Fransızlar Eğlenceden bayılıyorlardı. Tabî her gün bu emirler nehiyer (yasaklar) tezayüt ediyor.¹¹³⁵

Aynı dönemde *Raik'in Annesi* adlı eserini kaleme alan Halide Edip Adıvar da çocukların Türkçeden önce Fransızca öğrenmesini ce çocuğun Türk kültüründen ziyade Batılı tarzda eğitilmesini eleştirir ve romanın devamın doğru bir eğitimin nasıl olması gerektiğini, dile getirir.¹¹³⁶



¹¹³⁵ Ahmet Mithat Efendi (1999), s. 69.

¹¹³⁶ Adıvar (1973).

3. BÖLÜM

3.1. SONUÇ

Sonuç olarak hem günlük dilde hem de yazın dilinde çokça kullanılan mizah; nükte, espri, şaka, alay, ironi ve parodi gibi isimlerle karıştırılsa da ve günlük dilde birbirinin yerine sıklıkla kullanılmış olursa da anlamlarının farklı olduğu tespit edildi. Bu çalışmada tespit ettiğimiz mizahi unsurlar olan “gülmece/eğlence”, “hiciv/yerği”, “zekâ/oyunsu dil” bu karışıklığı gidermede başat rol oynadı. Örneğin mizahi bir durumu dile getirmekle tanımlanan “nükte”de, mizahın “zekâ/oyunsu dil”i ağır basarken ironi ve parodi gibi mizahi üslup biçimlerinde hiciv/yerği ve zekâ/oyunsu dil unsurlarının öne çıktığı görülür. Dolayısıyla mizah ile ilgili kavramlar oluşum biçimleri bakımından birbirlerinden ayrıldığı gibi bünyesinde taşıdığı mizahi unsurlar bakımından da ayrılır. Bununla birlikte mizahın bütün unsurlarını “yerği/hiciv”, “gülmece/eğlence” ve “zekâ/oyunsu dil”i bünyesinde taşıyan mizahi söylemler de olabilir ki zaten en başarılı mizah biçimi de budur. Belki de kahkahanın kaynağı mizahın bütün unsurlarının bir yerde toplanmasıyla alakalı bir durumdur.

Gülme, mizah ile ilişkili bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Ortaya atılan ‘gülme kuramları ise gülmenin ontolojik boyutunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Kısacası insan neden güler sorusuna cevap aramaya çalışmaktadır. Gülme üzerine araştırma yapan ve “üstünlük kuramı”nı savunan ilk filozoflar olan Platon, Aristo, Barry Sanders ve Albert Rapp’a göre gülme komiğe ya da gülünç olana ya da “zekâ/oyunsu dil”e verilen bir tepki olarak yorumlanmaz, onlara göre gülme bir başkasının kusuruna verilen tepkidir. Bu yüzden gülme ilk çağ filozofları tarafından olumlanmaz hatta Platon gençlerin çok gülmemesi gerektiğini söyleyerek ahlaki bir olgunun dışında görür ‘gülme’yi. Gülme tepkesini mutluluk kavramıyla olan bağlantısı kuran Thomas Hobbes ise bu mutluluk kavramını yine bir başkasının kusuruyla ortaya çıktığını söyler ve söz konusu kusuru görüp de kendini üstün gören kişinin bu duruma gülebileceğini düşünür. Dolayısıyla bireylerin, grupların ya da toplumun kusurlarının sergilendiği ya da yazıldığı komedide izleyici konumundaki

birey söz konusu sahnedeki kusurlu “ben”iyle kurduğu kıyas sonucunda güldüğü söylenebilir. Kişinin kendi kendine gülmesi de aslında bu kuram bağlamında açıklanabilir. Kişinin “ideal ben” ile “kusurlu beni”yle kurduğu kıyas sonucunda kişi elbette kusurlu yönünü gösteren “eski beni”ne gülme tepkisini verecektir. Bu bir ceza olarak görülse de aslında kişinin kendine gülmesi ya da kendi kusurlarıyla alay etmesi aslında zekice bir durumdur. Çünkü bireysel ya da toplumsal olsun kusurlara verilen en hafif ceza gülmedir. Nitekim Bergson gülmenin bir ceza olduğunu söylerken hemen arkasından bunun bir jest olduğunu vurgulamak zorunda kalır. Komedyenlerin de kendi kusurlarıyla ya da yaratılış itibariyle sahip oldukları biçimsizlikleriyle alay ettiklerini ve bunları gülünçleştirdikleri görülür. Çünkü gülme aynı zamanda ciddiye almamakla yakından ilişkili bir durumdur. Böylece kişi söz konusu kusurunu da olumlu olmuş olur. Sonuç olarak denilebilir ki üstünlük kuramı gülmeyi iki nedene bağlamaktadır. Bunların birincisi herhangi bir başkasının kusuru diğeri ise söz konusu kusurun kişide yarattığı psikolojik bir değişim yani mutluluk anıdır. Gülmenin iki nedenden dolayı oluştuğunu iddia eden diğer bir kuram ise ‘uyumsuzluk kuramı’dır. Kişi beklentilerinin gerçekleşmediği bir anda gülmenin ortaya çıkacağını savunan bu kuramda gülüncü doğuran şey kişinin ön bilgilerle oluşturduğu beklentileri oluşturur. Herbert Spencer ile Sigmund Freud’un günümüze taşıdıkları rahatlama kuramı ise gülmeyi tamamen psikolojik bir vaka olarak tanımlar. Bu kurama göre bizi güldüren unsurlar gülünçlükler, komik unsurlar değildir bizi asıl güldüren şey kişinin baskılanan duygularının açığa çıkmasıdır. Örnek olarak da müstehcen bir fıkranın kişi üzerinde yaptığı etkiyi gösterirler. Gülmeyi insan psikolojisiyle açıklamaya çalışan John Morreall ise ani psikoloji ya da duygu değişiminin gülmeye neden olabileceğini düşünür. Gülmede “ani”liğin önemli olduğunu vurgulayan Morreall bu yüzden fıkraların en can alıcı noktasının son cümle olduğunu söyler. Gülmeyi gülünç olan ve komik olanla açıklamaya çalışarak diğer gülme kuramlarından ayrılan Henri Bergson ise önce gülünç olanını betimler. Gülme’nin insana özgü bir olgu olduğunu vurgulayan Bergson nesne ya da mekanikliği çağrıştıran her türlü canlının komik duruma düşebileceğini söyler. Mekaniklik ya da nesne gibi görünmenin asıl sebebi olarak da kişideki ‘dalgınlık hali’ olduğunu söyleyerek kuramını dalgınlık laytmotifi üzerinden açıklamaya çalışır.

Bütün gülme kuramları göz önünde tutulduğunda gülmenin esasında bir biçimsizlikten, uyumsuzluktan doğduğu görülür. Örneğin “üstünlük kuramı”ndaki kusurlar aslından bir biçimsizliğin ya da uyumsuzluğun göstergesidir ve gülmeye neden olan asıl unsurun da bu olduğu söylenir. Ama burada ‘bilgi’nin rolü gözardı edilir. Çünkü canlı olan bireyin kusurlarının, yanlışlıklarının ‘dalgınlıklarının’ ve de uyumsuzluğa neden olan bütün davranışlarının asıl kaynağı ‘bilgisizlik’tir. Bireyi kusurlu kılan bilgisizlik iken tam tersi bir biçimde kişiyi ötekine üstün kılan da bilgidir. Dolayısıyla birinin kusuruna gülünebilir, ama kusurun da asıl kaynağı bilgisizlik olduğu için gülmeye asıl neden olanın uyumsuzluk ya da dalgınlık olduğu söylenilmez, gülmeye asıl neden olanın bilgi olduğu söylenmelidir. Bergson dalgınlık laytmotifini temellendirirken ayağı taşa takılıp düşen insan örneğini verir ve burada asıl komik olanın düşen kişideki dalgınlık olduğunu söyler. Ama burada asıl gülünçlüğe neden olan dalgınlık değildir, bilakis dalgınlığa da neden olan bilgisizliktir. O taşın orada olduğunu bilmemektir. Bergson’un kuramını geçerli kıldığımız takdirde gülünç olan tüm çocukların dalgın olduğu söylenilmelidir, ama bu son derece saçma olacaktır. Çünkü çocuğu bir yetişkin nazarında gülünç kılan şey çocuğun dalgınlığı değil yetişkinin duyumsadığı ama çocuğun duyumsayamadığı bilgidir. Bir çocuğun “Beni leylekler getirdi.” cümlesi üstünlük kuramı, uyumsuzluk kuramı ya da Bergson’un gülme kuramıyla da açıklanabilir, hepsi de mantıklı temellendirmeler öne sürebilir, ama gülmenin asıl kaynağını göz ardı edilir. Çünkü burada komik unsurunu doğuran asıl ilk neden çocuğun ‘gerçek’ten, ‘bilgi’den mahrum oluşudur.

Eski çağ insanlarını şuan için günümüz dünyasında hayal edelim. Bu kişilerin insanlara özellikle de çevreye, nesnelere ve de teknolojik gelişmelere karşı gösterecekleri tuhaf davranışları gözlemleyelim özellikle de bir işin modern aletlerle iki dakikada hâl olabileceğini biliyorken böyle bir kişinin bu işi aylar süren yöntemlerle yapmaya çalıştığını gördüğümüz de şüphesiz kahkahalar atacağımız âşikardır. Dolayısıyla buradaki parodik durumda asıl gülünçlüğü doğuran şey eski çağ insanının modern insanla olan uyumsuzluğu ya da eski çağ insanının dalgınlığı oluşturmaz. Asıl gülmeye neden olan durum şüphesiz iki insan arasındaki bilgi farklılığıdır.

İronistin kurbanına üst perdeden bakmasının asıl nedeni de şüphesiz bilgidir. Sokratesi ironik bir kişiliğe götüren unsur da onun sofistlerden çok daha fazla bilgiye sahip olmasıyla açıklanır. Zaten onun ironi kamufleji adı altında sofistlere sorduğu sorular aslında sofistlere hiçbir şey bilmediklerini göstermek amacıyla sorulmuş retorik sorulardır. Hegel de Sokrates'in bu üstten bakışını hoş görmez ve bunun tanrısal bir bakış açısı olduğunu söyleyerek ironiyi olumluamaz. Sonuç itibariyle denilebilir ki gerek simülasyoncu olsun gerekse de ironici olsun asıl güçlerini bilgiyi tekelinde tuttukları için kurbanına üst perdeden bakarlar ve kurbanlarını bilgisizlikten dolayı alaya alırlar. Sonuçta Gerçeğin doğal ortamından koparılması ve gerçeğin hipergerçeğe dönüşmesi, yani gerçeğin suni ortamlarda üretilmesi, gerçek bilginin de kaygan bir zemine oturtulması anlamına gelir ki bu da hakikatın artık erimesi anlamına gelir. Dolayısıyla günümüz dünyasında gelinen bu noktada simülasyoncu aynı zamanda büyük bir ironist olarak karşımıza çıkmaktadır ve tekelinde tuttuğu bilgi ile sayısız kurbanlarını kuklaya dönüştürerek doyumsuz bir zevkin doruğuna çıkmaktadır. Buna karşı kişi yine ancak ironik bir tavır takınarak mücadele edebileceğini bilmelidir.

II. Meşrutiyet dönemi romanının Batılılaşma eşiğinde yıkımların, savaşların, siyasi ve iktidar boğuşmalarının yaşandığı bir dönemde en önemlisi de Doğu-Batı arasında sıkışmış bir toplumun arasında gözlerini açarak okuyucunun karşısına çıkması, bazı zorunlulukları da beraberinde getirmiştir. Bu dönemin romanı sanat kaygısı yerine toplumsal hareketleri ve düşünsel fikirleri öncelmesi dönemin bir gerekliliği olması gibi böyle bir sanat anlayışı içerisinde mizahi üslubun sıklıkla kullanılması da yine böyle bir zorunluluk olarak okunabilir. Çünkü hem bu çalışmada hem de yukarıda dile getirildiği gibi mizahın olumlayıcı yönü söz konusu olduğu gibi yıkıcı ve eleştirici güce sahip olması da üzerinde durulması gereken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İşte II. Meşrutiyet dönemi romancısı mizahın bu yıkıcı ve eleştirel gücünün farkına varmış olacak ki eserlerinde mizahi tekniklerden sıklıkla yararlandıkları görülür. Bu dönemin yazarları özellikle de Sultan Abdülhamid istibdadına, junalciliğe, bürokratların keyfi muamelelerine ve devletin imkânlarını şahsi ihtiras ve arzuları bağlamında kullanmalarına, değişmeye karşı direnen örf, âdet, gelenek ve göreneklere sert eleştiriler getirirler. Bunu yaparken de özellikle de ironi, parodi ve satir gibi mizahın hiciv/yerghi unsurlarının kuvvetli

olduğu mizahi tekniklerden yararlanmayı ihmal etmezler. II. Meşrutiyet dönemi romanlarının sıklıkla üzerinde durdukları bir diğer konu ise ‘evlilik’ tir. Küçük yaşta evlenmeler, görücü usulü evlenmeler, karı-kocanın birbirlerini aldatmaları ve karı-koca arasındaki ruhi uyşmazlık mizahi üslup çerçevesinde sıklıkla işlenen konular arasında yerinde almaktadır. Yalnız bu dönemde mizahi öğelerin en sık yer verildiği romanlar şüphesiz Doğu-Batı çatışmasını işleyenlerdir. Bu konuda da Hüseyin Rahmi Gürpınar akla ilk gelen yazarlar arasında görülür. Özellikle de Şıps evdi ve Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç adlı romanlarıyla Ahmet Mithat Efendi ile başlayan çizgiyi doruk noktaya taşıdığı görülür. Tabi burada mizah ve mizahi teknikler olan ironi, parodi ve satirin bu dönemin yazarları tarafından sadece eleştiri aracı olarak kullanmadıkları aynı zamanda yıkılanın yerine bir başkasını ikame etmede kullandıkları görülür. Çünkü ironi, parodi ve satir gibi mizahi teknikler aynı zamanda yeniden üretmekle yakından ilişkili kavramlardır. Kendi dünyasını, kendi aynasından yeniden şekillendirir. Ele aldığı konuyu yeniden inşa eder. Bunu dil ve anlatım yoluyla yapabildiği gibi taklit yoluyla da gerçekleştirebilir. Töreye karşı kendi töresini, sisteme karşı kendi sistemini nihayetinde krala karşı kendi kralını oluşturur. Komiğin en evrensel özelliği de belki de bu yeniden şekil verebilme özelliğidir. İşte II. Meşrutiyet dönemi yazarlarının mizahın hem yıkma hem de üretme özelliklerinden sıklıkla yararlandıkları görülür. Özellikle de dilin oyunsu özelliğinden yararlanarak ironinin hemen her türünden yararlanmaya çalıştıkları görülür. Örneğin Sultan Abdülhamid’e yönelik eleştiriler “açık ironi” (sarkazm) biçiminde yapılırken romanın gerilim kaynağı dramatik ironiyle sağlandığı görülür. Bunun yanısıra felsefi ve hayata dair düşünceler romantik ironi biçiminde okuyucuya sunulduğu görülür. Sultan Abdülhamid’den sonra büyük bir heyecanla beklenen yönetimin beklentileri karşılayamaması ve İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin devr-i sabıkı aratması, gerçek hayatta dramatik bir hava yarattığı gibi dönemin romanlarına da bu hayal kırıklığını yansıttığı görülür. Çünkü Bu dönem romanlarında hayal kırıklığı yaşayan ve kaderin pençesinde öğütülen karakterler sıklıkla yer alır. Romancı da bu durumu hem dramatik hem romantik ironi bağlamında okuyucuyu da kurguya dahil ederek işlediği görülür. Bunu yaparken de sanatçı dilin tüm olanaklarından yararlanmaya çalışır. Bu bağlamda yazar ironi, parodi, satir ve diğer mizahî teknikleri anlamı güçlendirmek için kullandığı gibi topluma, bireye ya da herhangi bir kuruma farkındalık kazandırmak için de kullanabilir bunun yanı sıra

yazarların mizahın yıkıcı dilinden de sıklıkla yararlandıkları görülür. Özellikle de eserlerinde ironiyi temkinli kullanan Ahmet Mithat Efendi dil üzerinden oynadığı bu oyunun okuyucu tarafından anlaşılama endişesini sıklıkla yaşar. Bu yüzden okuyucuyu dil oyunlarına ve ironiye karşı “Bunu iyice anlamanızı tavsiye ederim.” ya da “Ey kari buraya dikkat et!” gibi uyarılarıyla okuyucunun ironik ve parodik ifadelerle karşı uyanık olma hâlini tavsiye ettiği görülür. Bu endişeyi taşıyan diğer yazarlar ise kullandıkları ironik söylemlerden sonra ünlem işareti (!) ya da üç nokta (...) gibi işaretlemelerden yararlanarak okuyucuyu uyarmaya çalıştıkları görülür. Çünkü yapılan oyunun ya da ironik söylemin farkına varamayan okuyucu eseri çok daha farklı biçimde yorumlayabilir. Dolayısıyla anlatı metinlerinde araştırmacının dil-üslup bağlamında yapacağı çalışmalarda mizahi teknikleri mutlaka gözönünde bulundurmaları gerektiğini tavsiye edebiliriz. Çünkü edebiyat ve eleştiri nasıl ayrılmaz bir bütün ise “mizah” ile “eleştiri” ya da “mizah” ile “dil”i de ayrı düşünmek aynı şekilde yanlıştır. Nasıl hayatın bir yarısı ciddi diğer yarısı da oyun üzerine kurulmuşsa sanat eseri de aynı şekilde kurgulanmıştır. Mizahî öğeleri taşımayan eserler bile mizah ve gülme engelleri bağlamında değerlendirildiğinde yine ortaya yeni anlamların çıkacağı bir geçektir. Dolayısıyla ele alınan her eserin mizah penceresinden de değerlendirilmesi örnek okuyucunun biricik hedefleri arasında yerini almalıdır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Adıvar, Halide Edip (2018) Yeni Turan, İstanbul, Can Yayınları.

Adıvar, Halide Edip (1968) Mev'ut Hüküm, Ankara, Atlas Kitabevi.

Adıvar, Halide Edip (1973) Yeni Turan-Raik'in Annesi, İstanbul, Atlas Kitabevi.

Adıvar, Halide Edip (1983) Kerim Usta'nın Oğlu-Heyûla, İstanbul, Atlas Kitabevi.

Adıvar, Halide Edip (2007) Handan, İstanbul, Can Yayınları.

Adıvar, Halide Edip (2008) Son Eseri, İstanbul, Can Yayınları.

Adıvar, Halide Edip (2018) Handan, İstanbul, Can Yayınları.

Ahmed Haşim (2011) Gurebâhâne-i Lâklâkan Eleştirel Basım, İstanbul, YKY, (Haz. Nâzım Hikmet Polat).

Ahmet Cevdet Paşa (1998) Mi'yar-ı Sedâd, İstanbul, İşaret.

Ahmet Mithat Efendi (1999) Jön Türk. Ankara, Akçağ Yayınları, (Haz. Dr. Osman Gündüz).

Akçura, Yusuf (1976) Üç Tarz-ı Siyaset, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi (TTKB).

Akşin, Sina (2014) Jön Türkler ve İttihat ve Terakki, Ankara, İmge Kitabevi.

Aktulum, Kubilây (2000) Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınları.

Akyüz, Kenan (1995) Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgiler 1860-1923, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Albayrak, Nurettin (2009) Türkiye Türkçesinde Atasözleri, İstanbul, Kapı Yayınları.

- Alkan, N.** (2009) Mutlakiyetten Meşrutiyete II. Abdülhamid ve Jön Türkler, İstanbul, Selis Yayınları.
- Alkan, N.** 'Karikatürlerin Anlatımıyla Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi': Hülagü, Mehmet Metin / Batmaz, Şakir / Alan, Gülbadi (Ed) (2011) Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid, Kayser, Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Alyanakoğlu, Cemil Süleyman** (2014) Siyah Gözler, İstanbul: Papersense Yayınları, (Haz. Abdullah Akın).
- And, Metin** (2005) Karagöz Oyunun Kaynağı, İstanbul, Kitabevi Yayınları, (Haz. Sevgül Sönmez).
- And, Metin** (2006) Meddah Kitabı, İstanbul, Kitabevi Yayınları, (Haz. Ünver Oral).
- Argunşah, Hülya** 'Milli Edebiyat': Korkmaz, Ramazan (Ed) (2011) Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Aristo** (1995) Retorik, İstanbul, YKY.
- Aristoteles** (1987) Poetika, İstanbul, Remzi Kitabevi, (Haz. İsmail Tunalı).
- Aristoteles** (2007) Nikomakhos'a Etik., Ankara: BilgeSu Yayınları, (çev. Saffet Babür).
- Artun, Erman** (2009) Türk Halk Edebiyatına Giriş, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Atay, Oğuz** (2010) Tutunamayanlar, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bachelard, Gaston** (2014) Mekânın Poetikası, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Bahtin, Mihail** (2017) Karnavaldan Romana, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Başgöz, İlhan** (2005) Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Batur, Enis** (2010) Kara Mizah Antolojisi, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, Charles** (1997) Gülmenin Özü, İstanbul, İris Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean** (2005) Simülakrlar ve Simülasyon, İstanbul, DoğuBatı Yayınları.

Bayraktar Levent, / Tek, Zeynep (2015) Bergson'dan Mustafa Şekip'e 'Gülme', Ankara, Aktif Düşünce Yayınları.

Bayur, Yusuf Hikmet (1991) Türk İnkılap Tarihi, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

Bekir Fahri (2012) Jönler, İstanbul, İtelişim Yayınları.

Bergson, Henri (2011) Gülme, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Berkes, Niyazi (2013) Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul, YKY.

Bolay, Süleyman Hayri (2002) Yenileşmeden Cumhuriyet'e Türk Düşünce Tarihi, Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye yayınları, C. 21.

Boratav, Pertev Naili (2000) Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı, İstanbul, K Kitaplığı Yayınları.

Bozdağ, İsmet (1975) Abdülhamid'in Hatıra Defteri, İstanbul, Kervan Yayınevi.

Budak, Ali (2013) Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme, İstanbul, Bige Kültür Sanat Yayınları.

C. Booth, Wayne (2016) İroninin Retoriği, Ankara, Hece Yayınları, (Çev. Suzan Sarı).

Cebeci, Oğuz (2008) Komik Edebi Türler, İstanbul, İthaki Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2008) Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni, İstanbul, İthaki Yayınları.

Ceyhan, Nesîme (2009) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi (1908-1918), İstanbul, Selis Yayınları.

Chen, Fan Pen 'Dünyada Gölge Oyunu': Efe, Peri (Ed) (2013) Hayal Peşinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, (Çev. Bilge Gültürk).

Çapanoğlu, Münir Süleyman (1970) Basın Tarihimizde Mizah Dergiler, İstanbul, Garanti Matbaası.

Çapanoğlu, Münir Süleyman (1970) Basın Tarihimizde Mizah Dergileri, İstanbul, Garanti Matbaası.

Çetin, Nurullah (2009) Roman Çözümleme Yöntemi, Ankara, Öncü Kitap Yayınları.

Çetin, Nurullah (2016) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.

Çetin, Nurullah ‘II. Abdülhamid Dönemi Türk Romanı’: Hülagü, Mehmet Metin / Batmaz, Şakir / Alan, Gülbadi (Ed) (2011) Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid, Kayser, Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Çetin, Nurullah ‘Ziya Paşa’: Parlatır, İsmail (Ed.) (2011) Tanzimat Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.

Çetin, Nurullah “İkinci Meşrutiyet Döneminin Siyasi ve Sosyal Görünümüne Genel Bir Bakış”: Çetişli, İsmail (Ed.) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetinkaya, Y. Doğan ‘1908 Devrimi ve Toplumsal Seferberlik’: Ergut, Ferdan (Ed.) (2010) II. Meşrutiyeti Yeniden Düşünmek içinden, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt yayınları.

Çetişli, İsmail (2007) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.

Çetişli, İsmail (2011) Batı edebiyatında Edebî Akımlar, Ankara, Akçağ Yayınları.

Çetişli, İsmail (2015) Metin Tahlillerine Giriş-1 Şiir, Ankara, Akçağ Yayınları.

Çetişli, İsmail ‘İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları’: Çetişli, İsmail (Ed) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.

Demir, Ahmet (2018) Roman ve Stereotip, Ankara, Nobel Yayınları.

Demir, Ayşe (2013) İnce Alaydan Satire Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Ankara, Grafiker Yayınları.

Demir, Şenol ‘Türk Edebiyatında Nevyunanîlik Eğilimi’: Çetişli, İsmail (Ed) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.

- Doğan, Âbide** ‘Fecr-i Âtî Topluluğu’: Çetişli, İsmail (Ed) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Duymaz, Ali** (2002) İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Eberhard, W.** (1996) Çin’in Şimal Komşuları, İstanbul, Türk Tarih Kurumu, (Çev. Niğmet Uluğuğ).
- Ebubekir Hazım Tepeyran** (1984) Küçük Paşa, İstanbul, De Yayınları.
- Ebuzziya Tefik** (2006) Yeni Osmanlılar, İstanbul, Pegasus Yayınları, (Haz. Şemsettin Kutlu).
- Ecevit, Yıldız** (2001) Türk Romanında Postmodern Açılımlar, İstanbul, İletifim Yayınları.
- Edward, J. Erickson** (2011) Dünya Savaş Tarihi: I. Dünya Savaşı’nda Osmanlı 1914-1918, İstanbul, Timaş Yayınları, (Çev. Sare Levin Atalay).
- Eker, Gülin Öğüt** (2009) İnsan Kültür Mizah, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Emiroğlu, Öztürk** (2011) Türkiye’de Edebiyat Toplulukları, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Enginün, İnci** (2013) Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci / Kerman, Zeynep** (1994) Ahmet Haşim Bütün Şiirleri, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge** (2013) İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge** (2013) İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Ergin, Muharrem** (2004) Türk Dil Bilgisi, İstanbul, Bayrak Yayınları.

Ersoy, Mehmet Âkif (2012) Safahat, Ankara, DİB Yayınları, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ).

Escarpit, Robert (2016) Mizah, İstanbul, İmge Kitabevi.

Eşref Edip (2011) Mehmet Âkif, İstanbul, Beyan yayınları, (Haz. Fahrettin Gün).

Fatma Aliye (2014) Enîn, İstanbul, Kesit Yayınları, (Haz. Ayşe Demir).

Filibel Ahmet Hilmi (2012) A'mâk-ı Hayâl, İstanbul, Sis Yayınları.

Filibeli Ahmet Hilmi (2011) Âmak-ı Hayal Osmanlıca Aslı Şerh ve İzahı, İstanbul, Tebliğ Yayınları, (Haz. Bahaeddin Sağlam).

Filibeli Ahmet Hilmi (2018) Öksüz Turgut, Konya, Palet yayınları.

Forster, Edward Morgan (2014) Roman Sanatı, İstanbul, Milenyum Yayınları.

Freud, Sigmund (1996) Espri Sanatı, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları (TDY).

Freud, Sigmund (1998) Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri, İstanbul, Payel Yayınları, (Çev. Dr. Emre Kapkin).

Gökalp, Ziya (1976) Türkçülüğün Esasları, Ankara: MEB Yayınları, (Haz. Mehmet Kaplan).

Gökalp, Ziya (2013) Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak, Ankara, Akçağ Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülbaki (2015) Nedîm Divanı, İstanbul, İnkılap Yayınları.

Güçbilmez, Beliz (2005) Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı, İstanbul, Deniz Kitabevi.

Güler, Çağatay / Güler, Bilge Ufuk (2010) Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi, İstanbul, Yazıt Yayıncılık.

Gündüz, Mustafa (2007) II. Meşrutiyet'in Klasik Paradigmaları, Ankara, Lotus Yayınları.

- Gündüz, Mustafa** (2008) İctihad'ın İctihadı Abdullah Cevdet, İstanbul, Lotus Yayınları.
- Gündüz, Osman** (2013) İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918: Yapısal ve Tematik İnceleme, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Güntekin, Reşat Nuri** (2018) Harabelerin Çiçeği, İstanbul, İnkılâp Kitapevi.
- Gür, Alim** 'İkinci Meşrutiyet Döneminde İslamcılık ve Bu Düşüncenin Edebiyata Yansıması' Çetişli, İsmail (Ed.) (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan** (1995) Yer Değiştiren Gölge, İstanbul, Metis Yayınları.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi** (2018a) Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi** (2018a) Şıpsevdi, İstanbul, Ren Yayınları.
- Hayta, Necdet / Ünal, Uğur** (2005) Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri (XVII. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa Kadar), Ankara, Kitabevi Yayınları.
- Hobbes** (2007) Leviathan, İstanbul, YKY.
- Irmak, Sadi** (1981) Atatürk ve Türkiye'de Çağdaşlaşma Atılımları, Ankara.
- İbrahim Şinasi** (1960) Müntehabât-ı Eş'âr, Ankara, Dün-Bugün Yayınevi, (Haz. Süheyl Beken)
- İnalcık, Halil / Seyitdanlıoğlu, Mehmet** (2011) Tanzimat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnalcık, Halil** 'Gülhane Hattı ve 1839 Dönemi': .: İnalcık, Halil / Seyitdanlıoğlu, Mehmet (Ed) (2011) Tanzimat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpekten, Haluk** (2010) Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- İzzet Melih** (2014) Tezat, İstanbul, Kesit Yayınları, (Haz. Mehmet Yılmaz).

Kanter, Beyhan ‘Miskinler Tekkesi Romanında Bir Anlatım Biçimi Olarak Mizah’ Kahya Yalçın (Ed.) (2019) Mizah Kitabı, İstanbul Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1987) Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet ‘Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi’: İnalçık, Halil ve Seyitdanlıoğlu, Mehmet (Ed) (2011) Tanzimat, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, s. 466.

Kara, İsmail (2011) Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi 1-2, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Karal, Enver Ziya (1983) Osmanlı Tarihi, Ankara, C. VIII, s. 512.

Karal, Enver Ziya (1995) Osmanlı Tarihi, Ankara, TTK, C.4.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2008) Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, İstanbul, İletişim Yayınları.

Karataş, Cengiz (2014) II. Meşrutiyet Dönemi Fikir Hareketleri ve Türk Edebiyatına Yansımaları, Ankara, Akçağ Yayınları.

Kasnak, Erendiz (1987) Dünya Mizahından 300 Fıkra, İstanbul, Kastaş A. Ş. Yayınları.

Kaşgarlı Mahmud (2005) Divânü Lügat’it Türk, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, (Haz. Serap Tuba Yurteser ve Seçkin Erdi).

Kierkegaard, Soren (2009) İroni Kavramı, Ankara, İmge Yayınları, (Çev. Sıla Okur).

Kierkegaard, Soren (2013) Kahkaha Benden Yana, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Klein, Allen (1989) Mizahın İyileştirici Gücü, İstanbul, Epilson Yayınları,(Çev. Sibel Katayusuf).

Kocabaş, Süleyman (2000) Balkan Harbi (1912-1913), İstanbul, Vatan Yayınları.

Koestler, Arthur (1997) Mizah Yaratma Eylemi, İstanbul, İris Yayınları.

- Kolcu, Ali İhsan** (2009) Ahmet Haşim'in Politikası, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları.
- Koloğlu, Orhan** (2006) Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi, İstanbul, Pozitif Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan** (Ed) (2011). Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan / Deveci, Mutlu** (2011) Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Kortantamer, Tunca** (2007) Temmuzda Kar Satmak, Ankara, Phoenix Yayınları.
- Köprülü, Mehmet Fuat** (2004) Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kösoğlu, Nevzat** (1990) Türk Dünyası Tarihi Ve Türk Medeniyeti Üzerine Düşünceler, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Kurnaz Cemâl / Tatcı, Mustafa** (2001) Türk Edebiyatında Şathiyye, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kurt, Mustafa** (2012) Celâl Nuri İleri'nin Romanları: Perviz-Ölmeyen-Merhûme-Âhir Zaman, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Kutay, Cemal** (1970) Nelere Gülerlerdi, İstanbul, Arkın Dağıtım Ltd. Şti.
- Küçük, Cevdet** (1995) Osmanlı İmparatorluğunda Millet Sistemi ve Tanzimat, Mustafa Reşit Paşa ve Dönemi Semineri-Bildiriler, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Küleççi, Numan** (2005) Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Levend, Agâh Sırrı** (1972) Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Lewis, Bernard** (1970) Modern Türkiye'nin Doğuşu, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, (Çev. Metin Kırathlı).

Livingston, Ray (1998) Geleneksel Edebiyat Teorisi, İstanbul, İnsan Yayınları, (Çev. Necat Özdemiroğlu).

Mahmut Sadık (2017) Tekâmül, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi.

Mahmut Sadık (2017) Tekâmül, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi.

Manfred, Jahn (2012) Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı, İstanbul, Dergah Yayınları.

Mardin, Şerif (2008) Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908, İstanbul, İletişim Yayınları.

Megill, Allen (1995) Aşırılığın Peygamberleri, İstanbul, Bilim Sanat Yayınları.

Mehmet Murat (2013). Turfanda mı Yoksa Turfa mı?, İstanbul, Kurgan Edebiyat Yayınları, (Haz. Mehmet Gülsün).

Mehmet Rauf (2017) Genç Kız Kalbi, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.

Mertoğlu, M. Suat (2008) Sırat-ı Müstakim Mecmuası Açıklamalı Fihrist ve Dizin, İstanbul, Klasik Yayınları).

Mizrahi, Daryo ‘Ciddi Hayatın Komik Gölgeleleri Osmanlı’da Karagöz Oyunları’: Efe, Peri (Ed) (2013) Hayal Peşinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, (Çev. Bilge Gültürk).

Moran, Berna (1990) Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, İstanbul, İletişim Yayınları.

Morreall, John (1997) Gülmeyi Ciddiye Almak, İstanbul, İris Yayınları, (Çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer).

Murtaza Mutahhari (2006) Materyalizme Eğilim Nedenleri, İstanbul, Çıra Yayınları.

Nesin, Aziz (1973) Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı, İstanbul, Akbaba yayınları.

- Nezihi, Safvet** (2018) Kadınlar Arasında, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları, (Haz. Can Şen).
- Nutku, Özdemir** (1997) Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi.
- Okay, Orhan** (2010) Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan** (2016) Poetika Dersleri, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Ozansoy, Halit Fahri** (2016) Edebiyatçılar Geçiyor, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Öksüz, Yusuf Ziya** (1995) Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi, Ankara, TDK Yayınları.
- Ömer Seyfettin** (?) Efruz Bey, İstanbul, Erdem Yayınları.
- Ömer Seyfettin** (1938) Asılzadeler; Efruz Bey, Ashabı Kehfimiz, Hürriyet Bayrakları. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi.
- Özalp, N. Ahmet** (2003) Said Halim Paşa Bütün eserleri, İstanbul, Anka Yayınları.
- Özcan, Ömer** (2002) Başlangıçtan Günümüze Türk edebiyatında Hiciv ve Mizah, İstanbul, İnkılap Yayınları.
- Özkan, Mustafa** (2010) İnsan İletişim ve Dil, İstanbul: Ak Yayınları.
- Özünü, Ünsal** (1999) Gülmecenin Dilleri, Ankara, Doruk Yayınları.
- Özünü, Ünsal** (1999) Gülmecenin Dilleri, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Pala, İskender** (2002) Divan Edebiyatı, İstanbul, LM Yayınları.
- Parlatır, İsmail / Çetin, Nurullah** (2001) Tevfik Fikret'in Bütün Şiirleri, Ankara, TDK.
- Parlatır, İsmail / Çetin, Nurullah** (2005) Şinasî Bütün Şiirleri, Ankara, Ekin Kitabevi.

Paşa, Mahmut Muhtar (1999) Maziye Bir Nazar: Berlin Antlaşmasından Harbi Umumi'ye Kadar Avrupa ve Türkiye-Almanya Münasebetleri, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Peter, Firchow (1971) Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments. University of Minnesota Press Minneapolis.

Platon (2001) Devlet, İstanbul, Pordo Siyah Yayınları, (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman).

Raif Necdet Kestelli (2001) Ufûl, İstanbul, Arma Yayınları.

Rose, Margaret A. (2016) Parodi, Ankara, Hece Yayınları, (Çev. Cansu Dikme).

Rozanthal, Franz (1997) Erken İslam'da Mizah, İstanbul, İris Yayınları.

Saffeti Ziya (2017) Salon Köşelerinde, İstanbul, Halk Kitabevi.

Safvet Nezihi (2018a) Kadınlar Arasında, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınları, (Haz. Can Şen).

Safvet Nezihi (2018b) Müsebbib, Ankara, Gece Akademi Yayınları, (Haz. Asiye Çığrı Yıldırım).

Sakaoğlu, Saim / Alptekin, Ali Berat (2009) Nasreddin Hoca, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi.

Sanders, Barry (2001) Kahkahanın Zaferi, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Selahattin Enis (2004) Neriman, İstanbul, Birharf Yayınları.

Sırma, İhsan Süreyya (2007) II. Abdülhamid'in İslâm Birliği Siyaseti, İstanbul, Beyan Yayınları.

Sim, Stuart (2006) Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Ankara, Ebabil Yayınları.

Soy, H. Bayram (2000) İbrahim Temo'nun İttihat ve Terakki Anıları, İstanbul, Arba Yayınları,

Şen, Nurcan (2014) Mehmed Celâl'in Hikaye ve Romanları, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları.

Tahsin Paşa (1990) Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

Taner, Haldun (2016) Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1997) 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998) Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul, Dergâh Yayınları, (Haz. Zeynep Kerman).

Tansel, Fevziye Abdullah (1969) Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri-1, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

Taşdelen, Vefa (2017) Kaygıdan Umuda Varoluşun Renkleri, Ankara, Hece Yayınları.

Tek, Müfide Ferit (2002) Aydemir, İstanbul, Kaktüs Yayınları, (Haz. Recep Duymaz).

Tener, Robert, L. (1979). The Phoenix Riddle: A Study of Irony in Comedy. Austria: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg.

Tevfik Fikret (2007) Rübâb-ı Şikeste, İstanbul, Çağrı Yayınları, (Haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay).

Tok, Vedat Ali (2011) Edebi Sanatlar Ansiklopedisi, Konya, Literatürk Yayınları.

Tunaya, Tarık Zafer (2007) İslâmcılık Akımı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tunaya, Tarık Zafer (2008) Türkiye'de Siyasal Partiler, İstanbul, İletişim Yayınları, Cilt. 3.

Tunaya, Tarık Zafer (2010) Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

- Tural, Sadık K.** (1993) Edebiyat Bilimine Katkıları, Ankara, Ecdâd Yayınları.
- Turhan, Mümtaz** (1951) Kültür Değişimleri, Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik, İstanbul, Doğan Kardeş.
- Tüzer, İbrahim** (2014) Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Uçman, Abdullah** ‘Genç Kalemlerden Önce Çocuk Bahçesi Mecmuasında Dil Tartışmaları’: (Ed ?) (2014) 100. Yılında Yeni Lisan hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri içinden (2014), İstanbul: Türk edebiyat Vakfı yayınları.
- Usta, Çiğdem** (2009) Mizah Dilinin Gizemi, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya** (2018) Hikaye, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya** (1979) Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul, Ülken Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya** (1979) Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul, Ülken Yayınları.
- Ünver, Oral** (1965) Öp Hacivat’ın Elini, İstanbul, Üsküdar.
- Vatandaş, C.** ‘Türkiyenin Batılılaşma Süreci ve II. Meşrutiyet’i Hazırlayan Şartlar’: Öz, Asım (Ed) (2008) Yüzüncü Yılında II. Meşrutiyet, İstanbul, Pınar Yayınları.
- Yakar, Fahri** (2013) Mizahın Gücü, İstanbul, Kastaş Yayınları.
- Yazıcı, Nevin Yazıcı** (2002) Osmanlılık Fikri ve Genç Osmanlılar Cemiyeti. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yetiş, Kazım** (1989) Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Yıldırım, Dursun** (1999) Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları, Ankara, Açağ Yayınları.
- Yılmaz, Durali** (2011) Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu, İstanbul, Kesit Yayınları.

Yücel, Hasan Âli (1989) Edebiyat Tarihimizden, İstanbul, İletişim Yayınları.

Zeyrek, Suat (2013) Meşrutiyet: Osmanlı'da Bitlikte Yaşamak Ya da Birlikte Dağılmak, İstanbul, Kitabevi.

Ziya Paşa (2012) Terki-i Bend/Tercî-i Bend, İstanbul, Çağrı Yayınları, (haz. Özge Şahin Uğurel).

MAKALE VE BİLDİRİLER

... Diyojen (14 Ağustos 1872), no: 128, s.2.

...(11 Şubat 1325/24 Şubat 1910). 'Fecr-i Âtî Encümen-i Beyannâmesi' Servet-i Fünun dergisi, Nu. 977, s. 227

Ağaoğlu, Ahmet (1329/1913) 'Cevaba Cevap'.Türk Yurdu, C.4, s.835-844.

Ağaoğlu, Ahmet (1329/1913) 'Süleyman Nazif Beyefendiye' Türk Yurdu, C.4, s.702-714.

Ahmed Haşim (1921) 'Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar' Dergâh, Nr. 8, s. 113-114.

Ahmed Haşim (4 Nisan 1926) 'Mizah' Akşam, Nu.2687, s.2.

Ali Kemal (1976) 'Cevabımız' Üç Tarz-ı Siyaset, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 37-44.

Altan, Mustafa Zülküf (2011) "Çoklu Zekâ Kuramı ve Değerler Eğitimi". Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi, C: 1, Sayı: 4, s.53-57.

And, Metin (1963) 'Karagöz Siyasi Bir Taşlamaydı Da' Forum Dergisi, S: 214, s.2-4.

Argunşah, Hülya (2006) 'Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı' Literatür Dergisi, C. 4, S: 8, s. 24.

Argunşah, Hülya (Nisan 2011) 'Yeni Lisan Hareketi Yüz Yaşında' Türk Edebiyatı Dergisi (Genç Kalemler Özel Sayısı), S: 450, s. 4-8.

Aydoğdu, Yusuf (Ekim 2017) 'Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca' Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt. 10, S: 52, ss. 57-68.

Aydüz, Salim (Güz, 2013) ‘İslam Dünyasının İlk Tıp Ansiklopedisi Firdevsü’l-Hikme ve Müellifi ‘Alī b. Sehl Rabbān Ṭaberī: Hayatı ve Eserleri’ Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, Yıl: 11, Sayı: 15, s. 17-33.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı (26 Ağustos 1943) ‘Mehmed Emin Yurdakul İle Konuştum’ Yeni Adam, nu.452.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı (1969) ‘Karagöz Tekniği ve Estetiği’ Türk Dili Dergisi, S: 215, s. 3-5.

Birinci, Ali (2005) “Sultan Abdülhamid’in Hâtıra Defteri Meselesi”, Dîvân İlmî Araştırmalar, S.2, s. 177-194.

Canım, Rıdvan (2016) ‘Divan Edebiyatının Kaynakları’ İstanbul, Akıl Fikir Yayınları, s.181.

Cebeci, Oğuz (Kış 2008b) ‘Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi’ Cogito Dergisi, S: 57, s. 92.

Çetin, Nurullah (1993) ‘Süleyman Nazif’in Firâk-ı Irak Adlı Eseri’ Türkoloji Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, C XI, S:1, s. 233.

Çetin, Nurullah (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002) ‘Tanzimat Döneminde Türk Romanı’ Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, S: 65-66-67, s. 21.

Demir, Ayşe (2012) “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde İronik Gerilim”, Türk Yurdu, S. 294, s. 54-57.

Demirkol, Gökhan (Aralık 2016) ‘Tanzimat Mizahının Sonu: 1877 Matbuat Kanunu Tartışmaları ve Osmanlı’da Mizah Dergilerinin Kapanması’ Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi – Yıl: 9, S: 2, s. 688-710.

Doğan, Recai (Ocak 1997) ‘Osmanlı Eğitim Kurumları ve Eğitimde İlk Yenileşme Hareketlerinin Batılılaşma Açısından Tahlili’ Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 37, S. 1, s. 410-412.

Doğan, Recai, (1998) ‘II. Meşrutiyet Dönemi Eğitim Hareketlerinde Din Eğitim-Öğretimi’ Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 38, S: 1, s. 361-445.

Doğru, Deniz (Şubat 2001) ‘I. Dünya Harbi Sırasında Şerif Hüseyin’in Siyasi Faaliyetleri’ Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.II, S: 2, s. 51-57.

Ecevit, Yıldız (Kış 1994) ‘Gothe’de İroni’ Gündoğan Dergisi, S: 9, s. 31.

Güçbilmez, Beliz (Nisan 2007) ‘Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin’ Hece Dergisi, S: 124, s. 106.

Gündüz, Osman (2006) ‘Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Türk Romanı’ Literatür Dergisi, C. 4, S: 8, s. 107.

Güvenç, Ahmet Ögür (2011) ‘Dede Korkut Kitab’ında Mizah’, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S: 46, s. 180.

İlhan, Attila (1954) ‘Sosyal Realizm Münasebetleri Yahut Başlangıç’ Mavi, S: 23, s.1-2.

Kahraman, Âlim (2002) ‘İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e (1908-1922) Türk Romanı’ Hece Dergisi, Y.6, S. 65/66/67, s. 53

Karataş, Cengiz (2013) ‘Turancılık Mefkûresi Bağlamında Halide Edib’in Yeni Turan’ına Dair’ Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, S: 20, ss.39-52.

Kılıç, Savaş (2008) ‘İroni, İstihza, Alaysama’ Cogito dergisi, S: 57, s.143.

Koca, Salim (2006) ‘Eski Türklerde Bayram ve Festivaller’ Çukurova Üniversitesi Türkoloji Dergisi.

Köprülü, Mehmet Fuat (1919) ‘Aydemir’ Büyük Mecmua, nr. 2, s. 27-28.

Küçük İskender (Nisan 2007) ‘Ginsberg/Dadaloğlu kardeşliğinde İroni’ Hece Dergisi, S: 124, s. 137.

Levend, Agâh. Sırrı (1977) ‘Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi’ TDAY Belleten, S: 319.
s.37-45.

Namık Kemal (1355) ‘Mukaddime-i Celal’ İstanbul Kütüphanesi Ebu Ziyâ, s. 1.

Namık Kemal (28, 31 Ağustos 1866) ‘Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir’ Tasvîr-i Efkâr, nr. 416-417.

Orhan, Selçuk (Mayıs 2007) Oğuz Atay Romanlarında İroni, Hece Dergisi, S: 125, s. 63.

Ömer Naci (28 Eylül 1905) ‘Ezvân-ı Şiiriyemize Dâir’. Çocuk Bahçesi, S. 33.

Özbek, İmren Gece (2017) ‘Halide Edip Adıvar’ın İlk Roman Teşebbüsü: Çingene Kızı’ İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C: 57, S: 57, 107-132.

Özyörük, Mukbil (16 Nisan 1978) “Karar Sizin” Tercüman Gazetesi, s. 3.

Parlatır, İsmail (1999) ‘Fecr-i Âtî Bir Edebiyat mı?’ Türk Dili, S: 574, s. 868-879.

Süleyman Nazif (Ağustos 1329/1913) ‘Ahmed Agayef Beyefendiye’ İçtihad, nu. 74, s. 1621-1622.

Süleyman Nazif (Şubat 1919) ‘Kara Bir Gün’ Hâdisat, s.1.

Süleyman Nazif (Temmuz 1329/1913) ‘Cengiz Hastalığı’. İçtihad, nu. 1/2, s. 1573.

Şimşek, Esma (2005) ‘Nasreddin Hoca’nın Şairliğini Konu alan Fıkralar Üzerine Bir İnceleme’, I. Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni, Ankara.

Taşdelen, Vefa (Nisan 2007) ‘İroni Nedir’ Hece Dergisi, S: 124, s. 66.

Taşdelen, Vefa (Nisan 2007) ‘İroni’ Hece Dergisi, s. 60.

Tek, Ahmet Ferid (1976) ‘Bir Mektup’, Üç Tarz-ı, Siyaset, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 45-55.

Tevfik Fikret (3 Ağustos 1905) ‘Zavallılar Şair’i Muhteremi’ne’ Çocuk Bahçesi, S.25.

Timurtaş, Faruk K. (1971) ‘Şeyhî’nin Harnâme’si’ Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No. 1629.

Tunç, Mustafa Şekip (1 Nisan 1945) ‘Komik Şeylere Gülme Yahut Gülünçlük Meselesi’. Cumhuriyet Gazetesi, s.2.

Tural, Secaattin (2017) ‘Bir Aydın parodisi: Tutunamayanlar’ RumeliDE ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, S: 8, s.37-42.

Tüzer, İbrahim (2010) ‘Eski Yunan ve LÂtîn’e Dönüş Fikrinin Panoraması ve Bir Eleştiri Olarak Ömer Seyfettin’in “Boykotaj Düşmanı”’ Ayraç, S: 5, s.41-43.

Ünal, Hayri (Nisan 2007) ‘Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem’ Hece Dergisi.

Ünal, Hayriye (Nisan 2007) ‘Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem’ Hece Dergisi, S:124, s. 71

Ünlüaycıl, Nil (2003) ‘Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı’ Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S: 16, s. 69.

Yardımcı, İsmail (2010) ‘Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri’ Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3/2, 1-41.

Yurdakul, Mehmed Emin (3 Ağustos 1905) ‘Zavallılar’ Çocuk Bahçesi, S: 25.

TEZLER

Çakıcı, Muhammet Emre (2018) ‘Nedim Dîvânı’nda Renkler’ (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürbüz, Hayrunnisa (2018) ‘Şahabettin Süleyman’ın Şiir ve Tefekkür, Jale Dergileri ve Abdülhak Hâmid Hayatı ve Sanatkâr Eseri Üzerine Bir İnceleme’ (Yüksek Lisans Tezi). Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karakaş Mehmet (1994) ‘19. Yüzyılda Türkçülük Akımı ve Osmanlıda Rusya Kökenli Türkçülerin Önemi ve Rolü’ (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi.

Oral, Cansu (2015) ‘İzzet Melih’in Sermed Adlı Romanının Çeviriyazı ve İncelenmesi’ (Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü.

Oymak, Alparslan (2013) ‘Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çingiraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İncileme)’ (Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Sandalcı, Sema (1999) ‘Eski Roma Yazınında Satir Türü ve Kadın’, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yörükoğlu, Zeynep (2006) ‘Fazlı necip’in Menfa romanının incelemesi’ (Yüksek Lisans), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmalar Enstitüsü.

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDI MADDELERİ

Akün, Ömer Faruk (1994) Divan Edebiyatı. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 9.

Banarlı, Nihad Sami (2004) Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, Millî Eğitim Bakanlığı Tarihi, C.2.

Bilgin, Bülent (2013) Yıldız Sarayı, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 43.

Buzpınar, Şit Tufan (2006) Mustafa Fâzıl Paşa. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 31.

Cuddon, J. A. (2013) a Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Wiley-Blackwell.

Demirli, Ekrem (2012) Vahdet-i Vücûd, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 42.

Devellioğlu, Ferit (1995) Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları.

Doğan, Mehmet (?) Büyük Türkçe Sözlük, Beyan Yayınları.

Kahraman, Âlim (2005) Yeni Türk Edebiyatında Mizah, İslam Ansiklopedisi,

Türkiye Diyanet Vakfı, C. 30.

Karahan, Abdülkadir (1996) Fuzûlî, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 13.

Karataş, Turan (2011) Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Sütun Yayınları.

Kırımlı, Hakan (1996) Gaspıralı İsmail Bey, İslam Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı, C. 13.

Köklügiller, Ahmet (2000) Açıklamalı Örnekli Edebiyat Sözlüğü, İstanbul, Özyürek Yayınevi.

Kutluer, İlhan (1992) Batılılaşma, Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C. 5.

Müslim, İman: 17; **Ebû Dâvûd**, Edeb: 27.

Öztürk, Cemil (1993) Dârülmua'llimât, TDV İslâm Ansiklopedisi, C.8, s. 549-550.

Pala, İskender (1998) Hezl, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 17.

Pala, İskender (2005) Mizah. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 30.

Parlatır, İsmail (2012) Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Ankara, Yargı Yayınları.

Parlatır, İsmail (2012) Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Ankara, Yargı Yayınları.

Şahin, M. Süreyya (1991) Anglikan Kilisesine Cevap, İslam Ansiklopedisi, C.3

Şemseddin Sami (2010) Kamus-ı Türkî, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınlar, (Haz. Paşa Yavuzarslan).

Uçman, Abdullah (1989) Ali Suavi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.2.

Uçman, Abdullah (2005) Mizancı Murat, Türkiye İslam Ansiklopedisi, C. 30,

s. 214-216.

Uçman, Abdullah (2010) Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C. 38.

Uslu, Mustafa (2007) Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Yağmur Yayınevi.

Varlık, M. Bülent (1985) Mizah, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, C. 4.

Yüce, Nuri (1989) Akçura Yusuf, İslam Ansiklopedisi, TDV, C. 2.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

<<http://www.tdk.gov.tr>> 30.12.2017.

Çoruk, Ali Şükrü (?) 'Yeni Türk Edebiyatında Tehzil'

<<http://www.ayk.gov.tr/>> 08.02.18.

Koca, Salim (2006) 'Eski Türklerde Bayram ve Festivaller' Çukurova Üniversitesi Türkoloji Dergisi <<https://www.tarihtarih.com/>> 15.02.2019.

Valdes, A., Jean-Louis Forain (1852-1931), <<http://jeanlouisforain.com/>> s.e.t. 30.10.18.

İNCELENEN ROMANLAR

Adıvar, Halide Edip (1324/1909) Heyûla, İstanbul, Atlas Kitabevi (Kerim Usta'nın Oğlu ile birlikte basılır).

Adıvar, Halide Edip (1329/1913) Handan, İstanbul, Tanin Matbaası.

Adıvar, Halide Edip (1329/1913) Son Eseri, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası (1918'den sonra kitap olarak basılır).

Adıvar, Halide Edip (1329/1913) Yeni Turan, İstanbul, Tanin Matbaası.

Adıvar, Halide Edip (1334/1918) Mev'ut Hüküm, İstanbul, Ayyıldız Matbaası.

Adıvar, Halide Edip (1342/1924) Raik'in Annesi, İstanbul, Orhaniye

Matbaası (1918'den sonra kitap olarak basılır).

Ahmet Mithat Efendi (1326/1910) Jön Türk, İstanbul, Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Alyanakoğlu, Cemil Süleyman (1327/1911) Siyah Gözler, İstanbul, Tanin Matbaası.

Bekir Fahri (1326/1910) Jönler, İstanbul, Kütüphane-i Cihan.

Ebubekir Hazım Tepeyrani (1326/1910) Küçük Paşa, Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık.

Fatma Âliye (1328/1912) Enîn, İstanbul, Karabet Matbaası.

Fazlı Necip (1325/1909). Menfî/Menfâ, Selânik.

Filibeli Ahmet Hilmi (1326/1910) Âmâk-ı Hayal, İstanbul, Ahmet Sâki Bey Matbaası.

Filibeli Ahmet Hilmi (1326/1910) Öksüz Turgut, İstanbul, Hikmet Matbaası Kostantiniyye.

Güntekin, Reşat Nuri (1918) Harabelerin Çiçeği, İstanbul, Zaman gazetesi, (1918'den sonra kitap olarak basılır).

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1327/1911) Şıpsevdi, İstanbul, Mihran Matbaası.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1328/1912) Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, İstanbul, Mihran Matbaası.

İleri, Celâl Nuri (1334/1918) Âhir Zaman, İstanbul, Âti Matbaası.

İzzet Melih (1331/1915) Tezat, İstanbul, Sabah Matbaası.

İzzet Melih (1334/1918) Sermed, İstanbul, Sabah Matbaası.

Mahmut Sadık (1328/1912) Tekâmül, İstanbul, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekası.

Mehmed Celâl (1326/1910) Nedâmet yahut Bir Şairin Sernüvişti, İstanbul, Meşrutiyet Matbaası.

Mehmet Rauf (1329/1913) Ferda-yı Garam, İstanbul, Edebiyat-ı Cedide Kütüphanesi (1908'den önce tefrika edilir).

Mehmet Rauf (1330/1914) Genç Kız Kalbi, İstanbul, Tıbaat Matbaası.

Raif Necdet Kestelli (1329/1913) Ufûl, İstanbul, Resimli Kitap Matbaası.

Safvet Nezihi (1325/1909) Kadınlar Arasında, İstanbul, Matbaa-i Hayriyye (1918'den sonra kitap olarak basılır).

Safvet Nezihi (1326/1910) Müsebbib, İstanbul, Cihan Matbaası, (Ömer Lütfi takma adıyla).

Safveti Ziya (1328/1912) Salon Köşelerinde, İstanbul, Ahnet İhsan ve Şürekası Matbaacılık (1908'den önce tefrika edilir).

Selahaddin Enis (1328/1912) Neriman, İstanbul, Cemiyet Kütüphanesinin Hikâye Serisi.

Tek, Müfide Ferit (1334/1918) Aydemir, İstanbul, Hukuk Matbaası.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Mehmet YALÇINKAYA

Doğum Tarihi: 01.01.1989

Doğum Yeri : Mardin

Medeni Hâli : Evli

Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti

Adres : Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Tel : 05417988758

Faks : -

E-mail

:mehmetyalcinkaya00@gmail.com/mehmetyalcinkaya@artuklu.edu.tr

EĞİTİM

Lisans : İstanbul Üniversitesi/Hasan Âli Yücel Eğitim Fakültesi/2011

Yüksek Lisans: Kırklareli Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/2013

Doktora : Ankara Yıldırım Beyazıt Üni./ Türk Dili ve Edebiyatı ABD/2020

İş Tecrübesi : Mardin Artuklu Üniversitesi/Ed. Fak./Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Arş. Gör./2016-

Yabancı Diller: İngilizce

