



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

## **XIX. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA MİZAH**

Ahmet CAN

Doktora Tezi

Ankara, 2024



XIX. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA MİZAH

Ahmet CAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

## KABUL VE ONAY

Ahmet CAN tarafından hazırlanan "XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah" başlıklı bu çalışma, 28 Haziran 2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Macit BALIK (Başkan)

---

Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Danışman)

---

Prof. Dr. Âbide DOĞAN (Üye)

---

Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Üye)

---

Doç. Dr. Serdar ODACI (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

12/07/2024

Ahmet CAN

*“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”*

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ile ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr., G. Gonca GÖKALP ALPASLAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Ahmet CAN**

## TEŞEKKÜR

Hacettepe Üniversitesi'nde geçirdiğim lisans, yüksek lisans ve doktora dönemleri eğitim hayatımın en kıymetli yılları oldu. Bilimsel düşüncüyü, akademik bakışı, Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün değerli hocaları sayesinde öğrenmeye başladım ve öğrenmeye de devam edeceğim.

Bu uzun eğitim sürecinde lisans, yüksek lisans ve doktora tezlerimde danışmanlığımı üstlenen, engin sabrı, yol göstericiliği ve içtenliği ile her zaman yanımda olan kıymetli Hocam Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN'a teşekkür etmek istiyorum. Hocamın sabrı, ilgisi ve içinden çıkamadığım konuları birkaç cümle ile çözen engin birikimi olmadan bu tezi tamamlayamazdım.

Doktora tezimi yazdığım süreçte, tez izleme komitelerinde fikirlerimi sabırla dinleyen ve tezime değerli katkılar sunan Prof. Dr. Bilge ERCİLASUN'a teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Doktora ve yüksek lisans eğitimim boyunca derslerine katıldığım, öğrencileri olduğum çok değerli hocalarım Prof. Dr. Âbide DOĞAN'a, Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK'e ve Doç. Dr. Serdar ODACI'ya değerli katkıları için çok teşekkür ederim.

Tez izleme komitelerinde tezimi sabırla dinleyen ve katkılar sunan Prof. Dr. Nesrin KARACA'ya ve Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU'na teşekkür ederim.

Doktora eğitimim süresince beni sabırla ve içtenlikle dinleyen, fikirlerimi paylaştığım ve kütüphanelerinden yararlandığım Bartın Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ndeki hocalarım Prof. Dr. Macit BALIK'a ve Doç. Dr. Haluk ÖNER'e teşekkürlerimi sunarım.

Bartın Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ndeki çalışma arkadaşlarım Dr. Özge ÖZBAY KARA'ya ve Arş. Gör. Sümeyya ARICAN'a tezimin en yoğun dönemlerinde gösterdikleri anlayış için teşekkür ederim.

Beni hayatımın her aşamasında destekleyen, yüreklendiren sevgili ailem... Koşulsuz desteğiniz ve sevginiz sayesinde yaşamın ağırlığı hafifledi. Teşekkür ederim.

Ve son olarak eşim Berna'ya teşekkür etmek istiyorum. Hiç bitmeyen, eksilmeyen gülümsemesiyle hep yanımda oldu. Onun sabrının ve desteğinin bu tezin yazılmasında büyük bir payı var. Teşekkür ederim.

Ahmet CAN

Temmuz 2024

Ankara



## ÖZET

CAN, Ahmet. *XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah*, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

Bu tezde, 1851-1900 yılları arasında yazılmış ve kitap olarak basılmış romanlar, mizah kavramının kültürel boyutları ve roman türü etrafında gelişen anlatsal özellikleri odağında incelenmiştir.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde ilk olarak gülme ve mizah kavramları kuramsal bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Devamında ise mizah ve kültür ilişkisine değinilmiş Türk mizah kültürünün gelişimi ve 19. yüzyıl mizah anlayışı üzerinde durulmuştur. Tezin kapsamında ele alınan romanlar ilk olarak gülme kuramları ve Bergson’un kuramsal yaklaşımları etrafında tezin ilk bölümünde değerlendirilmiştir. Tezin ikinci bölümünde dil ve mizah ilişkisi romanlar bağlamında ele alınmıştır. Tezin üçüncü bölümü 19. yüzyıl romanlarında Türk mizah kültürünün etkilerini aramaya ayrılmıştır. Bu bölümde ele alınan romanlarda Karagöz, ortaoyunu, meddah, fıkra ve masal gibi geleneksel türlerin mizahi niteliklerinin romanlara etkileri üzerinde durulmuştur. Tezin sonraki iki bölümü parodi ve ironi kavramlarına odaklanmaktadır. 19. yüzyıl romanında öne çıkan parodik nitelikli metinler “Parodi” bölümde ele alınmıştır. “İroni” başlıklı bölümde ise romanlardaki ironik anlatım biçimleri tespit edilmiştir. Tezin “Eleştiri (Satir ve Hiciv)” başlıklı son bölümünde mizahi eleştirinin anlatsal kaynakları aranmıştır. Bu doğrultuda satir ve hiciv türlerinin romana yansıyan nitelikleri odağında bir değerlendirme yapılmıştır. Romanın öğretici, romantik edebiyatın ve klasik aşk hikâyelerinin etkilerini taşıyan bir yazınsal bir tür olarak öne çıktığı 19. Yüzyılda mizah, Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Evangelios Misailidis ve Recaizade Mahmut Ekrem’in eser ve eserlerinde belirgin olarak yer almaktadır. Tez boyunca ve özellikle de sonuç bölümünde bu mesele ayrıca ele alınmıştır.

### Anahtar Sözcükler

19. yüzyıl, Türk romanı, mizah, gülme, ironi, parodi, eleştiri.

## ABSTRACT

CAN, Ahmet. *Humor In The XIXth Century Turkish Novel*, Doctoral Thesis, Ankara, 2024.

In this thesis, novels written between 1851-1900 and published as books are analyzed with a focus on the cultural dimensions of the concept of humor and the narrative features developed around the novel genre.

In the 'Introduction' section of the study, the concepts of laughter and humor are first evaluated with a theoretical approach. Subsequently, the relationship between humor and culture, the development of Turkish humor culture, and the 19th-century humor understanding are discussed. The novels considered within the scope of the thesis were first evaluated in the first part of the thesis around the theories of laughter and Bergson's theoretical approaches. The second part of the thesis discusses the relationship between language and humor in the context of novels. The third part of the thesis is devoted to the search for the effects of Turkish humor culture in 19th-century novels. The novels examined in this chapter discuss the impact of the humorous characteristics of traditional genres such as Karagöz, ortaoyunu, Meddah, jokes, and fairy tales on the novels. The 19th century novel's prominent parodic texts are discussed in the 'Parody' section. In the section titled 'Irony' the forms of ironic expression in novels are identified. In the last section of the thesis titled 'Criticism (Satire and Hiciv)' the narrative sources of humorous criticism are searched. In this direction, an evaluation focused on the qualities of satire and hiciv genres reflected in the novel. The 19th-century Turkish novel was influenced by romantic literature and classical love stories. Therefore, humor is evident in the works of Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Evangelios Misailidis, and Rezaizade Mahmut Ekrem. This issue is discussed separately throughout the thesis, especially in the conclusion.

### Keywords

19th century, Turkish novel, humor, laughter, irony, parody, criticism.

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: GÜLÜNÇ DURUM.....	39
1.1. BİÇİMLERE DAYALI GÜLÜNÇ VE DURUM KOMİĞİ.....	42
1. 2. RASTLANTILAR VE YANLIŞLIKLAR.....	68
1.3. KÜÇÜK DÜŞME VE ALAY.....	83
2. BÖLÜM: SÖZ KOMİĞİ.....	100
2.1. DEYİMLER.....	103
2. 2. DİL VE AĞIZ KULLANIMINA DAYALI GÜLÜNÇ UNSURLAR.....	117
2. 3. NÜKTELER VE SÖZCÜK OYUNLARI.....	139
2.4. FIKRALAR.....	146
3. BÖLÜM: TÜRK SÖZLÜ KÜLTÜRÜNÜN İZLERİ.....	151
3. 1. KURGU.....	154
3.2. TİPLER.....	179
3.2.1. Masal Tipleri.....	181

3.2.1.1. Keloğlan Tipi.....	182
3.2.1.2. Köse Tipi.....	185
3.2.2. Ortaoyunu ve Karagöz Tipleri.....	186
3.2.2.1. Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat.....	188
3.2.2.2. Çelebi.....	189
3.2.2.3. Zenne.....	193
3.2.2.4. Külhanbeyi.....	196
3.2.2.5. Taklitler ve Zimmî.....	197
3.2.2.6. Anadolu lu Kişiler.....	200
<b>4. BÖLÜM: PARODİ.....</b>	<b>203</b>
<b>4.1. METİNSEL DNşM VE GLNLEşTİRME.....</b>	<b>205</b>
<b>5. BLM: İRONİ.....</b>	<b>212</b>
<b>5.1. ALAY (İSTİHZA) VE İM.....</b>	<b>215</b>
<b>5.2. BİLMEZLİK TEN GELME.....</b>	<b>230</b>
<b>5. 3. ELİşKİLER VE UYUMSUZLUKLAR.....</b>	<b>236</b>
<b>6. BLM: ELEşTİRİ (SATİR VE HİCİV).....</b>	<b>243</b>
<b>6.1. TOPLUMA VE GNCEL DURUMA YNELİK ELEşTİRİ.....</b>	<b>248</b>
<b>6.2. TOPLUMSAL KURUMLARIN ELEşTİRİSİ.....</b>	<b>279</b>
6.2.1. Eğitim.....	279
6.2.2. Aile ve Evlilik.....	284
<b>SONUÇ.....</b>	<b>287</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>296</b>
<b>EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>314</b>
<b>EK 2. ETİK KURUL/KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....</b>	<b>316</b>
<b>EK 3. TEZDE İNCELENEN ROMANLARIN ZAMANDİZİNSEL DÖKÜMÜ.....</b>	<b>318</b>
<b>EK 4. TEZDE İNCELENEN ROMANLARIN YAZAR ADINA GÖRE ALFABETİK DÖKÜMÜ.....</b>	<b>325</b>

## ÖNSÖZ

Mizah kavramını bütünlüklü biçimde ele alabilmek gülme eylemine doğrudan göndermeler yapmayı gerektirmektedir. Bu yüzden mizah üzerine yapılan akademik çalışmalarda gülme eyleminin öne çıktığı görülmektedir. Gülmeyi mizah bağlamında merkezi bir konuma getiren ise eylemin insan varoluşundaki değişmez yeridir. Bu mesele çeşitli akademik ve felsefi eserlerde tartışılmıştır. Gülme ilk olarak Platon'un *Philebos* ve *Devlet* diyaloglarında ele alınmıştır. Sonrasında ise Aristoteles'in *Poetika* ve *Nikomakos'a Etik* isimli eserlerinde karşılık bulmuştur. Hobbes (1969), Kant (2006), Schopenhauer (1969), Spencer (1860), Freud (1998), Bergson (2006), Koestler (1997), Critchley (2020), Sanders (2012), Smadja (2013), Morreal (1997), Escarpit (2016) ve Eagleton (2020) gülme ve mizah üzerine birbirinden farklı noktaları öne çıkaran değerlendirmeler yapmışlardır. Bu çalışmalarda gülme eyleminin insan yaşamındaki yeri tartışılmakla beraber üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk kuramlarının da ortaya konulduğu görülmektedir.

Diğer taraftan Aristoteles *Poetika*'sında meseleyi komedyalar üzerinden ele alarak gülmeyi kurgusal edebi üretim bağlamında kısa da olsa değerlendirmiştir. Bergson'un *Gülme* isimli felsefi denemesi ise konuyu çok boyutlu olarak değerlendiren ilk çalışmadır. Bergson, eserinde gülmeyi insan ve toplum bağlamında açıklamış, ardından yaklaşımını genişleterek özellikle tiyatro türü üzerinden eylemi değerlendirmiştir. Eserinde özellikle *Moliere*'in oyunlarına göndermelerde bulunan Bergson, roman türü için kısaca *Don Quijote*'ye değinmiştir.

Mizahın kavramsal olarak ele alındığı felsefi yaklaşımlarda ise edebi türlere daha çok gönderme yapıldığı görülmektedir. Escarpit (2016) mizah kavramını ele alırken İngiliz oyun yazarı Ben Johnson'un mizahi yaklaşımını öne çıkarmış, Eagleton (2020), ise Dickens, Rebelais gibi yazarlara değinerek roman ve mizah ilişkisine dair daha belirgin göndermeler yapmıştır. Roman ve mizah ilişkisine dair akademik olarak en belirleyici çalışma ise Bakhtin'e aittir. Bakhtin'in *Rebelais ve Dünyası* isimli çalışması gülmenin ve mizahın roman türünün ortaya çıkışında oynadığı role değinmektedir. Bakhtin, Orta

Çağ halk mizahının parodik niteliğinin Rebalais ile beraber roman türünde karşılık bulduğunu ve bunun da modern romanın doğuşunda Cervantes'in *Don Quijote*'si ile birlikte önemli bir merhale olduğunu söylemektedir.

Mizah ve gülme üzerine Türk kültürü ve Türk romanı üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde ise öncelikli olarak meseleyi kültürel ve tarihsel bağlamda ele alan çalışmaların öne çıktığı görülmektedir.

Metin And'ın tiyatro odağında yaptığı çalışmalar mizah kültürünün gelişimine dair önemli veriler sunmaktadır.<sup>1</sup> Benzer biçimde Cevdet Kudret'in *Karagöz* (2013) ve *Ortaoyunu* (2007) isimli kapsamlı çalışmaları ve Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah hikâyeleri* (1997) isimli eseri ve Saim Sakoğlu'nun *Türk Gölge Oyunu Karagöz* (2004) isimli çalışması Türk mizahının gösteri sanatlarındaki niteliklerini ortaya koymaktadır.

Türk mizah kültürü fıkra, masal, tekerleme, bilmece gibi farklı halk edebiyatı türleri etrafında da değerlendirilmiştir. Bu noktada Pertev Nail Boratav'ın halk edebiyatı türlerini ele aldığı kapsamlı çalışmaları öne çıkmaktadır.<sup>2</sup> Benzer biçimde Ali Berat Alptekin, Saim Sakaoğlu ve İlhan Başgöz de yine halk edebiyatındaki mizahi türleri ele alan eserler vermişlerdir.<sup>3</sup>

Türk mizah kültürü, halk edebiyatı ve halk kültürünün yanı sıra klasik Türk edebiyatı çerçevesinde de ele alınmıştır. Tunca Kortantamer'in (2007) *Temmuzda Kar Satmak, Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı* ve Nilüfer Tanç'ın (2020) *Klasik Türk Edebiyatında Mizah* isimli eserleri Türk mizahını klasik Türk edebiyatı türleri etrafında değerlendirmektedir.

Türk mizahını tüm yönleri ile ele alan çalışmaların başında ise Ferit Öngören'in (1998) *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi* isimli kitabı gelmektedir. Eserde mizah kavramı ele alınmış, ardından Türk mizahı tarihsel bir bakış açısıyla değerlendirildikten sonra Cumhuriyet dönemi mizahı işlenmiştir. Cumhuriyet dönemi mizahını ele alan bir diğer çalışma ise Aziz Nesin'in (1973) *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı* isimli

<sup>1</sup> Bkz. And, 1962, 1977, 1983, 2014, 2019.

<sup>2</sup> Bkz. Boratav, 1943, 1969, 1982a, 1982b, 2007, 2009.

<sup>3</sup> Bkz. Sakaoğlu ve Alptekin, 2014; Sakaoğlu, 2013, Başgöz, 1986, 1999, 2005.

çalışmadır. Ayrıca Hilmi Yücebaş'ın (2004) *Türk Mizahçıları ve Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi* isimli eserleri de belirli bir tarihsel çizgiyi ve kültürel birikimi göstermektedirler.

Ömer Özcan'ın (2002) *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece)* isimli kitabı ise Türk mizahını bütünlüklü biçimde ele alan bir diğer çalışmadır.

Mizah kavramını Türk kültürü etrafında ele alan çalışmalarda daha çok halk edebiyatına ait türler öne çıkmaktadır. Bu çalışmalarda özellikle 19. yüzyıl bağlamında Türk romanı ve mizah ilişkisine dair kapsayıcı değerlendirmelerin olmadığı görülmektedir. Boratav (1982a, s. 57), meddah türünün gerçekçi niteliği üzerine yaptığı değerlendirmelerde meddah ve roman türü arasında doğrudan bir bir bağ kurmuştur. Ayrıca Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman anlayışını değerlendirmiş, bazı gülünç sahnelerin ortaoyunu ve Karagöz'ü çağrıştırdığını belirtmiştir (Boratav, 1982a, s. 323).

19. yüzyıl Türk romanı üzerine yapılan akademik çalışmalarda da dönem romanının mizahi açıdan bütünlüklü olarak değerlendirilmediği görülmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar (2010) *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde roman türünün gelişimi üzerinde durmuş ancak mizaha dair bir tespit bulunmamış, romanlarda işlenen genel temalara ve konulara değinmiştir. İnci Enginün (2006) ise *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* isimli çalışmasında mizah ve roman ilişkisi üzerinde durmamıştır. Kenan Akyüz (2006), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* isimli eserinde “Tanzimat Devri Edebiyatı” ve “Servet-i Funûn Devri” bölümlerinde “Mizah ve Hiciv” başlıklı bölümler kaleme almış ancak bu bölümlerde romana değinmemiştir. Bununla birlikte dönemin romancılarının eserlerini tekil olarak mizah bağlamında ele alan çalışmalar yapılmıştır.<sup>4</sup> Ayrıca parodi ve ironi kavramları etrafında da dönem romanlarını ele alan çalışmaların varlığı görülmektedir.<sup>5</sup>

Mizah kavramını kuramsal nitelikleri ile ele alan eserlere bakıldığında Ünsal Özünlü'nün (1999) gülme ve mizah kavramlarını deyişbilimsel bir bakışla değerlendiren *Gülmecenin Dilleri* kitabının ilk örneklerden biri olduğu göze çarpmaktadır. Oğuz Cebeci'nin (2008) *Komik Edebi Türler* isimli çalışması ise ironi,

<sup>4</sup> Bkz. Zeka, 2004; Kekeç, 2014; Nemutlu, 2016; Durgun, 2016.

<sup>5</sup> Gökalp Alpaslan, 2013; Özdemir, 2019.

parodi ve satir kavramlarını roman türü etrafında ele almaktadır. Gülin Öğüt Eker (2014)'in *İnsan Kültür Mizah* isimli eseri ise kavramı kültürel boyutları ile değerlendiren bir çalışmadır.

19. yüzyıl çerçevesinde mizah bağlamında yapılan akademik çalışmalarda ise en çok süreli yayınlar üzerine yapılan incelemeler dikkat çekmektedir. Bu dönemde mizah basını hareketlidir. Bu da akademik çalışmalara yansımıştır.<sup>6</sup> Diğer taraftan letâifnâmeler üzerine yapılan akademik incelemeler de dönemin mizah kültürünün anlaşılması açısından öneme sahiptir. Asan (2017), *Yeni Türk Edebiyatında Letaifname (1837-1928)* başlıklı doktora çalışmasında dönemin mizah kültürünü letâifnâmeler odağında değerlendirmiştir.

Yukarıda sıralanan çalışmalarda Türk mizah kültürü ve 19. yüzyıl mizah anlayışı farklı açılardan derinlikli biçimde değerlendirilmiştir. Ancak 19. yüzyıl romanını mizah bağlamında kapsayıcı biçimde tüm yönleri ile ele alan bir çalışmanın olmadığı görülmektedir.

2020 yılında başlanan “XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah” isimli bu çalışmanın amacı 19. yüzyılda yazılan ve kitap olarak yayınlanan romanları, mizah kavramının kültürel boyutları ve roman türü ile birlikte gelişen anlatısal özellikleri etrafında ele almaktır.

Tezin kapsamını 3. Ek'te belirtilen romanlar oluşturmaktadır. Eserler belirlenirken kapsayıcı bir yaklaşım tercih edilmiştir. Popülerlik ya da yazınsal nitelik gibi ayrımlara gidilmemiştir. Listedeki tüm romanlar akademik yazı çevrimlerinden ya da eski harfli Türkçe orijinallerinden okunmuştur.

Tezin kapsam alanında yer alan romanlar göz önüne alındığında tezde, belirli yazarların ve belirli eserlerin öne çıktığı görülmektedir. Romanın öğretici, ağırbaşlı, romantik edebiyatın ve klasik aşk hikâyelerinin etkilerini taşıyan yazınsal bir tür olarak öne çıktığı 19. yüzyılda mizah, bir anlatım aracı olarak Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Misailidis ve Recaizade Mahmut Ekrem'in roman ve romanlarında

---

<sup>6</sup> Bkz. Oğuz, 1998; Gündoğdu, 1998; Özdiş, 2004; Fenoglio ve Georgeon, 2007; Oymak, 2013; Ener Su, 2017; Köken, 2019; Canik, 2018; Acer, 2019; Türk, 2020; Algan, 2023.



öne çıkmaktadır. Tez boyunca ve özellikle de sonuç bölümünde bu mesele ayrıca ele alınmıştır.

Tezin giriş bölümünde mizahı kavramsal olarak bütünlüklü bir biçimde ele alabilmek için kavramın tarihsel kökenlerini de kapsayan bir kuramsal çerçevenin oluşturulmasına dikkat edilmiştir. Bunun için öncelikle gülme kavramına başvurulmuştur.

Gülme kavramının evrensel olarak insan varoluşunun ayrılmaz bir parçası olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte mizahın temelinde yer alan gülme kavramının felsefi biçimde hangi yönleri ile ele alındığı tarihsel süreç takip edilerek açıklanmıştır. Mizah ve kültür ilişkisi belirlenmiş, mizahın kültürel özgünlüğü açıklanmıştır. Mizahın gülmeden ayrılarak nasıl anlatıların bir parçasına dönüştüğü araştırılmış, mizahın anlatılara dahil edilme biçimi üzerinde durulmuştur.

Türk mizah kültürü tarihsel süreç takip edilerek açıklanmış, devamında 19. yüzyıl mizah kültürünü oluşturan edebi türler ve sosyal ortamlar değerlendirilmiştir.

Tezin “Gülünç Durum” başlıklı ilk bölümünde temel olarak gülme kuramlarına bütünlüklü biçimde değinilmiş ve Bergson’un imgesel biçimde durum komiğini açıklamak için ortaya koyduğu yaylı şeytan, ipli kukla, kartopu yaklaşımı ile birlikte eserler ele alınmıştır. Bu yaklaşımlar edebi ürünlerde mizahın nasıl geliştirildiği ve nasıl sürdürüldüğü üzerine fikir vermektedir. Bu bölümde ele alınan romanların mizahı nasıl geliştirdikleri ve mizahı yaratma süreçleri de bu doğrultuda ele alınmıştır.

Tezin “Söz Komiği” başlıklı bölümü, Bergson’un dilin gülüncü ve mizahı yaratma niteliği üzerine yaptığı vurguyu merkeze almakla beraber Ünsal Özünlü’nün gülmece ve dil arasında kurduğu koşut ilişkiyi de romanları değerlendirmek için kullanmaktadır. Ayrıca nükte kavramının Türk kültürü içindeki karşılığı üzerine de odaklanarak romanlarda mizahi tonun sürdürülmesi açısından dil kullanımlarının çeşitliliği değerlendirilmektedir. Deyimlerin, fıkraların ve nüktelerin romanlarda mizahi tona hangi noktalarda katkı yaptığı dil, ağız ve aksan kullanımlarının hangi noktalarda mizahi bir niteliğe büründüğü belirlenmektedir.

“Türk Sözlü Kültürünün İzleri” bölümünde, romanlarda, Türk mizah geleneği çerçevesinde oluşan sözlü kültür ürünlerinin etkileri aranmıştır. Roman türünün sözlü anlatılarla kurduğu tarihsel devamlılık Dursun Yıldırım, Ong, Bakhtin ve Gökalp - Alpaslan’ın kuramsal yaklaşımları etrafında ele alınmıştır. Ayrıca Boratav, And, Cevdet Kudret ve Nutku’nun Türk sözlü kültüründeki mizahi anlatılara dair yaptıkları çalışmalar odağında bir bağlam oluşturulmuştur. Özellikle Boratav’ın gerçekçi meddah hikâyeleri üzerinden Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’a uzanan yaklaşımı yol gösterici olmuştur. Tezin en kapsamlı bölümlerinden olan “Türk Sözlü Kültürünün İzleri” bölümünde masal, meddah, ortaoyunu ve Karagöz türlerinin etkileri doğrultusunda romanların kurgusal nitelikleri, tip yaratma yöntemleri ve kişi kadroları üzerinde durulmuştur. Kurgusal olarak özellikle meddah türünün mizah yaratma ve geliştirme yönteminin öne çıktığı görülmüş ayrıca ortaoyunu ve Karagöz’ün fasıl bölümlerinin canlı ve kalabalık kişi kadroları etrafında kurdukları gülünçleştirme biçiminin etkileri tespit edilmiştir.

“Parodi” bölümünde Rose, Cebeci ve Bakhtin’in kuramsal yaklaşımları yol gösterici olmuştur. Bu bölümde parodik metinlerin, kaynak metinleri dönüştürme ve gülünçleştirme biçimleri temel kuramsal dayanak olarak öne çıkmaktadır. Parodi bölümünde öne çıkan metinler sınırlıdır. Bu konuda daha önceden yapılmış dikkate değer çalışmalar da vardır. Bu çalışmalara atıfta bulunulmuş Çengi romanının Muhayyelât ile kurduğu parodik ilişki ele alınmıştır. Bununla beraber Araba Sevdası’nda anlatının kurgusal izleğinin geleneksel aşk hikâyeleri ile kurduğu parodik bağa dikkat çekilmiştir. Diğer taraftan Gürpınar’ın aşk mektuplarını ve halk hikyelerini üslupsal dönüşüme uğratarak parodik bir gülünçleştirmeye başvurduğu roman bölümleri değerlendirilmiştir.

“İroni” bölümünde kavram tarihselleştirilerek ele alınmıştır. Bu noktada Sokrates’e yapılan vurgu Kierkegaard, Cebeci ve Jankelevitch, Booth, Muecke gibi kuramcılarının yaklaşımları odağında ele alınmıştır. Ancak bununla birlikte ironinin 19. yüzyıl ve Türk kültürü odağında nasıl algılandığı da belirlenmiştir. İstihza ve tecâhül-i ârifane söyleyiş biçiminin Türk kültüründe kendine özgü bir ironik ifade tarzı yarattığı belirlenmiş romanlar incelenirken de bu özgünlük dikkate alınmıştır. İroni etrafında romanlar ele

alınırken Araba Sevdası dışında güçlü bir ironik üsluba sahip roman görülmemiştir. Ancak roman tiplerinin uyumsuz varlıkları ve anlatıcıların genel tavırları ironiye kaynaklık etmektedir.

“Eleştiri (Hiciv ve Satir)” bölümünde romanın Bakhtin’in vurguladığı gibi diğer türlerin parodisi olma ve diğer türleri kendine ekleme gücünden hareketle, hiciv ve parodiye ait niteliklerin, roman türü odağında karşılıkları aranmıştır. Romanların geliştirdikleri eleştirel tavrın mizahi nitelikleri bu yolla belirlenmiştir.

Romanlar yukarıda sıralanan başlıklar etrafında değerlendirilirken, roman türünün varoluşunda kurucu unsurlardan biri olan ve tarihsel süreç içerisinde güçlü bir anlatım aracına dönüşen mizahın, mizah yaratma biçimlerinin, dönemin mizah anlayışının ve Türk mizah kültürünün Türk romanında bulduğu karşılık en önemli mesele olarak belirmektedir. “XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah” başlığını taşıyan bu doktora tezi meseleyi tüm boyutları ile ele alarak Türk romanının gelişim sürecine dair mizah bağlamında bir katkı yapmayı ümit etmektedir.

## GİRİŞ

“Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan  
Gülmektir çünkü insanı insan eden”  
(Rebelais, 1990, s.21)

### GÜLMENİN EVRENSELLİĞİ VE MİZAHIN KÜLTÜREL ÖZGÜNLÜĞÜ

Gülme ve mizah farklı birçok kavramla birlikte ele alınmış ve geniş bir düşünce yelpazesi içinde değerlendirilmiştir. Temelinde gülme kavramının ve eyleminin olduğu bu düşünsel çerçevenin içine komik, gülünç gibi belirli durumları ifade eden; nükte, fıkra, ironi, parodi gibi kaynağı sözlü kültüre ya da edebi anlatılara dayanan kavramlar girer ve bunlara daha birçok ekleme yapılabilir. Bu kavramların aralarındaki bağlar onların tarihsel süreç içerisindeki gelişimleri ile de yakından ilgilidir. Çünkü gülmenin hem kavramsal hem de bir eylem olarak belirlediği her yerde ona bağlı kimi kavramların da ortaya çıktığını görürüz. Bu kavramsal ağın oluşmasını sağlayan, gülmenin insan varlığındaki yerinin derin geçmiştir. Gülmenin fiziksel evrimi, kavramsal evriminden önce gülmenin yaşamdaki doğal ve değişmeyen varoluşunu gösterir. Bu yüzden etoloji, filogenetik bilimi ve sinirbilim alanında yapılan çalışmalarda gülmenin fizyolojik yönü incelenmiş, evrimsel süreçteki yeri belirlenmiştir.

Neşenin ve mutluluğun ifadesi olarak açıklanan gülme, evrimsel açıdan insanın ve insan olmayan türlerin geliştirdiği duyguları ifade etme araçlarından biri olarak olarak görülür (Davilla-Ross ve diğerleri, 2010, s. 191). Bununla birlikte gülme üzerine yapılan filogenetik çalışmalarda gülmenin yüz kasları ve mimiklerin gelişmesi ile bağlantılı olduğu ortaya konulmuştur. Memelilerin çoğunda soğukkanlı hayvan türlerine göre daha gelişmiş olan yüz kasları, alt primatlardan insanlara kadar daha da gelişmiş bir yapı sergiler. İnsan gülüşü de evrimsel süreç içerisinde bu yüz kası sisteminin en ileri noktasını oluşturur (Smadja, 2013, s, 59-61).

Gülmenin evrimsel sürecine dair farklı tarihlendirmeleri de içinde barındıran benzer yaklaşımlar vardır. Gülmenin 7 milyon yıllık sözsüz, sesli ifadelerle ya da konuşma öncesi jest sistemine dayanan evrimsel bir geçmişi olduğu tahmin edilmektedir. (Niemitz, 1990, aktaran, Ruch ve Ekman, 2001). Ayrıca yine gülme üzerine yapılan akustik ve filogenetik çalışmalarda (Davilla-Ross ve diğerleri, s. 192) bu ses kaynaklı davranışın 16 milyon yıla kadar uzanan bir geçmişinin olduğu vurgulanmıştır. Gülme davranışının temelinde insan ve büyük maymunlarda görülen gıdıklanma kökenli seslerin olduğu aktarılmış ve böylece gülmenin sadece insana ait bir davranış biçimi olmadığı ortaya konulmuştur. Bu çalışmalar, insan ve maymun gülmesi arasındaki temel farkı, evrimsel süreç içerisinde davranışı ortaya çıkaran sebepte aramışlardır. Maymunların sosyal oyun ve gıdıklanma eylemi sırasında güldükleri saptanırken insanlarda bu durumun geniş bir bağlamsal boyutta da ortaya çıkabileceği belirtilmiştir. (Davilla-Ross ve diğerleri, s. 192).

İnsanlığın ortak geçmişinde evrimsel olarak izi sürülebilen gülme davranışının primatlardan itibaren ses kaynaklı oluşu ve sosyal oyun kavramı ile ortaya çıktığının ifade edilmesi davranışın evrensel boyutunun güçlü taraflarını oluşturur. Hem sosyal oyun kavramı hem de gülmenin sesli bir ifade olarak ortaya çıkışı tüm kültürlerde görülebilecek durumlardır. Robert Provine, bu evrensel durumu fonolojik açıdan ele alarak somutlaştırır. Provine (2000, s.1)'a göre gülme, birçok dilde "ha-ha," "ho-ho" ya da "he-he" şeklinde hecelendirilir. Her kültürde fark edilen ve tanınan bu sesler evrensel kelime haznesinin birer parçasıdır. Gülme insanlığın genler aracılığıyla sonraki nesillere aktardığı içsel, kendiliğinden gelişebilen bir davranış biçimidir. Bu yüzden kültürden bağımsız olarak da ortaya çıkabilir.

Provine, *Laughter: A scientific Investigation (Gülme: Bilimsel Bir Araştırma)* isimli çalışmasında gülme eylemini sosyal bir sinyal olarak ele alır. Gülmenin kolektif ve sosyal bir eylem olarak ortaya çıkışına dair somut veriler sunar. Provine (2000, s. 41), yaptığı araştırmada insanların sosyal bir durumdayken gülme olasılıklarının yalnız oldukları duruma göre otuz kat daha fazla olduğunu tespit etmiş, insanların yalnız oldukları durumlarda gülmekten çok gülümsemeye yatkın olduklarını vurgulamıştır. İncelemesinde, gülmenin benmerkezci bir duygu ifadesi olmadığını söyleyen Provine,

sosyalliğin gülmeyi artırabileceğine ve kişinin ruh sağlığına fayda sağlayabileceğine değindikten sonra bu gözlemlerinin gülmenin sosyal bir işlevi olduğunu gösterdiğini savunmuştur.

Gülmenin kültürel arka plandan bağımsız olarak ortaya çıkabileceğini düşünmek bu davranışı olgusal olarak farklı açılardan ele almamıza olanak sağlar. Eğer gülme tek başına evrensel bir olguysa ve tüm insanlar bu evrensel davranışın ne olduğunu anlayabiliyorlarsa gülme dilsel sınırları ortadan kaldıracak bir güce sahip demektir.

Bu açıdan bakıldığında gülme, sözlü olmayan diğer ifade biçimleri gibi (şaşkınlık, kızgınlık, korku vb.) evrensel düzeyde anlaşılabilir ve kültürlerarası iletişimi sağlayabilecek bir yapıya sahiptir. Sauter, Ekman, Eisner ve Scott (2009) “Temel Duyguların Sözsüz Duygusal Seslendirmeler Aracılığıyla Kültürler Arasında Tanınması”<sup>7</sup> isimli çalışmalarında gülmenin bu yönünü güçlendiren verilere ulaşımlardır. Çalışmada dil, kültür ve çevresel faktörlerin insanlar ve insan toplulukları arasındaki temel farklılıkları oluşturduğuna değinildikten sonra insana özgü karakteristik bazı özelliklerin aynı ya da benzer olduğu vurgulanmıştır. Bunun sebebinin de tüm insanlık olarak genetik yapımızdaki ortak fiziksel ve psikolojik özelliklerin olduğu belirtilmiştir.. Yapılan çalışmada birbirlerinin dillerinden ve kültürlerinden habersiz olan insan topluluklarının, birbirlerinin duygusal ifadelerini anlama becerileri ölçülmüştür. Deneyde özellikle yüzde ortaya çıkan duygusal ifadelerin farklı kültürel gruptan olan insanlar tarafından da anlaşıldığı görülmüştür. Bu çalışmada gülmenin evrensel bir duygu iletme biçimi olduğuna dair ulaşılan sonuçlar dikkate değerdir.

Sauter, Ekman, Eisner ve Scott (2009) çalışmalarında, bir tür pozitif seslendirmenin iki katılımcı grup tarafından da güvenilir bir şekilde tanındığını ortaya koymuşlardır. Dinleyicilerin, kültürden bağımsız olarak gıdıklanma hissi gibi gülme seslerinin eğlenceyi iletmediği konusunda hemfikir olduklarını belirlemişlerdir. Gıdıklanmanın insan olmayan primatlarda ve diğer memelilerde gülmeye benzer sesleri tetiklediğini ve bunun da derin evrimsel kökleri olan bir sosyal davranış olduğunu düşünmektedirler. Buna ek olarak kahkahaların, küçük bebekler ve anneler arasındaki eğlenceli iletişimin

---

<sup>7</sup> Bkz. Sauter, D. A., Eisner, F., Ekman, P., & Scott, S. K. (2011).

bir parçası ve ayrıca genellikle hem çocuklarda hem de insan olmayan primatlarda fiziksel oyuna tepki olarak ortaya çıktığı düşüncesine ulaşmışlardır. Sauter, Ekmann, Eisner ve Scott (2009) yine aynı çalışmada, her iki dinleyici grubundan da katılımcıların, gıdıklama senaryosuna uygun eğlenceli sesleri seçtiklerinden, sonuçlarının kahkaha sesinin evrensel olarak gıdıklanma ile bağlantılı olduğu fikrini desteklediği çıkarımına ulaşmışlardır. İfade edici ve deneyimsel duygu sistemleri arasında köklü bir tutarlılık olduğu ön kabulünden yola çıkarak topladıkları verilerin kahkahanın evrensel olarak fiziksel oyundan alınan zevk duygusunu yansıttığı sonucuna ulaşmışlardır. Bu çalışma, gülmenin sosyal bir davranış olarak neşenin ifadesine dönüştüğüne dair önemli sonuçları içermektedir. Ayrıca davranışın gıdıklanma ve oyun temelli sosyalleşmenin bir aracı olarak ortaya çıkması gülmenin bir tepki olarak evrensel, ortak bir davranış olduğunu gösterir.

Gülmenin evrimsel ve genetiğimizde yer alan özellikleriyle beraber karakteristik olarak taşıdığı başka nitelikleri de vardır. Örneğin gülme bulaşıcıdır. Bergson bunu *Gülme* (2006) isimli kitabında ifade etmiştir. Bergson'un çıkarımından yıllar sonra 1962'de Tanganyika'da bir gülme salgını ortaya çıkmıştır. 16 gün süren bu salgın sosyal yaşamın akışını etkileyecek kadar bulaşıcıdır. (Rankin, A. M., ve P. J. Philip 1963, Hempelmann, 2007).

Gülmenin kolektif yanını ifade eden bulaşıcılığı ve başka nitelikleri üzerinde Bergson ve onun gibi birçok düşünür durmuş ve gülmenin karakteri itibariyle birçok kuralı yıkan, sosyal durumu alt üst eden, sansürleri aşan, neşe kaynaklı olsa da kimi zaman içinde karanlık ve acı yönler de barındıran geniş bir kavram olduğunu ortaya koymuşlardır. Gülmenin evrensel niteliklerini düşünsel, toplumsal, psikolojik ve insan varoluşu odağında gösteren bu yaklaşımlar, gülmenin temel karakteri üzerine fikir vermekle birlikte gülmeye sebep olan durumlara dair açıklamaları barındırırlar ve gülme eyleminin ortaya çıkmasını sağlayan komik ve gülünç kavramlarının doğasını da anlamaya yöneliktirler. Böylece karşımıza gülme, komik ve gülünç kavramlarının araştırıldığı geniş bir düşünsel ağ çıkar. Komik ve gülünç, gülmenin ortaya çıktığı her yerde onu harekete geçiren durumlar olarak belirirler. O yüzden gülmeyi ortaya çıkaran komik ve gülücün ne olduğu düşünce tarihinde gülme kuramlarına bağlı olarak ya da

onlardan bağımsız biçimde farklı yönleriyle ortaya çıkmışlardır. Gülme etrafında gelişen kuramlar, ironi ya da parodi gibi türler, her kültürün sözlü ve yazılı edebiyatında kendini gösteren mizahi türler bu düşünsel ağın içerisinde yer alırlar. Gülmenin evrensel boyutlarından mizahın kültürel özgünlüğüne giden bir yola ulaşmak istiyorsak bu düşünsel çizgiye ve kavramlar ağına değinerek gülmenin kavramsal evrimini de ortaya koymamız gerekir.

### **Antikçağda Gülme**

Felsefî ve diğer yazınsal metinlerde gülme ve onunla bağlantılı kavramların izini süren birçok araştırmacı önce Platon'un *Philebos* diyaloguna ve *Devlet*'e atıf yaparlar.<sup>8</sup> Gülünç duruma düşmeye sürekli vurgu yapan Platon, Delphi tapınağındaki "kendini bil" yazısına göndermede bulunarak kendini bilme ve gülünç duruma düşmeme arasında bağ kurar. (Platon, 2019, 48c). Platon, *Philebos* diyalogunda, gülünç duruma düşen kişilere gülmenin, ruhta acıya sebep olacağını söyleyerek meseleye farklı bir boyut katar. Bir başkasının acısından zevk almanın bunu bir neşe kaynağı olarak görmenin, ruhtaki acı olarak gördüğü kıskançlık duygusunu ortaya çıkardığını söyler. (Platon, 2019, 48b). Dolayısıyla komik durumun içeriğinde acının ve hazzın birlikte yer aldığı sonucuna ulaşmıştır (Platon, 2019, 50b). Bunları anlatırken Sokrates aracılığıyla komedyaya göndermede bulunan Platon, komedyalardaki haz ve acının tıpkı gerçek yaşamdaki gibi iç içe olduğunu söyler.

*Philebos*'ta gülmeye sebep olan durumun, bir başkasının kötü duruma düşmesiyle ortaya çıkan haz duygusuyla ifade edilmesi, gülmenin karakterindeki üstünlük duygusuyla ilgilidir. Bu biçimde karşıdakinin düştüğü durumdan ötürü kendini üstün hissetme ya da onu aşağıda görme ile ortaya çıkan gülme davranışı üstünlük kuramı ile açıklanmıştır.<sup>9</sup>

*Devlet*'te ise gülme farklı bir açıdan ele alınır. Gülmenin insanın içinde yaratacağı duygular şüpheyle karşılaşılır ve gülmeye mesafeli bir duruş sergilenir. Sokrates,

<sup>8</sup> Bkz. Attardo, 1994; Morreall, 1997; Provine, 2000; Sanders, 2001; Smadja, 2013; McDonald, 2012; Roberts, 2019.

<sup>9</sup> Gülme kuramları için: Morreall, 1997; McDonald, 2012.



*Devlet*'te “Gülme insanın içinde aşırı tepkiler yaratır” (Platon, 2016, s.78) der. Bu yüzden devletin bekçileri gülmekten uzak durmalıdır. Platon, insanın gülerken betimlenmesinin de yanlış olduğunu vurgular. Ona göre saygıdeğer insanların gülmenin esiri olarak sunulması doğru değildir. Komedi, kötülüğü taklit ederek onun ne olduğuna dair bilgi edinmemizi sağladığı için faydalı olabilir ancak Platon komedilere kapılıp gereksiz yere gülmenin zararlı olacağını düşünmektedir. Bu yüzden komedyalardan devlet büyüklerini ve tanrıları gülerken gösteren bölümlerin çıkarılması gerektiğini savunmaktadır (Platon, 2016, s. 78).

Devlet diyalogunda Platon'un gülmeye dair yaklaşımlarının gittikçe ahlakçı bir biçim aldığı görülür. Platon'un bu yaklaşımı kendinden sonraki dönemlerde de uzun süre kabul görmüştür.

Platon'un gülme üzerine yaklaşımını araştırırken çıkış noktamız diyaloglardır ve bu diyaloglar karşımıza Socrates'i büyük bir düşünür ve tarihsel bir figür olarak çıkarır. Tam bu noktada gülmeden başka bir kavrama doğru yolculuğa çıkılabilir.

Platon'un gülmeye dair fikirleri için çoğunlukla atıf yapılan *Philebos* ve *Devlet* diyalogları odağında meseleye baktığımızda gülmenin kavramsal olarak derinlemesine işlenmediğini bunun yerine belirli noktalarda bu kavrama değinildiği görülür. Ancak Kierkegaard'ın yaptığı gibi odağa ironi kavramını aldığımızda edebi anlamda da derinliğe sahip bir kavramın tarihsel kökleriyle karşı karşıya kalırız.

Gülmenin merkezde olduğu düşünsel ağın en önemli kavramlarından olan ironi, Socrates'in karakteri ve felsefi meselelere yaklaşımıyla sürekli ilişkilendirilmiştir.<sup>10</sup> Hatta Kierkegaard, ironi kavramının Socrates'le birlikte dünyaya geldiği iddiasındadır. (Kierkegaard, 2009, s.12).

İroni kavramını, “söylenen sözün aksinin ima edildiği, söylev sanatında kullanılan bir söz oyunu” olarak açıklayan Kierkegaard, kavramı Socrates'in karakteriyle

---

<sup>10</sup> İroni kavramı üzerinden Socrates'e yapılan göndermeler için bkz. Cebeci, 2008; Kierkegaard, 2009; Jankélévitch, 2020.

ilişkilendirirken öncelikle kavramın içeriğini belirleyen nitelikleri açıklar. İroninin ima yoluyla zıtlıklar üzerinden kurduğu anlatma biçimini vurgular.

Kierkegard'a göre (2009, s. 272) ironinin en sık rastlanan biçimi, ciddi olamayan bir şeyi ciddi olarak söyleme biçimidir. Kierkegard, ironinin daha seyrek rastlanan biçiminin ise ciddi bir konunun espri gibi şaka yollu dile getirilmesi olarak açıklar. İronik konuşma biçiminin kendi kendisini yok ettiğini de vurgulayan Kierkegard, ironide bir bilmecenin ve çözümünün aynı anda bulunduğu dair bir benzetmeye başvurur. Bununla birlikte ironik konuşma biçimine de vurgu yapar ve ironik konuşmanın anlaşılmasına rağmen, doğrudan anlaşılamadığı için bir ayrıcalık kazandığını vurgular.

İroninin bir anlatım biçimi olarak Kierkegaard'ın belirttiği gibi meseleyi tersten ele alması, kavramın temelini oluşturur. Socrates'e vurgunun özünde de bu durum vardır. Socrates "hiçbir şey bilmediğini bilmenin" erdem olduğunu söyleyen bir bilge olarak karşımıza çıkar. Ancak diğer taraftan bilginin ve insan doğasının araştırılmasında karşısındakilere en zor soruları sorarak ya da kimi zaman onları alaya alarak neredeyse paradoksa dönüşen birçok kavramın içinden çıkmaya çalışır. Bu yüzden varlığı ironi ile özdeşleşmiştir. Bu durumu Kierkegaard şöyle açıklar:

Yaklaşımı her zaman ironikti; hiçbir şey bilmiyordu ve devamlı olarak başkalarından kendisini aydınlatmalarını istiyordu. Bu şekilde kurulu olanın [Bestaacnde] var olmasına [bestaac] izin verirken, onun ölümüne yol açtı. Bu taktiği sona sakladı ve suçlamalara meydan okurken su yüzüne çıkardı. Ancak ironiye olan bağlılığı kendisini de tüketti ve sonunda kendisi de ironiye tutsak düştü. (Kirkegaard, 2009, s. 292).

İroni kavramının tarihsel olarak konumlandığı nokta, Socrates'in kişiliğiyle birlikte felsefenin gelişiminde durduğu özgün yeri gösterir. Socrates'in kurduğu ironik tavır gülmenin kavramsal olarak derin bir düşünsel evrene açılabilme yetisine de işaret eder. Çünkü ironik ifade biçimi hem düşünce geliştirmede hem de her türlü toplumsal, siyasal, dini meseleyi eleştirmede kullanılabilir imkânlarla sahiptir. Bir meseleyi tersinden ele alırken incelikli biçimde yanlışı ortaya koymadaki etkisi, ironin gücünü gösterir. Bu yüzden simgesel olarak Socrates'in kişiliğiyle birlikte hem felsefe tarihinde hem de gülmenin tarihinde kendine özgü bir yeri vardır.

Gülmenin Socrates'ten Platon'a ironi, üstünlük, haz ve acı kavramları odağında genişleyen düşünsel evreni Aristoteles'te de sürer.

Aristoteles *Poetika*'da (2021, s. 27) gülünç durumu çirkinlik ve kusurla ilişkilendirirken çıkış noktası komedyalardır. Komedyanın aşağı karakterli insanların taklidi olduğu fikrini savunmaktadır. Komedyanın kötülüğün yalnızca gülünç olanından söz ettiğini söyleyen ve bunu “çirkinliğin yalnızca bir bölümü” olarak açıklayan Aristoteles gülünç olanın çirkin ve kusurlu olduğunu ancak insana zarar getirmediğini savunur, komedyaya maskesinin çirkin ve biçimsiz olduğunu ancak üzerinde herhangi bir acı taşımadığını söyler.

Gülmenin kötüye ya da çirkine karşı üstünlüğüyle beraber Aristoteles, şaka karşısında Platon'un komedyaya yaklaşımına benzer bir düşünceye sahiptir. Alay ve şakanın yasaklanmasını, erdemli insanların da sanki yasak varmış gibi davranmaları gerektiğini söyler (Aristoteles, 2015a, s. 102). Bu açıdan bakıldığında Aristo ve Platon'un gülmeyi ortaya çıkaran durumlar hakkında uzlaştıkları görülür.

Bu iki düşünürün görüşleri etkisini sonraki dönemlerde de devam ettirmiştir. Örneğin sonraki yüzyıllarda Çiçero ve Quitellien gibi düşünürlerin de Aristoteles ve Platon'un düşünceleriyle benzer yaklaşımlara sahip oldukları görülür. Smadja, Roma dönemi üzerine gülme ile ilgili yapılan çalışmalarda bu iki düşünürün öne çıktığını vurgular. Smadja'ya göre Çiçero gülmeyi ortaya çıkaran unsurları fiziksel, zihinsel ve ahlaki türde çirkinlikler olarak açıklar. Konuşmacının komiği nasıl kullanacağı üzerine düşünceler üreten Çiçero dinleyiciyi şaşırtmanın, başkalarının kusurlarıyla dalga geçmenin, alay etmenin kahkaha üreten araçlar olduğunu dile getirir. Quintilien ise Çiçero'nun görüşlerini devam ettirmekle beraber komiğin oluşumunu ve buna sebep olan teknik süreçleri ele almıştır (2013, s. 19-21).

### **Orta Çağdan Rönesans'a**

Orta Çağ'da düşünsel anlamda gülme Aristoteles'in yaklaşımları ve Hıristiyan düşüncesi çerçevesinde ele alınmıştır. Gülme skolastik düşünce etkisinde sınırlandırılmış yasal ve

yasal olmayan gülme ayrımı ortaya çıkmıştır. (Smadja, 2013, s.25). Bu dönem üzerine yapılan çalışmalarda gülmeye dair kuramsal yaklaşımların azlığı üzerinde durulur. Attardo (1994, s. 33-34), John Tzetses isimli şairin *Technical Lambs on Comedy* isimli eseri dışında kuramsal örnek vermenin zor olduğunu vurgular. Bununla birlikte Attardo, o dönemde Arap kültürü öncülüğünde gelişen düşünce dünyasında yine Aritoteles'ten çevirilerin öne çıktığını ve gülme, mizah gibi konularda da bu etkinin hissedildiğini söyler.

Orta Çağ'daki gülme anlayışı kuramsal anlamda modern dönemlerde daha fazla ele alınmıştır. Bakhtin, *Rebelais ve Dünyası Üzerine* adlı eserinde Orta Çağ'daki mizah biçimlerinin kilisenin ve feodalitenin “resmi ve ciddi tonuna” karşı durduğunu söyler. Bakhtin, Orta Çağ'da görülen karnaval şenliklerinin, komik ayinlerin, palyaçoların, soytarıların, engin ve katmanlı parodi edebiyatının halkın karnaval ve mizah kültürüne dair hem büyük bir çeşitliliği gösterdiğini hem de ortak bir tarzı barındırdığını vurgular (2005, s. 30).

Bakhtin'in bahsettiği parodi edebiyatı, Orta Çağ'dan Rönesans'a giden süreçte gülme etrafında gelişen kavramsal yelpazenin tarihinde tıpkı ironi gibi kendine has yönleri ile belirir. Cebeci'nin (2008, s. 82) Rose (1993)'a atıfla tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtacak şekilde daha önceye ait bir metnin başka bir metinle komik etkisi yaratacak biçimde uyumsuz bir çerçeveye oturtulması olarak tanımladığı parodi, özellikle Orta Çağ'da kilise ayin kitaplarından bilimsel eserlere kadar farklı birçok türün komik karşılıklarının üretilmesinde kullanılmıştır. Bakhtin (2005, s. 41), parodi edebiyatının ufkunun Orta Çağ'da sınırsız olduğunu dile getirir ve özellikle Latince parodi edebiyatının genişliğini anlatırken bu biçimleri üreten yazarların gelişmiş bir eğitim seviyesinde olmaları gerektiğini vurgular.

Bütün bunlarla birlikte parodi kavramının özü başta da vurgulandığı gibi resmi ve ciddi tona karşı çıkmakla ilgilidir. Bakhtin, Orta Çağ'daki mizahi biçimleri ele alırken parodi kavramının bu yönünü “itibarsızlaştırma” sözcüğü ile açıklamıştır. Göksel ve kutsal olanı dünyevileştirmek, bakışı vücudun alt kısımlarına çekerek komiği yaratmak asıl ciddi tonun eriyip kaybolmasını ve gülünç bir şeye dönüşmesini sağlar. Bunları

anlatırken tarihsel olarak Rönesans'a kadar bir çizgi çeken Bakhtin, karnavalın taklit ve eğlence ile toplumsal hiyerarşik düzeni bir anlığına bile olsa bozma kudretine değinir. Karnavalın bu gücü onun parodik havasıyla ilgilidir (Bakhtin, 2005, s. 49).

Bakhtin'in gülme ve karnaval arasındaki ilişkinin üzerinde durması Rebelais'in dünyasını anlamaya yönelik bir çabanın ürünüdür. Rebelais'in gülmeye olan yaklaşımı gülmenin kavramsal serüveninde özgün bir yerde durur. Çünkü İlk Çağ filozoflarından ya da kendinden sonra gelecek düşünürlerden farklı bir noktadadır. Gülmeyi ahlakçı bir bakışın dışında ele almıştır.

Smadja, Rönesans'ta gülmeyi ele alırken Rebelais'in bu özgün yanı üzerinde durur. Smadja, Rebelais'in gülmeyi, bireysel ve sosyal sağlığın korunmasını sağlayan zihinsel bir temizlik aracı olarak gördüğünü belirtir (2013, s.26).

Tüm bunlara ek olarak Bakhtin (2005, s.100), Cervantes, Shakespeare ve Rebelais'in gülmenin tarihinde önemli bir dönüm noktasını temsil ettiklerini belirtir. Rönesans döneminde halk kültürünün derinliklerinden çıkan gülmenin yüksek edebiyat ve yüksek ideolojinin alanına girdiğini vurgulayan Bakhtin, Bocaccio, Rebelais'in ve Cervantes'in romanlarının ve Shakespeare'in piyeslerinin dünya edebiyatının başyapıtlarının yaratılmasında temel bir rol oynadığı fikrindedir. Resmi ve gayri resmi edebiyat arasındaki surlar bu dönemde yıkılmıştır. Rönesans dönemindeki bu dönüşümü halk mizahının edebiyata nüfuz etmesiyle açıklamıştır:

Bin yıllık halk mizahı birdenbire Rönesans edebiyatına girdi. Bu bin yıllık gülme, edebiyatı güçlendirmekle kalmayıp, kendisini de hümanist bilgi ve ileri edebiyat teknikleriyle pekiştirdi. Sözelimi, Rabelais'de Orta Çağ soytarısının konuşmasını ve maskesini, halk ve karnaval neşesini, demokratik papazın saygısızlığını, şarlatanın konuşması ve jestlerini görürüz; hepsi de, hümanist ilimle, hekimin bilimi ve pratiğiyle, siyasal deneyimle birleşmiştir (Bakhtin, 2005, s.100).

Otaçağ'da karnaval kültürü içinde yaşayan ve geleneksel ahlakçı anlayışın dışında hiyerarşik düzeni alt üst etme kudretine sahip olan gülme, Rebelais'le birlikte yüksek edebiyatın alanına girmiştir. Bu geleneksel biçimde gelişen gülme anlayışının değişiminde önemli bir merhaledir.

### **Hobbes: Bir Zafer Olarak Gülme ve Üstünlük Kuramı**

17. Yüzyılda gülmeye dair kuramsal düşüncede Thomas Hobbes'un fikirlerinin öne çıktığı görülür. Hobes'un gülmeye yaklaşımı üstünlük duygusuyla doğrudan ilgilidir. Bu yüzden Hobbes'la birlikte üstünlük kuramının şekillendiği düşünülür.<sup>11</sup> Gülmeyi başkalarının zayıflıklarına karşı hissedilen “ani zafer” olarak tanımlayan Hobbes, buradaki zafer duygusunun içimizdeki kötü niyetli bir zevkin ürünü olarak ortaya çıktığını söyler. (McDonald, 2012, s. 35-36). Hobbes'un “Ani zafer” ile gülmenin ortaya çıkışına dair birkaç yaklaşımı daha vardır. Bu yaklaşımların da belirli noktalarda “ani zafer”i sağlayan durumlarla bağlantılı olduğu anlaşılır. Örneğin Hobbes'a (1969, s. 41-42) göre gülme, şaka ya da nüktenin dışında şanslılıklarla ya da uygunsuz durumlarla da ortaya çıkabilir. Kahkahayı harekete geçiren şey yeni ve beklenmedik olmalıdır. İnsanlar kendi yaptıkları şakalara güldüklerinde aynı zamanda o şakayı yapabilme yeteneklerine ve kendi yeteneklerini ortaya çıkaran başkalarının zayıflıklarına gülerler. Başkasının absürt duruma düşmesiyle, başkasıyla kendimizi karşılaştırır ve kendimizi daha itibarlı bir noktada görürüz. Bu da gülmeye sebep olur. Ancak kendi itibarımıza zarar getirecek bir şakayla karşılaştığımızda ise gülmeyiz. Bunların arkasından Hobbes etik bir sonuca vararak fikirlerini sonlandırır. Ona göre kahkahalar hakaret içermemeli ve toplumun birlikte gülebileceği şekilde kişilere zarar vermeden yapılmalıdır. (Hobbes, 1969, s. 41-42). Hobbes'un bu yaklaşımı Platon ve Aristoteles'ten beri süre gelen üstünlük duygusunun ve ahlakiliğin merkezde olduğu yaklaşımın devam ettiğini göstermektedir.

### **Kant ve Schopenhauer: Duyuların ve Mantığın Uyuşmazlığı, Beklentinin Hiçliğe Dönüşümü, Keyif, Neşe**

Kant'ın gülmeye yaklaşımı ise üstünlük kuramının dışında bir bakış açısının filizlendiğini gösterir. Kant, gülmeyi “Gülme birden bire hiçliğe dönüşen gergin bir beklentiden doğan yeğin bi heyecandır.” (2006, s. 206) biçiminde tanımlar. Bunu anlık bir dönüşüm olarak açıklar ve bu dönüşümün ani keyfe sebep olduğunu belirtir. Bununla birlikte Kant, “güçlü ve kasılmalı” bir gülmeye ancak saçma bir şeyin yol açabileceğini

<sup>11</sup> Üstünlük kuramı bağlamında Hobbes'a yapılan atıflar için: McDonald, 2012; Roberts, 2019.

söyler. Kant'ın bu yaklaşımını zihnimizin beklediği, doğal gördüğü bir durumun ya da bir beklentinin rasyonel olmayan bir duruma dönüşerek ortaya çıkması olarak yorumlayabiliriz. Böylece ani bir gevşeme meydana gelir. Kant'ın deyimiyle hiçliğe dönüşen durum gülmeyi ortaya çıkarır. Kant, bu ani durumu farklı yönleriyle ele alırken sağlığa faydalı olduğu iddiasını da dile getirir:

Dikkate değer ki, tüm böyle durumlarda şaka her zaman kendi içinde bir an aldatılabilir bir şey kapsamalıdır; buna göre, görünüş hiçliğe yittiği zaman, anlık onu bir kez daha deneyebilmek için yine geri döner ve böylece hızla birbirini izleyen gerilme ve gevşeme yoluyla geri atılır ve bir salınım durumuna koyulur; bu, bir bakıma teli germekte olan şey birden (aşamalı bir gevşeme yoluyla değil) gevşetildiği için, anlığın bir değımine ve onunla uyumlu bir iç bedensel delime neden olmalıdır ki, istemsiz olarak sürer ve bir yorgunluk, ama onunla birlikte neşelilik (sağlığa yararlı bir devimin etkileri) yaratır (Kant, 2006, s. 207).

Kant, neşeli olma durumunu akıl ve vücut arasında gerçekleşen anlık gerilme ve gevşeme olarak açıkladıktan sonra gülmenin keyifli tarafını vurgulayarak Voltaire'e göndermede bulunur ve "Voltaire göğün bize yaşamın birçok sefilliğine karşı dengeleyici olarak iki şeyi, umudu ve uykuyu verdiğini söyledi. Bunlara gülmeyi de ekleyebilirdi" der. Kant'ın Voltaire'e yaptığı atıf gülmeyi olumlayan bir bakışı gösterir. Böylece geleneksel olarak ağırbaşlı ve yüksekte bir bakışla ele alınan gülme bu sefer yaşamın doğal ve keyifli yönlerinden biri olarak yorumlanmış olur.

Kant'ın gülmeye dair açıklamalarında vurguladığı bir beklentiyle ani bir hiçliğe dönüşen durumu Schopenhauer uyuşmazlık kavramını net biçimde vurgulayarak açıklar. Schopenhauer, kakhahanın bir kavram ve onunla ilişkili nesne arasındaki uyumsuzluğun aniden kavranması ile ortaya çıktığını düşünmektedir. Dolayısıyla kakhaha bu uyumsuzluğun ifadesidir. Ayrıca gerçek nesne ile kavram arasındaki uyuşmazlık ne kadar büyük olursa gülücün etkisinin de o oranda artacağını düşünmektedir. Schopenhauer, "her kakhahanın kendini ister kelimelerle ister eylemlerle ifade etsin paradoksal ve beklenmedik bir vesile ile ortaya çıkacağını" savunmaktadır (2020, s. 145).

Schopenhauer'in üzerinde çok net bir biçimde durduğu uyuşmazlık durumu, zihnin rasyonel düzlemde kavramlar ve nesnelere arasında kurduğu uyumun ortadan kalktığı

durumlar ile ilgilidir. Kavram ve nesne arasında beliren ve Kant'ın yaklaşımındaki gibi rasyonel düzleme oturmeyen uyumsuz durumu Schopenhauer gülmenin ortaya çıktığı paradoksal durum olarak nitelemiştir.

### **Rahatlama Kuramı ve Spencer**

Spencer, “Gülmenin Fizyolojisi” isimli makalesinde gülmeye dair temel yaklaşımları ele alır. Üstünlük ve uyumsuzluk teorilerini değerlendiren Spencer, gülmenin ortaya çıktığı bazı durumları bu kuramların açıklamakta yetersiz kaldığına dikkat çeker ve gülmenin fizyoloji ile de açıklanabileceğini söyler.

Rahatlama kuramını temellendiren ilk düşünür olarak görülen Spencer, 19. Yüzyılda fen bilimlerinde ortaya çıkan gelişmeleri felsefe ile buluşturmaya çalışmış ve mizah üzerine yaptığı incelemede de bu yola başvurmuştur. Uyumsuzluk duygusunun gülmeye nasıl dönüştüğüne odaklanan Spencer, bu dönüşümün sinirsel enerjinin serbest bırakılmasıyla olabileceğini savunmuştur (Mc Donald, 2012, s. 64).

### **Freud: Bilinçdışı, Gülünç ve Esprinin Ayrımı**

Farklı kuramsal kaynaklarda düşünceleri Spencer'la beraber rahatlama kuramı çerçevesinde de ele alınan Freud; gülme, espri ve bilinçdışı arasındaki bağlara değinerek gülmenin düşünsel evrenine yeni bir yaklaşım getirmiştir. Ayrıca Freud'un gülünç ve espriyi birbirinden farklı noktalara koyan açıklama biçimi de dikkate değerdir.

Bunlarla birlikte Freud, Spencer'ın görüşlerine göndermede bulunarak onun gülmeyi zihinsel bir uyarılmanın deşarjı biçiminde ele alan yaklaşımını düzeltme gereği duyduğunu belirtir. (Freud, 1998, s. 178). Freud, “Eğer daha önce özel ruhsal yolların yüklenmesinde kullanılmış bir ruhsal enerji kontenjanı, kullanılmaz hale gelmişse, serbestçe deşarj olsun diye gülmenin ortaya çıktığını söyleyebiliriz” diyerek Spencer'ın vurguladığı gülmeyi enerji boşalımı olarak gören yaklaşımı, ruhsal durumla ilişkilendirir. Böylece Spencer'ın fizyolojik yaklaşımına kendi deyimiyle psikopatoloji odağında bir bakış açısı getirmiş olur. (Freud, 1998, s. 178).



Freud'un "ruhsal enerji" kavramı, onun gülme ve bilinçdışı arasında kurduğu bağı anlayabilmek adına önemlidir. Kimi zaman rahatlama kuramı çerçevesinde değerlendirilmesi de bu kavrama yaptığı vurgudan dolayıdır. Freud ruhsal enerjinin boşalmasını haz kavramı ile birlikte ele alır:

Bu nedenle, hipotezimize göre, gülmede, o ana dek yükleme için kullanılmış bir ruhsal enerji toplamının, özgürce deşarjına izin verildiği koşullar bulunur. Ve gülme -doğru. tüm gülmeler değil ama kesinlikle espri olayındaki gülme- bir haz göstergesidir, bunun için biz bu hazla daha önce varolan yüklemenin kaldırılması arasında bir bağlantı kurma eğiliminde olacağız (Freud, 1998, s. 179).

Buradaki diğer bir önemli nokta Freud'un espri anındaki gülmeyi diğer gülmelerden ayırmasıdır. Hazzın espri anındaki gülmede ortaya çıktığını belirten Freud bu durumu toplumsallıkla açıklar. Ona göre espri ancak birden fazla kişinin katılımıyla tam olarak ortaya çıkabilir.

Espriyi birine söyleme arzusu, espri işleminin ayrılmaz bir parçasıdır: aslında bu arzu o denli güçlüdür ki sıklıkla ciddi biçimde üzerinde durulmaksızın yerine getirilir. Gülünç olgusunda da onu bir başkasına söylemek hoşnutluk yaratır ama gereksinim bağlayıcı değildir. Eğer kişi gülünç bir şeyle karşılaşır ondan kendi kendine de zevk alabilir. Bir espri ise tersine başka birine söylenmek *zorunda*'dır. Bir espri oluşturma ruhsal süreci, espri bir kişide ortaya çıktığında tamamlanmamış gibidir: geride, düşüncenin iletilmesiyle, espri oluşturmanın bilinmeyen sürecini bir sonuca ulaştırmaya çalışan bir şeyler kalmıştır. (Freud, 1998, s. 174).

Esprinin varlığını bireyler arasındaki karşılıklı iletişim üzerinden açıklayan Freud'un gülünç kavramını ele alırken de bu doğrultuda düşündüğü görülür. Freud, gülünçün "sosyal ilişkilerden türeyen niyetlenilmemiş bir keşif" olarak ortaya çıktığını söyler. Ayrıca kavramın insanların hareketlerinde, karakterlerinde, biçimlerinde ve zihinsel özelliklerinin dışı vurulma şekillerinde de belirlediğini ifade eder. İnsanların kendilerini gülünç kılma ya da başkalarını gülünç duruma düşürme yetilerine değinerek bunları da yine haz duygusu odağında açıklar. (Freud, 1998, s. 219). Freud'un gülünç durumu açıklarken değindiği insanlar arası ilişkiyi daha detaylı boyutları ile toplumsal durumu da işin içine katarak Bergson ele almıştır.

### **Bergson: Gülmenin ve Gülüncün Toplumsallığı, Durum, Söz ve Karakter Komiği**

Bergson'un *Gülme* isimli çalışması, alt başlığında ve önsözünde de belirtildiği gibi komiğin anlamını kavramaya yönelik bir çabanın ürünüdür. Bergson'un arayışı öncelikle gülme kavramına yönelir. Gülmenin, diğer gülenlerle birlikte adeta bir suç ortaklığı düşüncesi taşıdığını vurgulayan Bergson, "İnsana özgü olanın dışında komik yoktur" diyerek komik kavramını insan varoluşu ile özdeşleştirir. (Bergson, 2006, s. 12). Bununla birlikte komiğin rastlantısal olduğunu da belirterek rastlantıların olağan dışı durumunu fark edince güldüğümüzü söyler. Komiği bu denli insanla birlikte açıklayan Bergson kavramın toplumsal boyutu üzerine eğilir. Ona göre gülünç duruma düşme endişesi "nasıl görünmemiz gerekiyorsa öyle görünmeye çabalamamızı" sağlar (Bergson, 2006, s.19).

Bergson komiği jest ve biçimler üzerinden de açıklar. İnsan vücudunun basit bir makineyi andırdığı ölçüde komik olduğunu düşünür. Öykünmenin bu yüzden komik bir davranışa dönüştüğünü de ekler. (Bergson, 2006, s. 23). Bu noktada Bergson insan imgelemi ve mantığı arasındaki çatışmaya da değinerek komik durumun ortaya çıkışını anlamaya çalışır, "imgelemin bir mantığı vardır ki bu, usun mantığı sayılmaz, hatta kimi zaman usun mantığına aykırıdır" der. (Bergson, 2006, s. 29). Bu durumu açıklarken kılık değiştirmeyi örnek veren Bergson, "Kırmızı bir burun boyanmış bir burundur" örneğini vererek mantığın kabul etmediği görüntünün imgeleme göre gerçek olduğunu belirtir ve bu zıtlıktan komiğin doğduğunu ifade eder.

Bergson, gülüncün anlamını, insan davranışlarında aradıktan sonra "durum" ve "söz komiği" kavramları için tiyatroya başvurur. Tiyatroyu "yaşamın büyütülmesi ve sadeleştirilmesi" olarak gören Bergson, durum ve söz komiğine bu noktadan yaklaşırsa daha doğru sonuçlara ulaşabileceği kanısındadır. Komiğin tiyatrodaki varoluşu üzerinden anılara ve çocukluk dönemi oyunlarına da değinir. Geçmişte yaşanan hazların şimdi duyduğumuz hazlarla bağlantılı olduğu görüşündedir. Bu durumu çocukluk dönemi oyunları ile birlikte ele alırken tiyatro sahnesinin bir oyun olduğunu hatırlatır. Çocukların kuklalarla kurdukları oyun bağına da atıfta bulunan Bergson, tiyatro sahnesinin, kuklanın iplerinin kullanıla kullanıla kaybolmuş bir görüntüsü olduğu

fikrindedir. (Bergson, 2006, s. 42). Bergson'un bu fikri, yaşamın tiyatro sahnesinde yeniden canlandırılması ve taklit edilmesiyle komiğin açığa çıkmasına örnektir. Bergson: “Yaşam izlenimini ve açıkça bir mekanik düzen duygusunu birbirlerinin içine girmiş olarak bize veren her tür edim ve olay komiktir” (Bergson, 2006, s. 42). cümlesiyle durum komiğinin yaşamın mekanik takliti ile olan bağımlı net biçimde ortaya koyar. Bu açıklamadan sonra Bergson çocukluk anılarının ve oyunlarının komik yaratmadaki etkisini vurgulamaya devam eder. Bu doğrultuda; yaylı şeytan, ipli kukla, yineleme, tersine çevirme ile durum komiğinin yapısal yönlerini örneklendirir.

Durum komiğinden sonra söz komiğini ele alan Bergson, öncelikle tüm komik etkilerin zaten dil aracılığıyla çıktığını belirtir. Bu noktada söz komiğini farklı bir yere koyabilmek için cümlenin yapısı ve sözcüklerin seçimi ile ortaya çıkan komiğin ayrı olduğunu vurgular. Ona göre bu tür durumlarda komik olan dilin kendisidir. (Bergson, 2006, s. 58).

Bu noktaya kadar Bergson'un gülme ve komik etrafında şekillendirdiği düşünceler durum ve söz komiği ile birlikte karakter komiğinin alt yapısını oluşturur. Bergson karakter komiğini ele almadan hemen önce bu yaklaşımını şöyle ifade eder:

Gülmenin toplumsal bir anlamı ve kapsamı bulunduğu, komiğin her şeyden önce bireyin topluma bir anlamda uyum sağlayamamasını dile getirdiğine, nihayet komiğin yalnızca insanoğlunda bulunduğu inandığımız için, önce insanoğlunu, karakteri ele aldık. O zaman güçlük daha çok, karakterden başka bir şeye nasıl olup da güldüğümüzü ve hangi ince sızma, bileşme ya da karışma olaylarının sonucu komiğin basit bir devinimin, kişisiz bir durumun, bağımsız bir tümcenin içine sokulabildiğini açıklamakta idi. Buraya kadar yaptığımız işte budur. Arı madeni elimize alıp, bunun filizinin nasıl oluştuğunu bulmaya çalışıyorduk. Ama şimdi madenin kendisini inceleyeceğiz. Bu da çok kolay olacak, çünkü bu kez işimiz basit bir elementle. Bu elemente yakından bakıp nasıl tepki gösterdiğini görelim. (Bergson, 2006, s. 73).

Bu açıklamasından sonra Bergson'un komiğe yaklaşımı kavramın toplumsallığını vurgulayarak gelişir. Bu vurguyu ise daha çok komediya üzerinden yapar.

Komiğin tümüyle yaşama ya da sanata mal edilemeyeceğini düşünen Bergson, gerçek yaşamdaki kişilerin davranışlarını yüksek bir locadan bir oyunu izler gibi izlediğimizi ve bu yüzden onlara güldüğümüzü söyler. (Bergson, 2006, s. 74). Bergson'un bu

yaklaşımı aslında bir yönüyle Platon, Aristoteles ve Hobbes gibi düşünürlerin üstünlük kuramı çerçevesinde değerlendirilen yaklaşımlarını hatırlatır. Ancak Bergson'u onlardan ayıran, gülmenin bu yönünü sanat, estetik ve toplumsallık çerçevesinde ele almasıdır. Komedyanın yarattığı sanatsal zevkin içinde utandırma ile birlikte toplumsal bir düzeltme düşüncesi bulunduğunu ifade etmesi bunu gösterir. (Bergson, 2006, s. 74) Bu yüzden ona göre komedyaya gerçek yaşama daha yakındır. Buradan hareketle karakter komiğini komedyaya ve toplumsal durumun birbirini dışlamayan yönleri üzerinden açıklar ve özellikle komedyanın geneli gösteren yapısını vurgular. Hatta Moliere'in *Cimri*'sini ele aldığı bölümde oyunun adının Harpagon değil de *Cimri* olarak belirlenmesini, komedyanın toplumun geneliyle kurduğu bağla açıklar. Bir karakterde canlanan, toplumsal olarak düzeltilmesi beklenen davranış biçimi Bergson'a göre özdevinim, dalgınlık ve katıllık gibi komiğe has biçimlerle ortaya çıkar. (Bergson, 2006, s. 17).

Bergson'un komik ve gülünç kavramlarının anlamları üzerine geliştirdiği bakış açısı, kendinden önceki yaklaşımların izlerini barındırmakla beraber, bu yaklaşımlara sanat ve toplumsallık odağında gülme üzerine fikirlerin eklenmesiyle daha özgün bir noktaya ulaşmıştır. Özdevinim, mekaniklik ve dalgınlık üzerinden anlattığı komik durumun Kant ve Schopenhauer'un nesne, nesnenin devinimi ve mantığın uyumsuzluğu çerçevesindeki yaklaşımlarıyla paralellikler gösterdiği görülmektedir. Aynı zamanda toplumun çizdiği davranış biçimlerinin dışında, topluma uyum sağlayamayan bireylerin davranış biçimlerinin katılık olarak açıklanması ve komiğe yol açığının söylenmesi de uyumsuzluk kuramıyla kurulan benzerliğin farklı bir görüntüsüdür. Bununla beraber Bergson'un toplum ve komik arasında kurduğu bağ üstünlük kuramına da yakındır. Gülmenin sağladığı haz duygusunun ve düzeltme isteğinin Platon, Aristo ve Hobbes'a kadar uzanan düşünce ağına temas ettiği ortadadır. Bergson tüm bunları daha incelikli ele almış hem günlük yaşamdan hem de sanat ürünlerinden örnekler vererek komiğin anlamına dair detaylı sonuçlara ulaşmaya çalışmıştır.

Bergson'un izlediği yol gülmenin ortaya çıkma biçimlerinin farklı yönleriyle ele alındığı birçok durağı barındırır. Bergson insandan, toplumsal durumdan, sanata doğru giden bir çizgi içerisinde düşüncelerini geliştirmiştir.

### **Bir Tepki Olarak Gülme ve Yeni Bir Gülme Kuramı Arayışı**

Bergson'la birlikte gülmenin kavramsal evriminin önemli bir noktaya ve bütünlüklü sonuçlara ulaştığı görülmektedir. Ancak bu kavramsal uğraş farklı biçimlerde yinelenmeye devam eder. Örneğin Bergson'dan yıllar sonra Arthur Koestler (1997, s. 9), gülmeyi “lüks bir tepke” olarak ele alır. Biyolojik bir amaca yönelmemesi ve baskılardan geçici bir süreliğine kurtararak rahatlama sağlaması dışında yararlı bir işlevinin olmaması Koestler'e göre gülmeyi diğer tepkilerden ayırır.

Benzer şekilde Morreall de gülmenin diğer duygulardan ayrıldığını belirtir. Korku ve sevgi gibi duygular üzerine yapılan çalışmalarda temel noktalarda uzlaşma sağlanabildiğini ancak gülme söz konusu olduğunda bu türden bir ortaklığın bile görülmediğini vurgular. Morreall'e göre bu durum gülme kuramlarının gülmeyi tam olarak açıklayabilmesine olanak vermemektedir. (Morreall, 1997, s.6). Morreall bu çıkmazı gülmeyi psikolojik ve fizyolojik yanlarıyla bütünlüklü biçimde ele alarak aşmaya çalışır.

Morreall, gülmenin psikolojik bir değişimle ortaya çıktığı fikrindedir. Bu yaklaşımını uyumsuzluk kuramıyla da destekleyerek, anlayış kalıplarına uyan ciddi bir anlama ve düşünme sürecinden, uyumsuz bir durum sebebiyle gayriciddi bir ruh haline geçme ile gülmenin ortaya çıkması olarak açıklar. Daha bütünlüklü bir gülme kuramı arayışında olan Morreall, psikolojik değişimin gülmeye sebep olması üzerine yaptığı vurgunun dışına çıkarak temeldeki üç gülme kuramında da geçerli olduğunu düşündüğü gülmenin savunmasız bir anda aniden ortaya çıkabilme gücüne değinir. Bununla birlikte başta belirttiği psikolojik değişim durumunun ancak hoş bir durumla birlikte gerçekleştiğinde gülmeye dönüşebileceğini ekler (Morreall, 1997, s. 59).

Morreall'in yaklaşımının temelinde gülme kuramlarına karşı geliştirdiği eleştirel bakış açısı vardır. Gülmenin mekanizmasının anlaşılabilmesinin kuramın çok genel biçimde ifade edilebilmesine bağlı olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden dar formüllerin gülmenin yalnızca bazı durumlarına değinebildiğini ifade etmiş ve kuramın bazı

durumları için uygulanması durumunda anlamsız olacağı fikri üzerinde durmuştur. (1997, s. 60).

Tüm bu açıklamalarının sonunda Morreall, gülmenin yukarıda vurguladığı psikolojik değişimlerin ardından ortaya çıkan sinirsel bir eylem olduğunu belirtir. Buradan da gülmenin eğlenti duygusu taşıyan fiziksel bir eylem olduğu sonucuna varır. Böylece psikolojik ve fizyolojik durumu bir araya getirmiş olur. (Morreall, 1997, s. 60). Bu düşüncesini temellendirirken farklı bir yaklaşıma daha başvurarak psikolojik ve fiziksel durumun ortaklığını derinleştirmeye çalışır. İnsanın acil ihtiyaçlarının giderilmiş olmasının gülmenin ortaya çıkabilmesi için gerekli olduğunu belirterek aslında güvende olma hissinin gülmeyi yaratacak psikolojik değişimin zeminini oluşturduğunu belirtir (Morreall, 1997, s. 78).

John Morreall'in gülme kuramlarına yaklaşımı temelde bu kuramların gülmeyi açıklamadaki yetersizliği üzerinedir. Koestler de gülmenin tanımlanmasının zorluğuna değinir. Bu iki düşünürün kendilerinden öncekilere göre gülmenin biyolojik ve psikolojik yönlerini daha fazla vurguladığını görürüz. Özellikle Morreall gülmenin psikolojik yönüne eğilir.

Gülmenin kavramsal yolculuğunda gelinen bu nokta gülmeye dair net bir tanıma varmamızın çok zor olduğunu gösterir. Ancak fiziksel bir davranış olarak gülmenin evrimsel anlamda insan genetiğindeki yerinin değişmezliği bir gerçeklik olarak karşımızda duruyor. Bu yönüyle gülme hangi bağlamda yorumlanırsa yorumlansın evrensel olarak her durumda tanınabilecek bir duygu durumudur. En başta vurgulanan gülmenin merkezde olduğu kavramsal ağın uzantılarından olan mizah ise gülmenin taşıdığı derinliğe kültürel bir boyut katma niteliğine sahiptir. Gülmenin farklı kültürlerdeki insanların yaratıcılığı sayesinde ortaya çıkma biçimleri mizah kavramı ile ilgilidir.

### **Kültürel Bir Eylem Olarak Mizah**

Mizahın tanımlanmasına dair çeşitli yaklaşımlar sosyal bilimlerde farklı yönleriyle ele alınmıştır. Öncelikle kavramın her kültürde kendine has bir içeriğe sahip olduğunu

söylemek mümkündür. Arthur Koestler (1997, s. XX ), “Mizah anlaşılması zor bir şeydir, gökkuşağı da öyle; yine de renkli tayfların incelenmesi, maddenin temel yapısına ilişkin ipuçları sağlamıştır.” der. Koestler’in ifadesi ile aynı sonuca varabilecek bir çok yaklaşımı başka araştırmacılardan ya da düşünürlerden de okuyabiliriz. Robert Escarpit de bir güldürü kuramı oluşturmanın zorluğuna değinir. (2016, s.30). Morreall’in gülme kuramlarının temelde uzlaşmadığını vurgulaması da aslında mizah kavramının tanımlanmasının zorluğuyla doğrudan bağlantılıdır. Mizah ve gülme arasındaki doğrudan ilişki bu durumu anlamlandırmamıza yardımcı olur. Ferit Öngören bu doğrudan ilişkiyi “gülme mizahın alkışı yerinde” (1998, s. 15) diyerek kısaca açıklar. Bununla birlikte Öngören, mizah ve gülme ilişkisine başka bir açıdan da yaklaşır. Öngören, her gülmenin mizahı ilgilendirmediğini, her mizahın da güldürmediğini söyler. (Öngören, 1998, s. 15). Bu noktada mesele çelişkili bir bağlama doğru evrilmiş gibi görünebilir. Ancak, kültüre, zamana, topluma ve kişiler arasındaki ilişkiler ağına bağlı olarak gülme ve mizah arasındaki ilişki düşünüldüğünde bu durum daha açıklayıcı hale gelir. Örneğin Vaid, (2002) mizahı tanımlarken, mizahın ortaya çıkabilmesi için bir başlatıcının ve bir de alıcının olması gerektiğini belirtir. Vaid, Gregory Bateson’a atıfta bulunarak bu iki ögenin bir oyun çerçevesi kurduğunu ve bu çerçevenin içinde söylenenlerin ciddiye alınmayacağına dair bir anlaşmanın olduğunu dile getirir. Vaid, bu çerçevenin bir olay ve durum karşısında görülen uyumsuzluğa karşı tek bir kişi tarafından da kurulabileceğini söyler. Benzer çerçevenin sözlü mizahta da oluştuğunu söyleyen Vaid, iki farklı anlamın metin içinde tutarsızlık, metinlerarasılık, çok anlamlılık, belirsizlik gibi şekillerde iç içe geçtiğini ve alıcının bir anlama yönelirken diğer anlamın belirmesi sonucu uyumsuzluğu deneyimlemesiyle mizahın ortaya çıktığını belirtir (Vaid, 2002, s. 505-506).

Mizahın karşılıklı ortaklığı ve belirli bir çerçeve içinde anlaşmayı gerektirmesi kültürel bir yapının kurulması mecburiyetine işaret etmektedir. Mizah üreticisinin ortaya çıkardığı ürünün anlaşılabilmesi kültürel ortaklığı zorunlu kılar. Vaid’in Gregory Bates’e atıfla üzerinde durduğu oyun çerçevesi bu kültürel durumun inşasıyla ilgilidir. Sözlü mizah üretiminde kendini gösteren metinlerarasılık, uyumsuzluk, çok anlamlılık gibi öğelerin mizah alıcısı tarafından algılanabilmesi ve mizah üreticisinin yarattığı uyumsuz durumun anlaşılabilmesi ancak bu kültürel bilgi ile gerçekleşebilir. Bu kültürel

bilgi, çok uzun yıllara dayanan yazılı veya sözlü kültürle alakalı kendine özgü bir olgu olabilir. Bununla birlikte dönemin, güncel durumun yarattığı birçok olgu ya da olay da var olduğu topluma ve kültüre bağlı olarak mizahi öğelere dönüşebilir.

Robert Escarpit, toplumun ve kültürün kendine özgü nitelikleri çerçevesinde mizahın ortaya çıkış biçimini açıklamak için “açık gerçekliğin askıya alınması” kavramını öne sürmüştür. Bu kavramı açıklamak için ise üç noktanın üzerinden durmuştur:

1. Mizahın ilk evresini oluşturan alaycı çelişki, sıradan dünya ile bilerek saçmalığa indirgenmiş dünyanın beklenmedik bir anda buluşmasıyla ortaya çıkar;
2. Saçmalığa indirgenme, bütünüyle sağlıklı ve de bütünüyle mantıklı bir kafa ürünü olan tutumla birlikte, bir açık gerçekliğin istençle askıya alınması sonucunda sağlar;
3. Askıya alınan açık gerçeklik herhangi bir toplumsal öbeğe özgüdür; mizah çelişkisi de ancak bu açık gerçekliği benimseyen toplumsal öbekten olanlar için vardır. Ayrıca şunu da ekleyelim: Bu durum, herhangi bir ülke mizahının çoğu kez bir başka ülke insanlarına neden anlaşılmasız olduğunu da açıklamaktadır (Escarpit, 2016, s. 112).

Alaycı çelişki kavramından yola çıkan Escarpit, bu kavramın sıradan gerçeklik ile saçmalığın buluşmasıyla üretildiğini vurguladıktan sonra mizahın kültürle kurduğu sıkı ilişkinin temelinde yer alan meseleye açıklık getirir. Diğer taraftan Escarpit’in üzerinde durduğu bu üç nokta, toplumların sadece kendi kültürel bütünlükleri içerisinde anlamlı olan sıradan gerçekliklerinin mizahın yaratılmasındaki rolünü göstermektedir. Ayrıca her toplumun kendine özgü ve sadece kendi içinde anlaşılabilir olan mizah kültürünün oluşum sürecine dair de fikir vermektedir.

Böylece mizahın alımlanabilmesi için belirli bir ortaklıktan bahsetmenin yanlış olmayacağı fikri ile karşı karşıya kalırız. Robert Escarpit bu durumu ise şöyle açıklar:

Mizahçı okurunu, saçmalığın dışında bir irkiltiye çağırır. Bunu, az çok karmaşık, kimileyin de örtülü belirtmelerle yapar. Ama insandan insana hınzırca bir kavilleşme ortaya koyduğundan, bu belirtmeler yalnızca belirli bir toplumsal öbek içinde anlaşılabilir. Bu da mizaha ikinci bir insani "sınırlama" düzeyi getirir (Escarpit, 2016, s. 115).

Burada Robert Escarpit’in mizahın kültürlerle özgü yönünü açığa çıkarmada anahtar niteliği taşıyabilecek bazı sözcükler kullandığını görüyoruz. Mizahçının “örtülü



belirtmelere” başvurduğunu ve bu örtülü belirtmelerin insanlar arasındaki bir anlaşma ile “belirli bir toplumsal öbek” içinde anlaşılabilmesini belirtiyor. Escarpit’in bu vurgusu mizahın toplumsal durumla olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Mizahçının sunduğu anlatının, jestlerin ya da komiği ortaya çıkarabilecek ve gülmeyi sağlayabilecek herhangi bir şeyin anlaşılabilmesi ortak bir anlayış ile mümkün olabilir. Bu ortak bilinci ya da mizahi durumu anlamlandırabilmeyi sağlayan kolektif süreç herhangi bir toplumsal birimin - bu sadece iki kişi de olabilir - belirli bir zamana, yere ve sosyal duruma bağlı olarak kendine özgü mizahi bir anlayışı ya da mizah duygusunu yaratabileceğini gösteriyor. Bu ortak mizah anlayışının yaratılmasını sağlayan belirli toplumsal durumların ya da olguların önemini ve bunların mizahi biçime dönüşme süreçlerini Ferit Öngören şöyle bir örnek üzerinde açıklar:

Örnek olarak, kapalı ev ekonomisinin yıkılmaya başladığı ve karı-koca aile biçimine geçişin başladığı dönemde, anlamsız bir yük durumuna gelen kaynana hakkında zengin bir mizah salgınının boy attığı göze çarpar. Aslında, toplumun hangi alanında yoğun bir mizah salgını göze çarpıyorsa, o kesimde toplumun bir değişme içinde bulunduğu söylenebilecektir. Ayrıca savaş gibi toplumsal sarsıntılar da kendi mizahlarını birlikte getirecekler, birlikte götüreceklerdir (Öngören, 1998, s. 28).

Öngören’in açıklaması, toplumsal bir olayın yarattığı kendine özgü mizahi bir durumun anlaşılabilmesi dışında mizah ve toplum arasında birbirini anlaşılır kılan karşılıklı bir ilişki olduğunu da gösteriyor. Belirli bir kültürel ortamda karşılık bulan mizahi biçimler ya da insanların güldükleri şeyler o toplumun hem kültürüne hem de o anki sosyal duruma dair fikirler edinmemize olanak sağlıyor.

Toplum ve mizah arasındaki bu karşılıklı ilişki mizahı kültürel bir eyleme dönüştüren en belirgin veri olarak karşımızda duruyor. Mizahın dinamik yapısı ve var olduğu kültürel çevreyi yansıtma gücü, bunu sağlayan olguların başında gelir. Mizahın toplumla, insanlar arasındaki ilişkilerle kurduğu bu özgün yapının tarihsel süreç içerisinde geliştirdiği çeşitli araçlar mizah ve kültür arasındaki bağı daha yakından anlamamıza katkı sunabilir. Ferit Öngören bu durumu öncelikle mizah ve eğlence arasındaki bağla açıklamıştır:

Eğlencenin sosyal bir olay olması, en önemli yanı sayılsa gerekir. İnsanlık, eğlencenin bu sosyal yapısını başlangıçta kavramış, ona topluluğun dili olma görevini yüklemek istemiştir. Sözelimi ilkbaharda yeni ürünü karşılama törenleri, sonbaharda ürünü kaldırma törenleri, insanlık için en eski ve en yaygın eğlence olayları olarak karşımıza çıkıyor. Bir ülkenin topluca eğlendiği olağanüstü törenlerde, mizahın da ilk biçimleri ile birlikte belirlendiğini izleyebiliyoruz. Hititlerde Purulli ayinleri, Eski Yunan'da Dionysos şenlikleri, en ünlü örneklerden ikisidir (Öngören, 1998, s. 15).

Burada da görüldüğü gibi toplumların kültürel birikimlerinde önemli yere sahip olan eğlenceler, karnavallar<sup>12</sup>, bayramlar mizahın çeşitli yönleriyle ortaya çıkabileceği imkânları sağlamaktadır. Ayrıca bu toplumsal faaliyetler birlikteliğin ve birlikte eğlenmenin getirdiği rahatlama ile hoşgörü ortamı oluşturarak mizahın canlanmasına ve hareket alanı kazanmasına etki ederler. Mizah da bu sayede farklı anlatım yollarına başvurarak kendine yeni alanlar açmaya çalışır. Böylece toplumsal hoşgörü ve mizah birbirini etkilemiş olur. Hoşgörü sayesinde filizlenen mizah ortaya çıktıktan sonra kendi imkânlarıyla hoşgörünün boyutlarının artırılması için de yeni yollara başvurur (Öngören, 1998, s. 16).

Bu noktadan itibaren kültürel bir eyleme dönüşen ve toplumla, sosyal yapıyla çeşitli ilişkiler kuran mizaha farklı bir noktadan da yaklaşmamız gerekir. Mizahın yeşermesinde önemli bir etkiye sahip olan hoşgörü kültürü aynı zamanda mizahın çeşitli sınıflara, olaylara yaklaşımında sınırları zorlamasını sağlar. Türk kültürü açısından düşünürsek mizahın “acıyı bal etme” tarafı da vardır. Ancak bununla beraber çeşitli toplumsal normlar belirli noktalarda mizahın karşısında da çıkabilmektedir. Bu normların üzerine eklenen yönetim güçlerinin belirlediği kurallar toplumsal ve bireysel yaşamda sıkışmışlığa sebep olabilir. Özellikle toplumsal yapının ve iktidarın belirlediği çizgileri aşmak güçtür. Yukarıda da vurgulanan hoşgörü ve mizah ilişkisi bu noktada önemli hale gelir. Toplumsal normların doğrudan ifadeye izin vermediği alanlarda mizaha tanınan hoşgörü ifade alanlarını genişletir. Böylece ifade edilemeyen, dile getirilemeyen meseleler mizah sayesinde hoşgörünün koruyuculuğundan da

<sup>12</sup> Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası* isimli eserinde Orta Çağ toplumunun, kiliseye ve diğer otoriter güçlere karşı kurduğu, mizahi karşı koyma gücünü anlatır. Güçlü ve keskin otoriter güce karşı toplum en çok karnavallarda kendini gösteren parodik bir karşı duruş gösterir. Orta Çağın hakim baskıcı ve ciddi tonunu halk, karnavallardaki eğlenceler, taklitler ve türlü temsillerle ters çevirir. Böylece Orta Çağ Avrupa toplumuna has mizahi biçimler dönemin kültürüne dair özgün göstergelere dönüşürler (Bakhtin, 2005).

faydalanarak ortaya çıkar. Tüm bunlar her kültürde farklı ve özgün yönleriyle ortaya çıkar. Her toplumun kendi kültürü içinde yarattığı sıra dışı ve sadece kendine özgü öğeler, o toplumun ürettiği mizah ve o toplumun kültürü arasında ayrılmaz bir bağ yaratmıştır.

### **Türk Kültüründe Gülme ve Mizah**

Türk kültürünün oluşturduğu sözlü ve yazılı birikim uzun bir tarihsel sürece ve geniş bir coğrafyaya yayılmaktadır. Mizahın Türk kültüründeki gelişimi de tarihsel süreç ve coğrafya ile yakından ilgilidir. Türk kültürü, bu uzun tarihsel süreç boyunca farklı kültürlerle alışveriş içerisinde olmuş, Türk mizahı da bu doğrultuda kendine özgü yapısını oluşturmuştur. Bu özgünlük gülme kavramının Türk kültüründeki varlığı ile ilk olarak kendini gösterir.

Veren, (2018) “IX. Yüzyıl Öncesi Türk Kültürel Belleğinde Mizahın İzleri” isimli çalışmasında kaynak metinler üzerinde durmuş ve bu kaynak metinler üzerinden mizah ile ilişkili kavramları belirleyerek bir tablo oluşturmuştur. Veren’in oluşturduğu tabloda ironi, negatif mizah, pozitif mizah, söz komiği, hareket komiği, karakter komiği gibi belirli temalara ve kavramlara yer verilmiş ve bunların kaynak metinlerde ne sıklıkla yer aldığı incelenmiştir. Çalışma, gülme ve mizaha dayalı kavramların Türk kültüründeki köklerine dair önemli veriler sunmaktadır. Ayrıca aynı çalışmada kavramın etimolojik kökeni farklı sözlüklere göndermeler yapılarak incelenmiştir.<sup>13</sup> Bu çalışmada gülmenin sözlüklerdeki karşılıkları ile beraber eski Uygurcadaki *Tağun* ve *Tağunçı* sözcüklerinden hareketle mizah üreten kişilerin varlığına da değinilmiştir. Ayrıca şölen ve sığır törenlerinde, topluluk halinde eğlence kültürünün geliştiği, bunun da mizah yaratma sürecine olan olumlu katkısı vurgulanmıştır.

<sup>13</sup> Makalede, *Dîvânu lûgatit-Türk*'te yer alan mizahla ilgili şu kelimelere yer verilmiştir: elikleme: alay etmek; külmek: gülmek; elük: alay etme, maskaraya alma; katurmak: sevinmek, öğünmek, gülmek; katgurmak: gülere katılmak; katurgan: çok sevinen, çok öğünen, çok gülen; külmek: gülmek; kültürmek: güldürmek: külümsinmek: gülümsemek, güler görünmek, gülümsenmek; okşamak: okşamak şakalaşmak, benzetmek; yaltga: bir şeyle alay etme; yaltga kılmak: alay etmek, maskaraya almak. Aynı makalede Clauson'un *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish* (1972) sözlüğünde yer alan elü:g: alay etmek ; elügle:- alay et; külgü (g-): güldü; külümsin- (g-): gülümse; külünç (g-): gülünç; külüş- (g-): gülüşmek; külüşüg (g-): gülererek, gülümseyerek bakmak/bakan, sözcüklerine yer verilmiştir.

Türk mitolojisi üzerine yapılan çalışmalarda ise gülme eyleminin doğumla olan bağı üzerine durulmuştur.<sup>14</sup> Gülmenin başlangıç ve hayat verme gücü olduğu vurgulanmıştır.

Tarihsel olarak sonraki süreçte özellikle Anadolu'ya göç ile birlikte karşılaşılan yeni kültürler Türk mizahının şekillenmesine etki etmişlerdir. Bu etki ile birlikte gelişimini sürdüren Türk mizahının izini halk edebiyatı ve klasik edebiyat ürünleri üzerinden sürmek mümkündür. Ancak özellikle Anadolu'da gelişen mizahın diğer kültürlerle kurduğu ilişkiye değinmek Anadolu'da kök salmış olan Türk mizahının niteliklerini anlayabilmek açısından değerlidir.

Anadolu kültürü üzerine yapılan araştırmalarda Anadolu uygarlıklarının inançları, doğayı algılama biçimleri ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan ayinler, ritüeller, eğlenceler, kutlamalar öne çıkar.<sup>15</sup> Mizahın ortaya çıkmasında bu geleneklerin rolü büyüktür:

Birçok önemli uygarlıkların yaşadığı eski Anadolu'yu da, bugün Anadolu köylüsünün uğraşları, törenleri, inançları bakımından böylece yorumlamak, ilginç, ilginç olduğu ölçüde de verimli sonuçlara götürecektir. Anadolu'nun eski halkı Hititler, hatta daha eski halkından tutup bugünün Anadolu köylüsüne kadar nice törenin ufak tefek değişikliklerle, fakat özünü bozmadan nasıl bir uygarlıktan ötekine el değiştirdiğini izliyebileceğimiz pek çok örnek buluyoruz (And, 1962, s.5).

Metin And'ın bu yaklaşımı ile Ferit Öngören'in Türk mizahının gelişim sürecine dair yaklaşımında benzerlikler vardır. Öngören, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi* araştırmasında "Cumhuriyet Öncesi Anadolu Mizahı" başlığı altında Hititlerden, Bizans, Selçuklu ve Beylikler dönemine, oradan da Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan tarihsel bir çizgi çeker. Bu çizginin hemen başında yer alan eski Anadolu uygarlıklarının eğlencelerini, Anadolu mizahının ortaya çıkmasını sağlayan ilk kültürel etkinlikler olarak değerlendirir:

Bu cılgınca eğlenişler, içki içişler, her türlü bağısızlık, Anadolu mizahının en eski kaynakları sayılabilir. Belirli Anadolu kentlerindeki panayır gelenekleriyle bu

<sup>14</sup> Bkz. Beydili, 2004.

<sup>15</sup> Bkz. And, 1962; Öngören, 1998; Ünal, 2016.

törenler arasında bir kök ilişkisi araştırılmaya değer. Purullu törenlerinde bir yılının öldürülüşü söz konusu; kötülüğün sembolü yılının, içki içirilerek öldürülmesinden sonra, sevinç ve eğlenti başlar (Öngören, 1998, s. 40).

Ferit Öngören ve Metin And'ın yaklaşımları, Anadolu'da oluşan mizah kültüründe, belirli inançlar çerçevesinde gelişen kutlamaların ve eğlencelerin önemli bir yeri olduğunu gösteriyor. Bu eğlencelerin ve törenlerin içeriği de Anadolu'da yıllar boyunca gelişecek olan mizah anlayışına dair fikirler vermektedir.

And, kökeni ve içeriği Yunan kültürü ile birlikte eski Mısır, Mezopotamya, Suriye, Filistin ve Hitit'e kadar uzanan bu kutlamalar, eğlenceler ve mevsimlik törenlerde, eskinin (tahttan indirilmiş kral, ölüm) kovulduğunu, bolluk ve bereketin süslü bir kukla ile canlandırıldığını, hasımların yarıştığını, yaşam ile ölümün, yaz ile kışın, kuraklık ile yağmurun çarpıştığını ve bunların sonucunda da bolluğun sağlanıp doğanın uyanacağına inanıldığını söyler (1962, s.5).

Bu nitelikler açısından bakıldığında birbirine zıt birçok olgunun karşı karşıya geldiği görülür. Türk mizah kültüründe de bu tür karşıtlıkları bulmak mümkündür. Bunlar çeşitli mizah biçimlerinde olgunlaşarak ve farklı formlara girerek yıllarca varlığını sürdürmüştür. Türk kültüründe çeşitli gelenekler, törenler, oyunlar içinde karşımıza çıkan kötülükle mücadele, otoriteye karşı koyma ya da değişen yaşam koşullarına eski ve yeni çatışması içinde uyum sağlama çabası bunun göstergesidir.

Tüm bunlarla beraber Anadolu mizahına Türk kültürü de kendine özgü biçimlerle katkı yapmıştır. Metin And, köylü tiyatrosundaki ölüp-dirilme, kız kaçırma, hayvan benzetmeceleri, şakalar ve dilsiz oyunları gibi temalarda eski Anadolu ve Türk uygarlıklarının ritüellerinin izlerinin görüldüğünü dile getirir. (And, 2014, s. 16 - 27). Bununla birlikte antik Anadolu mizahı ve Anadolu'ya yeni yerleşen Türk kültürünün taşıdığı özgün mizahi geleneğin ayrışma noktalarını ise Ferit Öngören şöyle açıklar:

Antik Anadolu mizah motiflerini, Batı mizahının çekirdeğinde bulduğumuz halde; bu dönemin ardını alan, sözgelimi bir Selçuklu mizahında bu motiflerin izini bile göremiyoruz. Ne Sabaz'ın, ne de Dionysos'un izini Dede Korkut masallarında göremiyoruz. Ezop ile Nasrettin Hoca arasında belirtilmeye değer bir bağlantı bile yok. Keloğlan, antik Anadolu'nun zengin mitolojisi içinde, hiçbir motife benzemez, kendine özgü bir kişilik gösteriyor. Bunun nedeni olabilecek başlıca iki etkeni

belirtmekle yetinelim. Antik Anadolu kültürü, bir çiftlik ve bağcılık kültürüne dayandığı halde, Selçuklu, çobancılık üretim ilişkisine dayalı, aşiret kökeninden gelme. Artık, ilkbahardaki ürün kaldırma şenlikleri ve sonbahardaki bağbozumu eğlencelerinin yerini, Selçuklu'da koç katma ve mesir eğlenceleri alır. Ancak, Purulli törenlerinin, Mittani ve Hurri gibi doğu ve dağlık bölgelerde, çobanlıkla geçinen Med oymaklarında, varlığını sürdürdüğü biçimi ile, Selçuklu'ya ve ordan günümüze gelen, Hıdırellez eğlenceleri, varlığını koruyabilmiştir. (Öngören, 1998, s. 41-42).

Ferit Öngören'in Nasreddin Hoca fıkraları, Keloğlan masalları ve Dede Korkut hikâyeleri bağlamında vurguladığı ayrım Türk kültürünün masallar, fıkralar, temsiller ve çeşitli anlatılar yoluyla, Anadolu mizah kültürüne yaptığı özgün katkıyı net bir biçimde ortaya koymaktadır. Böylece karşılıklı kültür alışverişine dair yeni bir bilgiyle karşılaşmış oluyoruz. Yukarıdaki alıntıda da bahsedildiği gibi köylü tiyatrosuna ve daha birçok geleneğe işlemiş olan eski Anadolu uygarlıklarının izleri ile birlikte renkli ve çok katmanlı bir yapı belirmiştir. Bu çok katmanlı yapı tarihsel süreç içerisinde gelişimini sürdürmüştür. Tarihsel süreçte Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemi boyunca Nasreddin Hoca fıkralarının, Keloğlan masallarının ve köy tiyatrosunun yanına, meddah hikâyeleri, Karagöz, ortaoyunu eklenmiş, İncili Çavuş ve Bekri Mustafa gibi mizahi karakterler bu yapının parçası olmuşlardır. Ayrıca kukla, tekerlemeler, bilmece, fıkralar, şatiheler, taşlamalar, hicivler kendilerine özgü yönleri ile mizah kültüründe yer edinmişlerdir. Bu yüzden mizahi niteliklere sahip edebi türler, Türk mizahının gelişimini ve kültürel özgünlüğünü anlamak için öneme sahiptirler.

Bu türlerden tekerlemeler, Elçin'e göre (2010, s. 586) masalların, halk hikâyelerinin, halk tiyatrolarının içinde yer alan ya da kendi başlarına ortaya çıkan; tekerlemeyi icra eden kişinin vezin, kafiye, seci ve aliterasyondan faydalanarak düşüncelerini, duygularını karşıtlıklara, şaşırtmaya, abartmaya ve güldürmeye dayalı söz kalıpları içinde sıralaması ile oluşur. Tekerlemeler Türk mizahının söze dayalı güçlü yönünü gösterirler ve mizah kültürümüzde kendine has nitelikleriyle öne çıkarlar. Elçin'in vurguladığı şaşırtma ve karşıtlıklar mizahi tonun oluşturulmasında belirleyicidir. Bu yüzden mizahın merkezde olduğu türlerde tekerlemeler dinleyiciyi ya da seyirciyi yeni bir anlatı evreninin içine girmeye hazırlarlar. Özellikle masalların tekerlemelerle başlaması, meddah hikâyelerinde tekerlemelere yer verilmesi, söz oyunlarının ve dilin Türk mizahındaki rolünü gösterir.

Diğer taraftan fıkralar da tekerlemeler gibi dilin etkili kullanımıyla yaratılırlar ve bir icracıya ihtiyaç duyarlar. Kısa anlatılar olarak toplumun mizah anlayışının yansıtıcısıdır. Bu, fıkraların toplumsal boyutunu gösterir. Fıkra anlatma geleneği bu yönü ile toplumsal yaşam içinde var olmuş hem tarihsel hem de güncel yaşamın içindeki birçok çelişkiyi mizahi biçimde ifade etmeyi sağlamıştır. Ayrıca fıkralardaki karakterler kültürel bellek içerisinde yaşamaya devam ederek mizah kültürüne süreklilik katmışlardır. Boratav, Nasreddin Hoca'nın ölümünden yaklaşık iki yüz yıl sonra bile, fıkra anlatma geleneği içinde yaşadığını, bununla birlikte fıkra anlatma geleneğinin Nasreddin Hoca'nın bilinen niteliklerinden farklı özellikleri ona attettiğini söyler. (2007, s.14,). Bunlara ek olarak Boratav, (1982b, s. 292) fıkraların gazete ve mecmuaların bulunmadığı dönemlerde halkın hiciv ihtiyacını karşıladığını söyler. Boratav, fıkralara mizahi destanları, taşlamaları, belirli şahısları veya olayları kötileyen türkülerini de ekler. Ayrıca masallarda da hiciv ve tenkit gayesinin bulunduğunu ifade eder. Ancak fıkraların diğerlerinden tek başına mizahi bir tür olarak ayrıldığını söyler ve fıkraları ayrı bir yere koyar.

Mizah ve toplum arasındaki bu bağın dinamik niteliği açısından fıkraların dönüşüme açık ve tenkit niteliği taşıyan yönü dikkate değerdir. İncili Çavuş, Bekri Mustafa ve Bektaşî fıkraları da benzer biçimde niteliklerle yere, zamana ve topluma göre şekil almışlardır. Fıkraların bu yönleri, onların toplumsal yapı içerisinde kültürel öge olarak güçlü yerlere sahip olduklarını gösterir. Türkmen, (2000, s. 8) İncili Çavuş ve Bekri Mustafa tiplerinin dönemin yasaklarına karşı çıkan ve günlük hayatın konularını işleyen tipler olduklarını belirtmiştir.

Nasreddin Hoca, İncili Çavuş ve Bekri Mustafa ile birlikte Türk mizah kültüründe Bektaşî fıkralarının da kendine özgü yerleri vardır. Öngören, Osmanlı İmparatorluğu'nda Bektaşîliğin diğer Sünnî tarikatlar karşısında ana muhalefet partisi vazifesi gördüğünü belirtmiş ve Bektaşîlik kültürü içinde edebiyat, sanat ve mizah alanında farklı bir üslubun geliştiğini belirtmiştir. Öngören'e göre Bektaşî fıkraları bu özgün kültürel ortam içerisinde yaratılan hiciv ve mizah edebiyatının bir parçası olarak ortaya çıkmış ve sosyal örgütlenişin en bilinen örnekleri haline gelmişlerdir. (Öngören, 1998, s.50).

Türk mizah kültüründe fıkralar gibi toplumsal yapı ile doğrudan bağ kuran ve dinamizm gösteren başka türler de vardır. Bunların başında masallar (özellikle Keloğlan masalları), ortaoyunu, Karagöz ve meddah gelir. Bu türler siyasi ve toplumsal şartlardan doğrudan etkilenecek gelişmişlerdir. Ayrıca geniş bir coğrafi etkiye açık olan Türk mizahının etkilendiği kaynaklar üzerine fikir sahibi olmamızı da sağlarlar.

Örneğin ortaoyununun kökeninin tam olarak nereye dayandığı ve 19 ve 20. yüzyıllardaki son biçiminin ne zaman ortaya çıktığı tam olarak bilinmese de oyunun musiki, dans, muhâvere ve taklit gibi öğelerinin köklerinin derinliği ve geçmişi bilinmektedir. Bu öğeler zamanla birleşmiş ve ortaoyunu meydana gelmiştir. Ayrıca orta oyununun karakter çeşitliliği ile toplumun çeşitli katmanlarını yansıtmaya gücü de dikkate değerdir (Cevdet Kudret, 2007, 65-85). Bu durum ortaoyununu oluşturan niteliklerin hem dönemini hem de tarihsel, kültürel kökenlerini yansıttığını gösterir. Benzer bir durum Türk mizah kültürünün önemli parçalarından Karagöz için de geçerlidir. Toplumun kültürel renkliliğini ve sınıfsal düzenini yansıtmaya konusunda ortaoyununa benzeyen Karagöz, kökleri itibarıyla Mısır ve Çin gibi daha uzak coğrafyalarla ilişkilendirilir. Karagöz'ün bu niteliğine, güçlü eleştirel tonunu da eklersek mizah kültürü içindeki özgün varoluşuna dair daha çok fikir sahibi oluruz (And, 2014, s.39-49).

Benzer biçimde meddah geleneği de Anadolu kültürü içinde Türk toplumunun kendine has mizahi yaklaşımını yansıtır. Toplumun içinden saraya kadar uzanan bir etki alanına sahip olan meddah geleneği Türk kültürü içinde Arap kültüründeki halinden farklı bir boyuta evrilerek, gerçekçi bir nitelik kazanmış, ağız taklitleri ve dramatizasyon ile günlük yaşamı mizahi biçimde yansıtmaya gücüne erişmiştir. (Nutku, 1997, s. 46-54).

Keloğlan'ın mizahi bir masal karakteri olarak ortaya çıkışı da toplumsal durumla ilgilidir. Aşiret düzeninden yerleşik düzene zorlanan topluluklar bu yeni düzenin hilelerine karşı mücadele etmeye çalışmışlardır. Keloğlan, müstehzi ve alaycı tavrı ile isimsiz bir kahraman olarak ortaya çıkar. Kendine karşı yapılan kötülüğü olduğu gibi karşı tarafa uygulayarak kötünden öğ almaya çalışır. Bir nevi mizah aracılığı ile kötüyü karşı koyma çabasının ürünüdür. (Öngören, 1998, s.44-45).



Tekerlemeler, fıkralar, ortaoyunu, Karagöz, masallar ve “köylü tiyatrosu geleneği” Türk halk edebiyatı türleri olarak öne çıkarlar. Ayrıca Türk sözlü kültürünün temelinde yer alan atasözleri de (atalar sözü) mizah kültürünün incelikli taraflarını barındırmaktadır. Elçin (2010, s. 625), maddi bir şekli hareket noktası yapan atasözlerinin, hayat prensibi olacak fikir ve düşünceleri, ahlâk, din, hukuk, gelenek-görenek ile doğa yasalarından çıkacak olan kaideleri somuttan soyuta giden bir yolla bazen fıkra kılığına sokarak gelecek nesillere aktaran hikmetli cümleler olarak tanımlamıştır.

Nesiller boyunca mizahın farklı boyutları ile üretildiği Türk kültürüne özgü bu türlere şiir de eklenir. Taşlamalar ve şathiyeler mizahi niteliklere sahip şiir türleridir. Bir kimseyi ya da toplumu eleştirmek için yazılan taşlamalar hicve yakın bir mizahi duyuşa sahiptirler. Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal, Âşık Dertli gibi şairler taşlama türünde verdikleri eserlerle öne çıkmışlardır. Tekke-tasavvuf edebiyatının şiir türlerinden olan şathiyeler ise alaycı tavra sahiptirler. Yunus Emre, Eşrefoğlu Rûmî gibi sanatçıların en bilinen örneklerini verdiği şathiyelerde Tanrı ile konuşur gibi bir üslupla, tasavvufa ait temel konulardan olan cennet, cehennem, varlık, yokluk gibi kavramlar, alışılmışın dışında göndermelerle işlenir. Alaycı bir tavırla işlenen bu konular, şathiyelerin düşünce dünyası içerisinde farklı bir anlam alanına işaret ederler (Dilçin, s. 1983, 339-351).

Türk halk edebiyatında yer alan bu türlerin yanı sıra klasik Türk edebiyatı içindeki mizahi türler de Türk mizah kültürünün önemli parçalarıdır. Hezel, tehzil ve hiciv öne çıkan türlerdir.

Apaydın (2001, s. 11) Türk edebiyatında hicvin, yerme ve kınama anlamında “zemn”; küfür ve taciz etme yönü ile de “şetm” kavramları etrafında tanımlandığını belirtmiş ve hiciv şairinin, gerçeğin ideale ya da şeriate uygun olmadığını düşündüğü durumlarda hicve başvurarak çoğunlukla bireyi hedef aldığını söylemiştir. Orhan Okay ise hiciv yazarının (heccâv) toplumdaki ya da kurumlardaki çarpık, insanın hoşuna gitmeyen yanlarını alaya alarak yerdiğini belirtmiş ve hicvin mübalağa ve kötüleme unsurlarının aynı hedefe yönelmesi gerektiğine işaret etmiştir.<sup>16</sup> Apaydın ve Okay'ın yaklaşımları

<sup>16</sup> İslâm Ansiklopedisi “Hiciv” maddesi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hiciv> (Erişim tarihi: 15.05.2024)

hicvin toplumsal meselelere duyarlı bir edebi tür olduğunu aynı zamanda kişiye de yöneldiğini göstermektedir.

Türk kültüründe mizahın gelişim çizgisinde kendine özgü bir yeri olan hiciv türü çerçevesinde önemli eserler mizah kültürüne katkı yapmıştır. Şeyhî'nin *Harnâme*'si, Nef'î'nin *Sihâm-ı Kaza*'sı, Fuzuli'nin *Şikâyetnâme*'si öne çıkan eserlerdir. Ayrıca 19. yüzyılda Şair Eşref ve Neyzen Tefik, hiciv türünün gelişimine etki etmişlerdir. Ziya Paşa'nın *Zafernâme* isimli eseri ise dönemin mizah anlayışı açısından dikkate değerdir.

Türk halk edebiyatı ve klasik Türk edebiyatı çevresinde gelişen mizahi nitelikli türlere batılılaşma hareketleri ile birlikte yeni türler de eklenmiştir. Bu noktada öncelikle batılı tiyatro anlayışının gelişimi üzerinde durmak gerekmektedir. Metin And, öncelikle Beyoğlu'nda gayrimüslimlerin yoğunluklu olarak yaşadığı bölgelerde başlayan tiyatro temsillerinin, Gedikpaşada'ki Osmanlı Tiyatrosu ve Güllü Agop tiyatrosunun verdiği temsillerle İstanbul yakasında da halkla buluştuğunu belirtmiştir. Bu dönem tiyatro kültürünün sıfırdan inşa edildiğini vurgulayan And, Karagöz ve ortaoyununa alışkın halk kitlelerinin yeni tiyatro kültürü ile tanışmasının ortaya çıkardığı renkliliği vurgulamıştır. Tiyatro binalarından, oyuncu topluluklarına, oyun yazarlarından yönetmenlere kadar her şeyin ilk olduğu dönemde tiyatro kültürü Ahmet Vefik Paşa'nın çabaları ile İstanbul dışına da çıkmış Bursa'da tiyatro temsilleri verilmiştir. Mizah kültürünün gelişimi açısından ise Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere çevirileri ve özgün komedyalar önemli yere sahiptir. İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlayan bu süreçte Direktör Ali Bey, Feraizcizade Mehmet Şakir, Hasan Bedrettin Paşa, Şemsi, Ahmet Mithat Efendi, Fikripaşazade Lûtfi gibi isimlerin yazdığı komedyalar tiyatro bağlamında mizah kültürünü geliştirmiştir. Özellikle Feraizcizade Mehmet Şakir'in oyunları popülerlik kazanmıştır. Oyunlarını *Menâzir-ül Letâif* dizisi altında yayınlayan Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Teehhül yahut İlk Gözağrısı*, *İnatçı yahut Çöpçatan*, *Evhâmi* ve *Kırk Yalan Köse* ve bu oyunun devamı niteliğinde olan *Yalan Tükendi* oyunları dönemin mizah kültürü açısından öneme sahiptir (And, 1983, 225-256).

Diğer taraftan Tanzimatla birlikte gelişen gazetecilik ve yeni düz yazı anlayışı mizahın da yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır.

Bu değişimin yaşandığı dönemin üzerinde duran Cemal Kutay *Nelere Gülerlerdi?* adlı eserinde Türk mizahını sözlü ve yazılı dönem olmak üzere ikiye ayırmıştır. Kutay 1870'e kadar olan dönemi göz kulak ya da sözlü dönem olarak sonrasını ise yazılı dönem olarak nitelemiştir. Benzer biçimde Bülent Varlık (1985, s.1092) da Türk mizahının sözlü ve yazılı olarak iki döneme ayrılabilceğini vurgulamıştır. Varlık, sözlü mizahtan yazılı mizaha geçiş sürecinde özellikle ilk yıllarda sözlü mizah döneminin kahramanları olan Nasreddin Hoca ve İncili Çavuş gibi karakterlerin adlarının süreli yayımlara verildiğini ve karikatürlerde bu karakterlerin konuşturulduğunu ifade ederek yazılı mizah döneminin, sözlü mizah döneminin anlayışını belirli ölçüde sürdürdüğünü ifade etmiştir. 1869'da çıkan ilk mizah dergisi *Diyojen*'in ardından, *Hayal*, *Çingiraklı Tatar* gibi dergiler mizah basınının temelini oluşturmuştur.

Nitekim Ahmet Mithat Efendi *Beliyat-ı Mudhike*<sup>17</sup> (Gülünç Belalar) isimli eserinin önsözünde dönemin mizah gazetesi *Diyojen*'in mizah vadisinde bir çığır açtığını söylemiş ve *Beliyat-ı Mudhike*'de anlattığı kısa gülünç öykülerde kullandığı dilin, *Diyojen* gazetesinin getirdiği mizah anlayışının olgunlaşmasıyla anlaşılabilir olduğunu ifade etmiştir.

Bu noktada Ahmet Mithat Efendi'nin *Beliyat-ı Mudhike* ile mizah alanında yeni bir yol açma çabası içerisinde olduğunu da eklemek gerekmektedir. İngiliz yazar James Baresford'un mizahi hikâye yazma biçimini tatbik etmek için bu kitabı<sup>18</sup> yazdığını belirten Ahmet Mithat Efendi, eserdeki tasvirlerin sıradan fıkralar olmadıklarını belirtmiş ve eserde anlatılan gülünç vakaların zihinde canlandırılarak, görselleştirilerek anlaşılabilceğini ifade etmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu yaklaşımı farklı bir mizah biçimi geliştirme çabası içinde olduğunu göstermektedir. *Diyojen* gazetesi için yaptığı övgü de kurmak istediği mizahi dile yakın bir yaklaşım geliştirmiş olduklarını düşündüğü içindir. Diğer taraftan letâifnâmelerin yaygın olduğu bir dönemde Ahmet Mithat Efendi'nin farklı bir mizahi yön tercih etmesi de bu konuda bir yeniliğe öncülük etmek istediğini gösteren başka bir veridir.

<sup>17</sup> *Beliyat-ı Mudhike* için ayrıca bakılabilir: Durgun, 2016.

<sup>18</sup> *Beliyat-ı Mudhike* ilk olarak *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilmiş ardından kitap olarak yayınlanmıştır. (Durgun, 2016, s. 44)

Basın aracılığı ile gelişen karikatürün mizah kültürünün gelişimine yaptığı katkı ise üzerinde durulması gereken bir diğer önemli meseledir. Çeviker (1985, s. 1101), *Terakki* dergisinde yayınlanan ilk karikatürden sonra *Çingiraklı Tatar*, *Hayal* ve *Çaylak* gibi dergilerde yayınlanan karikatürlerde sözlü kültürün mizahi birikiminden önemli ölçüde yararlandığını belirtmiş, sözlü kültürdeki fıkra ve seyirlik oyunların, karikatürlerdeki altyazı tekniğinin gelişimine katkı yaptığını söylemiştir. Ayrıca mizah basınında karikatür aracılığı ile farklı bir formda yeniden yaratılan sözlü mizah kültürünün yazılı mizahın yedeğine girerek etkisini kaybettiğini de eklemiştir.

Özdiş, (2010, s.221) dönemin mizah dergi ve gazetelerinde filizlenen yazılı mizah ve karikatür mizahının belirli bir toplumsal hareketlilik getirdiğini vurgulamıştır. Basının etkisiyle geniş kitlelere uzanma imkânı bulan mizahın güçlü bir siyasi silaha dönüştüğünü de eklemiştir. Özdiş'in üzerinde durduğu bu durum 1877 yılında ilk kez toplanan Osmanlı Meclisinde de kendini göstermiştir. O dönem devam eden Osmanlı-Rus savaşının aciliyetine karşın mecliste bir basın yasası üzerine tartışmalar yaşanmıştır. Bu yasa ile mizah basınına karşı ciddi yasaklar getirilmesi planlanmış ancak yoğun muhalefet sonucunda öngörülen yasaklamalar o an için gerçekleşmemiştir. (Georgeon, 2007, s. 87). Mizah basınına karşı planlanan bu yasa tasarısı bile o dönem için bu yayın organlarının yarattığı etkiyi göstermektedir.

Türk mizahının geçirdiği uzun tarihsel süreç göz önüne alındığında on dokuzuncu yüzyıla kadar süregelen kültürel varlığın çok yönlü bir birikim ürettiği görülmektedir. Geleneksel temaşa sanatlarının yanına batılı tiyatro anlayışı da eklenmiştir. Halk tiyatrosu ve köylü tiyatrosu geleneği varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ayrıca halk edebiyatı bağlamında ele alınan birçok tür etkisini sürdürmeye devam etmiş batılı edebi türlerin gelişiminde etkili olmuşlardır.

## **19. Yüzyılda Mizah Kültürü ve Türk Romanı**

19. yüzyılda mizahın ifade imkânı bulduğu alanlara baktığımızda ilk olarak toplumun bir arada bulunduğu, kültürel birlikteliğin sağlandığı yerlerin öne çıktığını görmekteyiz.

Georgeon, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?* isimli çalışmasında, Osmanlı'da ekonomik ve toplumsal yaşamın karakteristik binası hanlarda (kent kervansarayı) oluşan çok kültürlü yapıyı vurgulamıştır. Mahalle, din ve cinsiyetler etrafında farklı bölümlenmeler içeren dil, din ve törelerin ayırdığı Osmanlı toplumunun dükkân, depo, otel, alışveriş merkezi olarak kullanılan hanlarda bir araya gelme olanağı bulunduğunu belirtmiştir. Hanlar bu kültürel zenginliği bir araya getiren yerler olarak kolektif gülmenin yaşama imkânı bulduğu mekânlardır. Georgeon hanlara, meddahların gittiği kahvehaneleri, Karagöz hayalîlerinin ve ortaoyunu oyuncularının yerleştiği kamu meydanlarını da ekler (2007, s. 83).

Öngören ise mizah kültürünün geliştiği toplumsal alanlar olarak kahvehanelerin üzerinde durulması gereken önemli mekânlar olduklarını vurgulamaktadır. Kahvehanelerin açılmasının Osmanlı mizahını sivilleştiğini, lonca ve tarikatların güdümünden kurtardığını söyleyen Öngören, kahvehaneler sayesinde saraydaki etkinliğini kaybeden meddahın kahvehanelerde baş köşeye oturtulduğunu, ortaoyunu ve Karagöz'ün ise temsil mekânlarını bu sayede bir anda artırdıklarını belirtmiş ve Osmanlı mizahının çok uzun yıllar kahvehaneler etrafında geliştiğini söylemiştir. (1998, s. 59).

Hanlar ve kahvehaneler etrafında gelişen mizah kültürü, Bakhtin'in Orta Çağ halk mizahını ve parodi edebiyatını anlatırken vurguladığı kültürel renkliliği hatırlatmaktadır. Mizahın yaşama alanı bulunduğu bu mekânların sosyolojik yapısını Georgeon şöyle betimler:

Bu komik temsillerin çok karışık bir seyircisi olduğunu biliyoruz; Karagöz'ü her yaşta insan izlerdi -çocuklar bile; bu durum ve seyircilerin toplumsal çeşitliliği birçok Avrupalı gözlemciyi çok şaşırtmıştı. Bir meddahın olağan müşterileri memurlar, askerler, talebeler, hamallardı (F. Schrader, 1917, 127). Bir paşa ile bir bekçi aynı temsilde yan yana oturup, aynı nüktelere gülebiliyordu. Manastır'daki handa etnik, dinsel ve dilsel bir çeşitlilik vardır. Şair ve meddah Süleyman'ı oturup dikkatle dinleyenler Türk, Arnavut, Rum, Bulgar, Eflaklı, Sırp, Yahudidir; bu çeşitlilik, Osmanlı'nın ve Balkanlar'ın sıra dışı melting-pot'u olan bu Makedon şehrinin de çeşitliliğini yansıtmaktadır (B. Lory ve A. Popovic, 1992). Gülme, farklı kuşaklar, toplumsal kategoriler, etnik ve dini gruplar arasında bir iletişim sağlamaktadır. (Georgeon, 2007, s. 84).

Mizahın toplumun tüm öğelerini bir araya getirme gücü burada da kendini göstermektedir. Georgeon'un tasvir ettiği ortam, mizah sayesinde hiyerarşinin ve

toplumsal sınıfların etkisinin zayıfladığını göstermektedir. Bu, mizahın doğal güçlerinden biridir.

Kahvehaneler, hanlar, ramazan eğlenceleri, bayramlar ve şenlikler içerisinde yaşayan mizah ürünleri sözlü kültür dönemine ait türlerdir. Matbaanın yayılması ve basın yayın olanaklarının artmasıyla mizah yazılı kültür ortamında da karşılık bulmaya başlamıştır.

Yenileşme hareketleri ile birlikte gazeteciliğin gösterdiği gelişim mizah kültürüne de etki etmiştir. Şenay Türk (2021), *XIX. Yüzyıl Mizah Gazete ve Dergileri* isimli doktora tez çalışmasında 1870 ve 1900 yılları arasında toplam 16 mizah gazete ve dergisinin yayımlandığını tespit etmiştir. Çalışmada Hosep Vartanyan Paşa tarafından Ermeni Harfli Türkçe olarak çıkarılan *Boş Boğaz Bir Adem* ve yine Ermeni cemaati tarafından çıkarılan *Meğû*'dan sonra 1870 yılında ilk Arap harfli Türkçe mizah yayınının *Terakki* gazetesinin aynı adla yayınlanan bir eki olarak çıktığı belirtilmiştir. Türk, bu 30 yıllık süreçte çıkan mizah gazete ve dergilerinde toplumun o dönem yaşadığı değişimlerin her yönüyle ele alındığını belirtmiştir.

Çalışmada mizah gazete ve dergilerinde yayınlanan edebi türlere dair yıl yıl dökümler yapılmıştır. En çok mizah gazete ve dergisinin çıktığı 1875 yılı göz önüne alındığında; *Hayal*, *Tiyatro*, *Latife*, *Letaif-i Âsar*, *Meddah*, *Kahkaha*, *Kara Sinan* ve *Geveze* gazete ve dergilerinde yapılan yayınlarda; düz yazı, haber yazısı, şiir, muhavere, fıkra, tefrika, mektup, karikatür, hikâye, sözlük, tiyatro oyunu ve bilmece türlerinin yer aldığı bir dökümün tablo ile verildiği görülmektedir. (Türk, 2021, s.215).

Tablo edebi türler açısından incelendiğinde sözlü kültür geleneğinden gelen mizahi nitelikli fıkra, muhavere gibi türlerde daha fazla yayın yapıldığı ancak tefrika ve hikâye sayısının çok düşük olduğu görülmektedir. Örneğin, muhavere türünde 1875 yılında *Hayal*'de 145, *Tiyatro*'da 85 yazı çıkmıştır. Ancak bu süreli yayınlarda tefrika çıkmamıştır. Aynı yıl yayın yapan diğer gazetelerden ise sadece *Lâtife* gazetesinde bir

adet tefrikaya yer verildiği görülmektedir. Diğer yıllar için yapılan dökümlerde de benzer veriler öne çıkmaktadır. Bu durum mizah yazınında sözlü kültür etkisinin güçlü biçimde devam ettiğini - gazete ve dergi adlarında sözlü mizah türlerinin etkisi belirgindir - göstermekle beraber tefrika roman geleneğinin yaygınlaştığı bir dönemde mizah gazete ve dergilerinde roman tefrikalarının fazla yer bulmadığı konusunda fikir vermektedir.

Diğer taraftan dönemin diğer gazete ve dergilerindeki tefrika roman sayılarına bakıldığında çok farklı sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Serdar ve Tutumlu, süreli yayınların başladığı 1831 yılından 1928 yılına kadar geçen sürede en çok tefrika yayını yapan gazete ve dergilere dair bir döküm sunmuşlardır.<sup>19</sup> Yapılan dökümde *Tercüman-ı Hakikat*, *İkdam*, *Sabah*, *Akşam*, *Servet-i Fünûn*, *Vakit*, *San Saat*, *İleri/Ati* ve *Servet* gazeteleri en çok tefrika roman yayınlanan süreli yayınlar olarak belirlenmiştir (Serdar ve Tutumlu, 2022, s. 200)

Serdar ve Tutumlu'nun yaptıkları döküm incelendiğinde en çok tefrika roman yayınlayan gazete ve dergilerin arasında 19. yüzyıl mizah gazete ve dergilerinin bulunmadığı görülmektedir. Roman türünün tefrikalar aracılığı ile topluma ulaştığı bu dönemde mizah dergi ve gazetelerinde roman tefrikalarının çok az olması roman türünün mizah üretmek için diğer türler kadar tercih edilmediğine dair fikir vermektedir.

19. yüzyılda mizah, gazete ve dergiler dışında kitap olarak basılan letâifnâmeler aracılığı ile de yazılı kültür ortamında varlığını sürdürmüştür. Nuray Asan (2017), *Yeni Türk Edebiyatında Letâifnâme (1837-1928)* isimli doktora tezinde, letaif ve letâifnâme kavramlarının, literatürde, gülmeye ya da güldürmeye dayalı metinler için kullanıldığına dair bir ortaklığın olduğunu belirttikten sonra 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren latife türünün yeni bir hareket kazandığını söylemiş ve bu dönemde latife kelimesinin fikra, nükte gibi kavramlarla eş anlamlı olarak kullanıldığını vurgulamıştır. Çalışmasında letâifnâmeyi latifelerin toplanıp bir araya getirildiği eserler olarak tanımlayan Asan, ilk letâifnâmenin yayınlandığı 1837 yılından 1874'e kadar

<sup>19</sup> Burada atıfta bulunulan çalışma "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)" isimli proje kapsamında Dr. Öğr. Üyesi Ali Serdar ve Dr. Öğretim Görevlisi Reyhan Tutumlu tarafından yazılmıştır. Projenin internet sayfası için: <https://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/>

letâifnâme yayınlanmadığını ancak 1874 ile 1928 yılları arasında toplamda 37 letâifnâmenin yayınlandığını tespit etmiş ve bu yılları mizah yazınının en verimli yılları olabileceğini söylemiştir.

19. yüzyılda Türk mizahını ele alan bu çalışmalar matbaanın yayılması ve süreli yayın organlarının gelişmesiyle renkli ve özgün sözlü mizah geleneğinin yazılı kültür ortamına aktarıldığını göstermektedir. İnsanların sosyalleşme ihtiyaçlarını karşılayan kahvehane ve han gibi yerlerde topluma ulaşma imkânı bulan mizah, yazılı kültürdeki teknolojik ilerlemenin de etkisiyle daha geniş kitlelere yayılma imkânı bulmuştur.

Mizah yazınının bu dönemdeki gelişiminin bir diğer yönünü ise başlıca bir tür olarak batılı etki ile birlikte gelişen hiciv edebiyatı oluşturmaktadır. Mizah kültürünün bu yöndeki gelişimini ele alan Kenan Akyüz, meseleye mizah ve hiciv ayrımına giderek yaklaşmıştır. Batılı anlamda ilk mizah örneği olarak Edhem Pertev Paşa'nın *Av'ava-nâme*'sini öne çıkaran Akyüz, Ziya Paşa'nın hiciv edebiyatı için önemine değinir ve onun *Zafername* isimli eserini de batılı anlamda ilk hiciv (satir) örneklerinden olarak gösterir. Ayrıca Tanzimat dönemi için Namık Kemal'in *Hirrenâme*'sinden ve doğrudan hiciv olarak yazılmış şiirlerinden bahsettikten sonra Ziya Paşa'nın ardından modern anlamda mizah anlayışına sahip olan Direktör Âli Bey'in *Lehçetü'l-Hakaayık* ve *Seyyâreler* isimli eserlerinin önemini vurgulamıştır. Doğrudan hiciv türü ile uğraşan ve istibdad karşıtı hicivleri ile öne çıkan Mehmet Eşref'in önemine de değinen Akyüz, Tanzimat döneminde mizahın başlıca bir edebi tür olarak değerlendirildiğini belirtmiş ve mizah gazetelerinin de bunun bir göstergesi olduğunu savunmuştur (2011, s. 82-84). Çalışmasında Servet-i Fünûn dönemine de değinen Akyüz, bu dönemde istibdadın etkisiyle tiyatro sahasında olduğu gibi mizah alanında da eserler verilmediğini vurgulamıştır. Burada Akyüz'ün değerlendirmeleri kapsamında öne çıkan temel nokta mizahın ayrı bir tür olarak ele alınmış olmasıdır. Mizah gazete ve dergilerindeki yayınlanan türler de Akyüz'ün de vurguladığı gibi bu durumla paralellik göstermektedir. Ayrıca letâifnâmelerin kitap olarak basılması da mizahın farklı bir edebi tür olarak kabul edildiğine dair başka bir göstergedir.



Sözlü kültürde yaşayan halk mizahı, yazılı kültüre gazeteler, dergiler ve letâifnâmeler ile geçerken; mizah ve hiciv batı etkisiyle yeni bir anlayışla üretilirken roman, bu türlerden mizah kültürünü yansıtmada konusunda ayrılmaktadır. Tanpınar, “Hayat Karşısında Romancı” isimli yazısında bu konuya değinmiş ve halkta gördüğü neşeyi ve mizahi anlayışı Türk romanında hatta en ünlü romancılarda bile göremediğini söylemiştir (2014, s.55). Ayrıca bu konu ile bağlantılı olarak Tanpınar, bu yaklaşımını *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde roman türünün gelişimi üzerinde dururken farklı bir açıdan meseleyi ele alarak sürdürmüştür. Tanpınar’a göre dönemin romancıları “kendi hayatımızı ve insanımızı görememek zaafi”na sahiptirler. Bu yüzden topluma ait gerçeklerin edebiyata, gerçekçilik endişesinden uzak bir biçimde “hissî bir moda” olarak girmektedir. Tüm bunlarla birlikte Tanpınar bu dönemde Türk romanın asıl örgüsünü “teessüri mevzular”ın yaptığı belirtmiştir (2010, s. 263 - 275). Tanpınar’ın bu tespitleri dönemin roman anlayışında görülen genel temaları ve eğilimleri göstermektedir. Bu doğrultuda romanın; halk kültüründe içerisinde canlı bir biçimde yaşayan, sözlü kültür ortamından yazılı kültüre aktarılan mizahın başlıca geliştiği alanlardan biri olmadığını görmek mümkündür. 19. yüzyılda mizahın temel taşıyıcısı hanlarda, kahvehanelerde meddah hikâyeleri; şehirlerin meydanlarında Karagöz ve ortaoyunudur. Hanlar, kahvehaneler, şenlikler, ramazan eğlenceleri toplumun bir araya gelip kültürel alışveriş içinde mizahı yaşattıkları yerlerdir.

## 1. BÖLÜM

### GÜLÜNÇ DURUM

Gülmenin, kuramsal olarak birbirinden bağımsız, farklı yaklaşımlar çerçevesinde ele alınması, eylemin tüm durumlarını ortaya koyacak bütünlüklü bir anlayışın geliştirilmesini zorlaştırmıştır. Bu güçlüğü odaklanan Morreal (2007, s. 56), daha kapsamlı bir kuramın gerekli olduğunu vurgulamış ve daha bütünlüklü biçimde geliştirilecek bir gülme kuramının üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramlarının hepsini içermek zorunda olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Morreal, gülme kuramlarının karşılaştırılması ile gülme durumlarının genel özelliklerinin belirlenebileceğini öne sürmüştür. Morreal'in geliştirdiği yaklaşımda belirli noktaların öne çıktığı görülmektedir. Bunlar psikolojik değişim, anilik ve psikolojik değişimin ortaya çıkardığı eğlence ve neşe gibi duygu durumlarıdır.

Morreal, öncelikle psikolojik değişim odağında bu özellikleri açıklar ve kavrama kalıplarımıza uyan ciddi bir anlama sürecinden, uyumsuz bir şeyin etkisiyle eğlenceli ve ciddi olmayan bir duruma geçtiğimizde karşılaştığımız, yaşadığımız değişimin ortaya çıkardığı gülme durumunu vurgular. Morreal, bu vurgusunun uyumsuzluk kuramına temas ettiğini de hatırlatır (1997, s. 58). Bununla beraber bu uyumsuzluk durumundan farklı olarak gülmeyi sağlayan diğer durumun anilik olduğunu belirtir. Çok savunmasız kalınan bir anda karşı karşıya gelinen herhangi bir duruma verilen tepkinin de gülmeyi ortaya çıkardığını belirtir. Diğer taraftan ortaya çıkan duygu değişimine vurgu yapan Morreal, gülme ile biriken enerjinin serbest kalacağını bunun da yeni bir psikolojik durumu ortaya çıkaracağını öne sürmüştür.

Morreal'in bu yaklaşımı temel olarak üç gülme kuramının bir araya getirilmesi ve aralarındaki bağlantıların açıklanmasına dayanmaktadır. Temelde üzerinde durulan nokta alışılmış kavrama kalıpları ile çelişen durumların yarattığı duygu değişimidir. Bu duygu gülünç duruma düşen birine karşı hissedilen ve gülmeye sebep olan “ani zafer” durumu ile de bağlantılıdır. Buradan hareketle gülme kuramlarının ortaya koyduğu

yaklaşımların bütünlüklü bir şekilde psikolojik değişim fikri etrafında bir araya gelebileceği görülmektedir.

Gülme kuramlarının birlikte ele alınması gülünç durumun ortaya çıkmasına sebep olan öğeleri ya da gülücün kaynaklarını bütünlüklü bir biçimde değerlendirme olanağı sağlamaktadır.

Gülünç durumun değerlendirilmesinde bir diğer yol gösterici yaklaşım Bergson'a aittir. Bergson, yaşamın doğal akışının dışındaki durumların gülücü yaratma biçimlerine odaklanır. Komiğin yaşamın içindeki rastlantısallık ile doğrudan bağlı olduğunu düşünen Bergson, insan bedenindeki jestlerin, biçimlerin ve devinimlerin basit bir makineyi andırmaları halinde gülünç olacağını söylemektedir (Bergson, 2006, s.23). Bu durum, insanın, alışılmışın, normal hareket kabiliyetlerinin ya da benimsenmiş davranış biçimlerinin dışına çıkması ile ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında gülünç durumun ortaya çıkmasının sıra dışı görüntüler ve biçimlerle olabileceği sonucuna ulaşılır.

Bergson, gülmenin anlamını araştırırken insan bedeninin mekanik görüntüsünün yarattığı komiğin yanına gülünç durumu açıklayan iki yaklaşım daha ekler bunlardan ilkinin: "Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir." (Bergson, 2006, s.33) cümlesiyle açıklar. Bergson'un bu yaklaşımının uyumsuz bir duruma odaklandığı görülmektedir. Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuken dikkatimizi bedene kaydıran şey ikisi arasındaki uyumsuzluktur. İkincisini ise Bergson: "Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse, güleriz." (Bergson, 2006, s. 36) cümlesi ile açıklar. Bu yaklaşımda da uyumsuzluğun öne çıktığı görülmektedir. Bunun sebebi nesne gibi davranan insanın genel, alışılmış kavrama kalıplarımızın dışında olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Bergson'un yaklaşımında, Kant'ın, zihnimizin beklediği, doğal gördüğü bir durumun ya da bir beklentinin rasyonel olmayan bir duruma dönüşmesi ile bağdaştırdığı gülme kuramının izleri vardır. Ayrıca Schopenhauer'in kavramlar ve nesnelere üzerinden açıkladığı, gülmeye sebep olan uyumsuzluk fikriyle de paralellik göstermektedir. Bu doğrultuda Bergson'un gülünç durumu yaratan unsurlar üzerine söylediklerinin de belirli noktalarda gülme kuramlarına temas ettiğini görebiliriz.

Bergson'un "durum komiği" olarak nitelendirdiği kavram üzerinden geliştirdiği yaklaşım ise gülünç durumu değerlendirebilmek için yukarıda vurgulanan yaklaşımların dışında bir bakış açısına sahiptir. Bergson durum komiği için çocukluk oyunlarına gönderme yapan üç ayrı imge seçmiştir ve komedyalardaki gülünç sahneleri çözümleyerek durum komiğinin temel niteliklerini açıklamıştır. *Yaylı Şeytan*, *İpli Kukla* ve *Kartopu* imgesel olarak durum komiğini geliştiren mekanizmaları işaret etmektedir. Bergson, *Yaylı Şeytan* ile komedyalarda gülünç duruma sebep olan davranışsal ve sözel yinelemeleri vurgulamaktadır. Engellenmek istenmesine rağmen sürekli tekrarlayan devinimsel hareket ya da sürekli yinelenen cümleler, kelimeler durum komiğini ortaya çıkarmaktadır. *İpli Kukla* ise kendi davranışlarının iradesi dahilinde olduğunu sanan kişilerin aslında kendisi ile eğlenen başka biri tarafından yönetilmesine yapılan bir göndermedir. Bergson bunu, yaşamın tüm ciddiyetinin komedyaya sahnesinde dönüştüğü komik durumu göstererek açıklar. *Kartopu* ise birbirini besleyen, birbirinden güç alarak ve birbirine eklenerek büyüyen komik durumlara yapılan bir göndermedir. Komedyada içerisinde zincirleme olayların birbiri ardına eklenip komiğe dönüşmesi bunun en belirgin örneğidir.

Bergson, "durum komiği" olarak açıkladığı ve gülmenin temel karakteristiğine dair açıklama getiren bu yaklaşımını, *Scapin'in Dolapları*, *Cimri* ve *Don Quijote* gibi mizahi eserlere göndermeler yaparak açıklamıştır. Bu yaklaşım, mizahi nitelikleri öne çıkan romanların olay dizilerini gülünç durumu merkeze alarak takip etmek için yol gösterici vazifesi görmektedir.

19. yüzyıl Türk romanları odağında gülünç durum değerlendirildiğinde, Morreal'in kapsayıcı kuram denemesi etrafında üstünlük ve uyumsuzluk kuramlarının bütünlüklü olarak çözümleyebileceği noktaların olduğu görülmektedir. Diğer taraftan Bergson'un yaklaşımları da hem gülme kuramları ile olan teması hem de edebi ürünlerindeki "durum komiği"ni çözümleyen kuramsal yaklaşımı ile yol gösterici niteliğe sahiptir. Romanların tip ve olay örgüsü geliştirirken kullandıkları gülünçleştirme biçimleri Bergson'un durum komiğini açıklarken üzerinde durduğu *Yaylı Şeytan*, *İpli Kukla* ve *Kartopu* analogileri ile uyumaktadır. Ayrıca Türk sözlü kültüründen gelen etkilerin bu

tarz bir gülünçleştirme etkisini kolaylaştırdığı görülmektedir. Örneğin gölge oyununun tipleri gülünçleştirme biçimi *İpli Kukla* ile ortak noktalara temas etmektedir. Ayrıca ortaoyunu ve fıkra kültüründen gelen gülünçleştirme biçimlerinde tekrara dayalı hareketlerin etkisi görülmektedir. Dolayısıyla Morreal ve Bergson üzerinden romanları ele almak Türk mizah kültürünün gülüncü yaratma biçimleri ile belirli noktalarda paralel bir bakış geliştirmeye yardımcı olacaktır.

### 1.1. BİÇİMLERE DAYALI GÜLÜNÇ VE DURUM KOMİĞİ

Bergson, insan vücudunun basit bir makinayı andıran hareketlerinin ve biçimlerinin gülünç durumu doğuracağı fikrini mekaniklik kavramıyla açıklar. Bergson bu kavramı açıklarken iki ayrı örneğe başvurur. Bu örneklerin biri muzip bir şakacının yaptığı hileler ile ilgili iken diğeri kendine kendine gerçekleşmektedir. Bergson bu durumlarda, esneklik ve uyumluluğun yerini mekanik bir katılığın aldığını bunun da gülünç durumlara sebebiyet verdiğini vurgular. Ayrıca Bergson bu iki gülünç duruma bir yeni örnek daha ekler. Dışsal sebeplerin dışında gülünç durumun duyular ve zekâ bakımından doğuştan gelen bir esnek olmama hali ile yani kişiye ait içsel bir sebepten de ortaya çıkabileceğini belirtir. (Bergson, 2014, s. 9-10). Dolayısıyla mekanik görüntünün oluşmasıyla gülüncü ortaya çıkararak şey, kişinin öz niteliği ile ilgili davranışlar olarak da karşımıza çıkar. Bu durum, mekanik görüntülerin kişinin dışsal etkenlerden bağımsız olarak kendi davranışları yoluyla ortaya çıkarak da gülünç durumu ortaya çıkarabileceğini gösterir.

Gülünç durum *Tamaşa-yi Dünyâ* (1871)'da ilk olarak Aleko Favini'nin çocukluk yıllarında yaptığı türlü şakaların sonuçlarında görülür. Favini romanda bu davranışlarını çocukluk dönemine özgü bir durum olarak açıklar.

Fitne fücurluğu gereği gibi çocuklarda tahsil ettikten sonra, hocamdan dahi öc almak arzusında bulunduğım, başladım artık ona da işler yabmaya ki, hatırıma geldikce, gülmekten bayılıyorum. Vakıa makbul şeyler değil, emma ne çare çocukluk başa beladır (Misailidis, 2021, s.63).

Favini'nin çocukluk döneminde öğretmenine yaptığı şakalardan biri gülünç durumun ortaya çıkmasını sağlar. Favini öncelikle yaptığı şakayı nasıl tertip ettiğini açıklar. Buradan hareketle gülünç durumun öncelikle dışsal bir etmenle ortaya çıktığı görülür.

Hocamız gündüzleri üyüdüğü vakit bilmem çok yediğinden mi, yâhod işreti (içkiyi) ziyâdece kaçıştırdığından mı, ayaklarından sürüsen uyanmaz idi. Bir gün böyle üyür iken gömlek kollasını (kolasını) eridib, usul usul yatağının yanına vardım ve bir tavık yelegi (teleği) ile yavaş yavaş gözlerinin kirpiklerine sürdüm ve uyanmak sırası gelinceyedeğin kurumuş ve uyandığı saat gözlerini açamayışın, kendusine bir hal oldu kıyâsı ile başladı bağırıp çağırmaya ve şamatasından mahalleli seğirdip, bir de hocayı gözleri âma gördüler ise, "Vah zevallı hoca kim bilür damla mı (inme) yohsa kara su mu endi?" deyu onlar acındıkca, hocamız çıldırma derecesine geldi (Misailidis, 2021, s.63).

Gülünç durumu ortaya çıkaran mekanik görüntüler ise öğretmenin davranışlarında görülür. Öncelikle Favini öğretmenin ayaklarından süründürülse bile uyanmayacağını söyler. Bu nokta önemlidir. Çünkü burada gülünç durum içseldir. Öğretmenin alışılmışın dışında kişisel bir özelliği vardır. Uykusunun aşırı ağır olması onun doğal yaşamın akışının dışında bir davranışa sahip olduğunu gösterir. Favini bunu abartı yoluyla anlatarak komik bir unsur yaratır. Uykulu halde ayaklarından çekilen bir insan normal insan davranış biçiminin dışında görüldüğünden, esneklik ve doğallığa sahip olmadığından gülünçtür. Devamında ise şaşkınlığı ile birlikte bağırıp çağırması bu doğal olmayan görüntüye yeni bir katman ekler böylece gülünç durum iki boyutlu biçimde ortaya çıkar.

Favini, yine dışsal öğelere başvurarak gülünç durumlar yaratmaya devam eder:

Hele bir gün bir iş yaptık, hâlâ hatırıma geldikçe tüylerim ürperir, dar sildi dal öğleyin (tam öğle vakti) hocayı çıra yarması gibi tutuşturuyor idik. Şöyle ki, gündüz yatar iken, bir kav yakıb, geyindiği gicelik kavığının pammuğı arasına vaz eyledik (koyduk) ve sönmemesi için el körüğü ile üfledik ve aheste aheste ateş içeru işleyerek, birden alevlendi ise, divane olmuş gibi yataktan taşra sıcıradı ve timarhane kaçkını misillu havlide (avluda) aşağı yukarı seyirdir iken, alev ak sakkalına sirayet idişin, artık cümle şagirdan su kuvaları ile imdada seğirdub, başdan aşağı gereği gibi vaptisledik ve akli başına gelup urubasını değiştikten sonra, maddenin bi[zd]en olduğunu anlayarak, koca bir zopa ile kudurmuş canavar tarzı üzerimize hücum eyledi (Misailidis, 2021, s.66).

Bu satırlarda romanın gülünç duruma dair yarattığı görüntüler, toplumsal normların dışındaki davranış biçimlerine yaptığı gönderme ile dikkat çeker. Gülünç durumu ortaya

koymak için Favini, yaptıkları şakadan sonra öğretmenin gösterdiği davranışları tımarhane kaçkınlarına benzetir. Bu durumda ortaya çıkan görüntü doğal olarak günlük yaşamın akışkanlığının dışındadır. Tımarhane kaçkınının davranışları normalin dışında olacağı için aslında bir delinin davranışlarının yaratacağı gülünç sonuçlar ortaya konulmak istenmiştir. Ayrıca Favini'nin yaptığı benzetmeler de gülünç durumu desteklemeye yöneliktir. Öğretmenin sinirli halini kudurmuş canavara benzeterek insan imgesi ile korkunç bir varlığın imgesini yan yana getirerek bu durumu yaratır.

Gülünç durum romanda Favini'nin anlatıcılığında çocukluk anıları odağında farklı görüntülerle devam eder:

Ve yaz mevsiminde gündüzler uzun olmağın hocamız dahı rahat itmek için öğleyinden sonraca, çocukların bir miktar üyümesine ruhsat verir idi, artık o sırada çocuklar davar gibi sufa üzerine uzanıp, kiminin kıcı obirinin başı üzerinde olduğu halde üyürler iken ben uyanık bulunub, çocukların eteği eteğine diker, kiminin kulağına sinek sokar, öte tarafa devrilip üyürlüğe vurur idim ve şamata ile çocuklar üyandıkda hocaya şikâyet iderler ve dayağı başkası yer idi (Misailidis, 2021, s.63).

Burada da yine benzetme yolu ile gülünç durumun oluşturulduğu görülür. Çocukların birlikte yatma biçimlerini “davar gibi” sözleriyle betimlemesi, iki farklı imgenin -insan - hayvan- karşılaşması sonucu gülünç bir görüntünün ortaya çıkmasını sağlar. Devamında ise yine dışsal bir etmen olarak çocuklara hazırladığı şakalar gülünç durumun kaynağı konumundadır.

Favini'nin yaptığı şakalarda gülünç durum biçimlerin değişmesiyle de sağlanır. Bununla beraber Favini'nin yaptığı kurnazlıklar da bu biçimsel komik durumlarla birleştirilerek gülünç durumunun etkisi artırılır.

Kâğıdı şerit tarzı keserek, fitil şeklinde büküp ucunu tükürükleyerek, attığım birle (atar atmaz) tavana yapıştırır idim. Bu usul hoşuma gelip, bir gün hocama doğru atdım ise, pahıl olacak, vardı ta alnının ortasına yapışdı ve hocam alnı buynuzlu gergedan yavrusına benzedikde, ben kitabı alıb okumaya başladım. Bu madde şagirdandan bir kaçının kötek yemesine sebep oldı (Misailidis, 2021, s.63).

Buradaki gülünç durum da imgesel karşıtlığa dayanır ve yine benzetme yolu ile yapılmıştır. Öğretmeni gergedan yavrusuna benzeterek yine iki ayrı imgenin zihinde

karşılaşması sağlanmıştır. Ancak bu defa ortaya somut bir biçim de çıkar. Favini'nin fırlattığı kâğıt öğretmenin alnına yapışınca oluşan görüntü somut olarak biçimsel manada gülünç durum oluşturur.

Gülünç durum romanda Favini'nin öğretmenine yaptığı şakalarla sürdürülür. Romanın bu noktasında benzetmeler aracılığı ile karşıt imgeler yaratmanın dışında jestler de gülünç durumun oluşturulmasına katkı yapar.

Fakat, bir gün hocam üyür iken, kavığının (kavuğunun) düğümünü yastık ile beraber dikmiş idim, pahıl olacak, son iğneyi bilmem nasıl çekdim, ucu burnuna ilişsin, hocam hopladı kalkdı ve kavuğun tepesinde yeni Moda püskül tarzı baş yastığımı da sürükleyerek arkam sıra kovaladı ve o gün bana bir dayak çaldı ki felek de beğendi (Misailidis, 2021, s.66).

Favini'nin yaptığı şaka sonrası öğretmenin verdiği tepki, jestler ve hareketler aracılığı ile oluşturulan durum komiğine örnektir. Burada yine dışsal bir etki ile gülünç durumu oluşturacak hareketin başlanması sağlanır. Bununla beraber hocanın verdiği tepkiler jestlere dayalı gülünç durumu oluştururken nesnelere de harekete dayalı gülünç durum oluşturur. Ayrıca Favini'ni yediği dayağı "felek de beğendi" diye vurgulaması gülünç duruma farklı bir ton katar.

Benzer bir durum Favini'nin öğretmenine yaptığı başka bir şakada yine görülür. Bu sefer gülünç durum daha mekanik bir görüntü yaratılarak sağlanmıştır.

Nihayet, bir gün hocamın şipirdik papuçlarını yatak odasının kapu eşikliğinde mıhlamış idim, hocam yataktan kalkıp taşra çıkacağı ande, bir de ayağını koyub hareket itmek istedi ise, kavık bir yana, baş bir yana, kıç bir yana bir düşüş düşdü ki, artık ne desen değer idi (Misailidis, 2021, s.66).

Doğal hareket yeteneği elinden alınan öğretmenin vücudu bir anda mekanik bir hâl alır. Aynı zamanda kontrolünü de kaybettiği için gülünç durum burada da hareket odaklı olarak yaratılmıştır.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da anlatıcı konumunda olan Favini'nin çocukluk dönemine dair anılarını sürekli okul maceralarının gülünç yönleri ile anlatması kişiliğine dair romanın geri kalanı için okura ipuçları verir. Muzip davranışları ya da kurnazlıkları onun yaşam



macerasında devamlılık gösterecektir. Romanın dinamizminde de bu durumun rolü büyüktür.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da çerçeve hikâye tekniği ile anlatıcının başvurduğu farklı hikâyeler de vardır. Bu hikâyeler, anlatının farklı boyutlarda devam etmesini sağlamakla birlikte yer yer mizahi unsurlarla romana çok seslilik de katmışlardır.

Bunlardan biri de Kaplan Usta'nın Dilara Hanım'a dair anlattığı hikâyenin içinde yer alan "Kamer Hanım'ın hikâyesi"dir. hikâyede Kamer Hanım, İzmir Molla'sının kocasına yaptığı hilenin intikamını nasıl aldığını Dilara Hanım'a anlatır. Kamer Hanım, İzmir Mollası'na gider ve kendisi çok güzel olmasına rağmen babasının onu eve hapsederek kimse ile evlenmesine izin vermediğini söyleyip babasını şikâyet eder. Bu sırada yüzünü açarak kendini gösterince İzmir Molla'sını bir titreme alır. Burada gülünç durum Kamer Hanım'ın anlatıcılığı ile verilir. Molla, Kamer Hanım'ı görünce "gün aşırı sıtması gibi ditremeye ve cevaba liyâkatı kalmayib, kekelemeye" başlamıştır. Bu noktada jestlere dair komik durumun yine benzetmeler aracılığıyla aktarıldığı görülür (Misailidis, 2021, s. 300-301).

Hikâyenin devamında Kamer Hanım, kendisi gibi bela ile karşılaşan Dilara'nın işin içinden kendi hikâyesinde olduğu gibi çıkabilmesi için ona yardımcı olur. Bu noktada iki hikâye iç içe geçer. Hazırladıkları düzen sonunda Molla, Hoca ve Müfti'yi aynı anda aynı odanın içinde dolaplara saklanmalarına sebep olacak bir tuzağa düşürürler. Sonra Kamer'in kocası Halim Bey gelir. Dolaptakiler onu Ahmet sanmaktadır. Bir taraftan da böyle bir durumda yakalanmanın vermiş olduğu korku vardır. Halim Bey bu durumdan faydalanır ve "Eee, artık şimdi dolabların oynamasını isterim" der. Sonrasında hikâye şöyle devam eder:

Halim Bey emr itdi ise; çar u naçar ve yetmişinden sonra saz çalmasını öğrenir gibi Molla ve Hüsni ve Müfdi Efendiler üçü de birden zıb zıb kalkmaya (sıçramaya) başlamışlar. (Misailidis, 2021, s. 329).

Molla, Hüsni ve Müfdi'nin sıçramaları ve oynamaları jestler ve hareketlere dayalı gülünç durumu oluştururlar. Bunun en önemli sebebi bu karakterlerin hem sosyal konumları, hem yaşları hem de görünüşleri itibariyle aslında böyle bir devinime uygun

olmamalarıdır. Bu doğrultuda oluşan uyumsuz görüntü, jestlere ve hareketlere dayalı gülünç durumu meydana getirir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da Favini gülünç durumlara sebep olmanın yanı sıra kimi zamanlar kendi de gülünç durumun öznesi haline gelir. “Sizlere gülmeye müstahak bir vakıa nakl ideyim ki, gözlerim ile gördüm” diye ironik biçimde başladığı hikâyesinde yine kendi hayatından bir kesit anlatır: Favini, Apostozlar perhizinde Anadolu'nun uzak bir kasabasında bulunmaktadır. Perhiz otuz beş gündür ve bu kadar süre oruç tutmak Favini'nin işine gelmez. Ancak bölge ahalişi mutaassıb olduğundan yine kendince kurnazlık yapmaya karar verir. Kollarını kıyafetinin altından sıkıca bağlar ve nabzının düşmesini sağlar. Üstüne bir de yüzüne kibritle tütsü vererek kendini hasta gibi gösterir: “Ve yüzüme kipritle tütsü virerek, öyle bir sarardım ki en hazık hekim görmüş olsa, pusulayı şaşırur idi.” (Misailidis, 2021, s. 482).

Favini bu hikâyesini sahte doktorları yermek için anlatmaktadır. Hastalığını etrafa duyurunca o kadar çok doktor gelir ki o bile kendini “Mekteb-i Tıbbiyye'de” zanneder. Ancak işlerinden sadece Doktor Poue gerçek doktor olduğundan Favini'nin durumunu anlar. Favini doktordan rica ederek durumu kurtarır ve ahaliye sezdirmez. Bu noktada gülünç durum, Favini'nin hasta numarası yapmak için kendini soktuğu biçimlerle ilgilidir. Favini de kendini gülünç duruma düşürdüğünü en başından bildirerek okuyucuyu buna hazırlamıştır.

Favini sahte doktor hikâyelerini diğer doktorların ağızlarından anlatır. Bu noktada yine gülme eylemini vurgulayarak sahte doktorların düşükleri durumu göstermek ister:

Lakin, bir defa bakdığım hasta ölmüş idi, pusulayı şaşırdım ve meydanda da bu misillu taam çanağı göremeyüb buçakta (bucakta) bir eski semerin farkında olarak, “Kim dedi ona ki semer yesin” dedim ise, “Olan hınzır, semer de yenir mi?” deyub üzerime hücum etdiler. “Be ey Allah'dan korkmazlar, ne vuruyorsınız, kaderi bu yüzden ölmek imiş, ölmüş, benim kabahatim ne, ben Allah'ın emrine karşı durabilir miyim?” deye gördüm, “Olan hınzır, bunun kaderi senin elinden ölmek idi ise, senin de bizden dayak yemekliğin kader imiş” deyerek öyle bir dayak çaldılar ki felek de beğendi. Nihayet, sürükleyerek kapudan taşra etdiler, doğrusu ben de yakışksız bahani bulduğumu sezdim ise de, vazıfe idinmedim, çunki tosbağayı bir bağdan atmışlar “O bir bağ var olsun” demiş. Ben dahı, o köyden kaçıb o bir köye gitdim” deyub Doktor Değirmenci, öyle fikralar nakl itdi ki, cümlemiz gülmekten bayılıyor idik (Misailidis, 2021, s.487).

Sahte doktorun hikâyesinde doktorun kurnazlık edeyim derken dayak yemesi gülünç durumu oluşturur. Bununla beraber yaptığı kötülüğe karşılık düştüğü gülünç durum aslında romanın vermek istediği ahlaki mesajla da bağlantılıdır. Sahte doktorlarla ilgili bölüm boyunca doktorluk mesleğinin ciddiyetini ve önemini vurgulayan Favini bu tür gülünç durumlarla da hikâyesine dinamizm kazandırmıştır.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da gülünç durum biçimler üzerinden oluşturulurken kılık değiştirme gibi öğelerden de yararlanılmıştır. Bunlardan birinde Aleko Favini evli bir kadınla münasebet kurmuş ve onunla görüşebilmek için gündüzleri kadın kılığında sokağa çıkmak zorunda kalmıştır.

...Kocasını kurbetden gelmiş olub giceleri gitmenin ihtimali olamadığından, artık ben dellal karı kıyâfetine girerek ve koltuğuma bir bohca çeki çenber (baş örtüsü, yazma) alarak gündüzleri devam etmek üzere iken, bir gün ol çıkmaz sokağın ağzına vardığımda, o mahallede karagol bekleyen yeniçerilerden ikisi beni karı zannı ile takılmak isteyüb, kaçındım ise de, nihayet dara kıştırarak oramı buramı yoklarlar iken, bil aks ümüdlerinin mugayiri zuhur itdi ise, “Vay bu hınzır erkek imiş ve bu konağa devam idiyorumuş” deyu bizi yakalayib doğru bostancı başıya teslim eylediler (Misailidis, 2021, s.562)...

Kılık değiştirme biçimsel olarak karakterin normalde olduğundan farklı görünmesini sağlayarak gülünç unsura dönüşür. Burada özellikle Favini'nin kadın kılığına girmesi ve bundan dolayı yeniçerilerin tacizine uğraması gülünç bir görüntü yaratır. Gülünç durumu oluşturan ana faktör Favini'nin kendi doğasına uymayan biçimi seçmiş olmasıdır. Yeniçerileri hayal kırıklığına uğratan ve gülünç durumu meydana getiren de bu biçimsel farklılıktır.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da biçimlere, jestlere ve hareketlere bağlı gülünç durumlar anlatıcının kurduğu hareketli sahneler etrafında işlenmiştir. Gülünç duruma düşme roman boyunca aslında ahlaki zaafın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Böylece mizahi öğeler aracılığıyla ahlaki konular işlenerek tekdüze, didaktik ifadelerle mesaj vermek yerine gülücün etkisinden faydalanılmak istenmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâhâtı Bey ile Rakım Efendi* (1876) romanı, isminden de anlaşılacağı üzere iki ayrı karakterin farklı yönleriyle ele alındığı bir romandır.

Romanda Felatun, yanlış batılılaşmayı temsil eder. Rakım ise iki kültür arasında denge kurmuş ideal ve çalışkan bir karakter olarak öne çıkar. Romanda hareketler, biçimler ve jestlere dayalı gülünç durum genel olarak Felatun'un davranışlarında görülür.

Felatun'un gülünç duruma düştüğü ilk bölüm, üzerine dökülmüş mayonezle Rakım Efendi ile karşılaştığı sahnedir:

Rakım: Vay beyimiz! Bu hâl ne? Üzerinize boza dökülmüş desem bozahaneye henüz giriyorsunuz?

Felatun: Vallahi birader sorma şurada bir aşçı dükkânından geçiyordum. Herif camın iç tarafına bir koca tabak içinde olarak mayonezli balık koymuş. Nasılsa ayağım sendeledi. Güya cama dokunmamak istedim, beceremedim. İşte mayonez tabağını üzerime giydim (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 57).

Felatun ve Rakım arasındaki bu konuşmada biçime dayalı oluşturulan gülünç durum roman kişilerinin karşılıklı konuşmaları çerçevesinde ortaya çıkar. Felatun'un yaşadığı durumu anlatması ve "İşte mayonez tabağını üzerime giydim" sözleri ile kendi durumunu betimlemesi gülünce kaynaklık edecek biçimsel görüntüyü oluşturur.

Aslında tam olarak bilmediği bir kültüre heves eden Felatun, bilgisizliğinden, sakarlığından ya da acemiliğinden kaynaklanan olaylar yüzünden gülünç duruma düşmektedir. Bunlardan biri de Rakım'ın da kızlarına ders verdiği Ziklas ailesi ile yaptığı bir sandal seyahatinde ortaya çıkar.

Sandal seyahati dedik de hatırımıza geldi. Bir gün Felatun Bey dahi Ziklas familyasıyla sandal seyahatine çıkmıştı. O gün hava biraz lodos olup Adalar açıklarında dahi biraz büyücek dalgalar teşkil eylediğinden ve volta vurdukları esnada denizin sandalı karpuz gibi kaldırıp kaldırıp da yere vurması İngilizler için en ziyâde zevki mûcib olduğu hâlde, Felatun Bey'in canını başına sıçratmış ve hele bir defasında "Anacığım! Anacığım!" diye bağırmış idi. Vakıa İngilizler bu lakırdıdan bir şey anlayamadılar ise de beyin hâl ü şânından havf u haşyetini istidlâl eyledikleri cihetle o günden sonra birkaç vakit dahi bu hâl ile eğlenmişler ve bunu Rakım'ın kulağına kadar isâl eylemişler idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2021 s.56)

Felatun'un davranışlarında gülünç duruma sebebiyet veren onun hareketleridir. Alışık olmadığı bir araca binmiş ve araçtaki doğal davranış biçimine uyum sağlayamamıştır. Anlatıcı, İngilizlerin sandalın dalgalar içindeki hareketinden zevk aldıklarını söyleyerek

karşıt durumu pekiştirmiştir. Bunu Felatun'un davranışlarındaki gülünç durumu belirginleştirmek için yapmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* (1877) romanında ise gülünç durum, romanın özellikle ilk bölümlerinde Dâniş Çelebi etrafında oluşturulmuştur.. *Muhayyelât*, *Hamzaname* gibi eserler okutularak toplumdaki soyutlanmış biçimde yetiştirilen Dâniş Çelebi, yaşamdaki gerçeklikten kopuk bir zihin dünyasına sahiptir. Dâniş Çelebi'nin bu niteliği, gülünç durum çevresinde romandaki mizahi tonun yaratılmasında önemli bir etkiye sahiptir.

Romanda biçimlere ve devinimlere dayalı gülünç sahneler de bu doğrultuda Dâniş Çelebi çevresinde yaratılmıştır. Dâniş Çelebi'nin gerçek dünyayla kopuk zihin dünyasını çok iyi bilen Nafiz Efendi bu durumdan bir eğlence çıkarmaya karar verir:

Nafiz Efendi, bir akşam ahabap ve ashabıyla Daniş Çelebi'nin tuhafıllıkları hakkında söz söylerken bu mecnun ile bir güzel ve fevkalade surette eğlenmek lüzumuna sevk-i kalam edilmiş ve birçok müzakerattan sonra yapılacak işe, yine Nafiz Efendi kendi kendisine bir suret verip dalkavuklara dahi bu komedyada oynayacakları oyunları tefhim eylemişti (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 22).

Romanın bu noktasında öncelikle dikkati çeken anlatıcının yaşanacak olayları bir komedyaya benzetmesi ve önceden haber vermesidir. Anlatıcının komedyaya benzettiği durum ise Dâniş Çelebi'nin konağa gelmesi ile başlar. Nafiz Efendi ve arkadaşları konaktaki kızlardan birini Dâniş Efendi'nin karşısına peri kızı olarak çıkarmaya karar verirler. Yapılan plana göre bu peri kızı Dâniş Çelebi'ye kendisini sadece onun görebileceğini söyleyecektir. Nazif Efendi ve arkadaşları da bu durumundan istifade ederek eğlencekeldir. Romanda biçimlere ve devinimlere dayalı gülünç unsurlar da tam bu noktada başlar:

Artık bundan sonra Çelebi'nin peri kızıyla muşakası görenleri gülmekten kırarak bir derecede idiyse de, herkes evvelden tembihli bulunduğu cihetle gülmek ve hatta muşakanın sûret-i cereyânına ziyadece dikkat etmek derecesinde dahi Çelebi'ye şüphe verecek edna bir harekette bulunmazlardı. Evvel emirde kızın verdiği cür'etten sıkılarak ihtiraz etmek isteyen Çelebi hazretlerinin muahharen cür'eti derece-i i'tidalinden de harice çıkarıp işin daha ilerisine varmak istemesine ne dersiniz? Sizin diyeceğinize hacet yok. Denilecek şeyi, yine peri kızı demişti. Yani zemin ve zaman bu dereceye kadar müsait olmadığını arz ile imtina göstermişti (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.25).

Konaktaki eğlencede hazır bulunan insanların kendini göremediklerini düşünen Dâniş Çelebi, davranışlarını da bu minvalde sürdürür. Bu doğrultuda anlatıcı, durumun ortaya çıkardığı biçimlere dayalı gülünç durumu doğrudan betimlemek yerine “görenleri gülmekten kıracak bir derecede” sözleriyle anlatmayı tercih eder. Bu da Dâniş Çelebi'nin davranışları etrafında ortaya çıkan gülünç biçimleri göstermektedir.

Romanda biçimlere ve devinimlere dayalı gülünç durum Dâniş Çelebi'yi yetiştiren Dadı Kalfa'nın zehirlenme sahnesinde de yaratılmıştır. Dadı Kalfa, Dâniş Çelebi'yi, Nafiz Efendi konağındaki kandırmacadan sonra gerçek peri sanarak alıp evine götürdüğü ve evlendiği Peri'nin aslında peri olmadığı konusunda ikna etmeyi başarmıştır. Peri (Sünbül)'nin amacı Saliha Hanım'dan kalan mücevherleri ve mal varlığını ele geçirmektir. Bu konuda gerçeği kabullenen Dâniş Çelebi ve Dadı Kalfa plan yapıp Peri'yi öldürmeye karar verirler. Ancak Peri onları gizlice dinleyerek durumu öğrenir. Yaptıkları planı engellemek için ise Dadı Kalfa'nın kahvesine zehir koyar:

Bade't-taam kahve içilmek lazım gelir. Arap kahveyi getirip de arkasını döner dönmez, Hanım parmakları arasında bulundurduğu enfiye gibi bir şeyi kahvenin üstüne ekerek "Aman Dadı Kalfa sen kemal-i kereminden bana kahvenin köpüklüsünü vermişsin, ama ben köpüklü kahve sevmem. Al bunu sen iç. Bana öteki fincanı ver" diye kahveyi Arabın sakalına dayar. "Sakalı yok" mu? dediniz. Öyle ise çenesine dayar (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.38).

Anlatıcı burada okuyucu ile konuşarak mizahi bir zemin oluşturur. Ardından Dadı Kalfa'nın çayı içtikten sonra yaşadıklarını betimlerken biçimlere dayalı gülünç durumu oluşturacak ifadelerden yararlanma yoluna gider:

O akşam Dadı Kalfa, tütünün dahi bir lezzetini bulamamaya başlar. Çubuğun birini doldurup birini boşaltır ise de tütünde mi fenalık vardır nedir hepsinin taamını pek acayip bulur. Lakin Dadı Kalfa'nın içinden doğru bir neşe-i baharı kabarıp beynine suud ettikçe oturduğu yerde dersini ezberlemekte bulunan henüz hafız olmayan ezberciler gibi sallanmaya başlar.

Derken bir aralık dingala havasını tutturur. Dadı Kalfa' da bir neşe ama kendisine ne olduğunu kendisi de bilmez. Nihayet bir hamarathığı tutarak ayağa kalkmak istedikte, bütün bütün beyni döner ve çocuk topacı gibi birkaç defa sağ ayağının topuğu üzerinde fırıl fırıl döndükten sonra tepesi üstü yere düşer serilir.

Görmüş olsaydınız Arabın babası tutmuş derdiniz (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.38-39).

Biçimlere dayalı gülünç ilk önce Dadı Kalfa'nın zehirin etkisiyle yaşadığı davranışlar üzerinden verilir. Burada Bergson'un *Yaylı Şeytan* oyuncağı ile imgeleştirerek anlattığı yinelemenin varlığı da görülmektedir. Zehirin etkisiyle önce bir neşeye kapılarak oynamaya başlayan Dadı Kalfa etrafında tasvir edilen gülünç durum, Dadı Kalfa'nın topaç gibi dönüp tepesi üstü yere düşmesiyle zirve noktaya ulaştırılır.

Dâniş Çelebi ve Dadı Kalfa etrafında oluşturulan bu mizahi kurgunun temelinde anlatıcının betimlemeler aracılığı ile oluşturduğu biçimlere dayalı gülünç unsurlar vardır. Romanın başlangıcında olay örgüsüne paralel olarak sürdürülen biçimlere ve devimlere dayalı gülünç unsurlar romanın anlatımına canlılık katmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* (1882) romanı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde İstanbul sosyal hayatında görülen batılı yaşam biçimini ve bu tarz yaşam biçiminin sonuçlarını irdeleyen bir romandır. Ahmet Mithat Efendi romanda balolara, aile yaşamına, kadın ve erkek arasında batı kültürü odağında gelişen ilişki biçimlerine odaklanır. Bu yüzden romanda kalabalık salonlar, aile toplantıları ve batılı yaşam tarzına dair sohbetler yer bulur. Romanda gülünç unsurlar daha çok bu tarz ilişki biçimlerinin düğüm noktalarında ya da kalabalık balolarda, gezinti yerlerinde ve karnavallarda görülür.

Roman kişilerinden Zekâî, bu tarz bir gezinti yerinde dikkatini çeken bir kadını daha yakından görmek için kadının bulunduğu arabaya yaklaşır. Ancak kadın Zekâî'nin beklediği türde bir hanım değildir. Bu sırada arabanın yanına bir adam gelir. Anlatıcının bu adamı betimleme şekli biçimlere dayalı gülünç durumu yansıtmak niteliklere sahiptir.

Böyle bir tesadüf vukuunda etrafa sevk-i intizar-ı tecessüs edilince ekseriya uzun fesli ve fesin asabasından uzun püsküllü, kısa ceketli, bol pantolonlu bir herif zuhur eder ki bıyıklarını sipsivri bükerek öne doğru itmiş ve ensesi üzerindeki saçlarını kıvrıcık ederek bazı fino köpeklerinin tüyleri gibi kabartmıştır (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s., 151).

Betimlemede biçimsel özellikler öne çıkmıştır. Öncelikle romandaki kişinin kıyafetleri betimlenmiştir. Burada dikkati çeken husus kıyafetler arasındaki uyumsuzluğun,

kıyafetlerin boyutlarına göndermeyle anlatılmasıdır. Ayrıca belirli durumlar en uç noktalara götürülerek anlatılmıştır. Örneğin “bıyıklarını sipsivri bükerek” sözleriyle bıyıklara dair yaratılmaya çalışılan izlenim normalin dışında bir görüntüyü vurgulamaktadır. Ancak gülünç durumu oluşturan en belirgin nokta benzetmeye başvurularak ortaya çıkarılmıştır. Saçların “fino köpeğe” benzetilmesi biçimlerin benzetmeler aracılığıyla uç noktaya götürülerek gülünç durumun yaratılmasını sağlamıştır.

Romanda anlatıcı karnaval mevsiminin geldiğini haber verdikten sonra bu mevsimde satılan maskeleri kostümleri eleştirmeye başlar. Bunu yaparken benzetme yoluyla maskelerin ve kostümlerin biçimlerini gülünç görüntüler oluşturacak şekilde betimler.

Ya o nikapların maskara çehreleri? Kimisinde burun fil hortumu gibi uzanmış, kimisinde çene sandal dümenlerinin yekesi gibi sivrilip çıkmış. Bazılarında öyle ağızlar var ki maazallah gerçekten bir insanda öyle bir ağız bulunup açması dahi tasavvur olursa insanın balına balığına benzemesi lazım gelirdi (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.194).

Anlatıcı, eleştirmek istediği nesnelere gülünçleştirmek için benzetmelere başvurur. Bu benzetmelerin gücünü artırmak için de insan vücudundaki görünüş normal olan nitelikleri ile nikapların çirkinliğini karşılaştırarak uyumsuzluğun odakta olduğu bir betimleme yapar. Böylece uyumsuzluk ve çirkinlik odağında gülünç durumu inşa eder.

Romandaki gülünç unsurlar baloda gerçekleşen çarpık ilişkiler odağında gösterilmeye devam eder. Bunların bir diğerinde Nizamî isimli kabadayı karakter Elena ve Zekâî'nin arkasından baloya gider ve orada hoşuna giden başka bir kadının peşine düşer.

Nihayet Nizamî yalvara yakara kadına bir bira teklifini kabul ettirdi. "Artık bira içmek için bir odaya gittiğimiz zaman elbette nikabını ref ederim" ümidiyle kadını aldı bir odaya götürdü. Garson dahi biraları getirdikten sonra Nizamî ricayı ibrama katarak refikasının nikabını ref etmesin mi?  
Vay! Aman ya Rabbi! Bu ne?  
Nikabın altından Bahtiyar Paşanın arabacısı Victor Hague çıkmasın mı? (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s. 262).

Nizamî beklemediği bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Karşısında kılık değiştiren bir erkek vardır. Burada da komik durum biçimler üzerinden sağlanmıştır. Ayrıca Nizamî'nin hemen bu bölümün öncesinde baskın ve sert bir karakter olarak tasvir



edilmesi gülünç durumun boyutlarını artırır. Biçime dayalı komik durum Victor Hague'nin kadın kılığından çıkması ile devam eder. Victor Hague da romanda Nizamî'nin düştüğü duruma gülecektir.

Romandaki bir başka gülünç durum ise Hamparsun Ağa'nın davranışları üzerinden kurulmuştur. Karısı Madam Hamparsun'un kendisini aldattığı haberini alan Hamparsun Ağa bir yolunu bulup suçüstü yapmak istemektedir. Bunun için de saatlerce pusuda beklemesi gerekmiştir.

İki saat diye tahmin eylediği zaman henüz bir saat bile değilken artık tahammülü tükenip yatağından kalktı. Şayet Mariyanko'nun bu kadar müddet kesmesinden maksadı "Herif henüz gelmemiş ise gelsin diyerdir. Eğer gelmemiş ise ben kendimi şeytanlara bile göstermeyerek beklerim. Tamam gelirken karşısına çıkarım" diye karanlıkta olarak odasından çıktı ve kedi gibi aheste ve dört ayak olarak yürüye yürüye zevcesinin kapısına kadar vardı (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 316).

Gülünç durum Hamparsun'un kediye benzetilmesiyle sağlanır. Roman boyunca Hamparsun dirayetli, zengin ve oturaklı aynı zamanda da batılı yaşam biçimine uygun yaşamaya çalışan bir karakterdir. Ancak şimdi karısının âşığını yakalamak için kedi gibi dört ayak üstünde yürümeye başlamıştır. Böylece romanda Bergson'un *İpli Kukla* imgesinin karşılığını görebileceğimiz bir komik durumla karşı karşıya kalırız. Romanın başından beri iradeli ve kaderini kendi elinde tutan bir tip olarak çizilen Hamparsun Ağa şimdi Bergson'un vurguladığı gibi talihin ve anlatıcının kuklasına dönüşmüştür. Bu noktadan itibaren biçimler ve hareketler karakterin doğal tavırlarıyla da çelişerek gülünç durumun oluşmasını sağlamıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* (1883) romanı ise batılı yaşam biçimlerine dair çelişkilere ve bunun sonuçlarına değinen bir romandır. Romanın olay örgüsünde tesadüflerin yeri olduğu gibi birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlanan durumlar da belirgindir.

Romanda Ferdane Hanım'dan hoşlanan Necati, Ferdane'yi rahatsız ettiğini düşündüğü "şık beyler" ile kavga eder. Bu noktada anlatıcının betimlemeleri hareket ve biçimlerle oluşturulmuş gülünç durumu yansıtır:

Arkadaşı dahi cebinden bir tabanca çıkardıysa da iskemle evvela onun kafasına indiği gibi fes bir tarafa, tabanca bir tarafa, kendisi dahi başka bir tarafa tekerlendi.

İskemlenin ikinci hamlesi dahi asıl bizim edepsizi tekerledi (Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.83).

Burada görünen gülünç durum insan vücudunun mekanik bir görüntüyü, bir makinayı hatırlatması ile yakından ilgilidir. Anlatıcının seçtiği tekerlenme ifadesi bunu sağlayan unsurdur. Ayrıca bir kavganın karmaşık hali ve sağa sola fırlayan nesnelere bu durumu güçlendiren öğelerdir.

Gülünç durumu Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında genel olarak günlük yaşamın içinde görürüz. Bu sahneler dönemin yaşam biçiminde karşı karşıya gelen doğu ve batı kültürlerinin Osmanlı toplumu üzerindeki etkileri bağlamında ortaya çıkarlar. Bununla birlikte Ahmet Mithat Efendi gülüncü yer yer sıradan günlük olaylar ve toplumda gördüğü diğer aksaklıkları belirginleştirmek için de kullanmıştır.

Benzer biçimde Rezaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1898) romanında da dönemin kültürel çatışmaları hakimdir. Ancak bu defa çok daha net biçimde batı özentisi tipin gülünç duruma düşürüldüğü görülür. *Araba Sevdası*'nın ana karakteri Bihrûz özellikle Fransız kültürüne özenen ve alafrangalığa uygun davranmaya çalışan bir gençtir. Ancak bunu yaparken her davranışında alafrangalık yolunda olduğunu çok fazla vurgular. Buna bir de kendi sakarlıkları ve beceriksizlikleri eklenince biçimlere, jestlere ve hareketlere dayalı gülünç durumlar ortaya çıkar.

Tüm bunlardan bağımsız olarak romanda Bihrûz'un sadece kendi sakarlığından kaynaklı davranışlarının gülünç durumlara düştüğünü de görürüz. Bu durumlar Bergson'un vurguladığı dışsal bir etki olmaksızın bireyin esneklik ve uyum gösteremeyerek yarattığı olaylardır.

Bu aralık yolunun üzerinde karşıladığı süslü bir madamanın fistanına bastı yırttı. Telaşından zarar-dide olan zatın cinsiyetini ve bhusus bigâneliğini düşünemeyerek “*pardon mon şer!*” dedi, geçti. Biraz daha ötede bir tepsi içinde kahve ve bira götürmekte olan [garson]a çarptı, tepsiyi yere düşürdü. Şişeler kırıldı. Dökülen kahveler, biralar kendisiyle beraber kadın erkek birkaç kişinin daha üstüne başına sıçradı. O yine koşup gidiyordu (Rezaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s. 81).

Bihrûz'un sakarlığının yarattığı kargaşa zincirleme biçimde yayılır ve hareketlere ve biçimlere dayalı gülünç unsurlar etrafa yayılır. Bir kadının fistanına basıp yırtarken “*pardon mon şer*” demesi gülünç unsuru kuvvetlendiren bir durumdur. Aynı zamanda

Bihrûz sakarlığı yanında çevresinden bihaber dalgın tarafını da gösterir. Bihrûz benzer biçimde sakar ve dikkatsiz tavırlarını roman boyunca sürdürür:

En sonra yerine gitti, garsonu çağırmak için bastonunun ucuyla bira kadehine hızlı hızlı vururken kadeh devrildi, sonra yere düştü, kırıldı. Hele garson da yetişti. Bey bira ve kadeh paralarını başka başka tesviye ettikten sonra [pardesü]sünü koluna aldı, yine fevkalade bir süratle yukarıki kapıya doğru yürümeye başladı. O süratle hem gider hem de “Enkonyito!.. Enkonyito!.. Diyabl” diye söylenir, herkesi kendisine hayretle baktırırdı. Bu kadar telaş ve heyecan ve harekete sebep ise beyefendi ibtida kapıdan arabaların mürurunu seyrederken hayal-i cananenin adı bir kira arabası içinde olarak kendisine görünmesiydi (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.148).

Bihrûz’un garsonu çağırmak için bira kadehine vurması başka bir gülünç durum, kadehi vururken devirmesi başka bir gülünç durumdur. Yine de ikisi birlikte Bihrûz’un tavrına dair bilgi verirler. Bihrûz’un bira kadehine vurarak garsonu çağırması onun alafrangalığa özenen tarafını göstererek gülünç durumu oluşturur. Ancak Bihrûz aslında alafrangalığı beceremeyecek kadar o kültürden uzak hem de sakardır. Dolayısıyla aslında gerçek bir batılının belki de doğal olarak gerçekleştirebileceği bir eylemi beceremez ve biranın da devrilişiyile biçimlere dayalı gülünç durum ortaya çıkmış olur.

Bihrûz’un günlük yaşamın temposuna uyamayışı da birçok yerde gülünç unsur olarak karşımıza çıkar. Bunda Bihrûz’un çevresine aldırış etmeyen yanı da etkilidir. Kendini alafranga beyefendi olarak gören Bihrûz doğal olarak sağdan soldan gelen uyarılara kulak asmaz.

İskelede varınca arabadan indi. Vapur kalkmak üzere olduğundan biraz acele etmesi vapur memuru tarafından ihtar olunduysa da Bihrûz Bey bu ihtarla ehemmiyet vermedi. Tamam mevkiften geçip vapur iskelesine ayağını attığı sırada vapur da iskeleden ayrıldı. Bihrûz Bey o zaman hareketini tesri etti ve iskelenin kenarına vardı ise de vapurla iskelenin arası haylice açılmış olduğundan atlamaya imkân olamadı. O hâlde bey olduğu noktada kalıverdi (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.226).

Bihrûz’un kendine güveni onu bir anda gülünç duruma düşürmüştür. Günlük yaşamın normal ilerleyişinden uzak oluşu bu duruma sebebiyet vermektedir. Burada da benzer bir durum oluşmuştur. Bihrûz’un tam vapur ayrılırken ortada kalması jestlerin komiğine örnek bir durumdur. Günlük yaşamın temposunda alışıldık zamanlamaları yapamamak bir anda akışın içinden ayrışmaya sebep olur. Böylece sıra dışı bir görüntü oluşur.

Bihrûz'un günlük yaşama bir türlü uyum sağlayamayıp sürekli gülünç duruma düşmesi onun aslında kendi yetiştiği kültür ortamına uygun davranış kalıplarını kabul etmemesinden kaynaklanmaktadır. Bihrûz, alafranga biçimde davranmaya çalışır ancak attığı her adımda acemiliği ortaya çıkar. Anlatıcı İstanbul'da Osmanlı kültür ortamı içinde yetişmiş bir karakterin sonradan farklı bir kültüre adapte olmaya çalışmasından ve bunu becerememesinden gülünç durumlar çıkarmıştır.

Bu kültür odaklı yaklaşım Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında da görülmektedir. Roman tipleri etrafında geliştirilen gülünç sahneler *Araba Sevdası*'nın eleştirel tavrına yakın bir tutum taşımakla beraber çok canlı ve hareketli sahnelerle karşımıza çıkarlar. Romanlarda sürekli bir devinim vardır. Karakterlerin girip çıktıkları mekânlar, birbirlerini kovalamaları, koşuşturmacaları, gizlenmeleri, kılık değiştirmeleri farklı farklı biçimler ve hareketlerle gülünç durumlar yaratmıştır. Bununla birlikte karakterlerin uyumsuz biçimleri, beceriksizce süslenmeleri, kendi bedenleri ile giriştikleri mücadele de gülünç duruma örnek olabilecek sahneleri artırmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1889) romanı da bu doğrultuda niteliklere sahiptir. Romanın baş kahramanı Şöhret alafranga olma yolunda bir karakterdir ancak sürekli bu yolda ilerlerken defalarca gülünç duruma düşer. Anlatıcı, Şöhret'in alafranga özentiliğinin dış görünüşünde yarattığı absürt durumları betimleyerek, biçimler odağında gülünç durum yaratır:

Mesela, bu sene dar elbise giymek modadır, değil mi? Bizim Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki diğer şıklarınki hakikaten onun yanında bol kalır. Yakalıkların enileştiğini görünce, ertesi günü kulaklarının uçlarıyla temas edecek derecede enli bir yakalık diktirip takınır! İşte her süsü böyle benzetmeye veyahut benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her neyse onun ifratını yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir. (Gürpınar, 2021a, s.36)

Anlatıcı Şöhret'in giyim tarzını betimlerken gördüğü absürt unsurları zıtlıklar üzerinden anlatır. Bunu yaparken Şöhret'in alafranga olarak gördüğü her şeyi olduğu gibi ancak düzensizce ve orijinalin dışında kopyalama hevesini ortaya koymuş olur. Böylece Şöhret'in abartılı yaklaşımının gülünç görüntüsünü özellikle vurgulama yoluna gider:

Şöhret pek şıktır. Hem nasıl şık? Bu kelimenin su-i mana cihetiyle ne kadar tevsiine imkân varsa işte öyle şıktır. Malum a? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Taban, ahlaken dahi şık olmak icap eder. Kıyafette görülen şıklık tabiata karışan mefsetetin alaim-i hariciyyesi demektir. Bir erkek pudra, düzgün, allık, kızılık gibi zenana mahsus olan vesait-i tezyiniyyeyi istimalde kadınları geçerse onun ahlakından şüphe etmekte herkesin hakkı olduğunu inkâr edemez (Gürpınar, 2021a, s. 34).

Anlatıcı Şöhret üzerinden yarattığı gülünç durumu burada hicve yaklaşan bir iğneleyicilikle aktarmaktadır. Şöhret'in kullandığı pudraların, allıkların tabiatıyla olan tersliğini vurgulayarak ahlaki bir çıkarımda bulunma yoluna gitmiştir. Diğer taraftan Şöhret'in kullandığı pudralardan, allıklardan bahsederek görsel bir biçim de yaratmıştır. Böylece Şöhret'i kendi tabiatı ile uyumsuz bir biçim içinde betimleyerek gülünç bir görüntü meydana getirmiştir.

Romanda gülünç durum, Şöhret'in alafranga kılığa girme çabasının ardından Drol isimli köpeğin alafranga kılığına sokulmaya çalışılması ile devam eder.

Bu köpek bazı madamların gezdirmekte oldukları narin yapılı, ince bacaklı köpeklerle müşabih olacak derecede zayıftır bunun başına canfesten bir âlâ başlık dikip geçiririm! Ucuna bir de kordon raptederim. Bu ipekli başlığı giydikten sonra bizim köpek Şöhret'ten daha yakışıklı, daha şanlı olur. (Gürpınar, 2021a, s.46)

Şöhret alafranga görünmek istiyordur. Ancak alafrangalığın şartlarına uygun, yanında gezdirebileceği bir köpeği yoktur. Sürekli olarak Şöhret'in alafrangalık merakından faydalanan Madam Potiş, Şöhret'e bir köpek bulamayınca sokaktan bulduğu bir köpeği süsleyerek yanlarında gezdirmeye karar verir. Ancak köpeğin görünüşü en başında böyle bir durum için uygun değildir. Madam Potiş'in köpeği süslemesi ile gülünç durum doğal biçimin değiştirilmesiyle ortaya çıkar.

Romanda biçime dayalı gülünç durum Drol'ün giydirilmesinden sonra Şöhret ve metresi Madam Potiş'in ayna karşısında süslenmeleriyle devam eder.

Koca memelerinin biçimsizliğini mahvetmek için karı korsayı o kadar sıkıştırdı ki vücudundaki kan hep suratına hücum ederek çehresi mosmor kesildi. Zaten iri bulunan kışının üzerine bir o kadar daha kışık ilave etti! (Gürpınar, 2021a, s.48)

Burada anlatıcı biçimlere dayalı gülünç durumu inşa etmeye devam eder. Bu sefer de karakterleri aynanın karşısına koyarak karakterlerin girdiği şekilleri seyrettirir. Bu noktada yaptığı betimlemelerde de abartılı anlatım biçimini gülünç durumun etkisini artırmak için kullanmıştır.

Romanda gülünç durumun yaratılmasında hareketli sahnelerin yeri önemlidir. Köpek Drol'un yarattığı curcuna, harekete ve biçimlere dayalı gülünç durumların yaratılmasında kullanılmıştır.

Şöhret ve Potiş Baba Perdriks'in lokantasına kendilerine ayrılan kabinde eğlenirken Drol onlardan ayrı başka bir maceraya atılmak üzeredir. Romanda anlatıcı da Drol'ün hikâyedeki yerini vurgular.

Efendisiyle hanımı böyle birbiriyle meşgul iken Drol'ün de ne yapmakta bulunduğunu merak etmez misiniz? Bu hikâyenin en büyük aza-yı vakasından birisi Drol'dür. Bunun her hâli, her tavrı daima merak olmaya layıktır. (Gürpınar, 2021, s.58)

Anlatıcının bu vurgusunun ardından Drol'ün merkezde olduğu gülünç durumlar peşi sıra gerçekleşmeye başlar. Önce Drol bir sürü yemeğin arasında aç beklemenin ve onlara ulaşamamanın etkisiyle ulumaya başlar. Böylece çevredeki diğer sokak köpekleri de lokantanın civarına toplanır. Bu curcunanın peşi sıra Drol, sarhoş olan sahiplerinin elinden kurtulur ve lokantanın mutfağına girer. Sonra yemeklerin servis için beklediği kısım atlar ve bir taraftan karnını doyurur bir taraftan da ortalığı dağıtır. Garsonlar koşuşturmaca içinde Drol'ün başlattığı felaketi henüz fark edememişlerdir. Dikkatsizce Drol'ün yediği tabakları müşterilerin masalarına götürürler. Böylece yeni bir curcuna başlar. Tabağında ısırılmış tavuk gören müşteriler de yerlerinde durmaz. Çamura bulanmış sütlaçlar, tavuk tüyü yapışmış kadayıflar... Curcuna devam etmektedir. Bunların üstüne bir de Drol, bir aşçıyı ısırır ancak aşçı kendisini ısırmanın ne olduğunu anlayamaz ve canavar diye bağırır. Baba Perdriks ve garsonlar o günkü esrarengiz olayların bu canavardan kaynaklandığını düşünürler. Diğer taraftan baba Perdriks aşçısını kurtarmak umuduyla lokantadakilere “aşçım canavarın elinde diye” seslenerek yardım ister. Böylece curcuna iyice büyür. Edmund adında bir müşteri karısının isteksizliği ve çılgınlıklarına rağmen gönüllü olup canavardan aşçı Todori'yi kurtarmaya

karar verir ama yine de tam olarak buna cesaret edemez. O sırada herkes canavarın aşçıyı öldürdüğünü düşünmeye başlamıştır. Bu arada bir “tarih-i tabii” hocası canavarlara dair nutka başlamıştır. O sırada birden önde Drol arkada Edmund fırlarlar. Ancak Edmund’un elindeki revolver bir anda yanlışlıkla ateş alır ve curcuna yeniden başlar. İnsanlar kaçmak için kapıya saldırır, kimisi masaların altına gizlenir, Edmund’un karısı baygınlık geçirir. Bu arada kalabalık canavarı tam olarak göremez ve bir anda canavara dair bir şehir efsanesi peyda olur:

Lokantadan harice can atmak bahtiyarlığına nail olanlar canavarın şekil ve heyetini birbirlerinden sual ediyorlardı. Görenler görmeyenlere bu garip canavarın başı kırmızı, vücudu kara olduğunu kemal-i heyecanla tarif etmekteydiler. Hele cesameti müzayedeye çıkarılıp herkes büyülte büyülte hemen mandaya takrip edilmişti. (Gürpınar, 2021a, s.72)

Bu olayların devamında mesele iyice büyür ve karakola kadar taşınır. Bu peşpeşe olaylar silsilesi farklı farklı birçok biçimin ve devinimin içi içe geçmesiyle gülünç durumu oluşturur. Bu zincirleme olaylar Bergson’un *Kartopu* başlığında altında ele aldığı gülünç durumları yansıtır.

Tıpkı bir mıknatısın yavaş yavaş yayılan çekim gücüyle üst üste duran demir tozu parçacıklarını beraberinde sürüklemesi gibi. Olaylar olayları izler ve nihayet tam amaca ulaşıldı derken, o kadar peşinden koşulan şapkanın tam da yenilmiş şapka olduğu anlaşılır. (Bergson, 2014, s. 56).

Bergson’un yaklaşımında belirttiği gibi Drol’un başlattığı hareketler silsilesi çoğalarak devam etmiş ancak sonunda ortaya çıkan durum beklentilerin dışında bir sonucu beraberinde getirmiştir. Tüm bu devinim ve uzayıp giden hareketlilik romanın gülünç unsurlarını dinamik bir boyuta taşımıştır.

Gülünç durumun silsileler halinde hareketli bir devinim şeklinde aktarılması sonraki bölümlerde de devam eder. Bu sefer de Şöhret’in odasına gelmek isteyen yaşlı kadını, Raik, sevdiği kadın Adel zanneder ve odaya giderek başka bir curcuna başlatır.

Odanın derunu hariçten getirilen ziyalar ile tenvir edince en evvel gözlere çarpan şey, orta yerde ak saçlı bir kocakarı olmuştu. Bu kocakarıyı Şöhret bir yandan, Raik diğer yandan çekiştirmekte olup karının âdeta üstü başı paralanmak derecelerine gelmiş bu üç kişide de dünyayı göremeyecek derecede gözler dönmüş! Kocakarıyı

Şöhret kendine, Raik dahi kendine çekmekteyken o biçare de ne ona ve ne de buna gitmek istemeyip kendini bu iki mütehevvin elinden halasa uğraşiyor ve binaenaleyh üçü de sövüp sayarak haykırıyor buna munzam olarak Drol ise güya bu üç kişiyi birbirlerinden ayırmak istiyormuş gibi bunların etrafında dönerek ağzına tesadüf edeni dişliyor! Onun her zahme-i dendanına duçar olan can acısı ile haykırdıkça haykırıyordu (Gürpınar, 2021a, s.125).

Yaşlı kadının Şöhret ve Raik'in arasında çırpınması ve bunlara bir de Drol'ün eklenmesi kargaşa içinde harekete dayalı gülünç durumu doğurur. Bununla birlikte gülünç durumu oluşturan görüntüler romanda alafrangalık özentiliği çerçevesinde gösterilmeye de devam eder. Şöhret ve Potiş dans dersi alırlar:

İnsafsız Tirel “Nasıl mümkün değil efendim? Daha yarım kaime bile olmadı!” diyerek hiddetle şakirtlerinin havadaki ayaklarını yakaladığı gibi bacaklarını birbirinden ayırıcasına bir şiddetle yukarı doğru çekiverince biçareler tek ayak üzerinde muvazeneyi kaybederek can acısından mütehasıl birer feryatları işitildiğini müteakip yere devrildiler. (Gürpınar, 2021a, s.144)

Ancak ikisi de o kadar acemidir ki dans hocası Tirel'in dediklerini bir türlü yerine getiremezler. Burada anlatıcı bu acemilikleri abartı ile de birleştirerek gülünç durumu hazırlar. Şöhret ve Potiş'in yere devrilmeleri mekanik bir görüntü yaratır. Doğal durumun dışında hem de yapılan işin gereklerinin dışında oluşan hareketler gülünç durumun oluşumunu sağlar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanı hareket, jest ve biçimlere dayalı gülünç unsurların birbiri ardına eklenerek çoğaldığı bir kar topu gibi büyüdüğü gülünç unsurlara sahiptir. *Metres* (1899) romanında da benzer unsurlar bulunmaktadır. Ancak gülünç durumlar genellikle tek bir olay etrafında şekillenir.

*Metres* romanında da kültürel değişime vurgu vardır. Hami ve annesi Firdevs, alafranga yaşam tarzına uygun bir hayat sürdürmek istiyorlardır. Hami'nin eşi Saffet Hanım'ın da kendilerine uymasını istemektedirler. Ancak Saffet sıradan bir ev kadını olma yolundadır ve onların istekleriyle uğraşırken gülünç durumların ortaya çıkmasına sebep olur:

Korsenin arkadan bir bağını modist, diğerini Meryem Dudu sıkı sıkıya çekince ilk defa bir moda cenderesine giren Saffet Hanım'ın vücut-ı mülahhamındaki fazla-i lühumun bir kısmı göğsünden yukarı çenesine doğru fırlar, kısm-ı diğeri hemen



birbirine girerek sıkışır. Biçarenin çehresi kıpkırmızı kesilir, gözleri büyür. O can acısıyla:

— Aman madam! Etim kemiğim birbirine geçti. Şimdi bayılacağım, biraz gevşetiniz... (Gürpınar, 2022, s.33).

Burada biçime dayalı gülünç durum Saffet'in vücudunu Hami ve Firdevs'in istediği biçime sokma çabasıyla ortaya çıkar. Korse ile zayıf görünmeye çalışan Saffet'in vücudu bir türlü bu duruma izin vermez. Saffet'in çehresinin korse sıkıldıkça büyümesi bir karikatür sahnesi gibidir. Korse sıkıldıkça Saffet'in yüzü kızarır gözleri büyür. Jestlere ve biçimlere dayalı gülünç durum bu noktada açığa çıkar.

Romanda başka bir gülünç görüntü ise Dudu ve Saffet'in yan yana çarşıya gitmek için yola çıkmaları ile başlar.

Hanım, hizmetçi vapura girdiler. Dudu zayıf ellerine güderi samani eldivenlikler giyerek vücudunun her noktasını enzar-ı tecessüs-i ağıyardan gizlemişti. İnce boyu ile kırıta kırıta yürüdükçe Saffet yanında iri yarı görünerek şeklen beyinlerinde bir tezat peyda oluyordu (Gürpınar, 2022, s.277).

Birinin kilolu birinin zayıf, birinin ufak tefek diğerinin kalıplı oluşu zıtlıklar üzerinden biçimlere dayalı gülünç bir durum yaratır. Bununla birlikte Dudu'nun her tarafını gizleyerek yola çıkması ve aynı zamanda kırıtarak yürümesi de benzer bir karşıtlığı ortaya koymaktadır. Meryem Dudu'nun Saffet ve kendi dış görünüşüne dair sözleri de benzer biçimde gülünç durumun roman kişilerinin konuşmaları çerçevesinde oluşmasını sağlar:

— Bu kadar telaşa düşme ay efendim! Daha beyin yüzünü görmeden ısıtmasına uğradın!.. Bizi tanıdı dersin? Beni tanıyamamıştır. Peçem kalındır. Biçimim de nazik tertiptir. Bir erkek bu vücutta yüz karıya rastlanır. Fakat sen çarşafının içinde dünyanın karlı tepesini keşfe giden Andre'nin balonuna benziyorsun. Sekiz çarşafa girsen yine tanırırsın... (Gürpınar, 2022, s.288).

Dudu'nun Saffet'in dış görünüşüne dair yaptığı benzetmeler tamamen biçimler odağındadır. Kendi görünüşünü “nazik tertip” olarak açıklayan Meryem Dudu daha sonra Saffet'i “karlı tepeye” ve “Andre'nin balonuna” benzeterek zıtlıkları vurgular. Biçimlere dayalı gülünç durum da bu zıtlıklar üzerinden ortaya çıkmış olur.

Saffet ve Dudu'nun biçimlerine dair yaratılan gülünç durum dönüş yolunda da devam eder. Saffet çarşıda yaşadığı travma üzerine baygınlık geçirir. Ancak Dudu Saffet'in bayılmasından ziyade arabaya sığamamaktan korkmaktadır.

Yalıya kadar dişini sık, orada bayıl ayıl, her ne edersen et. Sen sağlam iken ikimiz bir arabaya sığamıyoruz. Böyle bayılarak yayılırsan nasıl olur? (pencereden başını uzatıp) Zo, arabacı! Bir farmasının önünden geçerken dur... (Gürpınar, 2022, s.325).

Gülünç durum burada da Saffet'in bedeninin biçimi ve büyüklüğü üzerinden şekil bulur. Ancak burada, bunu vurgulayan Dudu oluşu ve telaş halinde bile Saffet'i alaya alırcasına konuşması, biçime dayalı gülünç duruma farklı bir katman ekler.

Romanda biçimlere dayalı gülünç durum Saffet'in kendisi için yaptığı yapay kocanın görünüşü üzerinden de işlenir. Kocasının yokluğunda oyuncak biçiminde ama gerçek boyutlarda bir koca yapan Saffet'in bu oyuncuğunu konağa gizlice girmiş olan Müştak görünce gülmek için kendini zor tutar. Romanın bu noktasında yine biçimlere dayalı gülünç unsurların mizahi tonun işletilmesinde kullanıldığı görülmektedir:

Rielerinden şiddetle kabaran bu kahkahayı sadrından dışarı salıvermemek için cebrinefis, mukavemet tesiriyle az daha boğuluyordu. Çehresi mosmor kesildi. Men-i kahkahadan nasıl morarmasın? Dudu'nun koltuğundaki yalancı koca hangi nev zenperestandan, ne güruh şıklardan olsa beğenirsiniz? Hazır elbiseci mağazalarının önünde giyimli kuşamlı, yapma adamlar yok mu? İşte onlardan... Fakat onların da muntazamlarından, kelli fellilerinden değil... İsimlerine Fransızca manken denilen tahtadan mamul bu koca bebeklerin biçim, elbise numunesi iraesinde istimal edildiklerini Müştak biliyor idiyse de bunlardan yalancı bey yapılabileceğini hiç aklına getirmemişti. (Gürpınar, 2022, s.385).

Yapma kocanın oluşturduğu tuhaflığı gözlemleyen Müştak'ın gülmek için sarfettiği çaba, gülünç durumun roman içindeki yansımasıdır. Diğer taraftan gülücü oluşturan bu görüntüye Saffet ve Dudu'nun da katılması romandaki mizahi tonu gülünç durumlar bağlamında yükseltir:

Dudu bu yalancı kocayı yürüttü, yürüttü. Tamam Saffet'in önüne gelince derin bir reverans yaptırdı. Bebeği o kadar yerlere eğdi ki başından fesi düştü. Fesi yerden aldı yine başına giydirdi. Beyefendiyi götürdü, bir koltuğa oturttu.

— Siz karı koca biraz görüşünüz...

dedikten sonra el şamdanını yaktı. Oda kapısının sürmesini çekti, dışarı çıktı (Gürpınar, 2022, s.385).

Saffet ve Dudu'nun birlikte bulunduğu bölümler romanda sıkça gülünç unsur yaratmada kullanılır. Bunlardan biri de Müştak'ın gizlice konağa ve Saffet'in odasına girdiği anda gerçekleşir.

Saffet'te de, Dudu'da da saçlar ürperdi, gözler büyüdü, eller kollar çarpıldı. Bet beniz uçtu. İkisi de put gibi bilahareket kaldılar. Fakat yalnız dudakları oynuyordu. Bu örümcekli şeytanı kaçırmak için Saffet, hoca hanımdan öğrendiği duayı bir kelimeyi belki on defa tekrar ederek hıçkırık gibi bir harhara ile güya okuyordu. Zavallı Dudu, o da kendi lisanından gılgizet-i mahaicle bir dua tutturmuştu. Lakin Meryem'inki okumadan ziyade boğmaca öksürüğü nöbetine benziyordu (Gürpınar, 2022, s.390).

Müştak'ın odaya gizlice girmesi ve kendini açık etmesi kadınların üzerinde bir şok etkisi yaratır ve gülünç durum da tam burada dinamizm kazanmaya başlar. Önce jestler değişir. Normalin dışına çıkar. Bu etkiyi güçlendirmek için anlatıcı abartılı bir anlatıma başvurur ve böylece canlı ve hareketli bir görüntü oluşur. Anlatıcının bunu yapmak için deyimlere başvurması da gülünç durumun daha hızlı biçimde okuyucuya geçmesini sağlamıştır.

Müştak'ın gizlice konağa girmesinden birkaç gün sonra benzer bir durum Reyhan konağa gelirken yaşanır. Reyhan'ın Firdevs hanımla ilişkisi olduğundan konağa girişi daha kolaydır. Ancak bu yasak ilişkiyi öğrenen Hami, Reyhan'ı beklemektedir. Reyhan tuzağa düşer ve kaçmaya başlar. Peşinde Hami'nin amcası Revai vardır.

Revai hâlimden gayrimemul bir süratle koşarak Reyhan'a yetişti. Karanlıkta ayak yordamıyla âşık-ı firarinin beli ortasına bir tepme yapıştırdı. "Pat" sedasıyla inen bu tepmeyi müteakiben madrubun "Of, of!" şikâyeti işitildi. Bu oflara mukabil Revai bir kahkaha salıvererek:

— Of ya çapkın! Ayaklarımda yumuşak terlikler bulunduğuna şükret... Ya o iri nalçalı seyahat ayakkabılarım olaydı bel kemiğini dümen yekesi gibi çarpıtırdım!.. (Gürpınar, 2022, s.470).

Anlatıcı bu noktada yaşlı da olsa Revai'nin kavga merakından ve harekete, dedikoduya düşkünlüğünden faydalanır. Gülünç görüntüyü de Revai'nin bu heyecan arayan kalender yapısı ile oluşturur. Zira Revai koşup Reyhan'a arkasından tekme atıp bunu da kutlayacak kadar çocuksu bir karakterdir. Dolayısıyla Revai'nin bu halleri onun yaşı ve

konumuna ters görünmektedir. Gülünç durum da bu tersliği sağlayan hareketlerin peşi sıra sağlanır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1899) romanında ise olaylar biraz daha dar bir çevrede ve daha az karakterin katılımıyla gerçekleşir. Gülünç durumun oluşturulmasında yine karakterlerin biçimleri ve acemice davranışları öne çıkar. Bununla birlikte Mürebbiye uğruna yapılan kavgalar, koşuşturmacalar da gülünç unsur olarak öne çıkmaktadır.

Romandaki karakterlerden Amca Bey, yaşına ve görünüşüne rağmen mürebbiye Anjel'e güzel görünmek çabası içindedir. Amca Bey kamburunu gizleyebilmek için türlü türlü yollar dener.

Amca Bey, Beyoğlu'nda kavga etmedik terzi bırakmamak suretiyle birkaç kat elbise yaptırttı. O arkadaki çıkıntıyı nazarlardan gizlemek emrinde terzilerin elbiselere diktikleri pamuklardan maada Amca Bey kendi tertip eylediği ufak yastıkları da sırtına bir intizâm-ı mahsûsla yerleştirmek suretiyle her gün o elbiselerden birini iktisâ ile tümseğini yalnız enzâr-ı yâr ve ağyârdan değil kendi nazarından bile setre muvaffak olarak kendinin artık şehlevent bir delikanlı olduğuna şüphesi kalmamıştı. (Gürpınar, 2021b, s.94)

Amca Bey'in davranışlarındaki gülünçlük önce onun verdiği beyhude çaba ile başlar; bedensel kusurlarını gizlemek için uydurduğu yöntemler biçimlere dayalı gülünç unsuru oluşturur. Çünkü kamburunu kapatmak üzere diktirilmiş takım elbisenin görüntüsü alışılmışın çok dışındadır. Amca Bey bununla da tatmin olmayarak kendi de görünüşünü toparlamaya çalışır.

Biçimlere dayalı başka bir gülünç unsur Amca Bey'de olduğu gibi yine bir karakterin fiziksel özellikleri ile oluşturulmuştur. Anlatıcı romanda bu durumu: “Garâib-i beşeriye numûne-hânesi itlakına seza olan o yalıda Dehri Efendi, Amca Bey'den sonra gelen üçüncü acibe, Melâhat Hanım'dı” sözleriyle açıklar. Sadece fiziksel özellikleri değil aynı zamanda kişisel özellikleri de kasteder. Bu karakterlerden Melâhat'ı betimlerken de biçimlere dayalı gülünç öğelerden yararlanır:

Erkeklerde bile nadiren tesadüf olunan telgraf direği gibi ince, uzun bir vücudun üzerine kadınlarda hiç tesadüf olunmayan cesamette ve kutr-i tavîli dikliğine

gelmek üzere beyziyyü’ş-şekl bir kafa geçiniriz... Bu beyzi çehrenin üzerine de Çinlilerinkilere müşabih, o kadar çekik kaş, göz, ağız, burun resmediniz ki güya Melâhat Hanım lastikten yapma bir insan imiş de iki kişi, biri ayaklarından diğeri tepesinden tutarak o lastiği son derece-i mukâvemesine kadar çekip uzatmışlar, bütün a’zâ-yı vücûd ile beraber hutût-ı sîmâiyye de bu çekiliş nispetinde birer resm-i münharif peyda ederek bilâ-tekallüs öyle kalmış zannolunsun... İşte o zaman Melâhat Hanım’ın fotoğrafını diyemez isem de aslına pek benzer bir “kroki”sini nazar-ı hayâlinizde teccîm etmiş olursunuz... (Gürpınar, 2021b, s.67)

Anlatıcı Melâhat’i betimlerken abartı unsurunu oldukça fazla kullanır ve zıtlıklardan faydalanır. Melâhat’in biçimini gülünç göstermek için onu nesneleştirir ve “lastikten yapma” gibi benzetmeler kullanarak doğal insan görünümünün dışında bir varlık betimler. Nesneleştirme olayını iyice ileri götürerek Melâhat’in resminin değil ancak krokisinin çizilebileceğini ifade eder. Böylece Melâhat’i salt bir nesneye dönüştürerek mekanik bir varlık haline getirir. Dolayısıyla tamamen doğal durumun ve esnekliğin dışında bir varlık yaratarak biçim odaklı gülünç durum oluşturur. Melâhat’in romandaki varlığı sürekli bu yönleri ile vurgulanmıştır. Melâhat romana biçimsel özellikleriyle gülünç unsura dönüşün diye konulmuş gibidir:

Tavan süpürgesine kadın esvabı iksa etmişler gibi Melâhat Hanım, pelerinli, kat kat dantelalı yeldirmesini giyip pullu beyaz başörtüsünü de örterek bahçeye, koruya, bostana çıktığı zaman rüzgârın o kâmet-i tavîl, o endâm-ı zîbâya verdiği temevvücâtta ürkererek bütün vuhûş-ı tuyûrun kaçıştıklarını gören bahçıvan, efendiden fenn-i kıbâl, tabakâtü’l-arz dersleri dinleye dinleye zekâsına bayağı inbisât gelmiş olan o herif bu hâlden bi’t-teyakkuz bostana vazeylediği korkulukları Melâhat Hanım’ın şeklinde yapmaya başlamış ve görülen nef-i azîmine mebnî bu numune bütün besâtîn-i mücâvire bahçıvanları tarafından kabul olunmuştu. (Gürpınar, 2021b, s.67)

Burada da anlatıcı Melâhat’i biçimsel olarak tamamen farklı nesnelere eşleştirir. Eşleştirdiği nesnelere ise katı, hareketsiz, işlevsel ve düz nesnelere. Yani hareket kabiliyetleri sınırlıdır. Bergson’un vurguladığı katılığın ve doğal hareket kabiliyetinin kaybedilmesi durumunun burada ortaya çıktığını görebiliriz.

Romanda biçimlere dayalı gülünç unsurlar Şemi’nin falakaya yatırıldığı bölümlerde devam eder. Dehri Efendi Şemi’nin suç ortağı konumuna gelen Amca Bey’den Şemi’ye vurmasını ister. Ancak Amca Bey Şemi ile aynı yolda olduklarından tereddüt eder.

— Birader! Ne değnek tutmasını biliyorsun ne de vurmasını!

(Değnek bulunan elini re'sine muvâzî bir istikâmet-i amûdiyye üzere kaldırıp) Değnek vurmakta üç hareket vardır. İşte birincisi bu. (Kolunu on beş yirmi derecelik bir zaviye teşkil edecek kadar arkaya açıp) İkincisi de bu. (O açıklığın koluna verebildiği bir hız ile değneği Amca Bey'in omzu üzerine indirerek) İşte üçüncüsü de bu... (Gürpınar, 2021b, s.143).

Dehri Efendi'nin nasıl vurulacağını öğretirken sayması ve her hareketin ayrı ayrı betimlenmesi hareketler üzerinden gülünç durumu oluşturur. Bunun üzerine üçüncü hamlede bir de Amca Bey'e gelen son sopa darbesi hareketin yönünün ve hedefinin değişmesi ile gülünç unsuru kuvvetlendirir.

Romanda hareket ve biçimlere dair en dinamik gülünç durumlar ise Sadri ve Şemi arasındaki kavgada yaşanır. Amca bey ise hem kavgayı durdurmak hem de kendini kavganın olası zararlarından kurtaracak pozisyonu almanın derdindedir.

Koskoca herifler söylediğiniz sözlerden utanmıyor musunuz? Ayıptır... diye söze karıştığı esnada itmâm-ı kelâma vakit olmadan Sadri bu tükürük tahkirine tahammül edemeyerek elinin tersiyle kayın biraderinin yanağına şiddetlice bir şamar yapıştırdı. Şemi'nin zaten deminden beri dinlediği mücadele tesiriyle gözlerini, dimağını, bütün kanını âdeta ateş bürümüş olduğundan yediği tokadı eniştesine iade maksadıyla kendini bilmez bir hâlde bir şamar hamlesi de o gösterdi. Fakat Sadri başını geri çekti. Tokat boşa gitti. Şemi, kudurmuş bir hayvan şiddetiyle bir ikinci savlette daha bulundu. Bu defa eline Sadri'nin boyunbağı geçti. Boyunbağı Prens dögal denilen biçimde uzun bağlamalardan olduğu için Şemi bunun bir ucunu olanca kuvvetiyle çekince Enişte Bey'in boğazı siyah atlastan bir ilmek içinde sıkıştırdı. O çekişin şiddetiyle bu ilmek Frenk gömleğinin yakasından da kurtularak çıplak boğaz üzerinde daraldıkça daralmaya başladı. Boğulmak derecelerine gelen Sadri, can acısıyla hasmının beline sımsıkı sarıldı. Bu debeleşme esnasında ikisi de muvâzenetlerini kaybederek yere yuvarlandılar. Mudâribînin böyle alt alta üst üste bayırdan aşağı tekerlendiklerini uzaktan seyreden Amca Bey, Sadri'nin boğulduğunu ez-dil ü cân arzu etmekle beraber bir lerziş-i şedîd içinde Şemi'ye:  
— Aman pek sıkma belki nefesi kesiliverir...  
diye haykırıyor, Şemi de boğuk boğuk:  
— Sen karışma, melunu bugün mutlak boğacağım, cevabını veriyordu (Gürpınar, 2021b, s.167).

Şemi ve Sadri'nin kavgası romandaki en hareketli sahnelerdir. Anlatıcı birer kukla gibi iki karakteri karşı karşıya getirip onların fiziksel hallerinden gülünç unsurlar çıkarmıştır. Kravattan sesi kısılan Sadri'nin boğuk bir sesle konuşması ve en sonunda ikisinin de

yuvarlanması peşpeşe gelen gülünç unsurlardır. Anlatıcı tüm bunları tek ve hareketli bir sahnede bir araya getirerek romanın bu noktasına mizahi bir dinamizm katmıştır.

Kavga sırasında Amca Bey'in durumu ise ayrı bir gülünç unsur olarak kenarda bekler. Amca yaşı ve fiziksel durumu hasebiyle kavgadan uzak tutulmuştur. Ancak hâlâ içinde bir korku vardır. O da kendini bu duruma göre ayarlar.

Artık mayna kuzum... El verir dedik a... Paydos... Bugün bu kadar kâfi. Birkaç gün sonra canınız isterse arız ü amîk, Uzunçayır'da güleşirsiniz... diye söylendiği sırada Amca Bey birdenbire aklına mühim bir şey gelmiş gibi elini boynuna götürdü. Baktı ki kendi kravatu da Sadri'ninkinin aynı... Ne olur ne olmaz mülâhazasıyla hemen boynundan o tehlikeli şeyi çözüp cebine koydu (Gürpınar, 2021b, s.168).

Amca Bey'in Sadri'nin başına gelenleri görüp ders alırcasına boynundaki kravatu saklaması kenarda duran küçük bir ayrıntıdır ancak üst üste devam eden devinimlere böyle bir unsurun eklenmesi gülünç duruma yeni bir katman ekler.

*Mürebbiye* romanında biçime ve jestlere dayalı gülünç unsurlar genel olarak yukardaki alıntılarda da görüldüğü gibi Anjel için verilen mücadele çevresinde ortaya çıkmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın burada ele alınan romanlarında bir nesneyi ya da bir kişiyi paylaşamama durumu biçimler, jestler ve hareketler odağında oluşturulan gülünç durumlarda sıkça kullanılmıştır.

Romanlarda gülünç sahneler yaratılırken anlatıcıların olayların hızından, karmaşasından yararlandıkları görülmektedir. Romanlardaki kişiler gülünç olaylar yaratılarak tipleştirilmiştir. Özellikle Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar alafrağa tip yaratmak için gülünç durumun gücünden faydalanmışlardır. Misailidis ise olay örgüsünün akışında gülünç durumları belirleyici ve romanın genel tonunu belirleyen bir etken olarak kullanmıştır.

## 1. 2. RASTLANTILAR VE YANLIŞLIKLAR

Gülünç durumu yaratmada diğer bir önemli unsur rastlantılar ve yanlışlıklara dayalı durumlardır. Her iki durum da gülünç unsura dönüşme konusunda birbirini beslerler ve

gülüncü yaratan uyumsuzlukları, karşıtlıkları ve çelişkileri bir araya getirirler. Bu açıdan bakıldığında rastlantılar ve yanlışlıklar odağında uyumsuzluk kuramının öne çıktığı görülmektedir.

Kant'ın gülmeyi bir beklentinin hiçliğe dönüşümü sonrasında ortaya çıkan neşe ile birlikte açıklaması uyumsuzluk kuramının temelindeki görüşlerden biridir. Kant bu yaklaşımında ani bir dönüşümden bahseder ve zihnimizin alışık olduğu, beklenen, rasyonel bir durumdan diğerine saçma bir şeyin etkisiyle geçtiğimizi söyler. Bu da gülmeye sebebiyet verir. (Kant, 2006, s. 206).

Rastlantılar ve yanlışlıklara dair gülünç unsurlarda sürekli olarak rasyonel durumun kırıldığını görürüz. Bu mizahın rasyonel durumla olan karşılıklı ilişkisinin temelini oluşturur. Rasyonel durumun kırılması gülüncün ortaya çıkmasını sağlayacak zemini hazırlar. Bu açıdan bakıldığında Bergson'un komiğin arı zekâyâ seslendiği düşüncesi, gülünç durumu anlamlandırmada öne çıkmaktadır. (Bergson, 2006, s.12).

Bu doğrultuda üst üste gelen rastlantılar ve yanlışlıklar yaşamın rasyonel sürecindeki doğal akışının dışında bir döngüye sebep olur. Rastlantılar yanlışlıkları, yanlışlıklar da rastlantıları doğurarak zincirleme olarak mizahi durumlara sebep olurlar.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da yanlış anlaşılmalara ve rastlantılar üzerine işleyen gülünç unsurlar Aleko Favini'nin yaşamının hareketli ve eğlenceli parçaları olarak ortaya çıkarlar. Bununla beraber çerçeve hikâyenin içindeki diğer hikâyelerde de benzer unsurlar görebiliriz. Özellikle Favini'nin karşılaştığı türlü yanlışlıklar onun acemiliği ve öğrenme süreci ile ilgilidir. Birçoğundan sonra Favini kıssadan hisse çıkarır. Rastlantılar ise kimi zaman yanlışlıklara temas eder. Bunlara ise Favini talih gözüyle bakar.

Bunlardan birinde Favini, Necmi Efendi'nin de yardımıyla Usta Yeorgi'yi yeniçerilerin elinden kurtarır. Ancak karakolda işler henüz bitmemiştir ve Yeorgi Favini'den evine gidip karısı gelmeden evde kilitli olan metresini evden çıkarmasını ister. Favini eve gittiğinde karşısında vaktiyle kendisini kandıran Kokona Anika'yı bulur. Bu Favini'nin intikam alması için bir fırsattır. Böylece gülünç durumu başlatacak olan rastlantı unsuru zincirin ilk halkası olarak karşımıza çıkar. Anika kendini affettirmek için Favini'ye



yalvarır ve kolundaki bir bileziği de eski borçlarının karşılığında Favini'ye vererek kendini affettirip oradan ayrılır. Metresi evden çıkaran Favini, bileziği de alıp dönerken bu kez de Usta Yeorgi'nin karısıyla karşı karşıya gelir. Yeorgi'nin karısı Favini'yi hırsız sanarak feryat etmeye başlar. Önceden bir kez tanışmış olmalarına rağmen kadın Favini'yi tanıyamamıştır. Favini kadına kocasını tanıdığını kocasının ismini de söyleyerek anlatmaya çalışır. Ancak kadın ikna olmayarak bunu bile hırsızın numarası olarak algılar. Bu arada bir rastlantı daha vardır. Yeorgi'nin karısı vakt-i zamanında Favini'yi soyan Aspasia'dır. Tüm bunların üstüne bir de Favini'nin üzerinden bilezik çıkınca yeniçeriler Favini'yi karakola götürür. Böylece rastlantılar yanlışlıklarla birleşmiş olur.

Romanın bu bölümünde görülen bir sürü yanlışlık ve rastlantı peş peşe gelerek gülünç durumu oluşturmuştur. Romanda Favini başından geçenleri hikâye ederken olayın gülünç tarafını hikâyenin sonunda tekrar vurgular. (Misailidis, 2021, s.151).

Başka bir yanlışlıklar ve rastlantılar silsilesi ise Kamer Hanım'ın hikâyesinde karşımıza çıkar. Öncelikle hikâyede Kamer Hanım'ın ustalıkla hazırladığı bir tuzak vardır. Yanlışla düşerek gülünç hale gelen ise Molla Efendidir. Kamer Hanım tebdil-i kıyafet ile kendini Molla Efendi'ye Osman Usta'nın kızı olarak tanıtmıştır. Çok güzel olmasına rağmen babasının evlenmesine izin vermek istemediğini söylemiştir. Molla Efendi bunu fırsat bilip Osman Efendi'den kızını ister. Osman Efendi kızının çok çirkin olduğunu bildiğinden bu duruma şaşırır. Vazgeçerse otuz bin kuruş ödemesi şartıyla kızı Molla Efendi'ye verir. Molla kızı gelin arabasından indirip eve götüreceği sırada yüzünü görünce şaşırır ve düştüğü tuzağı anlar. Ancak iş işten geçmiştir ve otuz bin kuruşu ödeyerek nikahtan döner. Tüm ahaliye rezil olup işinden de istifa ederek İstanbul'a dönmek zorunda kalır. (Misailidis, 2021 s.352). Burada gülünç unsuru Molla'nın zevklerinin peşinden giderek düştüğü yanlışlık oluşturmuştur. Molla'nın düştüğü gülünç durumu Favini, "Dinsizin hakkından imansız gelir" sözleri ile kıssadan hisse çıkararak sonlandırır.

*Çengi* romanında rastlantı ögesi Dâniş Çelebi ve Köşk bekçisinin karşılaşmaları çevresinde gülünç unsura dönüştürülmüştür. Kendini *Muhâyyelat*'in içinde yaşıyormuş

sanan Dâniş Çelebi bir köşkün içine şans eseri giriverir. Bu noktadan sonra bekçi ile olan konuşmaları gülünç unsura dönüşür.

Bu gelen zatın köşk bekçisi olduğunu Daniş Çelebi'den başka anlamayacak kimse olmayacağını haber verdik.' Daniş Çelebi'nin bu zâtı, kim olmak üzere telakki eylediği dahi malumdura! Onun da hiç şüphesi kalmamıştı ki, bu kadar şamata ve gürültü ile gelen zat, cinler padişahı Şemhail'dir. Kendi kendisine "Tamam! Şimdi hışm ve gazapla gelir ama beni gördüğü gibi ayaklarıma kapanıp, af ve ihsan istida eyler. Ben de Çin-i Maçin! Padişahının kızını hangi odaya sakladığını sorarım" diye herifin vüruduna kemal-i metanetle muntazır oldu.

Vakia herif kemal-i hışmile geldi ise de Daniş Çelebi dahi bekçiyi kemal-i metanetiyle istikbal eyledi. Aralarında şöyle bir müşafehe başladı. Ama görseydiniz, buna müşafehe demezdiniz. Adeta muhârebe derdiniz.

Bekçi - Bre nabekr, burada işin ne? Ne arıyorsun?

Daniş - Karşıdaki adama iyice bak da ona göre davran! Çin-i Maçin padişahının kızını hangi odaya hapsedip, sihir ile uyuttun? Söyle bakayım?

Bekçi - Nasıl Çin-i Maçin padişahının kızı be? Sen, divane mi oldun?

Daniş - Divane sensin köpek! Sen cinler padişahı Şemhail değil misin? Üzerimde mühr-i Süleyman olduğunu anlayamadın mı yoksa?

Bekçi - O nasıl lakırdı be? Yoksa işi divaneliğe hamlederek, elimden kurtulmak mı istiyorsun? (Diye sopaya davranır.)

Daniş - Sakın ha elini kaldırma! Sonra billah fena ederim. Demek oluyor ki sen cinler padişahı Şemhail değilsin de onun için üzerimdeki mühr-i Süleyman'ı tanımıyorsun. Sen bu sarayın muhafazasına memur adı bir cinnisin öyle değil mi? (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.14).

Romanın bu noktasında gülünç durum Dâniş Çelebi'nin yaşadığı tesadüfler zincirinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Köşkün bekçisi bir "maslahat" için dışarı çıkmış ve içeri giren Dâniş Çelebi'yi görmüştür. Dâniş Çelebi'nin o an orada bulunmasının hiçbir rasyonel karşılığı yoktur. Sadece yaşadığı hayal dünyasının etkisiyle önüne çıkan bir kapının Çin-i Maçin Sultanının sarayı olduğunu düşünerek içeri girmiştir. Bu doğrultuda gülünç durum rastlantıyla ortaya çıkan absürt durum ve karşılıklı konuşmalar çevresinde oluşturulmuştur.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* romanında ise yanlışlıklar ve rastlantılar karakterleri yer yer gülünç durumlara düşürmüştür. Karakterlerin zaafı bu yöntemle ortaya çıkarılarak bir nevi gülünç duruma düşürme yöntemiyle karakterler cezalandırılmıştır.

*Karnaval*'da bu karakterlerin başında Zekâi gelir. Zekâi doyumsuz, gözü yükseklerde hem zengin olmak isteyen hem de Resmi'nin evindeki hizmetçi Hasna'ya göz koymuş bir karakterdir. Bunun için Hasna'ya bir mektup da yazar ancak Hasna bu durumdan

kurtulmak için mektubu Şehnaz'a gönderir ve bu noktadan itibaren yanlışlıklara bağlı gülünç unsurlar sıralanmaya başlar:

Biçare Zekâi pederinden bu sözleri işitince hakikaten acınacak bir hâle geldi. Yer yarıp da kendisini yutacak olsaydı memnun olurdu. Lakin böyle açıktan açığa bir sehiv ve hata üzerine Şehnaz gibi bir çirkin, mütekebbir ve terbiyesiz kız ile başını belaya uğratmayı da tecviz etmediğinden nihayet pederine tavzih-i meram eyledi. Bu mektubu Şehnaz'a değil Hesna'ya yazmış olduğunu ve nasıl olup da Şehnaz'ın eline geçtiğine hiçbir mana veremediğini uzun uzadıya hikâyeye eyledi (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.184).

Ancak Zekâi düştüğü durumdan kurtulamaz çünkü Şehnaz'ın babası Bahtiyar Paşa'nın nüfuz sahibidir ve böyle bir mektup sonunda kızını almamak büyük bir saygısızlık olacaktır.

Bu arada Zekâi'nin mektubunun yanlış kişiye ulaşmasının yol açtığı gülünç durum romandaki diğer karakterler tarafından da duyulur. Böylece Zekâi anlatıcı tarafından bir kez daha gülünç duruma düşürülmüş olur.

*Karnaval'* da yanlışlıkların ve rastlantıların birbirini kovaladığı gülünç durumlar baloda da gerçekleşir. Resmi ve Madam Hamparsun, Hamparsun Ağa'ya sezdirmeden birlikte baloya gitmek istemektedirler. Bunun için anlaşıp farklı yollardan ayrı ayrı baloya gidip orada buluşmaya karar verirler. Balo maskeli olacağından kimse de sırlarını çözemeyecektir. Sadece Madam Küpeliyan onların yanında bulunacaktır. Balo başlar. Resmi ve Madam Hamparsun buluşurlar. Onların her zaman takipçileri ve düşmanı olan Zekâi de oradadır ve Madam Hamparsun'u tanır. Bunu fırsat bilerek Resmi ve Madam Hamparsun'un foyalarını meydana çıkarmaya karar verir. Ancak Resmi ondan önce davranır ve Zekâi'nin önceden tanımadığı Madam Küpeliyan ile Madam Hamparsun'un kıyafetlerini değiş tokuş etmelerini sağlar.

Her ne kadar Zekâi duçar olduğu mağlubiyet ve belki Resmi gerçekten rezil eder diye her tarafını istila eden havf u haşyet üzerine yerinden kımıldanamayacak bir hâldeyse de yine Madam Hamparsun aleyhindeki fikr-i husumeti derman vererek Resmi'nin arkası sıra yürüdü. Elena dahi beraber! Bir odaya vardıkları zaman Resmi yanındaki kadının nikabını kaldırmasını mı?

Aman!...

Amanı zamanı yok. Zekâi, Madame Küpeliyan'ı tanımazdı. Zira kendisi birkaç defa Hamparsun Ağanın salonunda bulunduğu zaman Madam Küpeliyan orada

bulunmamış olduğu gibi o zamanlar Madame Küpeliyan henüz o kadar sık olarak bu haneye devam etmezdi (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.215).

Karşısında Küpeliyan'ı gören Zekâi bir kez daha küçük duruma düşmüştür. Burada g l n ç unsuru sağlayan rastlantı ögesi ise Zekâi ve Resmi'nin önce Beyoğlu'nda yemek yerken sonra da baloda dans ederken karşılaşmalarıdır. Resmi de Zekâi birbirlerinin baloda bulunacaklarına dair bir bilgiye sahip değillerdir. Anlatıcı bu noktada rastlantı ögesini kullanarak g l n ç durumu yaratacak zemini hazırlamıştır. Benzer şekilde baloda belalı olduğu Benli Elena'yı yakalayayım derken kadın kılığına girmiş Victor Hague ile karşılaşan Nizamî'nin durumu da buna örnektir. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.215).

*Araba Sevdası*'nda yanlışlıklar ve rastlantılar yine alafrangalık çerçevesinde gerçekleşir. Özellikle Fransızcaya tam olarak hâkim olmayan Bihrûz defaatle hata yapar. Bununla beraber o kendini ifade etmeye çalışırken çevresindekiler de bir türlü ne demek istediğini tam olarak anlayamazlar. Kimi zaman da çevresinden duyduklarına gereğinden fazla anlam verir. Dolayısıyla kimsenin kimseyi anlamadığı bir yanlışlıklar silsilesi de ortaya çıkar. Diğer taraftan Bihrûz'un dalgınlıkları ve dikkatsizlikleri de yanlışlığa dayalı komik durumların  n n  açar.

Bihrûz'un davranışlarının bu doğrultuda g l n ç duruma sebep olduğu bölümler daha çok Periveş'in peşinde olduğu bölümlerde karşımıza çıkar. Bihrûz Periveş'le gerçek manada tanışma şansı bulamamasına rağmen ona hayali bir kişilik atfeder. Bu durumun oluşmasında da Bihrûz'un Periveş'in davranışlarından ve sözlerinden çıkardığı yanlış anlamlar etkilidir.

—Nesine bakayım bulanık bir su o kırmızı şeyler de zahir Amasya elması olacak..

—Ay Amasya'da elmas çıkar mıymış? Ben de bunu işitmedimdi.

—Elma ayol elma! Elmas değil. Elmasın...pırlantanın İngiltere'de çıktığını bilmeyecek ne var. Sen de eğlence bulamadın da besbelli benimle eğleniyorsun... Hanımların bu muhaveresini kemâl-i dikkat ve ehemmiyetle işitmek için olduğu yerde alafranga bir tabir ile – ser- -p  g ş kesilen Bihrûz Bey “yer aynası” teşbihi ve hususıyla “yer aynası içinde yer elması görüneceği” telmihi münasebetleriyle kendi kendisine “Kel espri! Kel fines” diyerek sarışın hanımın zarafetine hayran olup dururken en sonra [İngiltere] lafzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış –pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki etmek istedi. Bunda da esasen hakkı vardı. Çünkü o mecmada kendisinden başka

İngiltere'den henüz gelmiş bir mösyö gibi –Alafranga giyinmiş kimse yoktu. Böyle bir iltifat-ı cihn-kıymete nailiyyetten dolayı kendisini en birinci bahtiyarlardan addetmeye kalkışan Bihrûz Bey bu taşın yani bu hediye-i zarafetin altında kalmayacak surette bir güzel mukabele hazırlamaya başladı. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.75-76).

Burada yanlış anlaşılmalara bir silsile halinde karşımıza çıkar. Öncelikle Bihrûz Periveş'e yaklaşma fırsatı bulduğu havuz kenarında iltifat dolu sözler sarfederek Periveş'i etkilemeye çalışır. Ancak Periveş ve yanındaki Çengi bu sözleri anlayacak düzeyde değildir. Bihrûz ise onların kendi aralarında konuştukları sözleri bambaşka anlamlara yorarak aslında Periveş'i olduğundan çok farklı görür. Anlatıcı burada Bihrûz'un zihninde hayal ettiği dünyayla gerçeği arasındaki farkı karakterlerin konuşmaları üzerinden vurgulamıştır.

Benzer biçimde bir yanlış anlaşılma Bihrûz Periveş'e çiçek vermeye çalışırken de olur. Bihrûz'a göre Periveş zarif, asil, eğitilmiş ve görgülü bir kadındır. Bu yüzden sarf ettiği Fransızca sözcükleri anlayacaktır. Gerçi Bihrûz Fransızca bilmeyenlerle bile konuşurken de araya Fransızca sözcükler sıkıştırır ama burada bu beklenti hakimdir.

Çengi Hanım, Bihrûz Bey'in bir aralık tefevvüh etmiş olduğu Fransızca "fane" kelimesini "fani" diye işittiğinden ve bir hanıma ilk görüşte arz-ı hulûs-ı aşıkane için takdim olunan çiçeğin faniliğinden bahsetmekte bir hüsn-i münasebet, bir zarafet ve letafet bulamadığından: "Fani çiçeği ne yaptın?" demekle Bihrûz Bey'in o münasebetsizliğini telmih etmek istedi. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.89)

Romanın bu bölümünde gülünç unsur Çengi'nin Bihrûz'un sözlerini yanlış anlayarak Bihrûz'a yaptığı gönderme ile devam eder. Önceki bölümde de olduğu gibi bu unsurlar hem gülünç unsurun birer parçası olarak hem de Bihrûz'un düştüğü yanılığın göstergeleri olarak romanda yer alırlar.

Bihrûz'un devamlı konuşmaya çalıştığı Fransızca roman boyunca gülünç unsur olarak çeşitli yerlerde karşımıza çıkmaya devam eder.

—Bunları Marigo mu ütüledi? Ne kadar fena!

—Evet, beyim! Marigo ütüledi, hem de pek fena değil. —Senin için fena değil ama benim için pek fena: Bu *pililer* nedir?

—Neresi kirli ben göremiyorum. —Kirli demedim a canım *pili* diyorum sana, buruşuk.

—Pek iyi, söyleyelim de bir daha dikkat etsin... (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.143)

Bihrûz'un evdeki yardımcılarıyla konuşurken bile araya Fransızca sözcükler sıkıştırması doğal olarak ortaya gülünç durumlar çıkarır. Bu tür durumlarda anlatıcı Fransızca ve Türkçede fonetik olarak birbirine yakın olan kelimeleri seçer. Böylece Fransızca bilmeyen kelimenin Türkçedeki en benzer halini anlar. Bu tür yanlış anlaşılmalara hem gülünç unsur hem de Bihrûz'un eğilimlerini gösteren öğelerdir.

Gülünç duruma dair farklı niteliklerde öğelere sahip olan *Şık* romanında yanlış anlaşılmalara ve rastlantılara romanın olay örgüsünde çeşitli kırılma noktalarında kendilerine yer bulurlar.

*Şık*'ta yanlışlıklara dair en hareketli bölüm Drol'un lokantada ortalığı dağıtması çevresinde gelişmiştir. Romanın bu bölümünde yanlışlıkların temel noktası Drol'un bir canavar sanılması ve peşi sıra bütün lokanta ahalisinin sokağa dökülmesidir. Drol'un başlattığı curcuna peşi sıra başka karmaşalara da sebep olmuştur. Çünkü canavar olduğu düşünülen Drol'e dair sözler kulaktan kulağa yayılarak içerde acayip bir mahlukat olmasından tutun, kırmızı başlı canavardan file kadar envai çeşit yaratığın adı geçmeye başlar.

“Ay, korkmadan nasıl içeri giriyorlar?” dersiniz halktaki bu cesarete ben sizden ziyade şaşmaktayım. Bir yangın mahalline gitmişseniz görmüşsünüzdür ki mahall-i harik etrafı askerler, zaptiyeler ile ihata edilmemiş ve umumun hücumuna karşı mukabele gösterilmemiş olsa oradaki halk bilaperva ateşin ta göbeğine sokulmaktan çekinmezler. Hep bu tehlikeye meydan okuyuş ne içindir? Bir bina nasıl yanıyormuş, onu seyretmek için değil mi? Ayrıca bir kira bargirini kara astandan bir kılıf içine geçirdikten sonra “İçeride görülmedik bir fil var!” diye bağırarak herifin şu saniasını kırk paraya seyreden halk bu gece nefesiyle lambaları söndüren kırmızı başlı canavarı bad-i heva olarak doya doya görmeden hiç oradan çekilir mi? (Gürpınar, 2021a, s.74)

Böylece bir merak unsuru oluşur ve halk bu sefer lokantadan kaçmayı bırakarak tam tersine canavarı görme derdine düşer. Böylece yanlışlıklar ve rastlantılar silsilesi yeni bir gülünç durum yaratır.

Lokantacı Perdriks zararının tazminini istemektedir. Bunun için Şöhret’i polise şikâyet eder. Şöhret ise yediği dayaktan ve Drol’ün halinden muzdariptir. Üstüne bir de Perdriks Drol’e “it” deyince Şöhret bir tirada başlar:

— Evet! Siz köpek taciri değil, lokantacısınız. Lahmın kıvırcığından anlar iseniz de köpeğin “Karlın” cinsinden anlayamazsınız! Fazla olarak bir de bu adem-i vukufunuzu birtakım elfaz-ı istihfâfkârane ile setre kalkışıyorsunuz! Şimdi şu kordonundan tutmakta olduğum hayvanın Balear Adaları nevadirenden altmış, yetmiş hatta erbabı için yüz, iki yüz lira değerinde zikıymet bir köpek olduğunu tanıyabilmiş olaydınız elbette bu giranbaha köpeğin bir tarafı kırılıp kırılmadığını anlamadan on, on beş liralık bir zarar-ı cüziyyenizi meydana koymaktan hayâ ederdimiz. Perdriks cenapları! Şunu iyi biliniz ki karşınızda duran köpek, küre-i arz üzerinde bulunan kilabın en asilidir! O sizin gibi sathi nazar erbabı için zayıf bir köpek görünürse de hakikatte altın kararmış da köpek suretinde tecessüm etmiş kadar haiz-i kıymettir Ben Drol’ü bihakkın vasfedemedim. Potiş olmalıydı da bu köpeği size o methetmeliydi. Ah Potiş! Sevgilim neredesin? (Gürpınar, 2021a, s.80)

Bu sözler Potiş’in kandırmacasının devamında ortaya çıkmıştır. Şöhret sokak köpeği Drol’ü cins köpek sanacak kadar büyük bir yanılğı içindedir. Hayvanın her hali ile sokak hayvanlarının davranışlarını sergilemesi bile bir türlü onun fikrini değiştirmemiştir. Sonucunda da kendisi gülünç duruma düşmüştür.

Romanda rastlantılar ve yanlış anlaşılmalarda gelişen en hareketli gülünç durumlardan biri ise Şöhret ve Raik arasında yaşanır. Raik ve Şöhret farklı odalarda yatmaktadır. Raik hoşlandığı Adel’in hayaliyle beklemektedir. Ona göre Adel’in gelip kapıyı çalıp yanına uzanması an meselesidir. Şöhret ise diğer odada Drol ile beraber uyumaktadır. O sırada akşam üzeri Şöhret’in flört etmeye çalıştığı yaşlı kadın Şöhret’e yüz vermediğine pişman olmuş ve Şöhret’i odasında ziyaret etmeye karar vermiştir. Raik, Şöhret’in odasına girenin Adel olduğunu düşünür.

Sevgili Adel’i gelmiş, yanlışlıkla karanlıkta bir başkasının aguş-ı iştiyakına atılmış olduğunu bila ihtiraz ve bila tereddüt hükmeyleyiyordu. Lakin kalkıp da bu hâli menedecek kendinde iktidar kalmamıştı. Döşeği içinde vücudu buz gibi donmuş sanki her bir uzvu taş kesilmişti. Bir tarafını kımıldatmak kabil olmayıp kendini kabusa tutulmuş zannediyordu. Üstündeki yorgan birkaç bin okkalık bir yükmiş de kendini eziyormuş gibi gelmeye başladı. Darabat-ı kalbi şiddetlendikçe şiddetlenip alt ve üst dişleri takır takır birbirine vuruyordu (Gürpınar, 2021a, s.124).

Ancak durum görüldüğünden çok farklıdır. Bunun farkında olmayan Raik kendini tutamaz ve Şöhret'in odasına girip Adel'i kurtarmaya karar verir. Bu yanlışlığın yol açtığı gülünç olaylar ise bundan sonra başlar.

Bu sukutu akabinde bir ikinci cüret daha icra ederek odanın ortasında güya vücutlarından birkaç batarya elektrik cereyanı geçiyormuş gibi raşedar olan iki zatın üzerine saldırdı. Derhâl bu üç kişi beyninde bir boğuşma başladı. Beri taraftan Drol cenapları dahi avave-i canhıraş ile gürültüye iştirak eyledi ki köpek sedalarıyla insan bağırması birbirine karışarak derhâl hotelin içini bir büyük vaveyla istila eyledi (Gürpınar, 2021a, s. 125).

Böylece Raik'in odaya girmesiyle gülünç durumlar peş peşe gelir. Anlatıcı bu sahneleri daha başından rastlantılar odağında kurgulamış ve peş peşe gelen hareketli sahnelerle gülünç durumun etkisini artırmıştır. Şöhret, Raik, Drol ve yaşlı kadın arasındaki curcuna devam eder.

Odanın derunu hariçten getirilen ziyalar ile tenvir edince en evvel gözlere çarpan şey, orta yerde ak saçlı bir kocakarı olmuştu. Bu kocakarıyı Şöhret bir yandan, Raik diğer yandan çekiştirmekte olup karının âdeta üstü başı paralanmak derecelerine gelmiş bu üç kişide de dünyayı göremeyecek derecede gözler dönmüş! Kocakarıyı Şöhret kendine, Raik dahi kendine çekmekteyken o biçare de ne ona ve ne de buna gitmek istemeyip kendini bu iki mütehevvin elinden halasa uğraşıyor ve binaenaleyh üçü de sövüp sayarak haykırıyor buna munzam olarak Drol ise güya bu üç kişiyi birbirlerinden ayırmak istiyormuş gibi bunların etrafında dönerek ağzına tesadüf edeni dişliyor! Onun her zahme-i dendanına duçar olan can acısı ile haykırıkça haykırıyordu (Gürpınar, 2021a, s.125).

Bu karmaşa Drol'ün de katılımıyla katlanarak sürer ancak bu yanlışlık kartopu etkisiyle yayılmaya devam edecektir. Önce bu gürültülerin üzerine bir kalabalık odaya doluşacak ardından odanın sahibi Maşuk tam sükûneti sağlamışken Drol ulumaya başlayarak yeniden bir yaygara başlatacaktır. Tüm bunların peş peşe eklenmesi birbirini kovalayan yanlışlıkların üstü üste eklenmesiyle olmuş ve bu dinamizmden gülünç durum ortaya çıkmıştır.

Benzer şekilde yanlışlıklara örnek dinamik bir durum da Madam Potiş ve Şöhret'in dans derslerinde yaşanır. Dans hocasının öğrettiği figürleri bir türlü beceremeyen Şöhret ve Potiş havuza düşerler. Potiş havuza düştüğü anda derin bir yere düştüğünü sanarak çığlık atmaya başlar. O sırada Drol ise yemek aramaktadır. Bir aşçının mutfağından yemek aşırır. Aşçı Drol'ü yakalayamaz ancak köpek yemek için tekrar gelir. Bu sefer



aşçı bir sopayı Drol'un kafasına indirir can havliyle sağa sola saldıran köpeği bir Frenk kudurmuştur diye kafasından vurur. Tüm bunlar Potiş'in çılgılığı ile aynı ana rastlamıştır. Silah sesine bölgeye gelen polisler curcunaya sebep olan köpeğin sahiplerini bulurlar. Bu noktaya kadar peş peşe gelen yanlışlıklar ve rastlantılara bir yenisi daha eklenir. Polisler Şöhret'e: "Köpeğin sahibi sen misin?" diye sorarlar. O ise küpe anlar.

— Hayır efendim! Evvelden validemindi. Fakat sonra bendeniz her nasılsa şeytana uyup bir cahillik ederek bin kuruşa kuyumcu Bedros Ağa'ya sattım.

Polis bir büyük hayretle dedi ki:

— Acayip! Bunun o kadar değeri, kıymeti var mıydı?

Şöhret:

— Evet efendim! Bazı kusurları olduğu hâlde bile o kadar etti. Eğer bu kusurları da bulunmamış olaydı tellal da iki bine kadar çıkacaktı.

Polis gittikçe hayreti artmakta olduğu hâlde dedi ki:

— O kusurları neymiş bakalım?

Şöhret:

— Efendim, birinci kusuru ... Validem altındaki sallantıları koparmış (!)

Polis:

— Ha? Demek hadım etmiş?

Şöhret:

— İkinci kusuru da şu ki: Valide-i âcizî ayıklamak için daima dibini iğne ile karıştırmış!

Umumda bir büyük istiğrap!

Polis: — Haniya sen doğru söyleyeceğine söz vermiştin?

Şöhret: — İşte doğrusu bu efendim! Vallahi hakikat bundan ibarettir. Kuyumcu Bedros Ağa ile elbette görüşmüşsünüzdür. Bütün bunları benden evvel size o naklelemedi mi? (Gürpınar, 2021a, s.148)

Bu diyaloglarla birlikte yanlış anlaşılmalara peş peşe gelmeye başlar. Annesinin küpelerini çalan Şöhret kendini açık etmiştir ama polisler köpekten bahsettiğini sanarak Şöhret'in sözlerini anlamaya çabalarlar. Bu sırada polisler de kendi aralarında tartışmaya başlar ver gülünç durum yanlış anlaşılmalarda devam eder. Polisler meseleyi bir türlü çözemezler çünkü Şöhret Drol'un kanlı cesedini görüp üzerinde ağlarken bir de İngilize borcundan bahseder, böylece olaylar polislerin gözünde esrareniz biçimlere bürünür.

Bu üst üste gelen yanlış anlaşılmalara bir taraftan gülünç unsurlara dönüşerek romanın olay örgüsüne akışkanlık kazandırırken bir yandan da Şöhret'in bayağı özentilerinin sonuçlarına odaklanır. Böylece şık tipinin anlatıcı tarafından gülünç duruma düşürüldüğünü görmüş oluruz.

*Metres* romanında rastlantılar, yanlışlıklar ve yanlış anlaşılmalarda hem diyaloglarda hem de birbiri ardına gerçekleşen olaylarda görülür. Özellikle Saffet ve Dudu'nun konuşmalarında ve imgesel ifadeleri anlayamadıkları hallerde gülünç durumlar ortaya çıkmıştır.

Saffet romanın başında ona korse giydirmek için gelen modiste kocasından dert yanmaktadır. Bu sırada ikisi de birbirlerinin sözlerini yer yer yanlış anlarlar.

Paris'e gitmezden evvel eve gelince kapıdan içeriye şetaretle girerdi. Odamıza çıkardık. Ah ne kadar eğlenir, ne şakalar ederdik... Hani o günler? Şimdi onlar bir varmış bir yokmuş oldu. Artık çehresinden düşen bin parça oluyor. Ağzını açıp bir söz söylese mutlak bir kusurumu göstermek, beni acı acı zeklenmek için söylüyor. Karşısında ağzımı açmaya korkuyorum. Haddin varsa dereden tepeden bir söz ucu bulmaya cesaret göster... O saat, çehresini somurtarak "Sus... Sus... Senin gibi ümmiye bir kadınla ne konuşulur?" diyor.

— Ummuye? O ne laftır ki?

Ne demek olduğunu ben de bilmiyorum. Hoca hanıma soracaktım unuttum. "Ümmiye" zannederim ki "umacı" gibi bir şey olacak...

— Doğrusu çok güzel kalbin vardır hanımefendim... Kocam bana "umacı" diye idi ben kederimden tazı gibi zayıflanır idim... (Gürpınar, 2022, s.45)

Saffet kocasından duyduğu sözü tam anlamamış, modist de Saffet'ten duyduğunu tam olarak anlamamıştır. Sonuç olarak cahil anlamında kullanılan bir söz en sonunda umacıya dönüşmüştür. Böylece Saffet'in bilgisizliği de vurgulanarak yanlış anlaşılmalarda odağında gülünç durum yaratılmıştır.

Romandaki rastlantıya dayalı komik durum ise Müştak gizlice konağa girdiği zaman yaşanmıştır. Anlatıcı Müştak'ın Saffet'in odasını aradığı anla Saffet ve Dudu'nun Müştak hakkında konuştuğu anı tesadüf ettirir.

Müştak yavaş yavaş yürüdü. Kulağını içeri verdi. Saffet diyordu ki:

— Dudu, ben böyle "Gel Müştak Bey, neredesin?" diye bağırırken hakikaten gelirse ne dersin?

— Ne diyeceğim? "Hoca hanım haklıdır. Bu herif şeytandır." derim. Bir insan bir şeyi kırk gün diline dolarsa bir saate rastlanır, o şey akıbet olur imiş. Bilmem sen böyle geceleri Yumuşak Bey'i sayıklamaya başlayalı kırk gün oldu mu?

Müştak bu fırsatı ganimet değil, âdeta bir nimet-i uzma bilerek aralık kapıyı itti, tozuyla, toprağıyla, salkım salkım örümcekleriyle odaya dalarak:

— İşte yarın tamam kırk gün oluyor! dedi.

Delikanlının duhulüyle içeride peyda olan levha, musavveratını bilihya tecsim için ibtida-i cümlede kabîlinden ettiği istirhamlara mukabil aldığı cevap, iki kadının camları sarsan çığlıklarından başka bir şey değildi. Çok geçmedi, yalıda kapılar açılıp kapanmaya, pat pat ayak sedaları peyda olmaya başladı. Bir saniye daha

vakit kaybetse muhakkak yakayı ele vereceğini anlayan Müştak, kararı firara bittahvil odadan dışarı fırladı. Koşarken bir iki kadına tesadüf etti. Hele bunlardan bir genç kız Müştak'ı görünce korkudan elindeki şamdanı bir tarafa, kendi diğer tarafa düşü, bayıldı. Gözlerini ovuşturarak döşeginden fırlıyordu. “Yalıya hırsız girmiş” haberi hemen yayıldı. “Hayır, hırsız değilmiş, şeytanmış” sözü de çıktı. Bu ikinci rivayet, vakaya bir reng-i garabet verdi. Harem selamlık böyle birbirine girmekte iken Müştak, geldiği yolu bittakip merdivenini balkona atarak bahçeye indi. Aralık bırakmış olduğu kapıdan dış bahçeye, oradan birinci, ikinci setlere fırladı. Köprüyü geçti, kendini koruya dar attı. (Gürpınar, 2022, s.391)

Müştak bu rastlantıyla Saffet'in kalbine girmeye başaracağını sanarken bir anda olaylar tersine döner ve rastlantılar yanlış anlaşılmalara dönüşerek gülünç durum ortaya çıkar. Müştak kaçtıkça kaçanın kim olduğuna dair rivayetler şeytandan hırsıza kadar uzanır. Gece karanlığında koşuranlar, beti benzi atanlar, çığlık atanlar... Tüm bunlar peş peşe gelir ve yine rastlantılar ve yanlışlıklar üzerinden kartopu gibi gülünç durum büyür.

*Mürebbiye* romanında da benzer biçimde tesadüfler romanın temel kırılma noktalarından birini oluşturur. Rastlantılar zinciri Şemi, Amca Bey ve Sadri'yi bir masanın altında karşı karşıya getirir. Aslında üçünün de amacı o an Anjel'in odasında olmaktır. Önce Amca ve Şemi aynı masanın altında karşılaşır.

Masa bir buçuk metre kutrunda, beş ayaklı cesim bir devirde olduğundan Amca Bey iyice gizlenmek için ortaya doğru süründükçe yine o masa altında diğer bir şeyin muhite doğru sürünüp çekildiğini hissetmesin mi? O ne? Amca Bey hariçteki ayak seslerinden başka masanın altında hemen kulağının dibindeki bu ikinci pıtırtyı işitince diri diri kapana yakalanıp da kapan sahibinin vürudunu hisseden sansar gibi ne masanın altında durabiliyor ne de dışarı kaçabiliyordu. Adamcağızı o kadar büyük bir helecan yakaladı ki şiddet-i darabândan kalbinde peyda olan gümbürtüleri saat rakkasının tıkırtılarından daha kuvvetli işitiyordu. (Gürpınar, 2021b, s.108)

Bu rastlantı Amca Bey'in korkularıyla anlatılırken başka bir tesadüf masanın altındaki kişi sayısının artmasına sebep olur.

Burada benden başka kimse yok. ricalarında bulunduktan sonra buistirhâmâtına cevap intizarında iken hemen o dakika içinde merdiven tarafından elinde koca bir lamba ile birinin sofaya doğru geldiğini gördü. Neye uğradığını tayine vakit olmadan beş altı saniye zarfında o zulmet-i kesîfe içindeki sofa birdenbire gündüz gibi tenevvür ediverince kapı önündeki sâil-i merhamet o zavallı derd-mend kedi görmüş fare gibi kaçacak bir delik bulmak üzere etrafına fevkalade bir sür'at-i nazarla bakındıktan sonra masanın altını bir penâh-ı selâmet zannıyla hemen oraya kapağı dar attı. Zırh delen bir dâne-i pür-âtes

şiddetiyle masanın örtüsünü itip altına girer girmez tos vuruşu gibi kendi kafasıyla diğer bir kafa beyinde vukua gelen şiddetli bir müsademe âşık-ı mermîyi âdeta sersem etti. (Gürpınar, 2021b, s.109).

Üçünün aynı masanın altında oluşu bile tek başına gülünç durumu yaratacak güce sahipken bir de masanın altındakilerin kafaları birbirine çarpar. Böylece peşpeşe Anjel'in odasına girmek niyetiyle mürebbiyenin kapısına gelen Şemi, Sadri ve Amca Bey ilk kez mürebbiyeyi başkalarıyla da paylaştıklarını öğrenirler. Böylece bu üç karakter gülünç rastlantının yol açtığı olaylar silsilesi ile gülünç duruma düşürülür. Bu rastlantının devamında ise Eda devreye girer ve Anjel'in sevdalısı bu üç adamın o an odalarında olmadıklarından yola çıkarak şüphelerinin doğru olduğuna hükmederek Anjel'in odasının kapısını bağlayıp olayı Dehri Efendi'ye haber vermeye gider. Bu sırada Dehri Efendi Moliere okumaktadır. Bu noktada rastlantıların arkasına bir de yanlış anlaşılma eklenir. Eda kapıyı vurur ve Dehri Efendi'nin odasına girer:

— (Hayretle) Olan işlerden haberiniz var mı efendiciğim?  
 — Hiç olmaz mı? O iki merd-i diğ-gân-etvârı hâric-i hudûd-ı hâneye kadar isal ettiniz mi?  
 — İkisi değil efendim, üçü birden meydanda yok...  
 — İsabet isabet... İki turpa bir de şalgam mı ilave edildi?  
 — (Fevkalade bir istiğrâb ile) Şalgam kim oluyor? Amca Bey mi?  
 — (Gayet gevrek bir kahkaha salıvererek) Çeşmân-ı püf-kerde edan ile yüzüme bakma öyle. Haydi git aks-i vech-i abûsunla sath-ı pertev-bârını jeng-dâr etmeden bana miratı getir...  
 — Ne getireyim efendim?  
 — Söz anlamazsınız ki mutlaka âdiyât-ı ifâdeye insanı mecbur edersiniz. İçine bakmadan aynayı bana getir demek istiyorum.  
 — Aynayı getireyim efendim ama... Söyleyeceklerim var, vakit geçiyor...  
 — (Sedâ-yı tabîisiyle) Vakit geçiyorsa rolleri değiştirelim. Şimdiye kadar ben "Madelon" idim... Sen de "Marotte". Bundan sonra iyi dikkat et Eda... Ben "Mascarille" olacağım. Sahte Marki "La Grange"nin uşağı... Sen de "sedye" taşıyan hamallardan biri olacaksın... Asıl komedyada hamallar iki kişi ama şimdi gece kimi bulalım... Sen ikisinin rolünü de idare et. Şimdi mesela sen beni getirip Madelon'un hanesine indirmişsin... Paramı istiyorsun...  
 — Ay efendi hazretleri, deminden beri söylediğiniz sözler hep oyun muydu? (Gürpınar, 2021b, s.119).

Eda'nın derdi Şemi, Amca Bey ve şikâyet etmektir. Ama Dehri Efendi oyundan replikler okumaya devam eder. Eda bunları yanlış anlayınca düğüm bir türlü çözülmez. Eda da Dehri'nin zorlamasıyla oyuna katılır. Onlar Molier oynarken diğerleri bu boşluğu fırsat bilip odalarına döner. Böylece Eda da gerçeği ispat edemez. Rastlantılar ve yanlış anlaşılmalar bu noktada üst üste gelerek gülünç durumu oluştururken Sadri,

Şemi ve Amca Bey'in birbirlerinden haberdar olmalarını sağlamıştır. Böylece bu rastlantı hem o an için bir gülünç durum etkisi yaratmış hem de bu olayın devamında bu üç karakterin aralarındaki çekişmenin önünü açarak yeni gülünç durumların oluşmasını sağlayan başlangıç olmuştur. Bu noktada anlatıcı rastlantıyı romanın gelişiminde hem bir gülünç unsur hem de olay örgüsünün gelişimini sağlayan bir araç olarak kullanmıştır.

Tıpkı *Mürebbiye*'de olduğu gibi diğer romanlarda da rastlantı ve yanlışlıklar hem komik unsurlar olarak kullanılmış hem de olay örgüsünde kırılmalar yaratmıştır. Bu açıdan bakıldığında gülünç durumu yaratan unsurların şekillenmesini sağlayan önemli faktörlere dönüştüğü de görülmüştür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf* romanı ise isminden de anlaşılacağı gibi rastlantıların merkezde olduğu bir romandır. Peşi sıra işleyen tesadüfler romandaki mizahın temelini oluşturmaktadır. Romanda birinci tesadüf kocasının üzerine başka bir kadınla evleneceği sanısına kapılan Gülsüm'ün annesi ile beraber sürdürdüğü arayışın sonucunda ortaya çıkar. Düğün yapılan evleri araştıran Gülsüm'ün amacı kocasını yakalamaktır. Ancak aslında böyle bir durum yoktur. Gittikleri evdeki düğün Salim adında birinindir. Ancak Gülsüm ve Annesi'nin başlattığı yanlışlık yüzünden bir curcuna meydana gelir ve bu durum yüzünden gelinin annesi kızını evlendirmemeye karar verir. Romanın bu sahnelerinde yanlışlıklar ve yanlış anlaşılmalara dayalı peşpeşe komik sahneler yaratılmıştır. (Gürpınar, 2022b, s. 85-92)

Romandaki bir diğer rastlantı unsuru ise Mail'in eşi Saibe ve metresi Şöhret üzerinden işler. Saibe kocası Mail'i yeniden kendine bağlamak için Nefise'ye romandaki diğer bir ifade ile "Çardaklı Bakıcı"ya gider. Ondan birkaç gün sonra ise Şöhret metresi olduğu Mail'i kendine daha çok bağlamak için Nefise'ye başvurur. Böylece bu tesadüf sayesinde Nefise Hanım'ın her iki kadının bağlantılarını çözümlyerek ve onları takip ettirerek her şeyi biliyormuş izlenimi yaratmayı başarır.

Romanın sonundaki rastlantı ise tüm olayların çözülmesine sebebiyet verecek karşılaşmalara sebep olur. Mail, Saibe'nin Nefise Hanım'ın evine gidip büyü

yaptırıldığını öğrenmiştir. Bu yüzden oraya gidip karısını suçüstü yakalamak istemektedir. Aynı anda Nefise Hanım'ın evine Şöhret de gelir. Böylece ilk kez Saibe ve Şöhret karşılaşmış olur. Bunları üstüne bir de Gülsüm ve ailesi Nefise Hanım'a kaptırdıkları paranın hesabını sormak için oraya gelmişlerdir. Böylece bir curcuna oluşur. “Çardaklı Bakıcı” Nefise'nin tüm foyası meydana çıkar. Anlatıcı roman boyunca gülüncü inşa etmek için bu rastlantıları giden bir çizgiyi hazırlamıştır. Mail ve arkadaşı Hayati'nin Şöhret'in evine gitmeleri o sırada mahelleli tarafından kovalanırken düştükleri gülünç haller romanı yanlışlıklar ve rastlantılar etrafında gelişen mizahi bir kimliğe büründürmüştür.

Gülünç durumun yaratılmasında kullanılan rastlantılar ve yanlışlıklar en çok romanların olay örgülerindeki kırılma noktalarında kendini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında eserlerin mizahi üsluplarının oluşmasında olayların gelişim noktalarına yerleştirilen rastlantıların ve yanlışlıkların önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Diğer taraftan rastlantılar ve yanlışlıklar aracılığı ile ortaya çıkan uyumsuz görüntüler de mizahi anlatımın oluşmasını sağlayan bir diğer önemli etkidir..

### 1.3. KÜÇÜK DÜŞME VE ALAY

*Philebos* diyalogunda Platon, haz ve acı kavramlarını ele alırken gülmeye de değinir. *Philebos*'ta gülünç durum, bir başkasının kötü duruma düşmesiyle ortaya çıkan haz duygusuyla bağlantılı olarak anlatılır. Bu yaklaşım üstünlük kuramının temelinde olan fikirlerden biridir. Buna ek olarak yine *Philebos*'ta Delphi tapınağındaki “kendini bil” yazısına atıfta bulunularak kendini bilme ve gülünç duruma düşmeme arasında bir koşutluk ilişkisi kurulur. (Platon, 2019, 48c).

Diğer taraftan, gülünç olanı çirkinlikle ve kusurla eşleştiren Aristoteles'in bakışı açısı da dikkate değerdir:

Komedyâ, daha önce de söylediğimiz gibi aşağı karakterli insanların taklididir. Ne var ki kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olanından söz eder; bu da çirkinliğin yalnızca bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak kusurdur, çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana. Komedyâ maskesi bunu çok iyi simgeler: Çirkin

ve biçimsizdir, ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde. (Aristoteles, 2021, s. 27).

Aristoteles'in komedyalar odağında ileri sürdüğü düşüncesi ile birlikte gülücün ve gülünç duruma düşmenin, çirkinlikle ve kötülükle bağdaştırıldığı görülmektedir. Kötünün gülünçleştirilmesi, komedyaların aşağı karakterli insanların taklidi olarak görülmesi üstünlük kuramının temelinde de yatan ahlakçı bakışla paralellik göstermektedir. Her iki yaklaşım da toplumsal normların, doğru ve iyi olarak kabul edilen yaşamsal kalıpların dışında kalan durumları gülünç olarak görme eğilimindedir.

Üstünlük kuramının temeli olan bu iki yaklaşımın Bergson'un gülmenin düzeltme işlevine dair öne sürdüğü fikirlerle de yakınlık gösterdiği görülmektedir. Bergson, kendi gülme kuramında merkezi bir yere sahip olan gülmenin toplumsal niteliklerine dair kurduğu düşünsel çerçeve bu yakınlığı göstermekle birlikte daha geniş bir bakış açısı sunmaktadır:

Gülme her şeyden önce bir düzeltmedir. Utandırmak için var olduğuna göre kendisine gülünen kişi üzerinde üzücü bir izlenim bırakmalıdır. Toplum kendisine karşı saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır. Gülme, içinde sempati ve iyilik belirtisi taşıyorsa, amacına ulaşmazdı. (Bergson, 2006, s. 102)

Bergson'un fikirlerinde, öncelikli olarak gülmenin düzeltme ve topluma uydurma işlevinin öne çıktığı görülmektedir. Bu doğrultuda gülünç durumları gösterilen karakterler aslında kendilerini bilme ve tanıma olgunluğuna sahip olmadıkları, doğru ve iyi olarak kabul edilen normlara, beklentilere uymadıkları için gülünçleştirilmektedirler. Bu doğrultuda ele alınan romanların toplumun güncel eğilimleri ile kurdukları ahlakçı bağ göz önüne alındığında romanlardaki gülünç duruma dair öğelerin anlatılardaki yerleri de daha belirgin hale gelecektir.

Bu doğrultuda *Tamaşa-yi Dünyâ* ele alındığında ilk olarak öne çıkan Favini'nin yaşamı boyunca karşılaştığı ve olgunlaşma sürecinin birer merhalesi olarak görünen olaylardır. Favini yaşadığı olayları, gençlik yıllarının heyecanı ve tecrübesizliği ile düştüğü durumları gülünçleştirerek anlatır. Böylece vermek istediği toplumsal mesaj için gülücün gücünden faydalanmış olur.

Favini delikanlılık dönemlerinde hovardalık yapmaya kalkar. Ancak davranışlarında fütursuzluk vardır. Bu yüzden birden fazla kıza ilgi gösterir. Fakat bu fütursuzca davranışı ortaya çıkar ve ilgi gösterdiği kızların karşısında küçük düşmüştür. Bunun sonucunda gururu kırılan Favini bu durumu anlatırken de gülünç ifadeler seçmektedir:

Hasılı, sevdayi gördüm, "Yandım, Kerem'in arpa tarlası gibi tutuştım" dedim, kendimi denize atacağım, boğulacağım, zehir içeceğim deyu ihafe etdim, yine çaresini bulamadım, gidi Allah'ın zalimleri ben böyle buldukca anler gülüb istihza iderler idi, fakat size günahımı da söyleyeyim ki, hiç birine sahih olarak meyl ve alâka itmemiş idim. "El kalbi min el kalbi ilel kalbi sebile" gönülden gönüle yol geçer] derler, var ise anın için anler de bana meyl idemediler. Benim ise muradım def-i zaruretle (sıkıntımı gidererek) vakit geçürmek idi (Misailidis, 2021, s.82).

Favini, meylettığı kızların kendisi ile "istihza" ettiklerini söylemektedir. Fütursuz davranışları onu toplum karşısında küçük düşürmüştür. Favini de bunun farkındadır. Kendisine karşı takınılan tavıra sitem etse de "size günahım da söyleyeyim ki" sözleri ile aslında yaptığı davranıştaki hatalı tarafı da belirtmektedir. Bu tavrı roman boyunca sürecek olan "ders çıkarma" ve "doğruyu gösterme" niyetinin mizahi biçimidir.

Birden fazla kadına meyletmenin yanlış olduğunu anlayan Favini, bu sefer sadece birinde şansını denemeye karar verir. Ancak yine başarılı olamaz ve gülünç duruma düşer:

Ve bir gün yanına varub, beyân-ı efkâr eyledim ise, derecesiz gülererek, "Mussiu Favini benim de size çokdan beru meyliyetim var idi şükürler olsun, kalblerimiz dürüsdür" deyub, bir takım da şekkerden leziz sözler söyledi ise artık irade elden gitdi ve aşkı ile tutuşub ne vakit buluşub muhabbet ideceğimizi süal eyledim. "Bu gice nısf-ı leyde (gece yarısı), kapumuza gel de, kedi tarzı miavla ki kimse şübheye zahib olmasın, ben dahı seni usul ula içeru alırım", cevabını viridi. Artık vedalaşub ondan kemal-i acele ile gitdim. Ve o gice, pahıl olacak, şiddetlu baran (yağmur) zuhur itdi ve pek karanlık oldu ise de, şu fursatı zayi itmemek için ta'yin etdiği saatda gidib ba[ş]ladım Van kedisi gibi miav miav yine de miav ki belki şamatamdan mahalleli de uyanıb tacız oldılar. Ve "Bu cenabet kedi nereden gelmiş, şunu bir def iden yok mı?" dimeğe başladılar (Misailidis, 2021, s.88).

Favini kıza inanıp gidip evinin önünde kedi gibi miyavlamaya başlar. Bu noktada karakterin bir hayvanı taklit etmesi gülünç durumu oluşturan temel öğedir. Bununla beraber. Komşuların verdiği tepki de gülünç durumu oluşturan başka bir unsurdur.



Nihayet kapu açılıb, elinde süpürge sapı ile bir hizmetkâr çıktı ve "Gidi melun kedi yetişir halkı tacız etdiğin" deyu başıma kıcıma artık rast gelen yerime pat küt bir kaç süpürke sapı endirdi ki, artık bir daha kedilik itmeye liyâkatım kalmayıb, fena halde hanemize geldim ve urubalarımı çıkarıb, başıma ve belime balsama sürdüm, ferdası günü yârelerden berelerden taşra çıkmağa kudretim kalmadığında, beni iki dürlü mecruh iden (yaralayan) cananıma mektub gönderib, "Be ey nur-i didem (gözümün nuru) hiç alâkalısını intizar eden (bekleyen) maşuka dalgın yukuya varır mı?" deyu sitem itdim (Misailidis, 2021, s.88).

Favini'nin yediği dayağın ardından düştüğü durum gülünç unsurları oluşturur. Bu durumu Favini "kedilik itmek" gibi sözcüklerle anlatarak gülünç durumu sürdürür. Tüm bunların devamında Favini hoşlandığı kadının evine nihayet girmeyi başarır. Ancak bu sefer de beklemediği bir görüntüyle karşılaşır. Çünkü tam da o an kız nikâhlanmaktadır.

İstedim geru çekileyim, emma o beni gördü ise, "Buyurun, buyurun Mussiu Favini, nikâhıma ulaşamadığınıza çok keder etdim, şekerleme getirin ikram idin" deyerek, yanındaki deli kanlıya dönüb, "Nur-i didem sior (bay) Kostaki, Mussiu Favini' yi size tavsiye iderim, pek latif bir çocukdur, fakat bir kusuru var, karıları çok sevir ve her söylenilen söze kulak asıyor, ancak başına gelenler artık gendüğe ders olur add iderim" dedi ise, beni artık o saatda görmeli idiniz, kaçmaklığa vakıt bulamayub bir takım kokonalar etrafımı ihata etdiler. Bakdım ki bunlardan eskerisi vakti ile görüşdü[ğ]üm kızlar ve ikisi de bir kaç gün evvel terk itdiğim yegenler idi. Ve başladılar zevk ve istihza itmeye ve seğırttim ondan kaçmaya, emma başımdan kapelomu (şapkamı) alıb gizlediler ise de artık ondan şabkasız yakayı kurtardığıma binlerle teşekkür e[y]ledim (Misailidis, 2021, s.90).

Bu olayların sonunda Favini kendini güçlkle eve atar. Çünkü gördüğü sahne yüzünden büyük bir hayal kırıklığına uğramış ve "kepaze" olduğunu düşünmeye başlamıştır. Tüm bu olayların sonunda gördüğü bir rüyanın da etkisiyle Favini "fazilet tarikine hareket itmekliğe" niyet eder. (Misailidis, 2021, s.91-92). Favini'nin gülünç durumdan çıkarak geldiği sonuç dikkate değerdir. Gülünç duruma düşmek onu etkilemiştir ve davranışlarını düzeltme kararı vermesini sağlamıştır.

Benzer şekilde bir ahlaki sonuç da önceki bölümlerde de vurgulanan Kamer Hanım'ın hikâyesinde ortaya çıkmıştır. Öncelikle Molla Efendi gülünç duruma düşürülmüştür. Kamer Hanım'a göz koyan Molla'yı bizzat Kamer kandırarak Osman Ağa'nın çirkin kızıyla evlenmesini sağlamıştır. Gülünç duruma düşen Molla Efendi en sonunda bütün görevlerinden istifa ederek İstanbul'a taşınmak zorunda kalmıştır. Bununla beraber

Molla Efendi'nin Kamer'i görünce titremesi de çirkinlik üzerinden yaratılan gülünç durum olarak öne çıkar (Misailidis, 2021, s.301, 302-322).

Favini, gülünç duruma düştüğü hikâyeleri anlatmaya devam eder. Bunlardan biri de Anastasia ve Dimitri tarafından aldatılmasıdır. Dimitri kendini Anastasia'nın kardeşi olarak tanıtır. Favini'ye enişte der. Favini de güya ipek ticareti yapan kayınbiraderine hiç çekinmeden "sarı altınlar"ını verir. O sarı altınları alıp ticarete gidince de Favini Anastasia ile "zevkine devam" eder. Dimitri dönünce ise Anastasia, Favini'nin eve gelmesini istemez. Favini de bu durumdan hoşlanmadığı için Dimitri'yi Bursa'ya gönderip Anastasia'nın yanına rahatça gidip gelmek ister. Ertesi gün Anastasia'nın evine gittiğinde ikisinin uygunsuz vaziyetlerini görür ve birlik olup onu kandırdıklarını ve parasını aldıklarını anlar. Tüm bunları anlatırken Favini en sonunda cümle alemin gözünde gülünç duruma düştüğünün de farkındadır (Misailidis, 2021, s. 498-499).

Romanın anlatıcısı konumunda olan Favini, bu tür anılarında mizahi bir üslup kullanarak düştüğü gülünç durumu anlatmıştır. Ama bunun altındaki asıl niyeti ders vermektir. Dolayısıyla kendini bilmenin dünyanın tuzaklarından kurtulmanın yolu olduğunu vurgulamak ister. Bunu da trajik örneklerle anlatmak yerine gülünç durumlardan faydalanarak yapar. Böylece kurmuş olduğu anlatıyı salt öğretici bir metin olmaktan çıkarmaya çalışır.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanı ise kendini bilen ve bilmeyen karşılaştırması şeklinde ilerleyen bir romandır. Bu iki kupta Rakım kendini bilen attığı her adımı hesaplayarak atan bir karakter olarak öne çıkarılır. Rakım neyi bildiğini ya da bilmediğini ayırt edebilmektedir. Felatun ise tam tersidir. Bilmediği konularda bile fikirler öne sürerek sürekli gülünç duruma düşer.

Felatun'un küçük duruma düşürüldüğü sahneler genelde onun Ziklas ailesinin yanında bulunduğu anlara denk gelmektedir. Felatun bilgisini ispatlama derdindedir. Ama aslında ispat edecek herhangi bir bilgiye sahip değildir. Bunlardan birinde öncelikle Rakım'ı küçük düşürmeye çalışır.

Felatun Bey cemiyet içinde Rakım'ın cehlili bir daha ispat ederek mayonez meselesinden dolayı kendisine ârız olan hicâbdan büyük bir hicâba dahi Rakım'ı düşürmek için bu şarkının ilk mısraı “Ey sabâ esme nigârım” diye başlamadığını ve “Ey sabâ esmer nigârım” diye başladığını arz ve hatta esmer demek Fransızca “blonde” demek olduğunu dahi beyan eyledi.

Rakım bu itiraza hiç ses çıkarmayıp yalnız garipçe bir tebessümle iktifâ eylemiş idi. Ancak o cemiyette bir Baron “T” var idi ki Osmanlı lisânına vukûfu kâfi olduğundan Felatun Bey'e mukâbeleye o ibtidâr ve şarkının evvelki mısraı “Ey sabâ esme nigârım uykuda” diye başlanmak lâzım geleceğini ispat eyledi.

Margaret: - Bir de efendim Fransıza “blonde” demek, esmer demek midir ya? Bu kelimeyi bize hocamız “kumral” diye tercüme eylemiş idi. Sakın bunda da bir sehiv olmasın?

Baron T.: Hayır kızım! Pek güzel tercüme eylemiş. “Blonde” demek, Türkçe kumral ve sarışın demektir. “Esmer” dahi “brune” lafzının tercümesi olabilir.

İşte bu söz dahi ortaya çıkınca Felatun Bey'in hicâbı katmerleşti ise de Rakım araya başka lakırdılar sokuşturarak kendisini yine muhafazaya himmet eyledi.

(Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 71).

Felatun, kendi cehaleti yüzünden gülünç duruma düşer. Anlatıcı böyle durumlarda mizahi öğelerin gücünden faydalanarak ders vermeye çalışmaktadır. Felatun'un gülünç duruma düşmesinin sebebi kendini bilmemesidir. Bu durum kültürel olarak da değerlidir. Anlatıcının sürekli vurgulamak istediği de alafranga tipin özenti hareketlerine karşın bu kültürel geleneğin, olgun davranış biçiminin değeridir.

Romanda Felatun'un giyim kuşama da eleştiri konusudur. Bunun için de yine eleştirel üslup, Felatun'un gülünç duruma düşürülmesiyle sağlanmıştır.

Vakıa Felatun'un dans edişine söz yoktur. Zaten ayağında bumbar gibi bir pantolon olup pantolonun dahi adem-i müsâadesine mebnî asla eğilmeyerek mum gibi dans eder idi. Ancak oyun arasında nasılsa kazaen Margrit'in ayağına basmakla beraber derhâl kendisini toplamak için bir hareket etmesini müteâkib arka tarafından bir cayırtıdır hissolundu. Suizanna düşmeyiniz! Başka bir şey değil idi. Gayet dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonun kıcı boylu boyuna ayrılmış olmaktan başka bir şey değil idi. Arkasındaki gayet kısa ceket tesettür için kâfi olmadığı cihetle pantolonun sakatı meydanda idi. Bereket versin ki o akşam ayağında iç donu var idi. Zira Felatun Bey pantolonunun düzlüğü bozulmamak için böyle bir büyücek yere geldiği zaman pantolonu donsuz giymek -Zira alafrangalığın gayeti budur itikâdında idi- mutâdı olduğundan eğer yine bu âdete riâyet etmiş olsa idi, işin içindeki en büyük sakatlık o zaman meydana vurur idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.72.)

Pantolonu yırtılan Felatun hem gülünç hem de küçük düşmüştür. Anlatıcı burada Felatun aracılığıyla tüm alafranga giyinenleri eleştirir. Diğer taraftan Felatun'un

düştüğü gülünç durum alafranga özentisi insanlara uyarı niteliği de taşır. Çünkü anlatıcı o tarz giyinmenin ortaya çıkarabileceği sonuçları da vurgulamıştır.

Başka bir gülünç durumu ise anlatıcı daha en başından haber verir. Ancak bu sefer kültürel karşılaştırmayı tersinden yapar.

Henüz alafranga sofrada yemek yememiş olan bir Türk'ün alafranga usulüyle yemek yediğini görmek vakıa insanı güldürür. Ezcümle önünde tabak içinde bulunan eti bıçakla keserek çatal ile yemeyi beceremeyenler elleriyle kopardıktan sonra çatal ile saplayıp aldıkları görülür ki bu acemilik insanın pek hoşuna gider. Lâkin hiç alaturka yemek yememiş bir İngiliz'in alaturka yemek yemesi insanı katılmaya kadar güldürecek bir şeydir. Hele bugünkü misafirlerin yemek yemeleri kendilerini dahi güldürmekte idi ya? Meselâ yahni sıcak sıcak gelmiş olduğundan Ziklas acele ile parmaklarını sahanın ta umkuna kadar daldırdığı anda can acısıyla kolunu yıldırım gibi bir süratle geriye çeker iken yanında bulunan zevcesine bir dirsek vurup bî-çâre karyı devirmesi az buz kahkahalarla gülünecek seyirlerden değil idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.152)

Bu sefer de batı kültürü doğu kültürü karşısında gülünç duruma düşmüştür. Anlatıcı bu şekilde rolleri değiştirerek farklı kültürel durumlara uyum sağlamanın zorluğunu hem de eğreti halini göstermek ister. Bunu yaparken de gülünç unsurlardan faydalanarak vermek istediği mesajın etkisini artırmak istemiştir. Böylece ince bir alayla aslında batılıların da doğuluların adetleri karşısında gülünç duruma düşebileceklerini göstermek istemiştir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de yanlış batılılaşmaya odaklanan gülünçleştirme ve alay *Çengi* romanında daha farklı bir mesele üzerinden işler.

Romanda Dâniş Çelebi'nin anlatıldığı bölümlerde üzerinde durulan temel mesele yanlış eğitimin ortaya çıkardığı sonuçlardır. Dâniş Çelebi, yanlış yetiştirilen insan tipinin uç noktalara götürülmüş bir örneği olarak öne çıkarılmaktadır. Cinli ve perili öykülerle büyüdüğü için gerçeklikten kopuk olarak yaşayan Dâniş Çelebi'yi anlatıcı, sürekli olarak gülünç duruma düşürmektedir.

Bekçi - Ben bekçiyim. Ama cin değilim! Dışarı bakayım!

Daniş - Haydi haydi! Git padişahına söyle! Padişahın Şemhail buraya gelsin! Üzerimde bulunan mühr-i Süleyman'ın verdiği salahiyetle böyle emr ü ferman ediyorum!

Bekçi - Seni! .. Habis seni! Benim padişahım Osmanlı padişahı Abdülmecid Handır! Ben o ağızlara gelir miyim zannediyorsun? (Diye sopayı işletmeye başlar.)  
 Daniş - Aman! Vay başım! Vurma be! Çabuk söyle, Çin-i Maçın padişahının kızı hangi oda(da)dır.

Bekçi - (Vurarak) Al sana Çin-i Maçın padişahının kızını!

Daniş - Aman başım ! Ne insafsız herifsin be! Defol şuradan! Şemhail gelsin!

Bekçi - (Vurarak.) Al Şemhail'i!

İnsafsız bekçi, insafa gelinceye kadar, biçare Daniş Çelebi dahi son nefesine gelmişti. Nihayet güç hal hile kendisini köşkten dışarıya atıp kurtuldu. Kurtuldu ama, evvelki itikat ve tasavvuruna halel getirdi mi kıyas edersiniz? Ne mümkün! O itikadında sabittir (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.15).

Dâniş Çelebi ile bekçi arasındaki mücadele gülünç unsurlar barındırmaktadır. Hem karşılıklı konuşmalarda hem de Dâniş Çelebi'nin kurtulmak için verdiği çabada anlatımın merkezinde gülünç vardır. Anlatıcının Dâniş Çelebi'yi bu biçimde gülünçleştirmesi vermek istediği mesajla doğrudan bağlantılıdır. Cin ve peri öyküleri ile büyütülen Dâniş Çelebi gerçeklikten koptuğu için bu duruma düşmektedir. Anlatıcı gülünçün gücünden faydalanarak safsatılara inanmanın ve gerçeklikten kopuk yaşamanın ortaya çıkarabileceği sonuçları vurgulamak istemektedir.

Romanda Dâniş Çelebi benzer biçimde gülünç duruma düşürülmeye devam eder. Yine kendini masal aleminde sana Daniş Çelebi hiç bilmediği bir eve bir kadınla sanki kendi eviymiş gibi girer. Gülünç durum da bu andan sonra oluşur:

Aman Mustafa Efendi gel yetiş! Şunlara bir meram anlat! Sadalarının vürudu biçare Daniş Çelebi'nin samiasına ferah vermemişti. Mustafa Efendi geldiği zaman, vakıa Daniş Çelebi "Sen bu diyarın padişahısın! Öyle değil mi birader? Burası senin gizlice bir safahanendir. Lakin bizim gelişimiz fena vakte tesadüf eyledi. Zira siz bizden evvel karıları buraya aşırıp zevkinize başlamışsınız. Eğer ben, hane boş olduğu zaman gelmiş olsaydım da sen dahi beni burada bulsaydın hiç ses çıkarmayıp, hatta bana köle olurdun. Bizim bu karı seni dövseydi bile ses çıkarmaz idin" diye hikâyenin mukteziyat-ı atıyyesini yad ü tezkar eylemiş idiyse de Mustafa Efendi'den umduğu gibi cevap alamayıp "Bu ne halt eder! Sen beni karhaneci mi sandın be! Bir de, tutmuş da bana bu memleketin padişahı diyor! Aklını mı zayi ettin yoksa!" cevabıyla beraber herifin süpürge sopasına dahi sarıldığını görünce ve meselenin sonları Beykoz Kasrı meselesine benzemeye başlayınca, evvelki dayağın acısı biçarenin aklını başına getirmiş ve binaenaleyh bu belalı hane içinde bir dakika daha tevakkufu tecvîz etmeyip kararı derhal firara tebdil eylemiştir. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.18).

Daha önce benzer bir deneyim yaşayan Dâniş Çelebi yine dayak yemek üzere olduğunu fark eder. Ancak burada Dâniş Çelebi'nin düştüğü durum gülünçleştirme

barındırmaktadır. Anlatıcı yine toplum nezdinde Dâniş Çelebi'nin düştüğü gülünç durumu ortaya koymak niyetindedir.

Diğer taraftan anlatıcı Dâniş Çelebi'nin bir türlü yaşadığı bu olaylardan ders çıkaramadığını da bildirmektedir. Dâniş Çelebi kendini bilme ve gülünç duruma düşmeme uygunluğunu sergileyememektedir:

Zannederiz ki bu vak'a dahi Daniş Çelebi'yi butlani-i efkârından haberdar eylemiş olduğuna inanmazsınız. Hiç nasıl inanabilir ki Dâniş Çelebi'nin bir kere inanmış olduğu şeyden vazgeçmesi mümkün olmadığını artık anlamamış kimse kalmamıştır. Koca mecnun! Bu aks-i ahvali dahi zihninde pek kolay tevi'l edebildi. "hikâye pek doğru ve bizim sergüzeşt dahi pek muvafıktı ama ne fayda ki bu diyarın padişahının gizli safahanesine vakitsiz gittik. Eğer kendi aşintıları orada olmadığı halde gitmiş olsaydık, hiç bu belaya uğramaksızın sabahlara kadar vurpatlasın zevk ederdik" diye mahza mezkur haneye vaktiyle yani tenha bulunduğu bir zamanda girememiş olduğu için mütehassir kaldı. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.18-19).

Anlatıcının Dâniş Çelebi için kullandığı “Koca Mecnun!” hitabı aslında tam olarak neyi kastettiğini göstermektedir. Hemen arkasından Dâniş Çelebi'nin kendi kendine yaptığı çıkarımlar bunu göstermektedir. Yaşadığı durumlardan ders çıkarmak bir tarafa Daniş Çelebi okuduğu peri masallarının etkisinden çıkamamaktadır.

Dâniş Çelebi'nin düştüğü en gülünç durum ise Nazif Efendi konağında düzenlenen tertipte yaşanır:

Verilen şu karar üzerine bir akşam Daniş Çelebi'yi ber mu'tad davet eylediler. Çubuklar ve kahveler içildikten sonra tamam sohbet esnasındaydı ki oturdukları odanın kapısı açılıp, içeriye bir kız girdi. Ama kız, gerçekten peri-suret! Garabet şunda ki bu kıızı yalnız Daniş Çelebi'nin gözleri görüp gerek Engürûsîzade ve gerek sair huzzar kıızı görmek değil odaya bir kimsenin duhulünü dahi hissedememişlerdi. Daniş Çelebi kıızı görünce "Aman ne parlak kıız!" diye yerinden davranıp bir hareket-i istikbaliyye gösterdiği zaman, Nafiz Efendi vesaire ahbap "Nasıl? Rüya mı görüyorsunuz Çelebi" diye beyan-ı hayret eylediler. Bu zamana kadar kıız dahi, Çelebi'nin yanına sokulup "Sus! Sesini çıkarma. Ben peri kıızıyım. Beni bu odada senden başka kimse görmez. Hatta söylediğim lakırdıları da senden başka kimse işitmez. Eğer ister isen ben kendimi onlara dahi gösterebilirim. Ona göre davran"(Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.22-23).

Peri kıızını, sadece kendisinin gördüğü sanrısına kapılan Dâniş Çelebi'nin buradaki tavırları gülünç unsuru oluşturmaktadır. Bununla birlikte yine tüm gülünç durumlar topluluk içinde cereyan etmiştir. Böylece anlatıcı kendini bilmemenin, safsatalara

kapılmanın toplum içinde insanı ne hallere düşüreceğini gözler önüne sermek istemektedir. Romanda ortaya çıkan durumun insanlar üzerindeki etkisi doğrudan gösterilir:

Artık bundan sonra Çelebi'nin peri kızıyla muşakası görenleri gülmekten kıracak bir derecede idiyse de, herkes evvelden tembihli bulunduğu cihetle gülmek ve hatta muşakanın sûret-i cereyanına ziyadece dikkat etmek derecesinde dahi Çelebi'ye şüphe verecek edna bir harekette bulunmazlardı. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.25).

Dâniş Çelebi'nin davranışların “gülmekten kırılacak” kadar komik olduğunu özellikle vurgulayan anlatıcı, Nazif Efendi konağında kurulan bu tertip üzerinden toplumun anomaliye verdiği tepkiyi de göstermektedir. Toplum alışılmış davranış kalıplarına uymayan, toplumun kültürel yapısı içerisinde rasyonel bir zemine oturmayan davranışlara gülmektedir. Romanda vurgulanan bu durum toplumun gerçekleştirdiği gülme eyleminin yöneldiği noktaları da işaret etmektedir. Dâniş çelebi alay edilip küçük düşürülürken aslında verilmek istenen yanlış eğitimin ve safsatalara inanmanın doğrabilceği sonuçlardır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Pariste Bir Türk* (1877) romanı ise yapı itibariyle *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'ye benzemektedir. Rakım Efendi'nin karşılığı olarak Nasuh, Felatun Bey'in karşılığı olarak ise Zekâ Bey romanda yer almaktadır. Romanın mizahi yapısı da benzer bir şablon üzerinden oluşturulmuştur. Zekâ Bey, yaptığı hatalar ve düştüğü gülünç durumlar ile Nasuh Bey'in ideal kişiliğini belirginleştirme işlevine sahip olmuştur. Nasuh ağırbaşlı, centilmen Osmanlı Beyefendisi tiplemesi olarak öne çıkarken Zekâ tam tersi biçimde kendini bilmeyen, kişisel zaaflarının peşinde koşan bir kişilik olarak romanda yer almaktadır. Bu karşıtlık roman boyunca Zekâ Bey'in küçük düştüğü sahneler üzerinden gülünçleştirilerek verilmiştir. Bunlardan en belirgin olanı Paris yolculuğu sırasında Zekâ Bey'in Gabrielle'e karşı göstermiş olduğu davranışa ortaya konulmuştur.

Artık güzel bir komedyya oynamak zamanı hulûl eylediğini hükmeyleti. Çılgın zamparaya hem ümit verecek evza'-ı işve bazânesini ketm ve men edemeyerek hem de istid'asını is'afda ol kadar inat gösterdi ve Zeka Bey dahi galebe-i hırs ve hevesle o derece saldırdı ki daha oracıkta buse-çin olmak küstahlığına dahi kıyam eyledi. Binaenaleyh Gabrielle "Benim tarafımdan bundan başka hiçbir şeye nail olamazsın! .. " diye bir hudâyî silleyi süslü beyin sol yanağına bir indiriş indirdi ki, fişek gibi pat ladı. Mutlaka bu fişek sillesinin ateşi beyin gözlerinden fırlamıştır.

Halbuki kıskançlığın icabatına bu zamana kadar hiddetinden titreye titreye güç halle sabretmiş olan De Trouville dahi ortaya fırlamıştı. Bir muharebe ki maazallah! (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 62)

Bu noktada anlatıcının kullandığı ifadelerde de Zekâ'yı küçük düşürerek alay almak ve gülünçleştirmek istediği görülmektedir. Özellikle yaptığı betimlemelerde bu eğilim belirginleşmektedir. Romanın sonraki bölümlerinde de Zekâ'ya karşı böyle bir tavır tercih edilmiştir. Özellikle *La Vie Parisien* gazetesinde çıkan bir haber üzerinden Nasuh ve Zekâ arasında yapılan karşılaştırma dikkat çekmektedir. Gazete, Nasuh'un kahramanca bir hareketle hırsızları nasıl alt ettiğini anlatmaktadır. Zekâ'nın ise bir kadının dikkatini çekebilmek için Nasuh'un kahramanlığını taklit etmek istediğini bildirmektedir. Zekâ kendine sahte rakipler ayarlamıştır ve onlarla düello yapar. Ancak Düello sonunda kulağı kesilir. Çünkü anlaştığı kişi biraz ayarsız davranır. Romanda bu olayların anlatıldığı bölümün alt başlığı ise "Ne Olduysa Bir Kulağa Oldu" şeklinde verilmiştir. Böylece anlatıcı hem Paris'te yayın yapan *La Vie Parisien* gazetesinin bile iki Türk'ün arasındaki farktan haberdar olduğunu belirtmiş hem de bu vesile ile yine Zekâ'nın davranışlarındaki tutarsızlığı ve alaya konu olan gülünçlüğü ortaya koymuştur (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 438).

*Karnaval* romanın da ise yine *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *Paris'te Bir Türk* romanlarına benzer bir tutum vardır. Sürekli gülünç duruma düşen, küçük düşürülen Resmi'nin karşısındaki Zekâî'dir. Zekâî salt bir kötü portresi çizilerek anlatılır. Sürekli kişisel hırslarının peşinden giden Zekâî aynı zamanda Resmi'yi de sürekli tuzağa düşürmeye çalışır. Ancak bir türlü başarılı olamaz. Zekâî anlatıcı tarafından o kadar çok başarısız kılınır ve küçük duruma düşürülür ki anlatı içindeki değeri de sıradanlaşır. Anlatıcı Zekâî'yi ironik bir tutumla doğrudan alaya alacak kadar ötekileştirir.

Aman Zekâî'yi görmeliydi Zekâî'yi! Hangi silah mı? Zekâî ömründe tırnak çakısından, kalemtraştan büyük alet-i katia görmemişti. Pardon! Gördüğü en büyük alet-i katı sofra bıçağıydı. Hele alet-i nariyye olarak kibrit çaktığı zaman bile gözlerini kapardı. Bu halde Bahtiyar Paşanın canını mı alacak? (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.188)

Anlatıcının yoğun ahlakçı tavrı Zekâî'nin sürekli kaybetmesine sürekli küçük düşmesine sebebiyet verir. Bu ahlakçı tavır kötünün bir an bile zafer kazanmasına izin



vermemektedir. Anlatıcı kötüyü temsil eden roman kişisini bir kukla gibi iyilerin etrafında dolaşan gülünç bir unsur olarak amaçsal biçimde kullanır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanında ise benzer tavır Şöhret'e yönelir. Ancak Şöhret salt kötü bir roman tipi değil tamamen arada kalmış özentili tiptir. Bu arada kalmış hali de onu çirkin yapar. Romanda anlatıcı Şöhret'in çirkin görüntüsünü gülünç durumu sağlayacak ifadelerle anlatır.

Efendim, Şık'ımda renk, esmerî; çehre, insanların “orangutan” maymunu neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede uzun! Alt çene, ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliliğinde! Burun, Fransızların “aquilin” tabir ettikleri şekilde yani gagavari! Ufacık siyah gözler gayet çukurda! Boy sırık! Endam nahif sinnen dahi yirmi beş, yirmi altı tahmin olunabilir. (Gürpınar, 2021a, s. 38.)

Anlatıcı daha en başından Şöhret'i çirkin ve gülünç göstererek aslında tavrını belli etmiştir. Bu noktada çirkinliğin gülünç duruma dönüştürülme biçiminde kullanılan yöntem dikkate değerdir. Anlatıcı bunu yapmak için sık sık benzetmelere başvurmuştur. Benzetmeleri yaparken seçtiği sözcükler de toplum içinde çirkin insanları alaya almak için kullanılan sözcüklerdir. Maymun çehre, gaga burun, sırık boy. Bunlar alaya almak için kullanılan ifadelerdir. Dolayısıyla gülünç unsurları karakteri çirkinleştirmek için kullanmıştır.

Şöhret'in küçük duruma düştüğü ve alaya alındığı bölümler onun alafrangalık merakıyla ilgili bölümlerdir. Tam bir alafranga olmak için tek eksiğinin bir köpek olduğunu söylemesi Madam Potiş'in onu gülünç bulmasına sebep olur.

Noksanimız, sokağa çıktığımız vakit zinciri bizim elimizde bulunduğu hâlde, gâh arkamız sıra bizi takip eder ve gâh ton ton önümüze geçer zarif bir köpeğimizin bulunmamasıdır. Madam Potiş, herkesin sokakta kendilerini tayibe kadar varacağı noksanları köpek olduğunu anlayınca hemen bir kahkaha salıvermek istediye de yine kendini menetti. Çünkü bu sözünden Şöhret'in ne kadar alafrangalık meftunu ahmak bir herif olduğu karının nazarında bir kat daha teyit ettiğinden Madam Potiş, Şöhret'in bu sözlerine gülmek değil, bilakis bu yoldaki fikirlerini tasvip etmekle kendisine istifade kapılarını açmış olacağını hesap eylemişti. Bunun üzerine derhâl cevap olarak dedi ki: — Benim güzel Şöhretçğim! Alafranga adatının her bir dakayıkına nasıl da vâkıftır! Öyle ya! Her bir süsleri mükemmel olarak sokağa çıkan bir erkekle kadının yanlarında bir zarif köpek bulunmaması Avrupaca pek büyük maayıpten addedilir! Allah göstermesin, herkesin nazar-ı tayibine niçin duçar olalım? Elbette güzel bir köpek tedarik eder de öyle sokağa çıkarız. (Gürpınar, 2021a, s.44)

Şöhret'in gülünç duruma düşmesinin bir diğer sebebi ise alafrangalığın üzerinde eğreti duracak olmasıdır. Daha romanın başındaki betimleme bunun habercisidir. Bununla birlikte Potiş'in bundan istifade etme şansı bulması da Şöhret'in küçük düşmesine sebebiyet vermektedir.

Şöhret'in sürekli küçük duruma düşme sebeplerinden bir diğeri de kendini bilmeme durumudur. Potiş onunla sadece parası için beraberdir fakat şık, bir türlü bu durumu fark edemez.

Mutlak Drol ile benim yediğim dayakları temaşaya yüreği tahammül edememiştir de onun için savuşup eve kadar giderek avdetimizde muhtaç bulunduğumuz esbab-ı istirahatı tehiyye ile iştigale başlamıştır. Ah sevgilim! Birbirimize harf-i vahit söylemediğimiz hâlde işte ben böyle senin zihnen olan kararlarını sanki senin gönlünden benim kalbime bir cereyan-ı manevi varmış gibi keşfediveririm! (Gürpınar, 2021a, s.84)

Lokantadaki curcunadan sonra Potiş peşindeki başka bir adamla birlikte oradan ayrılır. Zaten Şöhret'in düştüğü müşkül durumun farkındadır. Ancak olaylar bitince Şöhret hâlâ Potiş'i arar hatta ona Fransızca seslenir. Böyle davranınca da çevresindeki insanlar haline gülerler.

Şöhret'in kendini bilmeyerek gülünç duruma düştüğü durumların en belirgin olanı ise Frenklerle girdiği edebiyat tartışmasıdır. Şöhret önce kendini Frenklere doğu edebiyatı uzmanı olarak tanıtır ancak Frenkler bu konuda gayet bilgilidirler. Bu yüzden çok geçmeden Şöhret'in foyasını meydana çıkarırlar. Şöhret de bu durumu idare etmek için artık batı edebiyatıyla ilgilendiğini söyler. Ardında da Frenklerden batı edebiyatına dair tavsiyeler ister.

Şöhret'in bu talebi üzerine çapkın Frenk'in biri derhâl asar-ı icaznumasıyla Garp'ı beht ve hayret içinde bırakan Paris'te Mösyö "Kanber" isminde bir dâhi türemiş olduğunu haber verir. Herifin bu saniasını diğer refikleri dahi tasdik eder. Mösyö "Kanber"ın bugünlerde neşreylemiş olduğu "Kadımların Başparmağı" nam eser biadili ne kadar rağbet kazanmış ve altı ay zarfında bilmem ne kadar milyon nüsha tabedildiği hâlde yine tükenmiş olduğunu söylerler. Şöhret bunları hep ciddi olmak üzere dinler. (Gürpınar, 2021a, s.115)

Şöhret cehaletinin cezasını gülünç duruma düşerek ve alaya alınarak çekmektedir. Frenk saçma sözlerden oluşan bir metni Şöhret'e önemli bir edebiyat eseriymiş gibi verir.

Şöhret de gittiği her yerde bu metnin güveniyle kendini batı edebiyatı uzmanı gibi göstermeye çalışır.

Romanın bu noktasından sonra anlatıcı romana doğrudan müdahale ederek Şöhret'in durumuna dair açıklamalar yapar:

Ey kari! Şık'ın bu cehaletini, bu belahetini romancının hayalhanesinde vücut bulmuş bir mübalağa olmak üzere telakki etmeyiniz. Ben bu satırları sırf hayalî olarak yazmıyorum. Hayal, hakikatin bir ayine-i inikası olmalıdır. Bendeniz hayalin modelini hakikatten istiare edenlerdenim. (Gürpınar, 2021a, s.116)

Anlatıcının yaptığı müdahale Şöhret'in cehaleti hasebiyle düştüğü gülünç durumların çokluğunun sadece romana özgü değil gerçek yaşamda da olabileceğine ve olduğuna dairdir. Anlatıcı bu müdahalesiyle aslında romandaki tavrını da net biçimde ortaya koymaktadır. Şöhret toplumda görülen yozlaşmış bir tipin romanda yeniden hayat bulmasıdır. Anlatıcı toplumdaki bu tipi sürekli gülünç duruma düşürerek, sürekli alay malzemesi yaparak cezalandırmaktadır. Bu tavır aynı zamanda gülmenin keskin bir silaha dönüşebileceğini de göstermektedir.

Anlatıcının gülünç durumu en keskin ve neredeyse trajik haliyle kullandığı roman ise *Araba Sevdası*'dir. Romanda Bihrûz karakteri de tıpkı Şöhret gibi alafrangalık meraklısı bir gençtir. Bihrûz kendini bilmemekte ve heves ettiği batı kültürünü yarım yamalak sadece yüzeysel nitelikleri ile bilmektedir. Daha da kötüsü kendi kültürüne karşı ilgisizdir. Öyle ki şiir okurken ya da mektup yazarken sürekli lûgate başvurmak zorunda kalır ancak ne yazık ki hangi lûgati nerede kullanacağını bile tam olarak bilmemektedir. Tüm bunların sonucunda defalarca gülünç duruma düşer.

Periveş'e yazdığı mektubu vermek için saatlerce bahçede bekler o arada lando arabasını görebilmek için çevrede dolanıp durur. Telaşlı halinden ötürü insanların oturma düzenlerini bozar ama doğru düzgün özür bile dilemez. En sonunda Periveş'in arabasını görüp mektubu vermek için peşlerinden gider. Mektubu verirken düştüğü hal üzerine arabadaki kadınlar da Bihrûz'a gülmeye başlar. O ise bunların farkında bile değildir. Çevredekiler de onun garip hallerini izlemektedirler.

Bihrûz Bey bu esnada âdeta sersemlemişti. Arabadan ayrıldıktan sonra bıraktığı noktaya geldi, durdu. Markalı mendilini çıkardı, alnından, şakaklarından fişkırır terleri silmeye başladı. Mektup takdim etmek için arabaya sırnaştığını görenler kendisini birbirlerine gösterip gülüşüyorlardı. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.149).

Bihrûz'un alafranga özentisi davranışları onu çevresindeki insanların alay malzemesi haline getirir. Bihrûz nerde nasıl davranacağını tam olarak çözememiştir. Zihninde yaşattığı suni alafranga kişilik gittiği hiçbir yerde üzerine oturmamaktadır:

Çaresiz arabasından indi. Bastonunu aldı, ağır ağır ikinci sedde çıktı. Kenarda ayak üzerinde durdu. Zannediyordu ki kahveci koşarak bir sandalye getirecek de beyefendiye arz edecek. Öyle bir koşan olmadı. Biraz daha muntazır oldu, yine kimse gelmedi. O zaman “Garson!” diye kahvecilere doğru bağırınca seyircilerin alaycılarında bazıları Bihrûz Bey’i zevke alıp her biri birer ikişer defa kahveciyi çağırmak bahanesiyle tıpkı beyin edasını takliden “Garson!. Garson!.” diye bağırıldılar!. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.159)

Bihrûz durduk yere Frenk beyefendileri gibi tavırlar sergileyerek karşılığında da bu minvalde muamele beklemektedir. Ancak Bihrûz’un tavrını görenler onunla alay ederek yaptığı hareketi taklit ederler. Yine de Bihrûz durumun farkına bir türlü varamaz. Sürekli gülünç duruma düşmektedir ama kendini bilmediğinden hiçbir şey değişmemektedir.

Bihrûz’un cehaleti ve kullandığı dilin lûgatinden, imlâsından habersizliği mektup yazarken gülünç ama aynı zamanda da trajikomik bir hata yapmasına sebep olur. Periveş’e yazdığı mektupta “siyeh çerde” ifadesini kullanmıştır. Bihrûz bu tamlamanın sarı saçla ilgili olduğunu sanıyordu. Ancak Osmanlıca imlası kuvvetli ve lûgate de hakim olan Na’im efendi “siyeh çerde”nin gerçek anlamını bulur.

Nâim Efendi - Cim-i Farişî ile olan lûgatler ayrı bir fasılda münderiçtir. Sabredin de arayalım... Gerçek yok... Fakat bir de “siyah-siyeh” lûgatlerine bakalım, belki “siyeh-çerde”nin kendisini buluruz, na! işte: siyah-baht, siyâh-pûş... Al efendim size: “Siyeh-çerde, esmer, karayağız olan..” Bihrûz Beyefendi! Bakar mısınız?. Bihrûz Bey —Bakayım, bakayım... Acayip!. Ey, şimdi bu ne demek oldu?. Nâim Efendi -Hangisi?. Bihrûz Bey -Bir siyâh-çerde civandır”dan ne anladınız?. Nâim Efendi —Esmer yüzlü civan demek değil mi? (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.183)

Bihrûz gerçeği öğrenince şaşırıp kalır ve bu sefer düştüğü durumun vehametini anlar. Hem yazdığı mektupta uygunsuz bir kelime kullanmıştır hem de şimdi arkadaşları tarafından alaya alınmaktadır.

Bihrûz Bey bir kabahat işlemiş, kabahati yüzüne vurulmuş gibi kızarıp bozarak alık alık rüfekasının yüzlerine bakmaya, rüfekası da —bu antika şarkıyı nereden bulup ne için yazdığını ve neden dolayı manasını bu kadar merak ettiğini başka başka sorup— beyefendiyi makaraya almaya başladılar. Bereket versin bu sırada mümeyyiz efendi ve onu müteakip ser-halife bey kalemden içeri girmeleriyle herkes tavr-ı resmîsini takınıp muhavereye nihayet verilmiş ve o suretle Bihrûz Bey refiklerinin istihza-âmiz istizahlarından kurtulmuş idi. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.184)

Anlatıcı Bihrûz'u gülünç hallere sokmaya devam eder. Yukarıdaki bölümde Bihrûz'un düştüğü durum cehaletinden kaynaklıdır. Arkadaşları da işin içine dâhil olur ama mesele çabuk kapanır. Ancak Bihrûz'un Periveş'in öldüğünü sandığı bölümlerde anlatıcının karaktere yaklaşımı taklit öğelerini de içinde barındırır. Anlatıcı Bihrûz'u gülünç duruma düşürmek için onun ağlama seslerini bile taklit eder.

Lakin mezarını kimden haber alayım? Ah!. Hain Keşfi! Doğru söylemez ki. Zavallı kızcağız! Ağlayım yine ağlayım ki yüreğimin ateşini ancak ağlamakla teskin edebiliyorum! Hığ! Mon diyö! Mademki benim *şer adoremi* aldın beni de öldür, ben bu ayrılığa tahammül edemeyeceğim! Hığ!. Hığ!. Hığ!. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.218)

Romanın sonuna gelindiğinde Bihrûz defalarca aldatılmış, defalarca küçük duruma düşürülmüştür. Sadık bir âşık olarak Periveş'in mezarını ararken Trabzon'a giden gemide İzmir'e giden arkadaşını arayacak kadar çevresinden bihaberdir. Hatta arkadaşı Keşfi de aslında ona yalan söylemiştir. Hem Periveş ölmemiştir hem de Keşfi İzmir'e gitmeyecektir. Anlatıcı Bihrûz'u bu yalanların arasında sürüklerken Bihrûz'un alafranga tavrını sürdürdüğünü de sürekli göstermektedir. Bihrûz'un ağlayışında bile araya Fransızca kelimeler sıkıştır.

Romanın sonunda Bihrûz bir kez daha alaya alınır ve gülünç duruma düşer. Günlerdir mezarını aradığı Periveş canlı olarak karşısındadır. Bihrûz için bir anda herşey değişir ancak Periveş ve Çengi için Bihrûz hâlâ arkasından gülünecek bir karakterdir.

—Aman! bir lando geliyor.. *pardon!*.

dedi, geldiği tarafa döndü, koşa koşa gitmeye başladı. Perîveş Hanım'la Çengi Hanım'a gelince, Bihrûz Bey'in âğâz ve encâm-ı kârdaki garaib-i ahvâlinde bahsederek ve kâhkahalarla gülüşerek ağır ağır yollarına devam ettiler!.. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s. 307)

Periveş ve Çengi'nin Bihrûz'a gülmeleri ve onun tavrını garip bulmaları Bihrûz'un durumunu diğer roman kişileri üzerinden gösteren bir diğer sahnedir. Böylece anlatıcı Bihrûz'un herkes tarafından alaya alınacak kadar küçük düştüğünü vurgulamaktadır.

*Araba Sevdası*'nda Bihrûz'un anlatıcı karşısında konumu ile *Şık*'ta Söhret'in konumu birbirine benzerdir. Ancak *Araba Sevdası*'nda olaylar bir trajedinin parodisi gibi ilerler hatta Bihrûz romanın sonunda intihar etse roman bir anda farklı bir tona bürünecektir. *Şık*'ta ise mizahi ton hareket ve jestlere dayalı gülünç durumlarla dinamik biçimde sağlanmıştır. Her iki romanda da anlatıcılar alafranga tipi alaya alarak dönemin toplumunda ortaya çıkan bu tipi gülünç durumun unsurlarını kullanarak eleştirmişlerdir. Bu yaklaşım dönem romanlarının gülünçleştirmek için seçtikleri tipleri genel profilini çizmektedir. Özellikle alafranga tipine çizilen gülünç karakter dönem romanlarında mizahın başlıca unsurlarından olmuştur.

## 2. BÖLÜM

### SÖZ KOMİĞİ

“Nükteci bir ulus  
tiyatroya düşkün bir ulustur”  
(Bergson, 2006, s. 59).

Dilin, tek başına mizah yaratma gücü, her dilin kendi dizgesel kuralları doğrultusunda sonsuz sayıda cümle, sözcük üretebilme ve birbirinden farklı duyguları, düşünceleri aktarabilme olanağıyla doğrudan ilgilidir. Özünü (1999, s. 25), dilin kuralları olduğunu ancak yaratma gücünün kurallardan bağımsız olduğunu söyler. Dil dizgesi içerisinde üretilen anlam, kendini var eden kültürel birikimin yarattığı arka plandan aldığı güçlü ve çok geniş çağrışım evrenine dilin olanakları sayesinde ulaşabilir. Dolayısıyla komik, gülünç gibi kavramların dil ile ilişkisi, mizah üretiminin çok yönlülüğünü belirleyen temel öğelerdendir. Bergson’un (2006, s. 58) söz komiğini açıklarken, kavramı ayrı bir kategoriye sokmanın doğal olmayacağını, çünkü incelediği komik etkilerinin çoğunun zaten dil aracılığıyla ortaya çıkabileceğini söylemesi, mizah ve dil arasındaki bu doğrudan ilişkiye vurgu yapar.

Dilin mizahın yaratılmasındaki dolaysız rolü ve dilin mizahı aktarma gücü söz komiğinin temelindeki en belirgin unsurları oluşturur. Bergson (2006, s.58), bu durumu açıklamak için “dil anlattığı komik” ile “dil yarattığı komik” ayrımına gitmiştir. Bergson, dilin anlattığı komiğin başka bir dile çevrilebileceğini ancak kültür ve fikir çağrışımları farklı olan bir topluma geçerken özgünlüğünü kaybedeceğini söyler. Dilin yarattığı komiğin ise çevrilemeyeceğini, burada komik olanın sadece dilin kendisinin olabileceğini vurgular. Bergson’un bu yaklaşımı söz komiğinin, dilin kullanılma biçimleri çerçevesinde değerlendirilebileceğini gösterir.

Diğer taraftan Özünü (1999, s. 25) de benzer bir noktaya temas etmiştir. Özünü, bir dizge olan dilin, dizge dışı kullanımlarının, konuşurlar tarafından yadsındığını, bunun

da gülüncü doğurduğunu belirtir. Buradan hareketle de gülmece dili ve dil dizgesindeki bozulmalar arasında bir bağlantı kurar. Dizge dışı dil kullanımının, dilin doğal ve standartlaşmış akışının ve yazılı olmayan kurallarının dışında bir söyleyiş tarzı doğuracağını, bunun da gülüncün doğmasına olanak sağlayacağını açıklar. Sonuç olarak bu durumda da komik olan yine dilin kendisidir.

Bu doğrultuda dil kullanımının, dilin kendisinin komik olmasını sağlayabilecek sözcük ve cümle biçimlerini ortaya çıkarabileceği sonucuna ulaşırız. Örneğin Koestler'in üzerinde durduğu sözcük oyunları ve nükteler bu bağlamda değerlendirilebilir. Nüktelerin, nükteciliğin zekâ ve yaratıcılıkla doğrudan bağlantılı olduğunu dile getiren Koestler (1997, s.5), sözcük oyunlarını ve nükte kavramını aynı başlıkta değerlendirmiştir. Sözcük oyunlarını, tek bir ses biçiminin, iki anlamla bağlantılı olması ve iki düşünce zincirinin birbirine ses düğümüyle bağlantımlılığı odağında açıklayan Koestler (1997, s.59)'in yaklaşımı, sözcük oyunlarının dilin fonolojik yapısıyla ve anlam üretebilme kapasitesinin çeşitliliğiyle kurduğu ilişkiyi gösterir. Bu fonolojik ve anlamsal ilişkilerin, benzer ya da aynı seslerin veya cümlelerin farklı düşünceleri bir araya getirerek ya da benzer düşüncelerin karşıt hale getirilmesini sağlayarak mizah üretmeye doğrudan katkıları vardır.

Sözcük oyunları, mizahi açıdan nüktelerin oluşturulmasına da katkı yapar. Kıvrak bir zekânın ürünü olan nüktelerde, nüktecilerin sözcük oyunlarına başvurdukları görülmektedir. Bu doğrudan ilişkiye gönderme yapan Bergson (2006, s. 62), komik bir söz ile nükteli bir söz arasında köklü bir fark bulunmadığını ifade etmiştir. Nüktecileri, düşüncelerini kişiler gibi gören, anlayan ve aralarında konuşuran kişiler olarak tanımlayan Bergson, nükte yapmanın, nükteci olmanın duygular ile değil zekâ ile olan olduğunu fikrini öne sürer. Bu açıdan bakıldığında dilin inceliklerini mizah yaratabilecek biçimde kullanabilmek nükte ve nüktencilik kavramları ile örtüşür.

Diğer taraftan Bergson, söz komiğini ele alırken nüktelerin dışında kalan bazı temel noktaların da üzerinde durmuştur. Kalıplarla, hazır formüllerle konuşanların ya da saçma bir düşünceyi, beylik bir cümlenin içine sokanların söz komiği yarattığını, bir cümle mecaz anlamda kullanılırken gerçek anlamında kullanılıyormuş gibi yapılırsa da



komik etki elde edilebileceğini söylemiştir. Ayrıca Bergson, “tersine çevirme”, “yineleme” ve “dizilerin birbirinin içine girmesi” gibi söz komiği yaratan durumlardan da bahseder. Cümlelerin içinde gerçekleştirilen bu söz oyunlarından tersine çevirme, cümlelerin yapısını değiştirerek ve cümle karşıt anlama dönüştürülerek yapılır. Aynı cümlelerin birbirinden iki ayrı anlama gelmesi ise “dizilerin birbirinin içine girmesi” durumunu oluşturur. Yineleme ise belli kalıpların tekrarlanması ile ortaya çıkan söz komiğidir (Bergson, 2006, s.58-67).

Söz komiğini oluşturan temel unsurlar, Koestler ve Bergson’un yaklaşımları odağa alındığında, sözcük oyunları ve nüktelerdir. Bu doğrultuda özellikle üzerinde durulması gereken nokta dilin kendisinin komik olma durumudur. Konuya böyle yaklaşıldığında söz komiğinin mizahi üslubun tutturulmasına ve mizahi tonun dozunun ayarlanmasına etki edeceği görülmektedir. Bu etki odağında dilin kendisinin komik unsura dönüştüğü durumları ele alırsak, sözcükler, cümleler, paragraflar, karşılıklı konuşmalar, monologlar, nükteler, şakalar, deyimler ve fıkraların öne çıktığını görürüz.

Bunlardan deyimler, özellikle romanlarda, söz komiği yaratmada kendi doğalarında bulunan kalıplaşmış ifade biçimlerinin, romanın bağlamında yarattığı etki ile öne çıkarlar. Deyimlerin yargı bildirmeyen, az sözle çok şey anlatabilen yoğunlaşmış ifade biçimleri, kimi zaman anlatıcı tarafından komik unsura dönüştürülecek olanakları barındırırlar. Fıkraların söz komiğine etkileri de benzer biçimdedir. Ancak fıkralar yoğunlaştırılmış küçük anlatılardır. Dolayısıyla kendilerine özgü bir bağlam yaratırlar. Söz komiği bu bağlam içinde dilin kullanımı doğrultusunda ortaya çıkar. Ayrıca fıkralar bir deyime kaynaklık edebilirler ya da içlerinde bağımsız olarak bir deyimi de barındırabilirler. Bunların dışında fıkraları söz komiği odağında öne çıkaran en önemli nitelik, hepsinin dilin incelikli kullanıldığı nükteler barındırıyor olmasıdır.

Deyimlerin ve fıkraların güçlü kültürel arka planları vardır. Bu yüzden mizahi unsura dönüştükleri noktalarda bu kültürel arka planın etkisi hissedilir. Dolayısıyla deyimler ve fıkralarda görülen, dile dayalı komik unsurlar da kültürel arka plana gönderme yaparlar. Diğer taraftan fıkralar ve deyimler haricinde kalan ve söz komiğini yaratan unsurların kültürle olan bağı sadece dilin kendisidir.

Söz komiğinin, dil kullanımına dayalı biçimler çevresinde niteliğini belirleyen unsurlar, dil dizgesinin olanakları ve dil kullanımının yaratacağı çağrışım evreniyle doğrudan bağlantılıdır. Bergson'un belirlediği kavramlar ve Koestler'in üzerinde durduğu sözcük oyunları, dil dizgesi içerisinde yaratılabilecek komiğe dair bir çerçeve sunar. Bu doğrultuda dilin komik olmasını sağlayan temel kullanım biçimleri belirlenebilir.

İlk olarak dilin temel nitelikleri üzerinden hareket edildiği zaman söz diziminin, dilin temel yapısal niteliklerinden olduğu görülecektir. Özünü (1999, s. 25),'nün de vurguladığı gibi bir dizge olan dilin bu yapısal niteliğinin bozulması, dilin yadsınmasına sebebiyet verecektir. Bu durumda dizge dışı dil kullanımı uyumsuzluğa sebebiyet verir ve bu uyumsuzluk komik durumu ortaya çıkarır. Cümle içinde ortaya çıkan karşıtlıklar ya da birbirine zıt ifadelerin birlikte kullanılması da yine uyumsuz durumu doğuracağı için benzer biçimde mizaha kaynaklık eder. Bunlara ek olarak uyumsuzluk üzerinden, dil kullanımları çerçevesinde değerlendirebileceğimiz bir diğer husus yanlışlıklardır. Yanlış telaffuzlar, yanlış ifade biçimleri, bilinçli olarak yanlış ifade edilen sözcükler ve yanlış anlaşılmalarda söz komiğini oluşturur.

Dilin kendisinin komik olduğu durumlara, ağız özelliklerinin öne çıktığı konuşmaları ve aksanlı konuşma biçimini de ekleyebiliriz. Ağız kullanımının söz komiğine dönüşebilmesi için anlatının bağlamının da buna müsade ediyor olması gerekir. Burada ayırıcı öge, anlatının tamamında kullanılan standartlaşmış dildir. Standart dilin dışında kullanılan ağız özellikleri anlatının bağlamı içinde belirli bir uyumsuzluk yaratıyorsa ağız özellikleri de söz komiği unsuru haline gelir. Aksanlı dil kullanımının anlatıya yansıdığı noktalarda da benzer dikkati göstermek söz komiğini anlayabilmek için gereklidir.

## 2.1. DEYİMLER

Asıl anlamlarından uzaklaşarak yeni kavramlar oluşturan kalıplaşmış sözler olarak tanımlanan deyimler (Elçin, 2010, s. 642), özellikle sözlü kültürde ve konuşma dilinde

sıklıkla kullanılan ifade biçimleridir. Güçlü bir sözlü kültür geleneğine sahip olan Türk edebiyatında da deyimlerin öne çıktığı görülür.

19. yüzyılda İbrahim Şinasi ve Ebuzziya Tevfik tarafından *Durûb-ı Emsal-i Osmaniyye*'de ilk kez derlenen deyimlerin atasözleri kadar kuvvetli oldukları ancak onlar gibi hüküm bildirmedikleri vurgulanmıştır. (Elçin, 2010, s. 642). Deyimlere atfedilen bu kuvvetli ifade gücü, deyimlerin mizahi tona katkı yapmalarını sağlar. Mizahın dil ile kurduğu sıkı ilişki bunu sağlayan temel unsurdur.

Deyimlerin asıl anlamlardan uzaklaşma gücü de dil dizgesindeki anlamsal uyumu bozmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında mizahi bir anlatım biçiminde deyimlerin de belirleyici unsurlar olabileceği görülmektedir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da deyimler, anlatıcı konumunda olan Aleko Favini tarafından sıklıkla kullanılır. Bu sayede eser dilsel bir zenginlik kazanmıştır. Bununla birlikte bu zenginlik esere mizahi bir ton da katmıştır. Favini, başına gelen olayları anlatırken duruma uygun deyimler kullanmıştır. Romanda, bu deyimler, kimi zaman dipnotlarla desteklenmiş, deyime kaynaklık eden ya da deyimi destekleyen anekdotlara ya da fıkralara yer verilmiştir.

Eserin ilk cildinin dördüncü babında Favini, sahte papazları suçüstü yakalamaya çalışırken yukarıda vurgulanan biçimde deyim kullanma yoluna gider.

Bir gün öğleyin vakt-ı Avgustos'da Panayia perhizi olduğu takdirde Galata'da bir çıkmaz sokak içinde vakı odasına vardım ise, sufra üzerinde buldım ve anide sufranın çekmecesini sürüldü ve Pater Methodios'un lehcesi bozuldu ise, "Sebeb ne ola?" deyu teacub iderek (garipseyerek), şübheye zahib oldum. Bir de dikkat etdim ki, sufranın üzerinde haşlanmış fasulia, onun da yağı yok ve bir miktar da zeytun taneleri var ise de "Eller İsav'ın elleri, emma ses İakov'un sesi" fasılınca taze pişmiş tavuk rayihası da eksik değil. Ruya olmasın deyu gözlerimi ovuşturdım, eyuce dikkat itdim ki, fil vakı fasulya ile zeytundur. Pater Methodios çekmeceyi sürdi, maddeyi nihan itdi (sakladı) ise de, "Kıcırtı kıcırtıya uydu, emma kokuyu ne yaparsın" tefhimince, şu meydanda cevelan iden (dolaşan) burca burca koku aceb neydi? (Misailidis, 2021, s.76-77)

"Kıcırtı kıcırtıya uydu, emma kokuyu ne yaparsın" sözleri tırnak içine alınmıştır ve hemen sonrasında yazar tarafından konulan bir dipnotla aslında bu deyimle anlatılmak istenen fikre gönderme yapan bir fıkra aktarılmıştır:

Evailde (vaktiyle) bir ağanın delikanlı çibukcusu (çubukcusu) olub, bir gün bir kaç misafir geldiği ande, çibukcu çibuğa ateş koyacağı sırada, pahıl bu ya, bir kavara (osuruk) kaçırmış oluyor. Oğlan bu vakiya mahcublanarak, kusurunu belli itmemek için, ortadaki tutun takatukasını (kül çanağını) sürub, kıcırdamış ise de, ağası hicaplamb, "Olan kıcırtı kıcırtıya uydu deyelim, emma kokusu duruyor " dimesi var. (Misailidis, 2021, s.77.)

Metinde fıkranın, net bir amaçla deyimi açıklamak için kullanıldığı görülüyor. Böyle bir tutumun tercih edilmesi, aynı zamanda, anlatılan olayın deyimle birlikte bir fıkraya bağlanarak anlama mizahi bir boyut katma niyetini de gösteriyor. Anlatıcı papazların gizlemek istedikleri niyetlerinin aslında halihazırdaki durumla uyumsuzluğunu ortaya koymuş oluyor böylece. "Kıcırtı kıcırtıya uydu, emma kokuyu ne yaparsın" deyimi de bu uyumsuzluğu dile getirmek için kullanılıyor. Deyimin papazların sahtekârlıklarının belirdiği anda kullanımı ve papazların küçük düşürülmesini sağlaması da mizahi boyutun diğer bir katmanını oluşturuyor.

Romanda deyimler benzer biçimde kullanılmaya devam eder. Anlatıcı konumundaki Favini yaşamıyla ilgili herhangi bir durumu anlatırken ya da çevresinde gelişen olaylardan, yaşamsal koşullardan, sıradanlaşan günlük işleyişten bahsederken sürekli deyim kullanır. Kullandığı deyimler ise sürekli olarak romana mizahi bir katman ekler. Delikanlılığını ve gençlik hayallerini anlattığı bölümlerde de deyimlere başvurur. Olumsuz bir durumu anlatırken bile deyimlere başvurması bu olumsuz havanın, karamsarlığın dağılmasını sağlayarak anlatıma neşe katar:

Hasılı, sevdayı gördüm, "Yandım, Kerem'in arpa tarlası gibi tutuşdım" dedim, kendumi denize atacağım, boğulacağım, zehir içeceğim deyu ihafe etdim, yine çaresini bulamadım, gidi Allah'ın zalimleri ben böyle bulındıkca anler gülüb istihza iderler idi, fakat size günahımı da söyleyeyim ki, hiç birine sahih olarak meyl ve alâka itmemiş idim. 'El kalbi min el kalbi ilel kalbi sebile" (gönülden gönüle yol geçer) derler, var ise anın için anler de bana meyl idemediler. Benim ise muradım def-i zaruretle (sıkıntımı gidererek) vakit geçürmek idi (Misailidis, 2021, s. 82).

Burada kara sevdayı anlatmak için kullanılan "Kerem'in arpa tarlası gibi yanmak" deyiminin bir anda içi boşalır. Çünkü Favini aslında Kerem gibi yanmamakta sadece "def-i zaruret" için "vakut geçürmek" amacındadır. Deyimin anlamı sevdadan, aşk

duygusundan bir anda fiziki ihtiyaca yöneltmiştir. Bu sayede burada kullanılan deyim, bir anlam değişimine uğratarak mizahi unsur haline getirilmiştir.

Favini, romanın devam eden kısımlarında yine kadınlarla olan ilişkilerine değinir ve yine deyimleri yukarıda vurgulandığı gibi mizahi unsurlara dönüştürür. Aleko Favini iki kadınla dışarı çıkıp eğlenmek için anlaşır. Onları dışarı çıkarmak için evlerine gider ve birlikte gazinoya giderler. Favini iki kadının arasında kendini “Akdeniz’e kaptan, Mısır’a sultan nasb olunmuş” gibi hisseder. “Ferahımdan ağzım kulaklarıma ulaşmaca” der. Favini’nin yaşadığı coşkuyu deyimlerle ifade etmesi dikkate değerdir. Ancak burada mizahi üslubu oluşturan Favini’nin ruh durumunu anlatmak için bu deyimleri tercih etmesindedir. Bununla birlikte deyimlerin abartıdan faydalanarak söze dayalı mizah yaratma rolü de burada öne çıkar. Böylece mizahi unsurun içine abartı faktörü de girmiş olur. Dolayısıyla söze dayalı mizahi unsurlar deyimlerin az sözle çok şey anlatabilme gücü etrafında oluşturulmuş olur.

*Tamaşâ-yi Dünya*’da deyimler ve fıkralar çoğu zaman iç içe geçer. Bir önceki örnekte de görüldüğü üzere fıkralar deyimlerin anlamını açıklamakta hem de bağlama göre romanda o an gerçekleşmekte olan olayın mizahi boyutunu belirlemede kullanılmaktadır.

Nakl iderler ki, vakti ile Edirne'de Kâni isminde meşhur bir İslam şair olub, her nasıl İsa Hristian olmak murad etdiğinden, vaktin Edirne Mitropoliti bunu Hristianlığın zöğümünce üç defa suya batırıp Yani tescmie eylemiş. Ve bundan bir hafta sonra büyük perhiz olduğu halde, Yani Edime Mitropoliti'ne Meric ırmağı kenarında bir külfetli zıyâfet virub, sufraya evvel emirde kuzu kebabı çıkarmış ise, Mitropolit sufradan çekilib yememiş ve bizim yeni Yani "Efendi, niçun yemeorsunuz" dedikde, "Ya bu kuzu kebabıdır, şimdi perhizde yenir mi?" deyişin, "Telaş itme efendi, ben o kuzuyu pişirmezden evvelce üç defa Meriç ırmağına sokub çıkarıp Hristian etdim, artık yağı kalmadı" cevabını virmiş ise de, Mitropolit dahı "Ay oğul, şimdi kuzuyu üç defa Meriç ırmağına sokub çıkarmakle yağı gider mi?" dedikde, "Ya efendi, Kırk yıllık Kâni Üç defa suya sokmakle Olur mu Yani?" (Misailidis, 2021, s.145)

Romanın bu bölümünde, anlatıcı Favi'nin tercih ettiği bu fıkra, bir toplumsal durumun açıklanması için kullanılmıştır. O dönem yaşayan Ermeni Katoliklerin çeşitli bürokratik engelleri aşmak için kendilerini Rum olarak göstermesine karşı bu fıkra anlatılır.

Aslında üzerinde durulan toplumsal mesele dönemi için ciddi bir olgudur. Ancak burada kullanılan üslup, ardından gelen fıkra ve sonunda kullanılan deyim bu ciddi durumu dönüştürerek romana mizahi bir boyut katar.

Favini kendi yaşam tecrübesinden yola çıkarak sosyal durumlara karşı ahlakçı bir tutum sergiler. Bunu yaparken yine deyimlerden ve fıkralardan yararlanır. Bu fıkralarda Favi'ninin dili kullanma biçimi ve yan hikâyeler arasında yaptığı geçiş dikkate değerdir. Favini, bu ahlakçı tavrı sürdürmek için bir fıkra anlatıcısına bürünür.

Lakin, dünyâde Allah ibadını evvela karı, sonra Şeytan şer[r]inden esirgesin, bazı hatun o derece fitnekârdır ki, nefsi (kendisi) Şeytan'a ders virir. ‘‘Be ey Tañırım karıyı halk etdikden sonra Şeytan'ı niçun halk etdin? Şeytan'ın akl u aynına (aklına ve gözüne) gelmeyen şey bir keşiş, bir de karı aklında mevcuttur.’’ Keşiş dedim de hatırıma bir fıkra geldi.

Vakti ile, Ayion Oros'da perhizde pişmiş taam yemek yasağ olduğundan, keşişin biri yumurtayı anahtar deliğine koyub, altından mum yakarak pişirir iken, Monastır'ın İğumenos'u (baş keşişi) nısf-ı leylde karagola çıkıb, bir bir odaları teftiş itmekde, bir de kapunun aralığından maddeye vakıf olmağ ile, mu'tadları (âdetleri) üzere Di Efhon demeyub, amen gözetmeyerek birden kapuyı açıb içeru girmiş ve nedir bu deyu hiddetle süal itmiş ise, ‘‘Afv edin efendim, Şeytan'a uydum’’ cevabını virmiş. Meğer Şeytan da onda hazır olub, seyr iderimiş, aleyhinde olan iftiraya tehammül idemeyub, ‘‘Efendim, ben Şeytan olalı bu misillu şeytanlık görmemiş idim, ancak bu keşişden öğrendim’’ demesi var (Misailidis, 2021, s.151).

Favini, bu bölümün öncesinde bir kaç defa kadınlar tarafından aldatılmıştır. Bu yüzden fikraya başlamadan evvel kadınlara dair bir deyim kullanır ancak deyimde keşişler de geçmektedir. Böylece eleştirel tutumu keşişlere de yöneltmiş olur. Kadınları ve keşişleri şeytandan daha kurnaz göstermek için önce Tanrı'ya yöneltilen bir soru cümlesi kurar. Sonra deyime başvurur ve bunu doğrudan ifade eder. Ancak devamında anlattığı fıkra durumu keşişler üzerinden açıklar. Fıkranın sonundaki ‘‘Efendim, ben Şeytan olalı bu misillu şeytanlık görmemiş idim, ancak bu keşişden öğrendim’’ yine baştaki deyimi açıklamaya yönelik bir göndermedir. Böylece eleştirel tutumunu sürdürürken yine fıkralar ve deyimler aracılığı ile mizahi üslubunu devam ettirmiştir.

Favini deyimleri kendi düştüğü müşkül durumları anlatmak için de kullanır. Böyle durumlarda deyimlerden hem uyumsuz durumu vurgulamak hem de kendini alaya

almak için faydalanır. Her iki durum da deyimler, gülüncü yaratan unsurlardır. Favini'nin Anika'nın kurnazca davranışı karşısındaki durumu buna örnektir:

Ben ise bu desiseye aklım yer idib, lakırdıya başlayacağım sırada, birden kocası Kostaki kapudan içeri girib, bileziği yastık üzerinde gördü ise, anide Anika ayağa kalkıb, ‘‘Gördün mi Kostaki mu yine Mussiu Favini dostumuz sağ olsun, bulmuş ve gazetadan bizim olduğımı haber alarak, doğru buraya geturmiş, teşekkür eyle kocacığım’’ dedikde, ‘‘Teşekkür iderim, Mussiu Favini, şimdi sana mücde virsem irtikâb itmezsin (irtigab/bir şey istemezsin), ancak zıyâfete bir deyeceğın yokdur’’ deyub, aniden sufra kurulmasını emr eyledi, biz de naçare tokmakçının hih deycicisi oldık, kamı doymadan şükr idenin encamı böyledir dedik, yutduk.

...

Vay dekbaz (düzenbaz) fahişe vay, bize bir Konia külâhı geydirdi ki, kaşlarımıza değin endi. Ve kocası da ahmak herifin biri, bunu endamı ile kabul eyledi, gelelim ruyânın ta'birine (Misailidis, 2021, s.153).

Favini önce düştüğü çaresiz ve edilgen hali ‘‘tokmakçının hih deycicisi olmak’’ deyimiyile, Anika tarafından kandırılmasını ise ‘‘konya külâhı giymek’’ deyimiyile açıklar. İki deyim de anlamlarını olayların bağlamı doğrultusunda açık etmektedir. Favini bu deyimleri kullanarak kendini okuyucu karşısında gülünç duruma düşürür. Böylece mizahtan faydalanarak güç duruma düştüğü halleri bile komik ögelere dönüştürmüş olur. Bu tavır genel olarak Favini'nin yaşadığı güçlükleri anlattığı bölümlerde sürdürülür. Favini, yaşadığı her güçlüğü anlatarak, okura ders vermek için fırsat yaratır. Yukardaki bölümlerde bir dostuna yardıma etmeye çalışırken düştüğü güçlüğü anlatmaktadır. Bu bölümleri anlatırken insanların hatalarından faydalananları eleştirmeyi de ister. Ancak doğrudan cümleler kullanmak yerine yine fikraya başvurur:

Vakti ile Anadolu'nun bir beldesinde {ismi iktiza etmez} cameşuyi (çamaşırı) her kes hanesinde yumayub, haftada, on beş günde bir defa genç gelinler muhafaza için başka erkek olmaksızın başlarında yalnız bir ihtiyâr hatun ile seher vakti kalkarak, memleketden yarım saat mesafede bir akar su kenarında yürler imiş.

İstanbul'da eğlenib kurnaz olmuş bazı âdemler vatanlarına varub, şu uygunsuz hali gördükde, miyanlerinde şöyle muzakere itmişler ki, ‘‘Yâhu, bizim genç karılarımız başlarında bir ihtiyâr karı ile yarım saat mesafede ıssız elliksiz (tenha) bir mahalle gidib, cameşuyi yumakdeyseler de, aceb esna-yi rahde önlerine birkaç hovarda çıkararak, bunların ırzına sulûk idecek (geçecek) olsalar, mukabeleye kudretleri olabilecek mi? Elbette olamayacak ya, gelin şunu bil-ittifak (elbirliği ile) tecrübe idelim’’ deyub, Osmanlı kıyâfetine girerek, kendu karılarını erkenden çıkarmışlar. Ve akabinde başka yoldan kenduleri giderek, karılarının geçeceği yolun üzerinde bir tepenin alt tarafına gizlenmişler ve her kes kendu karısını tutmaklığa karar vermişler.

İmdi, bu genç hatunlar başlarındaki ihtiyâr ile bile urubaları bir iki merkebe yükletdikleri takdirde heman o tepenin burnundan sabah karanlığında geçecekleri sırada, “Kıpramayın!” deyub önlerine geçerek, her kes kendu karısını yakalayib, bir siper semte çekilmeye başlamışlar ise, zevallı koca karı ellerinde iki merkeb ile yolun ortasında kalakalmış ve ellerini ovuşturarak, “Ay bu da geçen haftakine benzedi, yine bana sahib çıkan olmadı” deyişin, bunu eşiden erkekler başına toplanıb, “Ne dedin hacı valide, ne dedin?” deyu süal itmişler. O dahı “Geçen hafta dahı yine bunda dıbkı şimdiki gibi bir hal oldu da ben yine meydanda kalmışıldım” dedikde, erkekler maddeyi anlayib, ağızlarını silerek ve karılarını alarak memlekete avdet ve ondan sonra artık memleket haricinde öyle ıssız bir mahalde hatunlarının cameşuyi yumasını yasağ itmişler. Bunu evvelden düşünseler idi daha eyu olur idi, emna olmuş artık, hiç olmaz ise yeni olacağın önünden gelmek için haneleri deruninde yudurmaya başlamışlar (Misailidis, 2021, s.155).

Bu uzun fıkra ile Favini benzer olayların yine benzer sonuçlar üretebileceğini vurgulamak ister. Kendisi de benzer durumu üst üste yaşadığı için fıkraya başlamadan önce “geçen haftakine benzedi” deyimini kullanmıştır. Devamında bu fıkraya başvurarak yine deyimini kaynağını açıklama yoluna gitmiştir. Ayrıca anlattığı fıkra da kendi durumuyla örtüşmektedir. Favini, önce yaşadığı olayı birkaç kelimelik bir deyimle açıklamış, ardından deyimini kaynağı olan fıkrayı anlatarak aslında vermek istediği mesajı derinleştirmeye çalışmıştır. Fıkrayı tercih ederek didaktizmden uzaklaşmış ve mizahi bir üsluba yönelmeyi tercih etmiştir. Favini bu fıkradan kendine de ders çıkarmıştır. O yüzden benzer hataları tekrarlamayacağını belirtir. Bunu vurgulamak için de yine deyimlerden faydalanır:

Meğer yanım sıra gelen benim götürdüğüm kız olmayub, hani şo Galatalı Kostaki ‘nin zevcesi Kokona Anika var idi, beni bir vakit Van kedisi gibi kapusunda miyavlatdı ve Bakkal Yeorgi’nin evinde bir tek bileziğini virerek desise ile pençemden kurtuldu ve ferdası gün kocası Kostaki’nin huzurunda ruyâsını ta’bir itdirerek, beni istihza itmiş idi ve ben de çıkmasın nasibden deyu gitmiş idim ya, meğer o Kokona Anika’yımış, artık hoşabın yağı kesildi, pirincin taşı ayıklandı, bundan böyle bileziğinin ikisini de birden virecek olsa, Allah da şahid olacak olsa, kim inanır? Karnı doymadan şükür dememeyi artık tahsil eyledik (Misailidis, 2021, s.162.).

Anika tarafından iki defa kandırılan Favini, durumdan ders çıkarmıştır. “Hoşabın yağı, kesildi, pirincin taşı ayıklandı” ve “karnı doymadan şükür dememek” deyimlerini bunun için kullanır. Anlatıcı konumundaki Favini, bu deyimler aracılığıyla hem başından geçenleri yeniden vurgular hem de deyimlerin güçlü anlam barındırma özelliğinden faydalanır. Burada yine mizahi unsur deyimlerin varlığı sayesinde anlatımın yoğunluk



kazanması ile oluşmuştur. Deyimler sayesinde mizahın düşünce tarafı ve mesaj verme gücü artırılmış olur.

Romanda deyimler, kimi zaman da anlatıda merak unsuru yaratmak için kullanılmıştır. Romanın birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlanan olayları komik sahneler yaratmıştır. Bu yüzden romanın deyimlerle sağladığı merak duygusu aynı zamanda komik olayların peş peşe geleceğine dair de bir beklenti yaratır:

Şöyle ki, bir pazar günü Tobhane'den iki çifte bir kayığa binerek sabahlayın soluğu Üsküdar Yeni mahallesinde aldım ve eklisia'de ibadetimi idib, badema kelisanın Sinodikosı'na (toplantı yerine) gittim ve o asirde meşhur avukatlardan biri olduğumdan, çorbacılar kıyâm ve ziyâdesi ile ikram eylediler ve gelmemden murad ne idüğünü süal iderek, can veledi itmek (evlât etmek) üzere anasız babasız bir öksüz çocuk aramaya geldiğimi eşitdiler ise, ziyâdesi ile memnun mesrur olub, "Evvet, seni Allah gönderdi, bizim de bu kıbalden (benzer) beş yaşında bir çocuğumuz var, bunda Vank'ın bağı'nda Aspasia'nın validesi Çaça Kiryakula ma'rifeti ile böyütmekdeyiz ve hatta beş senedir beher mah yüz ellişer gurus nafaka virioruz, bunu size hiba (hibe) ideriz, hem şamdan temizlenir hem pilâf yağlanır iki uçlu bir eyulik olur dediler. Ben onda bu pireyi kulaklarına koyub, teşekkür iderek ve "Gelen pazar günü yine gelirim hazır bulayım" deyerek kalkdım işime geldim. Karamanın koyunu, sonra çıkar oyunu. (Misailidis, 2021, s.238-239).

"Hem şamdan temizlenir, hem pilaf yağlanır" aynı anda iki işten olumlu sonuç almaya yönelik bir deyimdir. Favini burada bunu sağlayacak kişi durumundadır. Ancak asıl mizahi unsur "karamanın koyunu sonra çıkar oyunu" deymiyle sağlanır. Bu deyim Favini'nin nasıl bir kurnazlık yapacağına dair merakı geliştirir. Deyimin seci barındırması, ritmi ve ses uyumu da söze akıcılık sağlar. Diğer taraftan bu ritmik unsurun da mizahi tona katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Benzer biçimde ritmik seslerin olduğu deyimler yine mizahi anlatımın parçası olarak romanda karşımıza çıkarlar:

Ve makbul atlara gelişin, kestane dorusu ve demiri yâhod bestegirdir. Ve hatta bu ecilden alma alı, sat yağızı, bin doruya, besle kırı. Kula makbul değil meğer yelisi ile kuyruğu siyah ola derler ve Kula at için şöyle bir rivayet dahı vardır: "Kula makbul, emma arkası dar olmasa, silahın hafifi makbul, alemde ar olmasa, karının kısası makbul fidne-yi fücür (dedikoducu) olmasa (Misailidis, 2021, s.256).

Anlatıcı burada deyimleri peşpeşe sıralayarak tekerlemeye yakın bir form elde etmiştir. Ayrıca deyimlerin anlamları da komik göndermeler barındırmaktadır. Bu komik

göndermeler aynı zamanda günlük hayata dair alışveriş tavsiyeleridirler. Bununla beraber romanın bağlamında da karşılık bulurlar. Böylece deyimler aracılığıyla çok katmanlı bir anlam alanı elde edilir. Sözün ritmi ve anlamın genişliği mizah oluşturmada kullanılmıştır.

Dilin fonolojik niteliklerinin öne çıktığı deyimler, romanda, mizahi tona katkı yapan dinamik unsurlar olarak tekrarlanmaya devam eder. Bununla birlikte üzerinde durulması gereken diğer bir nokta, Favini'nin durumları betimlemek yerine deyimleri kullanmayı tercih etmesidir. Bunu yaparken de çoğunlukla “fehvasınca” diyerek deyimın açıklama gücüne güvendiğini gösterir. Böylece sözlü kültürün anlatma biçimlerine daha yakın bir üslup seçmiş olur:

Dadandırma kara gelin, dadanır da yine gelir fehvasınca, bunu bir daha gelmekden men itmek için sekiz dereden dokuz su endirdik ve hatta Atik Yonanların ve el yevm (bugün) İslamların namahremlik maddesi zımında uzun boylu mubahasaya (tartışmaya) da girişdik (Misailidis, 2021, s.263).

Favini kendisine musallat olmuş birinden nasıl kurtulduğunu anlatırken “Dadandırma kara gelin, dadanır da yine gelir” deyimini kullanmış sonra da “sekiz dereden dokuz su endirmek” deyimiyile durumdan kurtulmanın zorluğunu vurgulamıştır. İlk kullanılan deyim fonolojik niteliğiyle ikincisi ise abartıyı kullanma biçimiyle mizahi unsura dönüşür.

Romanda kullanılan deyimlerin romanın mizahi tonuna yaptıkları katkıyı gösteren diğer bir nokta ise anlatıcının doğrudan ifadeler yerine deyimleri kullanmasıdır. Örneğin bunlardan birinde Favini, Pinelopi'ye olan ilgisini şöyle ifade eder:

Erbab-ı mutalaanın malûmleri oldı[ğ]ı üzere, gençlik alâmeti ile Fener'de Pinelopi isminde bir nazik ve nazenin hatuna alâka idinmiş idim, fakat onun bana meyli olmadığı takdirde ben balta asmaktan (musallat olmaktan) dūr olmadığım için nihayet başımıza havruz dökmiş idi (Misailidis, 2021, s. 318).

Görüldüğü üzere anlatıcı “balta asmak” deyimini ile bu durumu anlatmıştır. Anlatıcının bu tutumu sürekli olarak sürdürmesi, bunu romanın mizahi bir üsluba ve anlatım tarzına sahip olması için yaptığını düşündürmektedir. Benzer biçimde yine mizahi üslup için deyimler ve

fıkralar arasında kurulan bağ da roman boyunca farklı yerlerde işlenmiştir. Buna ek olarak anlatıcı, kimi durumlarda romanda yaşadığı herhangi bir olayı anlatırken de fıkraya başvurmuştur:

Nihayet, kemeri açıb altunları meydana dökdi ve 2 hisse idub, on bin guruş viridi ve on bin guruş gendusi aldı, ben dahı teşekkür iderek, altunları üzerime aldım ise, aklım başıma gelib gözlerim açıldı ve bana azim cesaret gelub, sovuğu vazife idinmeyen kassab gibi dünyâyı vazife idinmemeye başladım. Şöyle nakl iderler ki, vakti ile bir kassab, yere tükürsen doñar derecede sovukda dal yelekcek olub (sadece yelek giyinmiş olarak), et satarımış. ‘‘Her kes çifte kürk ile üşüyor, bu ne hikmetdir ki dal yelekcek üşümiyor’’ deyu süal itmiş tebdile çıkan vali-yi belde, ‘‘Efendim, kemerindeki altundur kızdıran’’ deyu cevap virdiklerinde, ferdası gün mücibsiz bir vesile ile vali bunu celb iderek, guyâ hakkında olan iftiraden dolayı ceraim almak üzere belindeki kemeri çıkartmış ise kassab o saat sovuğu hiss idub, sıtma tutmuş gibi yâhod İmir'in iti misillu ditremeye başlamış derler (Misailidis, 2021, s.503).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi Favini, bir anda elde ettiği altınların verdiği cesaretle sahip olduğu ruh halini bir fıkra ile anlatmaktadır.

*Tamaşay-yi Dünyâ*'nın büyük bir bölümüne hakim olan mizahi tonda yukarıdaki birçok örnekte de görüldüğü gibi deyimler ve fıkralar dikkate değer derecede öneme sahiptir. Roman boyunca, anlatıcı konumundaki Favini, karşılaştığı durumları deyimlerden faydalanarak anlatmıştır. Deyimlerin az sözle çok şey anlatma gücünden faydalanarak anlatımına yoğunluk katmıştır. Bununla birlikte deyimlerin doğasında yer alan ritim de mizahi üsluba fonolojik bir etki ile katkıda bulunmuştur. Diğer taraftan romandaki fıkraların da birçok yerde deyimlerle bağlantılı olarak anlatıldığı görülmüştür. Bu fıkralar aynı zamanda başta söylenen deyimleri açıklamak için de kullanılmıştır. Böylece deyimler ve fıkralar arasında doğrusal bir ilişki kurulmuştur. Bu ilişkinin temel dinamiğini ise mizah oluşturmaktadır. Fıkraların deyimlerle olan bu doğrusal bağlantının dışındaki varlıkları da romandaki mizahi üslup açısından önemlidir. Favini, karşılaştığı çeşitli olayları ya da toplumsal durumları da fıkralara başvurarak açıklamıştır.

Deyimler, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında da mizahi üslubun sürdürülmesi için kullanılmıştır. Gürpınar'ın romanlarında deyimlerde, hem roman kişilerinin betimlenmesinde hem de bu kişilerin gülünç niteliklerinin anlatılmasında

yararlanılmıştır. Ayrıca roman kişilerinin konuşmalarında da deyimlerin mizahi unsura dönüştüğü noktaları görmek mümkündür.

*Şık* romanında deyimler mizahi üslubun oluşturulmasında daha çok anlatıcının betimlemelerinde öne çıkar. Şöhret'in dış görünüşe dair yapılan betimlemede; “Göz alışmayıp da insan böyle bir kıyafeti, böyle bir tuhaf yürüyüşü birdenbire görmüş olsa mutlak bir müddet gülmekten kendini alamaz zannederim.” (Gürpınar, 2021a, s.49) cümlesinde “gülmekten kendini alamamak” deyimini romanın devamına dair de fikir verecek nitelikte kullanılmıştır. Şöhret'in dış görünüşünün bir mizahi unsur haline geleceği bu deyim katmış anlam ile haber verilmektedir.

Romanın devamında ise deyimler mizahi üslubun oluşturulmasında kullanılmaya devam eder. Şöhret ve Potiş'in birlikte gittikleri restoranda sarhoş olmalarını anlatıcı, “İkisinde de kafalar dumanlandı. Kafalar dumanlanıp döndükçe kadehler de dolup dolup boşalıyordu” (Gürpınar, 2021a, s.58). sözleri ile yine deyimlerden yararlanarak anlatır. Burada da deyimlerin doğasında yer alan mecazi unsurların mizahi üslubu desteklediği görülmektedir. Benzer biçimde mizahi anlatım Şöhret ve Potiş'in eğlendikleri restorana Drol'ün girmesi ile de sürdürülür. Anlatıcı Drol'ün yemek kokusundan etkilenme halini “Aç köpek lokantaya girdiği dakikadan beri yemek kokusunu istişmam ile gözleri cam gibi parlayıp kudurmuşu karip bir hâl kesbeylemişti.” (Gürpınar, 2021a, s.59) cümlesinde kullandığı “gözleri parlamak” deyimini açıklar. Hemen ardından Drol'ün restorandaki varlığının canavar sanılması ise “İçeride bir canavar bulunduğunu işittikleri gibi Baba Perdriks ile garsonlarda bet beniz kül kesildi” (Gürpınar, 2021a, s.63) “bet benzi kesilmek” deyimini ile anlatılır. Aynı bölümün içinde üst üste kullanılan bu deyimler imgeleştirme güçleri ile mizahi üslubu kuvvetlendirmişlerdir.

Anlatıcı, romanın mizahi üslubunu canlı tutmak için Şöhret'i sürekli gülünç duruma düşürmektedir. Bunun için de Şöhret'in niteliklerine dair betimlemeler yapar. Bunlarda da deyimlerden yararlanma yoluna gitmiştir:

Fakat böyle sekiz cebinde beş kuruşu bulunmayan bir adamın nısfü'l-leyleden sonra derin derin düşünmesi ne para eder? Düşünüyor, düşünüyor da geceyi geçirmek için Beyoğlu sokaklarında sabaha kadar piyasa etmekten başka bir çare aklına gelmiyordu (Gürpınar, 2021a, s.89).

Burada Şöhret'in parasızlığı deyimler ile anlatılırken düştüğü durumun gülünçleştirilmesi de yine deyimler sayesinde sağlanmıştır. “sekiz cebinde beş kuruş bulunmamak” ve “ piyasa etmek” deyimleri Şöhret'in düştüğü durumun trajikomik yönlerini göstermek için kullanılmıştır.

*Metres* romanında ise mizahi nitelikteki deyimler, *Şık* romanındaki gibi doğrudan anlatıcının öne çıktığı noktalarla birlikte roman kişilerinin konuşmalarında da belirginleşir. Özellikle nüktedan kişiliği ile romanın gülünç tiplerinden olan Dudu'nun konuşmalarında deyimlerin mizah aracına dönüştüklerini görmek mümkündür:

— Benim aylıklarım da bir buçuk senedir üst üste bindi. Geçende hanımefendiye etekledim. Versin deyi hemen sustaya durarak yalvar yakar oldum. “Yakında eda ederim.” deyi cevap etti. Yine bir çiftlik satılıyor. (Gürpınar, 2022a, s.49)

Dudu, aylıklarının üst üste birikmesinden ve hanımefendiye “eteklenmek”ten bahseder. Ayrıca “yalvar yakar” olduğunu dile getirir. Bu konuşma Dudu'nun diğer konuşmaları ile birlikte roman kişinin genel karakterine dair anlamlı bir bağlama oturduğu için kullanılan deyimlerler mizahi bir ifade biçimine dönüşmektedir. Bununla birlikte *Metres* romanında da anlatıcının doğrudan deyim kullanarak mizahi üslubu sürdürdüğü de görülür: “Hezar'ın ‘iksa’yı ‘ense’ anlamasındaki hatasıyla “yuvarlak” tabirine ana oğul gevrek gevrek gülüşüler.” (Gürpınar, 2022a, s.60) Anlatıcının buradaki ifadesinde kullandığı “gevrek gevrek gülmek” tabiri buna bir örnektir.

Konuşmalarda görülen deyimlerin bir başka örneği ise Hami'nin öğretmeninin kendi durumunu anlatmak için kullandığı ifadelerde görülür:

— Yine bugün derse bedel körebe oyunuyla vakit geçirdik. O kadar koştum o merteye yorulduğum ki karnım boş torbaya döndü, sözleriyle o akşamki taama derece-i istihkakını herkese tasdik ettirmek ister, badehu kollarını sıvar, sözlerini tasdik etseler de gık deyinceye kadar yedi, etmeseler de (Gürpınar, 2022a, s.85).

Hami'nin bunaltıcı davranışlarından yorulan ve acıkan öğretmen “boş torbaya dönmek” deyimiyile kendi durumunu açıklarken anlatıcı ise “gık deyinceye kadar yemek” deyimiyile bu konuşmanın ardına eklemeye bulunur. Böylece romandaki mizahi anlatım hem roman kişinin konuşması hem de anlatıcının deyimler aracılığı ile yaptıkları nüktelerle sürdürülür.

Romanda nüktedan nitelikleri ile öne çıkan bir diğer kişi Revai'dir. Anlatıcı Revai'yi tanıtırken de mizahi üsluba katkı yapacak deyimler kullanmayı tercih eder. Revai'nin her türlü işe girip çıkmasını “rüzgâr-ı germ ü serdiyle havalanmak” deyimiyile, bu işlere girip çıktıktan sonra gelip Şadi Bey konağına yerleşmesini ise “postu yalıya sermek” deyimiyile açıklar. Revai'nin kalender kişiliğini bu deyimler aracılığı ile açıklayan anlatıcı Revai ile Dudu arasında geçen konuşmalara da romanın mizahi yönünü kuvvetlendirmek için yer verir. Bu konuşmalarda da deyim kullanımı mizah yaratma eyleminin bir parçası haline gelmektedir:

Dudu kızarır, bozarır.

— Revani Bey, o ne ayıp laflardır ki bana edersin? Ben senin ağzına sığar bir kaşığı acep? tevbihiyle oradan savuşmak ister (Gürpınar, 2022a, s.104).

Dudu'nun kızarıp bozarması deyimler aracılığıyla oluşturulan biçimsel gülünç bir görüntüdür. “Ağzına sığar bir kaşık olmamak” deyimini ise Dudu'nun hazırcevaplığı ile birlikte mizahi üslubun sürmesine yardımcı olur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanında da benzer içimde deyimler mizahi üslubun işlerliğini sağlamıştır. Aşçıbaşı Bolulu Tosun Ağa'nın mürebbiye Anjel'e olan hayranlığını anlatmak için kullanılan “Aşçıbaşı humma nöbetine tutulanların bakışları gibi bir garâbet-i nazar... Kemâl-i neş'esinden kulaklarına kadar uzayan ağzı...” (Gürpınar, 2021b, s.61) cümlesindeki “ağzı kulaklara kadar uzamak” deyimini bunun örneklerinden biridir. Ayrıca burada biçimsel bir gönderme yapılarak da gülünçleştirme yoluna gidilmiştir.

*Metres* romanında olduğu gibi *Mürebbiye*'de de karşılıklı konuşmalarda deyimler kullanılarak mizahi anlatım sürdürülmüştür:

— Ah ben sana düşecek karı mıydım? diye hayıflanır da zevci Şaban'dan:

— Hakikat sen dipsiz bostan kuyularına düşecek bir karıymışsın ama nasılsa bana düşmüşsün...(Gürpınar, 2021b, s.80)

Burada kahya kadın Eda ile eşi arasındaki konuşmada kullanılan “düşmek” deyimini farklı bağlamlarda yinelenerek gülünç oluşturmada kullanılmıştır. Eda'nın sitem için kullandığı deyimini kocası Şaban ters yüz ederek mizahi bir bağlam yaratmıştır.

Anlatıcının Şemi'nin Dehri Efendi'den yediği dayağı anlatırken kullandığı ifade biçiminde de deyim mizahi unsura dönüşmüştür:

Çocuk, efendi pederinin huzuruna çıktı. Derhâl tahta başı imtihanına çekildi. Birinci suale karşı sükût etti. İkincisinde büsbütün lal oldu. Üçüncüsünde falaka emri verildi. Çıplak ayağa yediği on iki değnek o hafta çektiği âlâmın tuzu biberi yerine geçti (Gürpınar, 2021b, s.84).

Burada kullanılan, “huzura çıkmak”, “imtihana çekilmek”, “lal olmak”, “tuzu biberi yerine geçmek” deyimleri durumun ritmik biçimde ifade edilmesine sağlamıştır. Ayrıca Şemi'nin düştüğü durumun betimlenmesine yardımcı olmuştur. Deyimlerle yapılan bu betimleme biçimi mizahi üslup açısından önemlidir. Diğer taraftan bu deyimlerin kullanılması biçimsel bir gülünçleştirmeyi de sağlamıştır. Amca Bey'in Anjel'in hayali ile yaşamasında da benzer bir gülünçleştirme yöntemi kullanılmıştır. “Hele Amca Bey, te'sîr-i nâr-ı sevdâ ile geceleri topaç gibi odasının ortasında dönüyor...”(Gürpınar, 2021b, s.106.) anlatıcının bu ifadesinde geçen “topaç gibi dönmek” deyimini ile biçimlere dayalı bir gülünçleştirme öne çıkmaktadır.

*Tesadüf* romanında ise deyimler daha çok karşılıklı konuşmalarda mizahi unsurlara dönüşmüşlerdir. Romanda mizahın işletilmesinde başat role sahip olan konuşmalarda Nefise Hanım öne çıkmaktadır. Özellikle romanın başında yaşadığı küçük kazanın ardından süren sitemleri ve bitmeyen kendi kendine konuşmaları gülüncün kaynaklarındandır. Romanın bu noktasında komşusu Gülsüm'e “— İlahi, o kapı çalan elceğizin yakın vakitte teneşirlere gelsin e mi? Sağlık selamete gelip de kapımı çalamaz olaydın!” (Gürpınar, 2022b, s.34) yaptığı sitemde kullandığı “teneşire gelmek” bedduası aynı zamanda bir deyimdir. Romanda kullanılış biçimi de mizahi niteliğe sahiptir..

Romanda anlatıcının deyim kullanarak mizahi anlatım yolunu seçtiği noktalar da vardır. Bunlardan birinde Nefise Hanım'ın üfürükçülüğüne aldanan Gülsüm'ün tavırlarını betimlemek için anlatıcı deyim kullanmayı tercih eder:

Ya o yüz kuruşu bulup buluşturarak Hoca Hanım'a götürüp vermek yahut diğer bir sûret-i müessirede düğünün tehirine teşebbüs etmek hususunda Gülsüm ter ter tepinir. (Gürpınar, 2022b, s.84)

Anlatıcının Gülsüm'ün çabasını anlatmak için kullandığı “ter ter tepinmek” deyimini biçime dayalı gülüncü de içinde barındırmaktadır. Bu tarz bir deyim kullanımı Gülsüm'ün sebep olduğu karışıklığın ardından gelinin annesinin sözlerinde de görülür:

— Efendi ben şunu bunu bilmem. Kız yukarıda hasırların üzerine uzanmış “Evli imiş, ben o herifi istemem!” diye güvem güvem güveriyor. Her şeyden evvel bana evlat lazım. (Gürpınar, 2022b, s.92)

Annenin kullandığı “güvem güvem güveriyor” deyimini anlatıcının kullandığı “ter ter tepinmek” ile benzer bir biçimleştirme niteliğine sahiptir. Her iki deyimde de biçimler aracılığı ile bir gülünç yaratma durumu vardır ve ikilemeden de faydalandığı görülmektedir.

Romanlarda mizahi üslup yaratmada kullanılan deyimler dil aracılığı ile üretilen mizahın derinlik kazanmasını sağlamışlardır. Bu derinlik deyimlerin o dile ve kültüre özgü anlamsal arka plana sahip olmaları sayesinde olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında dile dayalı mizah yaratmada, söz komiğinde deyimlerin özgün işlevleri olduğu görülmektedir.

## 2. 2. DİL VE AĞIZ KULLANIMINA DAYALI GÜLÜNÇ UNSURLAR

Dilin fonolojik niteliklerinin ve dil dizgesinin alışılmamış biçimlerde kullanılması mizah yaratma sürecinin söz komiği bağlamındaki temellerini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda dilin kullanış biçiminde görülen uyumsuzlukların mizahi anlatım biçimine katkı yapacağını söylemek mümkündür. Ayrıca tekrarlar, ritmik ifade biçimleri, aksanlı konuşma da metnin bağlamı içerisinde mizahi niteliklere bürünebilir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'nın mukaddime bölümünde kelime tekrarları ve karşıtlık barındıran ifadeler kullanılmıştır. Bu ifadelerin art arda sıralanışı romanın başı itibariyle mizahi bir üslubun sürdürüleceğine dair fikir verir:

Acaib dünyâ! Allah kimine diş virir beksimet virmez, kimine beksimet virir de diş virmez, kimi leyl u nihar (gece gündüz) çalışır, emma iki yakası bir araya gelmez,



kimi de su içmeye üşenir, bu cümle ile devlet (talih) ayağına dolaşır. Kimi su bulmaz içmeye, kimi boğulurum korkusu ile çekinir çaydan geçmeye, felek ba'zı iğide (yiğide) at virir meydan virmez, ba'zı iğide de meydan virir at virmez. Bu da bir cilve-yi Huda'dır, hikmetinden süal olunmaz (Misailidis, 2021, s. 46).

Romanın hemen başındaki bu paragrafta kullanılan ifadelerle, karşıt durumlar yan yana getirilerek söz komiğine kaynaklık edecek ifade biçimlerinin ortaya çıkması sağlanmıştır. Talihin çelişkilerle dolu karmaşık ve adil olmayan niteliklerinin anlatıldığı bu bölümde seçilen sözcükler, mizahi tonu oluşturur. Aslında anlatılan konu bir tarafla trajik niteliklere sahiptir. Çok çalışanın karşılığını alamaması ya da fırsatların hiçbir zaman doğru anda insanın karşısına çıkmaması vurgulanan meselelerdir. Ancak bu meseleler “beksimet”in varken “diş”in olmaması gibi uyumsuzluğu vurgulayan sözcüklerle anlatılarak uyumsuz sözcükler etrafında mizahi durum yaratılmıştır..

Romanda bu tür uyumsuzluklar ve karşıtlıklar yine benzer biçimde örneklendirme yoluna gidilerek üretilmiştir. Favini, usta Yeorgi'nin davasına şahitlik ederken onun eşleri Aspasia ve Meriem'i de benzer biçimde karşılaştırır:

Aspasia'nın yanına Meriem'i üç çocukları ile ve usta Yeorgi'yi sol tarafına diktiler, Meriem dahi güzelce idi ise de, Aspasia ile farkı İstanbul'un bayir turpu ile Amasia'nın elmasının farkı gibi idi (Misailidis, 2021, s.253).

Burada da gülünç unsur seçilen sözcükler ve onların çağrışım dünyaları etrafında inşa edilmiştir. Kadınların arasındaki fark meyvelere yapılan gönderme ile anlatılmak istenmiştir. Yapılan bu benzetme ile hem abartılı bir yol seçilmiş hem de aradaki fark dramatize edilmiştir. Devamında ise Aspasiayı gören Ayios Megas'ın önce dilinin tutulması, ardından da “Haa Aspasia bu mu Aspasia haaa? Aspasia bu haa?” demesi söz tekrarları ile komik durumun oluşmasını sağlamıştır.

Romanda dil kullanımları ve yanlış anlaşılmalarda gelişen gülünç unsurlar Favini'nin anlattığı fıkralarda da görülmektedir. Bu fıkrada söz komiği, döneme ait kültürel çeşitliliğin de etkisiyle ortaya çıkmıştır:

Bu babde hatırıma gelen bir tohaf fikrayı nakl ideyim. 1839 senesi beray-i maslahat İzmir'e gitmiş olub, Köprüloğlu Hanı sokağında vakı bir dostumun hanesine misafir olmuş idim. Bir gün, hane sahibinin on altı yaşında akli başında nazik ve

nazenin Efterpi nam kerimesi ile sokakdan tarafa oturub, İzmir'in ahval ve âdetlerine dair mükâleme iderken, ben süal etdikce, Efterpi, malista malista" {yani, evvet, evet} deyu cevap virub, arasıra da sokağa bakıyor idi, bir de kapu vuruldu ve hizmetçi kız kapuyu açdıkdá, palaspandıras bir âdem çamurlu cizmeleri ile yokarı çıkıb, "Ne istersin, Kokona? İşte, geldim" dedi ise, gerek Efterpi, gerek ben teaccub iderek, Efterpi Türkceyi layıklı bilmediğinden, ben cevaba ağaz idub, "Dostum, seni bir çağırın olmadı" dediğimde, "Ne demek olsun, karşiki mağazada oturuyor idim, bu kokona belki on defa Mihal Usta, Mihal Usta deyu bana rahat virmedi, ben de geldim" dedi ise, ben maddeyi anlayıb ve Efterpi'ye de ifade itmekle gülmekden bayılıyor idik. Meğer bu âdem karşiki mağazede Kulalı Burunsuz Mihail isminde bir tacir olub, ben Efterpi'ye süal idub, o dahı "malista malista" deyu cevap virdikce, malista'yi Mihal Usta anlamış olub gelmiş imiş, hasılı yanlışı anladığını haber virdik ise, o da nadim olarak ve gülerək gitti.

Böyle logat (söz) yanlışı ile pek çok acaib ve garaib vukuatlar daima eksik değıldir. Hâlâ hatırımdadır, bir defa seyr u tamaşa için İstanbul'un kebir çarşısına gitmiş idim, Fesciler içinde iki Fransız birkaç fesci İslam ile gavga etdiklerini gördüm ise, yanlarına yakın varıb gavganın sebebini süal eyledim, fescinin biri cevabında bu "Frenk-i betrenkler (kötü suratlı Frenkler) bana bokumu ye dedi" der, o bir fesci de "Ben de eşitdim" deyu ısbat ider. Frenklere süal etdim ise, anler de cevaplarında, "Biz camm fes için yârenlik idub, bokumiö der demez bu Türk ateş oldu, sebebini bilemeorız" dedikde, ben işi anladım, Fransız lisanında bokumiö çok eyu dimekdir, fesciler ise bokumu ye deyor anlayıb hiddetlenmişlerimiş, hasılı iki tarafa da tercimanlık idub aralarını bulduk ve ikisi de gülmeye başladılar (Misailidis, 2021, s.260-261).

Evet anlamındaki Rumca "malista" kelimesinin aynı mahallede yaşayan bir Türk tarafından Mihal Usta olarak anlaşılması ve bunun bir çağrı sanılması söz komiğinin temel dinamiğini oluşturur. Ayrıca dillerdeki benzer seslerin farklı anlamlara sahip olmasının ortaya çıkarabileceği komik durumlar da burada, bu küçük anekdot üzerinden vurgulanmıştır. Bununla birlikte aynı mahallede yaşayan farklı kültürlere sahip olan insanların konuştukları dillerin yol açtığı bu komik durumu fark edip gülmeleri de romana farklı bir mizahi katman eklemiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında ise dile dayalı gülünç unsurlar, eleştirilmek istenen roman kişilerinin tavrı ve davranışlarına yapılan göndermelerde ve roman kişilerinin konuşmalarında görülmektedir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de dile bağlı gülünç unsur romanın genelinde olduğu gibi Felatun Bey'in davranışları ile beraber belirlemektedir. Ancak öncesinde anlatıcı Felatun Bey'in uşağından bahseder. Uşağın romanın bu noktasındaki anlatılış biçimi tamamen mizahi üslup oluşturmaya yöneliktir:

Burada Felatun Bey'in uşasını zikreyledik de hâlini birazcık olsun söylemedik. Bu Mehmetçik "Gastangalı"dan hemicek gelmiş daha dünyayı öğrenmemiş ayda yüz kuruşun meftûnu ensesine muhabbet ve aferin makamında bir tokat vurulmasının mecburu bir adam olup hizmet ettiği efendinin bir oğlu ile bir kızı olduğunu öğrenmeye muvaffak olmuş ve hatta oğlunun ismi "Pantolon Bey" ve kızının ismi dahi "Merdüvan Hanım" olduğunu bellemişti. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.21)

Mizahi üslubun oluşmasını sağlayan ise söz komiğidir: Öncelikle "aferin makamında bir tokat" cümlesi ile uyumsuzluk ve karşıt durumlar üzerinden mizahi unsur inşa edilir. Ceza olarak kullanılan bir davranışın ödüle dönüştüğünün söylenmesi uyumsuzluk üzerinden mizahi bir biçim yaratır. Burada dil bu karşıtlığın kurulmasını sağlamıştır. Ardından yanlışlıklar devreye girer. Uşanın Felatun'un adını "Pantolon Bey", kız kardeşi Mihriban Hanım'ın adını da "Merdüvan Hanım" olarak öğrenmesi yanlışlıklara dayalı söz komiğini oluşturur. Bununla birlikte uşanın Merakî Efendi ile arasında geçen diyaloglarda da söz komiğine rastlanır. Bunlardan birinde alafranga söyleyiş biçimleri de komik durumun parçası olur:

Merakî Efendi'nin alafrangalığıyla beraber böyle bir Mehmetçiği konağına kabul etmiş olmasına şaşmayınız. Onu terbiye edecek idi. Hatta terbiye etmeye başladı bile bir gün "Mehmet, Beyefendi ne yapıyor?" deyip de Mehmet'ten "Çorba içiyor" cevabını alınca "Oğlan öyle söyleme ona alafrangada supe yiyor derler" demiş ve Mehmet "Hayır efendim! Allah göstermesin! Sopa yediği yok çorba içiyor" dediği hâlde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp "Oğlum! alafrangada çorbanın ismi supedir, bunları birer birer öğrenmeli" diye bir nasihat vermiş idi. İşte anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 21)

Romanın bu bölümünde söz komiğine dayalı gülünç unsur yine uşanın konuşmaları etrafında oluşturulur. Alafranga yaşam biçiminden uzak olan uşanın dilini alafrangalığa göre düzeltilmesi beklenmektedir. Ancak ortaya çıkan sonuç "supe" kelimesinin "sopa" olarak algılanması biçiminde belirmiştir. Anlatıcının böyle bir sahneyi oluşturması alafranga olma, alafranga görünme durumu ile toplumun günlük davranışları arasındaki mesafeyi göstermesi açısından dikkate değerdir. Bununla birlikte anlatıcı söz komiğinden faydalanarak iki yaşam biçimi arasındaki farkı keskin biçimde ifade etmeye çalışmaktadır.

Romanda söz komiği yoğun olarak kullanılmamaktadır. Ancak belirli sahneler göze çarpar. Bunlardan biri yine alafranga görünme çabasının sonucu olarak Felatun'un verdiği tepkidir. Bu noktada söz komiği tekrarlar odağında görülmektedir:

Adalar açıklarında dahi biraz büyücek dalgalar teşkil eylediğinden ve volta vurdukları esnada denizin sandalı karpuz gibi kaldırıp kaldırıp da yere vurması İngilizler için en ziyâde zevki mûcib olduğu hâlde, Felatun Bey'in canını başına sıçratmış ve hele bir defasında “Anacığım! Anacığım!” diye bağırmış idi. vakıa İngilizler bu lakırdıdan bir şey anlayamadılar ise de beyin hâl ü şânından havf u haşyetini istidlâl eyledikleri cihetle o günden sonra birkaç vakit dahi bu hâl ile eğlenmişler ve bunu Rakım'ın kulağına kadar isâl eylemişler idi. Söz yine Felatun Bey'e mi intikâl eyledi? Öyle ise haber verilecek ufak tefek birkaç şey daha olduğundan şu sırada onları dahi îrâd ediverelim: (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 56).

Felatun'un korkudan “Anacığım! Anacığım!” diye bağırması tekrara dayalı söz komiği olarak öne çıkar. Ancak burada mizahi unsurun temel noktası Felatun'un bu sözleriyle küçük düşmesi ve İngiliz ailenin de onu alaya almasıdır. Romanda hem bu ikileme ile söz komiği yaratılmış hem de bu sözlerin Felatun'un küçük duruma düşmesine sebebiyet veren ve onu gülünçleştiren öğelere dönüşmesi sağlanmıştır.

*Araba Sevdası* romanında ise diyaloglar üzerinden söz komiğinin öne çıkarıldığı görülür. Ayrıca bunlar Bihrûz Bey'in alafranga olma çabasını gösteren unsurlara dönüşmüşlerdir. Bununla birlikte Türkçe ve Fransızcanın birlikte kullanımı uyumsuz bir konuşma biçimini ortaya çıkarmıştır. Fransızca başlayan cümleler Türkçe ile sonlandırılmış ya da tam tersi olmuştur. Türkçe karşılığı bulunan sözcüklerin yerine bile kimi diyaloglarda Fransızca sözcükler kullanılmıştır. Böylece konuşma dilinin alafranga görünme hevesi yüzünden yapaylaştığı görülmüştür. Bu yapay ve uyumsuz durum söz komiğini oluşturacak niteliklere sahiptir.

*Araba Sevdası*'nda bu tarz bir diyalog, ilk olarak Bihrûz Bey ve arkadaşının çıktıkları bir gezi sırasında karşılaştıkları bir landonun kime ait olduğunu anlamaya çalıştıkları sırada gerçekleşir.

—*Tre şik!*  
 —*Trez elegant!*  
 —*Mon şer kimin bu lando?*  
 —Landoyu tanıyamadım,  
 —*E la blond?*

—*Blondu* tanıyacağım gibi,  
 —Kim bakayım?  
 —Fakat pek “sür” değilim, bilmem. Benzetiyor muyum?  
 —*Kem port, tit!*  
 —Zannederim ki bizim köyden. Belki de bizim *kartiye*den,  
 (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.64)

Anlatıcı diyaloglardaki Fransızca sözcükleri tırnak içine alarak vurgulamıştır. Anlatıcının bu vurgusu uyumsuzluğu belirtmeye yönelik de bir yaklaşımdır. Bu noktada mizahi durum anlatıcının seçtiği konuyla ilgilidir. Söz komiğini de anlatıcının tavrı belirler. Çünkü anlatıcı her cümleye Fransızca sözcükler serpiştiren roman kişilerinin bu davranışlarının eğretiliğini öne çıkarmak istemektedir. Türkçe söyleyişe ve cümle kuruluşuna uygun olmayan Fransızca sözcükler diyalogun doğal gidişatına da engel olmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan uyumsuz bütünden mizahi bir anlatım doğmaktadır.

Bihrûz Bey’in Fransızca sözcük tercihi onun evdeki yardımcıları ile olan diyaloglarında da görülür. Bu diyaloglarda dil bir iletişim aracı olmaktan çıkıp bariyere dönüşür:

—Bunları Marigo mu ütledi? Ne kadar fena!  
 —Evet, beyim! Marigo ütledi, hem de pek fena değil.  
 —Senin için fena değil ama benim için pek fena: Bu *pililer* nedir?  
 —Neresi kirli ben göremiyorum. —Kirli demedim a canım *pili* diyorum sana, buruşuk.  
 —Pek iyi, söyleyelim de bir daha dikkat etsin... (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.143)

Bihrûz’un yardımcı ile yaptığı konuşma yanlışlıklara ve yanlış anlaşılmalara dayalı mizahi durumu yaratır. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Mustafa Meraki Efendi’nin Felatun’un uşağı ile yaşadığı durumun benzeri burada da söz konusudur. Batılı hayat biçimine özenmiş olan Bihrûz’un kullandığı dil anlaşmazlıklara ve yanlışlıklara sebebiyet vererek söz komiğine dönüştürülmüştür.

Romanda Bihrûz’un kullandığı dili anlatıcı ayrı olarak da belirginleştirir. Anlatıcının tutumu alafranga özentiliğinin ortaya çıkardığı garip durumu ve dildeki dejenerasyonu vurgulamaya yöneliktir:

Bihrûz Bey, o sevinç ile ber-mutad hazırlandı, [tuvalet]ini yaptı, kahvaltısını yedi, dadı kalfa ile beşuşane mülatafalardan sonra selamlığa çıktı, odasına girdi, [yazıhane]sinin gözünü açtı, o gözün içinde mahfuz bulunan muhabbet-name-i ma'hûdu eline aldı. İçindeki *kompliman*ları, *santiman*ları bir daha görmek istedi ise de mektup kapanmış, mühürlenmiş idi. Açmaya kıyamadı, tekrar göze bıraktı. Lel lelle lel lel .. lel lelle lel lel lel lelle lel lel lel la.... (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.138)

Bihrûz'un davranışlarını, yine Bihrûz'un kullandığı "alafranga" kelimelerle açıklayan anlatıcının tutumu okura yöneliktir. Kullanılan Fransızca kelimeler, Bihrûz'un doğal olmayan davranış kalıplarını da ortaya koyar. Böylece Fransızca sözcüklerin yardımıyla anlatıcı Bihrûz'u alaya almış olur ve okur karşısında küçük düşürür. Ardından Bihrûz'un söylemeye çalıştığı şarkı da tekrarlara dayalı söz komiğini oluşturur. Böylece Fransızca kelimeler üzerinden başlatılan alaya dayalı mizahi unsura söz komiği de eklenerek mizahi ton yükseltilir.

*Araba Sevdası*'nda mizahi unsurlar çoğunlukla Bihrûz Bey'in davranışları çevresinde inşa edilmiştir. Ancak romandaki diğer kişilerin de gülünç oluşturmada kullanıldığı görülmektedir:

Bihrûz Bey yazı masasının üzerinde duran çanı şiddetle çaldı. Kimse gelmedi. Bir daha çaldı. Mişel Ağa görüldü.

—Mösyö Piyer niçin gelmiyor?

—*Sal a manjede* uykuyor.

—Uyku mu uyuyor?..

—Uykuyor, uykuyor..

—Okuyor öyle mi?.. Gazete mi okuyor?..

—Evet! gazete uykuyor.

—Yoksa uyku mu yapıyor?..

—Uyku da yapar... (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.240)

Burada karşılıklı konuşmalar etrafında yanlışlıklara dayalı söz komiği oluşturulur. Söz komiğinin merkezinde Mişel Ağa'nın "okumak" fiili ve "uyumak" fiilini birleştirerek uydurduğu "uykuyor" sözcüğü vardır. Sözcüğün uydurma olması Bihrûz ve Mişel Ağa'nın anlaşmakta zorlanmalarına da sebep olur. Böylece absürt bir durum ortaya çıkar. Dolayısıyla söz komiğinin temel dinamiğini oluşturduğu bir mizahi durum oluşur. Ayrıca Bihrûz ve Mişel'in konuşmalarının devamında "uykuyor" sözcüğünün nasıl ortaya çıktığı da anlaşılır. Bihrûz'un Fransızca öğretmeni Mösyö Piyer gazete okurken

uykuya dalmıştır. Mişel de bu görüntüden hareketle söz komiğine kaynaklık eden “uykuyor” sözcüğünü türetmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarında da benzer biçimde söz komiğine yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte Gürpınar’ın romanlarında aksanlı konuşma biçimi ve ağız özellikleri de mizahi unsurlar haline gelmektedir.

*Şık* romanında söz tekrarına dayalı komik unsur Drol’ün başlattığı karmaşanın etrafında kendini gösterir. Bir sokak köpeği iken süslenerek evcil, süs köpeği görünümü verilen Drol çevredekilerin de dikkatini çeker.

- Vartan, hımbıl olma! Hiç sokak köpeğinin al takkesi olur?
- Zo divanesin, nesin? Sokak köpeğini tanımıyorsun? Besbelli şeydir!
- Zo bir meci diye iddia korsun?
- Hee! Korum. (Eliyle yan cebini dökerek) Fakat iddia bende kalacak, bizim çırmak (beyaz) şundan dışarı çıkmayacaktır.
- Sokak köpeğidir! (Gürpınar, 2021a, s.53-54)

Drol’ü gören iki kişi arasındaki bu diyalogda o dönem İstanbul’unda yaşayan Ermeni topluluğunun aksanlı konuşmaları ve karşılıklı konuşma biçimleri mizahi biçime dönüşür. Cümle başında kullanılan “zo” ifadesi dizge dışı dil kullanımına örnektir. Ayrıca soru cümlesinin yine dilin dizgesel özelliklerinin dışında bir kullanımla ifade edilmesi de gülünç unsurun parçası olarak öne çıkar. Konuşmanın devamında ise söz komiği biçim değiştirir ve temel mizahi unsur olmaya devam eder:

- Polis ikisinin ortasına girip emrane bir seda ile dedi ki:
- Söyleyiniz bakayım, niçin dövüşüyorsunuz?
- Cevap olarak Ermeni’nin biri henüz öfkesini yenememiş olduğu sedasından belli olacak bir suretle dedi ki:
- Polis efendi tazıdır!
- Polis zayıf vücutlu bir zat olduğundan derhâl bu lakırtıyı kendine mal ederek ahaliye hitaben dedi ki:
- İşitiyorsunuz ya! Bu herif bana tazı diyor! Merkezde de böylece şahadet etmelisiniz.
- Öbür Ermeni, polisin bu sözünden, hasmı, polis ve ahali müvacehesinde ispat-ı müddeaya etti de şimdi kendisinden meci diyeyi alacaklarmış gibi bir istidlalde bulunarak en yüksek sedasıyla haykırıp dedi ki:
- Hayır! Hayır! Polis efendi sokak köpeğidir! İspatına her dakika (dakika) hazırım! Bu defa polis bütün bütün alevlendi. İkisinin de yakasına sarılıp çekerek diyordu ki:

- Şimdi ben size Polis Efendi tazı mıdır, sokak köpeği midir, gösteririm. Hadi bakalım Merkeze!
- Tazı olduğuna şüphe yoktur!
- Sokak köpeği cinsindedir vesselam! (Gürpınar, 2021a, s.54).

Konuşmanın ilk kısmında dizge dışı dil kullanımına örnek olan soru cümlesi Polis'in devreye girmesiyle yanlışlıklara dayalı söz komiğinin odağına yerleşir. Polis, konuşmalarından dolayı soru eki kullanmayan iki arkadaşı anlayamaz. Bu durum yanlışlığın boyutunu artırır. Polis kendisine hakaret edildiğini düşünmeye başlar. Peşpeşe gelen yanlış anlaşılmalara söz komiğinin dozunu artırır.

Romanda mizahi unsura dönüşen sokak köpeği Drol'un etrafında gelişen olaylar da söz komiğine örnek teşkil edecek konuşmalara sebep olmuştur. Drol'ün canavar olduğunu düşünenler aynı zamanda onun aşçıyı öldürdüğü fikrine de kapılmışlardır. Ancak aşçının ölmediğinin anlaşılması üzerine kalabalık arasında yayılan "Daha ölmemiş" cümlesi söz komiğine dönüşür:

- İçeriden aşçı bu suale karşı bir şeyler mırıldandı ama ne dediği anlaşılamadı. Edmon bu mırıltıyı duyunca hemen arkasına dönüp büyük bir sevinçle dedi ki:
- Daha ölmemiş. Perdriks dahi aynı beşşetle garsonlara dönüp dedi ki:
- Daha ölmemiş! Garsonlar dahi ahaliye dönüp "Daha ölmemiş." cümlesini tekrar ettiler.
- Bu "Daha ölmemiş." sözü lokantada mevcut halk beyninde ağızdan ağıza dolaşmakta olduğu esnada müşteriler içinde siyah redingotlu, uzunca ve kumral sakallı bir Frenk ayağa kalktı. (Gürpınar, 2021a, s.69)

Komiği oluşturan tek başına "Daha ölmemiş" cümlesi değil onun ağızdan ağıza sürekli tekrarlanmasıdır. Küçük bir alanda aslında ilk söylendiğinde herkes tarafından duyulabilecek ifade absürt biçimde tüm ahali tarafından tekrarlanmıştır.

Yanlışlıklara dayalı söz komiği romanın farklı bölümlerinde de mizahın temel taşıyıcı unsuru haline gelir.

- İşte bu dördüncü defadır ki tatlı uykudan uyanıyorum. Kendini dinletmek için gece uykudan adam kaldırmak, bu ne terbiyesizlik.
- Vakit henüz o kadar geç değil. Halk akşam taamina henüz çıktı. Hem ben birinci defa olarak geliyorum. Madam o sizi taciz edenler başkaları olmalı. Ben Şatırzade'yim! Şatırzade!



- Âlem deli olmuş da akşam taamını gece yarısı yiyorsa bana ne? Katırzade isen git, ecdadınla başka yerde öğün.
- Merhameten biraz teskin-i hiddet ediniz size bir lakırdı söyleyeceğim.
- Uyku sersemliğiyle yarım lakırdı bile dinlemeğe vaktim yok. Ben evimin bir odasını kiraya verdimse uykumu da beraber icar etmedim ya!
- Of Madam! Ne söyleyeceğimi şaşırdım... Şey, Madam Potiş evde mi?
- Sen şimdi şaşırmamışsın! Zaten şaşkınmışsın. Hiç öyle karılar gece evde durur mu! Onların ahz u itası gece olduğunu bilmez misin? (Gürpınar, 2021a, s.85)

Şöhret ve ev sahibi arasındaki tartışma gergin bir havaya bürünecek iken söze dayalı gülünç unsur karşılıklı konuşmanın niteliğini bir anda değiştirir. Ev sahibi “Şatırzade” sözcüğünü “katırzade” olarak algılar. Böylece yanlışlığa dayalı söz komiği belirmiş olur. Romanın bu bölümü söz komiğinin romanın genel mizahi tonuna küçük bir sözcükle nasıl katkı yapabileceğini göstermesi açısından değerlidir.

Romanda söz komiği, tekrarlara dayalı dizge dışı dil kullanımıyla da farklı bir mizahi nitelik kazanmıştır. Şöhret ve Madam Potiş, alafrangalık yolunda gerekli gördükleri dans eğitimini almak için Hristo’dan ders almaya başlarlar:

Haydi bakalım başlıyorum. Taral lala! Tıral lala! Hop! Taral lala! Tıral lala! Hop! Taral lala! Tıral lala! Cup! Cup! Çünkü âşık âşığa üçüncü sıçrayışlarında kendilerini havuzun içinde bulmuşlardı! vakıan havuzun umku içinde adam boğulmak tehlikesini akıllara getirecek derecede değilse de dibi gayet yosunlu bulunduğundan bizim dans şakirtleri cup diye içine düşer düşmez hacıyatmaz gibi kaimen duramayıp ayakları kayarak ikisi birden boylu boyunca derhâl suya uzanmışlardı (Gürpınar, 2021a, s.145).

Hristo’nun öğrencilerine dans öğretmek için çıkardığı sesler, dansın ritmini sağlamaya yönelik yaptığı tekrarlardır. Bu seslerin, dilin normal dizgesel yapısının dışında kalan, sadece ses değerleri ve ritimleriyle sağlanan işlevsel nitelikleri vardır. Ancak bu karşılığı anlatı evreninde bulmak zordur. Çünkü bu tekrarların hemen arkasından anlatıcının eklediği “Cup! Cup!” sözleri “Taral lala! Tıral lala! Hop! Taral lala! Tıral lala! Hop! Taral lala! Tıral lala!” sözlerinin bu işlevselliğini de yok ederek onları sadece söz komiğinin unsuru haline getirir. Çünkü bu sesler aynı zamanda yansıma seslerdir ve suyun içine düşmeyi ifade ederler. Ayrıca dans hocasının anlamsız tekrarlarının ardından gelen suya düşme sesi aynı zamanda bir uyumsuzluk yaratmıştır. Hepsi birlikte -hem söz komiği hem de absürt durum- yan yana gelerek mizahi unsuru oluşturmuşlardır.

Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanında ağız kullanımı söz komiğini oluşturan temel noktalardandır. Aşçının konuşma biçimi Bolu ağzına dair örnekler barındırır. Bununla beraber aşçının ifade biçimlerinde de söz komiğine kaynaklık edecek unsurlar bulunmaktadır.

“Kolların puf böreği gerdanın elmasiye  
Ben pişürürüm güzelim sen hemen durma ye”  
beytini bir Bolu bestesiyle yanık yanık söyleyerek mutfağına girer. (Gürpınar, 2021b s.62)

Aşçının Bolu ağzıyla söylediği beyit hem ağız nitelikleri barındırması hem de söylenişindeki ritmik kalıp sayesinde gülünç unsura dönüşür. Diğer taraftan aşçının beyti söylerken yaptığı “puf böreği” benzetmesinin niteliği de gülünce kaynaklık eder. Aşçının benzetme ögesi olarak seçtiği sözcük öbeğinin kendi mesleği ile yakından ilgili olması bunu düşündürmektedir.

*Mürebbiye* romanında söz komiği Dehri Efendi ve Sadri arasında geçen konuşmalarda da kendini gösterir. Bu konuşmalarda Dehri Efendi sürekli bilimsel sözcükler kullanır. Sadri'nin ise böyle bir tedrisatı yoktur.

— Ehemmiyetsiz mi ya! Nebatat pek mühim bir ilimdir. Nesc-i kureybî, nesc-i kureybî-i lifî, nesc-i kureybî-i viâfiye dair olan yeni nazariyat hakkındaki mütâlaâtın derin mi?

— (Şaşırarak) Kurabiye mi buyurdunuz efendim?

— (Hiddetle) Kurabiye değil. Tissu utriculaire'in Türkçesini... Türkçesi mi ya, Arapçasını söylemek istedim...

— Şu buyurduğunuz isimlerde şimdiye kadar hiç nebat işitmedim efendim.

— Bu söylediklerim nebat ismi değildir... Ben nebatın ahvâl-i ibtidâiyyesinden sûret-i nesc ve teşekkülünden şimdiye kadar tetkik edilebilen envâ-ı nesciyyesinden bahsetmek istiyorum... Bunları bilemedin... Pekâlâ... Fasîle-i futuriyye yani mantar kısmında nasılsın?

Ooo! Sadri mantar kısmında birinciydi. Hele lakırdı mantarında... Efendinin bu nüktesine intikal ettiği için biçare çocuk mahcubiyetinden kulaklarına kadar kıpkırmızı kesilmekle beraber yine medit bir tebessümden kendini menedemedi. Efendi de hafif bir tebessüm göstererek dedi ki:

— Gülme oğlum... Böyle her şeye gülüvermekle iktifa etmemeli. Biraz da onların tedkik-i ahvâline uğraşmalı... Mantarlar ilm-i nebâtâtın zât-ı ilkâh-ı hafiyetü'l-müvellid-i tarafeyn!!! sınıfındadır. Ensiceleri yalnız hücreden mürekkeptir. Bazıları hücre-i vâhideden mensûc olur. Birtakımları da müctemi hücerât-ı adîdenin karışık bir surette intisâcından müteşekkil bulunur. Tabiat ekonomisinde mantarların gösterdikleri te'sîrât pek büyüktür. Mantarlar fena

bulmuş her şeyin bakiyye-i eczâsını imha ederler. Uzviyet hâlinde bulunmuş olan şeyleri madenleştirirler ve mevâdd-ı uzviyyeyi azot, amonyak, hâmir-ı fahim hâlinde mahveylerler... Küçük mantarlar da büyük mantarları âdeta eklederler. (Gürpınar, 2021b, s.72)

Sadri'nin bitki isimlerine yabancı oluşu yanlışlığa dayalı söz komiğinin temelini oluşturur. Dehri Efendi "Nesc-i kureybî"den bahsederken Sadri bunu "kurabiye" olarak algılar. Devamında ise Dehri Efendi uzun bir açıklamaya girişir. Bu noktada anlatıcı devreye girerek söz komiğine kaynaklık eder. Anlatıcı "Ooo! Sadri mantar kısmında birinciydi. Hele lakırdı mantarında.." sözleriyle Sadri'nin bu konuşmanın içeriğini anlamaktan uzak olduğunu vurgular. Burada söz komiğini anlatıcının mantar sözcüğünü farklı bir anlama büründürerek Sadri'ye dair okura verdiği bilgide buluruz.

Romanda söz komiğine kaynaklık eden kişiler çeşitlilik gösterir. Kâhya kadın olarak okuyucunun karşısına çıkan Eda Hanım, mürebbiye Anjel'in varlığından ve tavırlarından rahatsızdır. Rahatsızlığını dile getirirken kullandığı sözcükler gülünç ögelere dönüşürler:

Şu yalıda doğmadımsa büyüdüm. Şimdiye kadar buralarda ne cin vardı ne şeytan! Ben biliyorum ya! Bu pıtırdayan şeytanlar murabiye midir? Kurabiye midir? Matmazel midir? Müptezel midir? Ne karın ağrısı ise işte o karının fistanından dökülüyor... Aslını sorarsanız şeytanın büyüğü işte o karının kendisi... Edasından, kurumundan yanına varılmıyor şöyle... Aman Allah'ım ne çok bilmiş şey! Büyük efendinin karşısına gider, fan fan fan... Şemi'nin yanına gelir fin fin fin... Kamburun önüne çıkar fon fon fon... Ben sizi bir gece şöyle elceğizimle yakalayım da size fin fonu göstereyim... (Gürpınar, 2021b, s.111)

Eda, mürebbiyeden bahsederken farklı farklı sıfatlar kullanır. Bir taraftan mürebbiye sözcüğünü yanlış telaffuz etmektedir ancak diğer taraftan aslında bunu bilinçli olarak yapıp yapmadığına dair bir soru işareti de ortaya çıkmaktadır. Mürebbiyeye için "murabiye midir? Kurabiye midir?" der ardından da "Matmazel midir? Müptezel midir?" diye sorar. Bunu yaparken bilinçli olarak mürebbiyeye ait hitap şekillerini bozarak onu alaya almaktadır. Burada söz komiği, telaffuz yanlışları ve bilinçli olarak yapılan sözcük deformasyonu ile karşımıza çıkar. Eda Hanım'ın mürebbiyeye olan düşmanlığı Aşçıbaşı ile karşılıklı konuşmalarında da görülür. Söz komiğini sağlayan ise Aşçıbaşının konuşma biçimidir.

Aşçıbaşıya gitti, mürebbiyenin yemek yediği tabakları ayrı bir yerde yıkamasını, onlardan diğer tabaklara bir şey bulaştırırsa bütün yemeklerin mekruh olacağını tembih etti. Tosun Ağa'dan:

— Haydi oradan pis karı... (Murabiye) senden temiz... Onun artığını bulsam ben yiyeceğim.

cevabını alınca herifi dövmeye kadar cüret gösterdi.

Mürebbiye aleyhindeki hiddet ve şiddetinden karı, âdeta kendi kendini yiyip bitirerek ne yapacağını şaşırıp nihayet bir gün bu cüretini efendinin karşısına çıkmaya kadar vardırı. (Gürpınar, 2021b, s.113)

Aşçıbaşı'nın mürebbiye sözcüğü yerine “murabiye” sözcüğünü kullanması telaffuz yanlışına dayalı gülünç unsuru ortaya çıkarır. Diğer taraftan Aşçıbaşının Eda'ya karşı kullandığı cümle, tonu ve barındırdığı argo sözcükle söz komiğine dayalı mizahi anlatım biçimine katkı yapar.

Romanda Eda'nın mürebbiyeye olan nefreti etrafında gelişen olaylarda da benzer biçimde gülünç unsurlar görülmeye devam eder:

Çocuklara iki fin fon öğretmek için o kadar para verilir mi? Bari öğrendikleri şey lakırdıya benzese yine o kadar esmâm yanmaz... “Cartolu portulu” Canım böyle “cartolu” ile çocuk terbiye olur mu? Sabahleyin bazen Vahip ile Nezahet'e rast geliyorum... Kukla gibi bellerini çökertip eğilerek bana “boncurna” diyorlar. Sabahleyin boncurna, akşamüstü soncurna. Bir şey alıp verirken “mersi”. Lakırdı söylerken türlü eğrilip büğrülmele... Efendibabalarının karşısında bu maskaralıkları yaptıkları zaman adamcağız bayılıyor, bayılıyor. Hayatı gidiyor da bayatı kalıyor şöyle... Bayılması çocukların bu marifetlerine midir? Yoksa murabiye'nin gözlerine midir? Orasını Allah bilir... (Gürpınar, 2021b, s.116)

Eda'nın konuşmasında mizahi unsurlar öncelikle belirli tekrarlarla ortaya çıkar. Eda, mürebbiyenin öğrettiklerini “fin fon” ve “Cartolu portulu” sözcükleriyle alaya alır. Ayrıca günaydın anlamına gelen “bonjour” kelimesini de “boncurna” olarak algılamaktadır. Böylece yanlışlığa dayalı söz komiği oluşturulur. Devamında Eda, “Sabahleyin boncurna, akşamüstü soncurna.” sözcükleriyle durumu alaya almayı sürdürür. Sonunda ise yine mürebbiyeye “murabiye” der. Böylece söz komiğine dayalı mizahi ton Eda'nın kullandığı sözcüklerle yükseltilmiş olur.

Eda'nın mürebbiyeden duyduğu memnuniyetsizlik romandaki mizahi tonun yükseltilmesinde kullanılan önemli unsurlardandır. Eda, mürebbiyeden hoşlanan Şemi, Sadri ve Amca Bey'i Dehri Efendi'ye şikâyet etmek istemektedir. Bunun için onun

odasına gider. Ancak romanın bu noktasında mizahi üslubun yönünü belirleyen konuşma biçimi değişir. Eda'nın mürebbiyenin davranışları üzerine yaptığı yorumlardan oluşan monolog, yerini Dehri Efendi'nin tıpkı Sadri ile olan konuşmasında olduğu gibi sadece Dehri Efendi'nin anlayabileceği türden ifadelerle bırakır.

- Zaten ben de seni çağıracaktım.
- (Hayretle) Olan işlerden haberiniz var mı efendiciğim?
- Hiç olmaz mı? O iki merd-i dih-gân-etvârı hâric-i hudûd-ı hâneye kadar isal ettiniz mi?
- İkisi değil efendim, üçü birden meydanda yok...
- İsabet isabet... İki turpa bir de şalgam mı ilave edildi?
- (Fevkalade bir istiğrâb ile) Şalgam kim oluyor? Amca Bey mi?
- (Gayet gevrek bir kahkaha salıvererek) Çeşmân-ı püf-kerde edan ile yüzüme bakma öyle. Haydi git aks-i vech-i abûsunla sath-ı pertev-bârını jeng-dâr etmeden bana miratı getir...
- Ne getireyim efendim?
- Söz anlamazsınız ki mutlaka âdiyât-ı ifâdeye insanı mecbur edersiniz. İçine bakmadan aynayı bana getir demek istiyorum. (Gürpınar, 2021b, s.119).

Dehri Efendi ve Eda'nın karşılıklı konuşmaları tamamen yanlış anlaşılmalara dayalıdır. Eda'nın, Dehri Efendi'nin her şeyden haberi olduğunu sanıp şaşırması ile başlayan gülünç unsurlar söz komiğinin Dehri'nin kullandığı uzun, ilmi tamlamalarla merkeze gelmesi ile sürer. Burada söz komiğini sağlayan temel nokta uyumsuzluk durumudur. Dehri Efendi'nin kullandığı uzun, Farsça tamlama beklentinin hiçliğe dönüşmesine sebep olur. Dolayısıyla durum bir anda mizahi bir yöne doğru evrilmeye başlar. Dehri Efendi'nin söylediklerini anlayamayan Eda'nın Amca Bey'i şalgamla bir tutması mizahi tonu iyice yükseltir. Durumun absürtlüğü Dehri Efendi'nin gülmesine de sebep olur. Ancak Eda, Dehri Efendi'nin söylediklerini bir türlü anlayamaz. Sonuç olarak Dehri Efendi “âdiyât-ı ifâdeye” mecbur kalır. Bu peş peşe gelen anlaşılmaz ifadeler bütününe oluşturduğu karmaşa söz komiğinin temel mizahi unsur olarak kullanılmasıyla olmuştur. Dehri Efendi ve Eda arasındaki konuşmalar, benzer nitelikler göstererek devam eder:

- (Tünd-çehre ile) Şimdi bana Kukulü'nun oyunundan bahsetme. Dünyada oyun oyun komedyadır. Hele Molière'in mudhikât-ı beşeriyeyi musavver olan oyunları!
- O “Molayer” dediğiniz kim oluyor? Frenk çengisi mi? Yoksa köçeği mi? Kadın mı, erkek mi demek isterim? (Gürpınar, 2021b, s.123)

Dehri Efendi, Eda odaya girdiğinde bir Molière oyununun provasını yapmaktadır. Eda ve Dehri efendi arasında büyük bir entelektüel bariyer vardır. Bu yüzden Eda

söylenenleri yanlış anlar. Mürebbiyeyi “murabiye” diye telaffuz eden Eda, Molière’i de “Molayer” biçiminde biçiminde algılar. Eda’nın yanlış telaffuzu söz komiğini oluşturur.

Romanda söz komiği, aşçıbaşının öne çıktığı sahnelerde farklı bir biçime evrilir. Bolu ağzı ile konuşan aşçıbaşının sözleri romanın mizahi tonuna yeni bir boyut katar:

— Bu kadar söyledin... Ötesini de elbette anlatacaksın!

Aşçıbaşı suratını ekşiterek:

— Haydi oradan hadi! İnsanı derde sokma. Anlatmaz isem nideceksin ki? Benimle de mi dalaşacaksın? (Kalbimde)ki varımı yoğumu sana dökecek değilim a! Sen daha çocuksun çocuk. Koyduğum yerde otlayan... Sen beni burada (patata) kızartmaktan gayrı bir şey bilmiyo mu zannediyon? Hadi şaşkın sen de... Sen biliyon beş, ben biliyom kırk beş! (Gürpınar, 2021b, s.172)

Aşçının ifadelerinde kullandığı kelimeler standart dilin dışında kullanımlardır. Roman boyunca standart dil kullanılmıştır. Ayrıca roman kişilerinin çoğu da bu standart dil ile konuşmaktadır. Aşçıbaşının kullandığı dil ise bu standart dilin dışında Bolu yöresinin ağız özelliklerini yansıtan bir dildir. Aşçının kullandığı ağız, standart dilden ayrıldığı için uyumsuzluğa dayalı bir mizahi unsur durumundadır. Ayrıca aşçının konuşma süresince gösterdiği tavır da konuşma biçiminin sağladığı mizahi tonun etkisini artırmaktadır.

Roman kişilerinin konuşma biçimlerinin mizahi unsura dönüştüğü sahneler roman boyunca devam eder. Sadri, Şemi ve Amca Bey’in kavgadan sonraki hallerini gören evin hizmetçilerinden Beşir’in konuşma biçimi, aşçının konuşmasına göre daha farklı bir mizahi unsura dönüşerek romana girer:

— Haydi haydi beyefendiler, ikinizi de büyük efendi istiyor. Şabuk şimdi istiyor. Durmak yok... dedi.

Beşir’in bu tebliğ-i müsta’celi üzerine Sadri’nin o morarmış çehresi sapsarı kesildikten başka Amca Bey’in ağrımayan kalçasına da şedit bir sızı yapıştı. İkisi de birbirine dikkatle baktılar. Bu nazarlarında ne eser-i hiddet vardı ne infial. Bu yeni felakete karşı çâre-cûyâne birer nazar-ı istizâhla bakıyorlardı. Amca Bey mütelâşî bir hâlde köleye dedi ki:

— Oğlum Beşir! Biz jimnastik “trapeze”sinden düştük, işte böyle olduk. Yolda soran olursa bizden işittiğin gibi söyle...

Beşir gülerek:

— Hu hu hu! Hi hi hi! Ha ha ha!

Amca Bey hiddetle:

— Oğlan ne gülüyorsun?

Beşir hâlâ sırtarak:

— Neye gülmeyecek? Siz yalan söylüyor... Cambazlık salıncak aşağı bahçede... Siz orada düştü, sonra bu tepede nasıl şıktı? (Gürpınar, 2021b, s.173).

— Aşağıda düştü. Yukarıya şıktı... Dumbala babam dumbala hay... diyerek oynaya oynaya yokuştan aşağı gitti. (Gürpınar, 2021b, s.175)

Beşir'in mizahi unsur olarak varlığı öncelikle Sadri, Şemi ve Amca Bey'i alaya alması ile belirir. Ancak söz komiği odağında komik unsur Türkçesidir. Beşir aksanlı bir Türkçe konuşmaktadır. Yalıda hizmetçi olarak çalışan Beşir'in ana dili Türkçe olmadığı için bu durum oluşmuştur. Anlatıcı Beşir'in bu niteliğini kullanarak söz komiği yaratmaktadır. Beşir “çabuk” yerine “şabuk”, “çıkı” yerine “şıktı” demektedir. Ayrıca Türkçe sözdizimine uyamamaktadır. Bu nedenle ortaya çıkan uyumsuz durum söz komiğini yaratmaktadır.

Beşir'in olay örgüsüne katılmasıyla ağız özelliklerinden aksan özelliklerine doğru şekil değiştiren söz komiği, aşçıbaşının olaylara yeniden dahil olmasıyla bu sefer de yanlışlıklara dayalı bir boyuta evrilir:

— Geçmiş olsun beyefendiler. Sizi hayvan mı tepti?

Amca Bey ellerini vapur pervanesi gibi çevirerek:

— Çarkıfelek!

Cevabını verdi. Aşçıbaşı hayretle:

— Çarklı elek mi çarptı?

Amca Bey

— Yok canım, senin anlayacağın üç kişi birden “trapez”den aşağı düştük... Kaza...

Ne çare?

Aşçıbaşı

— Trampo (tramvay)dan aşağı mı yıkıldınız? Amma tuhaf ha! Boğaziçi'ne trampo işliyor mu?

Beşir, sıçraya sıçraya ortaya çıkarak aşçıbaşına hitaben:

— Yok canım trampodan değil... Salıncağın ipi koptu. Beyler koruya düştüler...

Aşçı (hiddetle köleye) — Hadi oradan defol divane! Salıncağın ipi koptuklayın üzerindikiler koruya mı yıkılır? Uçurtma mı bunlar, yoksa insan mı? Tövbe, zorlan günaha sokacak! Nasıl mutfağı boş buldukça tencereden dolma aşırın mı?

Aşçı mutfağa girerek hiddetle çırağına:

— Oğlan, işek gibi kulaklarını kabartmışsın da dışarıda olan lafları mı dinleyon... Ocaktaki köftelere baksana... Tencere kurumu gibi simsiyah kesilmiş... Tavanın sapından kavra. Savur onları. (Güya elinde bir avuç tuz varmış da dışarıdakilerin başına serpiyormuş gibi parmaklarını aç kapaya sallayarak) Tuzlayım da kokma. Kambur bana kantin atıyo... Güya Tosun'u kandırarak... Sanki ben işi bilmiyom öyle mi? Bizi çarklı elek çarptı diyo... Kandıramadığını anlayınca trampodan düştük lafını ediyon... Bunlar hep o sakız ağacının marazı... O murabiye bu evde kaldıkça daha siz çok dalaşırırsınız... (Gürpınar, 2021b, s.174-175).

Amca Bey ve aşçıbaşının konuşması, aşçının sözleri sürekli yanlış anlaması ile gülünç bir şekil alır. Devamında ise bu yanlışlıklara dayalı karşılıklı konuşmalara Beşir ve aşçının çırağı Bekir de dahil olur. Mizahi ton yine aşçının konuşma biçimine yüklenmiştir. Aşçı Tosun, önce Amca Bey'in sözlerini, ardından Beşir'in sözlerini yanlış anlar. Tosun, Beşir ve Amca Bey'in kullandıkları sözcükleri tekrarlarlarken romanda mizahi ton yükselmeye devam eder. En sonunda ise yine ağıza dayalı söz komiği devreye girer. Aşçı Tosun, hiddetlenerek konuşmaktadır. Konuşurken de hem ağız özelliklerine dayalı dil kullanmakta hem de "murabiye" gibi yanlış sözcük kullanımına devam etmektedir.

Aşçının ağız özelliklerine dayalı konuşma biçimi *Mürebbiye* romanının kırılma noktalarından birinde temel mizahi unsura dönüşür. Anjel'in yalındaki diğer erkeklerle olan ilişkisini çözümlenmek isteyen Şemi, aşçıyı konuşturarak sonuca ulaşabileceğine inanmaktadır. Bu yüzden aşçı ve Şemi'nin konuşmaları romandaki olayların geliştirilmesinde öneme sahiptir:

— Hele bir yol doldur bakalım. İlk zıkkımı senin elinden içeyim.  
Karşılıklı birer tane yuvarladılar.

Aşçıbaşı:

— İnsanın boğazından yağ gibi akıp gidiyi... Ne kokulu şey mübarek? Bu (ayla) mastika kilerde mahpus gibi durup duruyo... Efendibaban bundan akşamlar atmıyo da odunların yaşını hesaplamakla beynini yoruyo... Acayip adam... Ulu orta acayip... Canım...

Birer sigara sardıktan sonra aşçı:

— Hele birer daha gondursan nasıl olur?

Aşçı bir daha yuvarlar. Şemi bu ikincide ihtiyat eder. Aşçı:

— Sen niye içmiyon ki?

— Öyle pek birbiri üzerine midem kaldırmaz.

— Ne olacak ya? Şehir uşağının midesi nazik olur. Hele bir yol daha gondurayın da (ırahı) nasıl içildiğini sen de gör... (Gürpınar, 2021b, s.217).

Şemi, aşçıbaşına içki içirerek onu konuşturmanın yolunu bulur. Bu noktadan itibaren aşçının konuşması komik unsura dönüşmeye başlar. Hem ağız özellikleri hem de sarhoşluğun etkisiyle ortaya çıkan konuşma biçimi söz komiğine kaynaklık eder:

— Söyleme canım... Ben de sana sormuyorum ya?

Aşçı hiddetle:



— Niçin sormuyon? (Hâzen kebîrâ) Sen benim küçük beyim değil misin? Tosun'un derdini sen... Sen... Sen... Sana diyorum be! İşte şu sen sormadıktan kelli kim soracak?

— Öyle ise sorayım. Ne olmuş?

— Ne mi olmuş? Elinin körü... Ne olacak uzun hikâye... Buradan tuttursak bir ucu ta bizim memlekete varır. Hele bir kadeh daha toka et...

Şemi kendi içmez, aşçıya bir daha verir.

Tosun

— O senin doğuz eniştenle çarık amcan yok mu? İkisini de elime... (Ellerini göstererek) Şu ellerime... Verseler alimallah püryân ederdim... A benim malım, menâlim Şemi! Senden canımı saklamam... Sakız ağacını saklarım. Ha! Of içim yanıyo... Ah benim kokonam murabiye... Hele bir daha içelim... Ateşe ateşi bastırınca söner... (Kadehi dikerek) Sana derdimi anlatsam parnakların ağzına tıklır kalır.

— Anlat bakalım...

— Hele kurnaza bak. Tosun'u (saroş) oldu sanıyor da lafı döndürüp dolaştırıp sakız ağacına getiriyo...

— Ne yapayım anlatma... Buraya sakız ağacını dinlemeye gelmedik ya! (Gürpınar, 2021b, s.191).

Şemi ve aşçı arasındaki konuşmaların mizahi tonu romanın bu bölümünde dinamik bir unsur olarak yer alır. Aşçının seçtiği kelimeler söz komiğinin temel noktalarını oluşturur. “Doğuz enişten”, “çarık amcan”, “parnakların ağzına tıklır kalır” sözcüklerinde ağız kullanımı mizahi unsura dönüşür. Ayrıca yine aşçının hiddetli ve sözünü esirgemeyen konuşma biçimi de söz komiğine kaynaklık eder. Konuşmanın devam eden bölümlerinde de benzer söz komiği unsurlarının olduğu görülmektedir:

— Kadehi sun bakalım... İnsanın karnına (ırahı) girince dert dışarı çıkar... Senin muhabbetine, murabiyenin aşkına... (İçer.) Gayrı patlayom, dinle bakalım... (Şemi'ye dikkatle bakarak) Bak kulaklarını nasıl dikti? Şaşkın sanki ağzımdan laf alacak... Hah hah hah... Beni saroş sanıyo... (Güle güle bir tarafına yatıp kalkarak) Hepsini anlaturum da iş ağaca gelince orada mih kesilirim... (Sağına soluna mestane bakınarak) İşte başlıyom... (Gürpınar, 2021b, s.191).

Aşçının konuşmaları içkinin etkisiyle söz komiğine kaynaklık edecek şekilde bürünmeye devam eder. Burada anlatıcı, romanın olay örgüsü içerisinde aşçının konuşmalarını olayların çözümü için kullanmıştır. Bunu yaparken mizahi tonu öne çıkarmayı tercih etmiştir. Aşçının yukarıdaki alıntıda geçen sözleri diğer bölümlerde de olduğu gibi ağız özellikleri barındırır. “İrahı” “patalyom” gibi sözcükler yine bu açıdan söz komikliğine kaynaklık eder. Diğer taraftan aşçıbaşı olay anlatıcılığı yaparak da söz komiğine katkıda bulunur:

Efendim benim çırac yok mu? Bekir... İşte o meymenetsiz geceleri yattığımız odada “Usta korkuyorum, bana hıyalet (hayalet) gözükiyo...” lafını tutturdu. “Oğlan zıbar! Hıyalet dediğin ne oluyor?” dedim... Uykum biraz kaymaklanır, Bekir dabduru döşeğinin içinde yine dikelir... “Usta! Hıyalet pencerenin önünden yine geçti.” der. “Hay babanı, ananı hıyalet götürsün... Gir döşeğine zıbar... Lâhavleyi oku. Etrafına üfür...” diye haykırıyorum. (Gürpınar, 2021b, s.192).

Aşçı, Bekir’in olaylara nasıl şahitlik ettiğini anlatır. Burada Bekir’in kullandığı sözcükler de ağız özellikleri göstermesi ve yanlışlıklar barındırması bakımından söz komiği niteliği gösterir. Hayaletle sürekli “hıyalet” demesi bunun örneğidir. Ayrıca aşçının konuşma biçimi ve kaba konuşma üslubu da söz komiğinin parçalarıdır. Romanın aşçı ve Şemi’nin karşılıklı sohbeti üzerine kurulan ve olay örgüsündeki düğümün çözülmesinde belirleyici rolü olan bu bölümü mizahi tonun ağırlıklı olarak öne çıktığı bir anlatım biçimiyle sona erer:

Aşçıbaşı hikâyesinin bu noktasında bir Bolu bestesiyle âtîdeki beyti ırlamaya başladı:  
 “Yaktı aşkın kederi beni  
 Çöz Aslı’m göğsün düğmelerini”  
 Tosun Ağa her kelimesini yedi sekiz elif miktarı uzata uzata bu beyti okuduktan sonra:  
 — Hele bir daha tepeleme sun ki hikâyenin alt tarafını diyem...  
 — Şemi zangır zangır bir raşe ile aşçıya bir tepeleme kadeh sundu. Tabbâh mizah, sâgar bir leb-i inşirâh olarak:  
 — Pâlûze vücut aynanın karşısında titreyo, ben de ağacın sırtında zangırdıyom...  
 (Gürpınar, 2021b, s.194).

Aşçının yine merkezde olduğu bu bölümde söz komiğini oluşturan temel unsur olarak ağız özellikleri öne çıksa da aşçının mürebbiyeye olan aşkını anlatmak için seçtiği kelimeler de söz komiği olarak değerlendirilebilir. Öncelikle söylediği beytin Kerem ile Aslı hikâyesine yaptığı gönderme dikkati çeker. Burada mizaha kaynaklık eden, uyumsuzluk durumudur. Çünkü aşçının üslubu aslında Kerem ile Aslı hikâyesindeki bir aşka benzemez. Daha çok fiziki aşk ya da cinsellik öne çıkmaktadır. “Vücut aynanın karşısında titreyo, ben de ağacın sırtında zangırdıyom” sözleri bunu gösterir. Ayrıca aşçının bu cümlesinde de ağız özelliklerinin öne çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla hem uyumsuzluk hem de ağız özellikleri söz komiğini oluşturan unsurlara dönüşmüştür.

*Mürebbiye* romanında söz komiği daha çok karakterlerin aralarındaki konuşmalarda belirginleşmiştir. Özellikle yanlış telaffuzlar, ağız ve aksan özelliklerine dayalı konuşma

biçimleri söz komiği unsurlarına dönüşmüştür. Benzer biçimde, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* romanında da bu tür nitelikler söz komiği odağında görülmektedir. Ancak *Metres* romanında ağız komiği yerine aksana ve yanlışlıklara dayalı söz komiği öne çıkar. Bununla birlikte roman kişilerinin kıvrak zekâlarını kullanarak da söz komiğine katkıda buldukları görülmektedir. Romanın ilk bölümünde Saffet ve modist arasında geçen konuşmalarda bu türden gülünç unsurlar görülmektedir:

Modist:

— Ben sizde o kadar tuvalete merak görmüyorum. Böyle güzel sıfatınız olsun da psychéniz vargel olmasın?!.. Hep bunlar taaccübümü davet eder şeylerdir... Size baktıkça haryetim artıyor...

Beyniz sizi bu hâlde temaşa edecek olursa assurer ederim ki amurunuzdan divane olacaktır... (Gürpınar, 2022, s.37).

Modistin konuşmasında Türkçe söz dizimine uymayan cümle kullanımı vardır. Bununla birlikte Türkçe kelimeler yerine Fransızca kelimeleri de kullanmaktadır. Bunların dışında “hayret” sözcüğünü de “haryet” diye telaffuz eder. Tüm bunlar söz komiğine örnek teşkil eden mizahi unsurlardır.

— Amin... Paris'e gitmezden evvel eve gelince kapıdan içeriye şetaretle girerdi. Odamıza çıkardık. Ah ne kadar eğlenir, ne şakalar ederdik... Hani o günler? Şimdi onlar bir varmış bir yokmuş oldu. Artık çehresinden düşen bin parça oluyor. Ağzını açıp bir söz söylese mutlak bir kusurumu göstermek, beni acı acı zeklenmek için söylüyor. Karşısında ağzımı açmaya korkuyorum. Haddin varsa dereden tepeden bir söz ucu bulmaya cesaret göster... O saat, çehresini somurtarak “Sus... Sus... Senin gibi ümmiye bir kadınla ne konuşulur?” diyor.

— Ummuye? O ne laftır ki?

— Ne demek olduğunu ben de bilmiyorum. Hoca hanıma soracaktım unuttum. “Ümmiye” zannedirim ki “umacı” gibi bir şey olacak...

— Doğrusu çok güzel kalbin vardır hanımefendim... Kocam bana “umacı” diye idi ben kederimden tazı gibi zayıflanır idim... (Gürpınar, 2022, s.44-45).

Modist ve Saffet Hanım arasında geçen bu konuşmada söz komiği özellikle sözcüklerin yanlış kullanımı ve anlamlarının yanlış değerlendirilmesi üzerine oluşturulmuştur. Saffet'in “ümmiye” sözcüğünün anlamını bilmemesi bu sözcüğü gülünç unsur haline getirir. Çünkü modist sözcüğü “ummuye” diye anlar. En sonunda Saffet'in de sözcüğü “umacı” olarak açıklaması mizahi tonun yükselmesini sağlar.

*Metres* romanında söz komiğine örnek olarak değerlendirilebilecek unsurlar, Hami'nin küçüklüğüne dair anlatıcının üzerinde durduğu olaylarda da görülür. Batılı bir tarzda bir eğitim alması istenen Hami'ye ailesi Fransızca öğretmeni tutmuştur. Ancak Hami çokça şımartıldığı için Fransızca öğrenirken kendisini anlatılanları kabul etmemekte kendi doğrularını öne sürmektedir. Romanın bu bölümlerinde Hami'nin öğretmenleri ile yaptığı konuşmalarda söz komiğine dair nitelikler vardır:

- Ah mon Dieu! Ben hata söylüyor?
- Hata söylüyor...
- Gramer kitap yanlış yazmış?
- Evet grameriniz bütün bütün yanlış yazmış.
- O dieu des bêtes! Sen dokuz, on yaşta bir Türk çocuk biliyor, o kadar ki Fransız *grammairien*ler bilmiyorlar böyle?
- Çok laf yok... Doğrusu je suis été olacak! Anladın mı Sinyor Patates?
- Ben patates?
- Ben olacak değilim ya! Sen! Baban da bayır turpu...
- Benim baba bayır turp? Bu bana dolu bir insulte (hakaret)...
- Hımbıl! Laf boş olacak değil ya? Elbette dolu olacak!..
- Fransız gözlerini dört açarak:
- Allons done imbécile! Tu désires que nous changions notre grammaire pour te pluire... (Haydi oradan ahmak! Sana hoş görünmek için gramerimizi değiştirmemizi istiyorsun...) (Gürpınar, 2022, s.88)

Konuşmanın başında Fransızca öğretmenin Türkçe söz dizimine uygun olmayan cümle kurmasından ötürü hatalı konuştuğu anlaşılır. Böylece dilin kendisi uyumsuz kullanımdan ötürü söz komiği unsuru haline gelir. Sonrasında ise söz komiği olarak Hami'nin ifade biçimleri öne çıkar. Öğretmenin adını “patates” diye telaffuz eder. Burada Hami'nin durumu gülünçleştirmek için Fransızca sözcüğü Türkçeye dönüştürme tutumu vardır. Ardından da öğretmenin babasına “bayır turpu” der böylece mizahi ton gelişmeye devam eder. Ancak Fransızca öğretmeni durumdan rahatsız olarak Hami'ye “embesil” der. Bu sefer argo sözcük söz komiğinin parçası olur. Bu bölümün devamında anlatıcı Hami'nin tepkisini belirtir:

Hami “embesil” hitab-ı muhakkiranesini işitince hemen balık gibi yüzüstü odanın ortasına upuzun atılarak ağlama ile harik kulesi bekçilerinin “Niiiiyaaavvv...” nida-yı velvelebahşaları beyninde medit, acı bir feryat kopardı. (Gürpınar, 2022, s.88)

Hami'nin “Niiiiyaaavvv...” tepkisi anlatıcının yaptığı bir taklit olarak da düşünülebilir. Çünkü bu roman kişinin tiplendirilmesine katkı yapacak bir olaydır. Ayrıca Hami'nin

çıkardığı ses, söz komiğine de örnek teşkil eder. Hami ve öğretmenleri arasındaki bu ilişki romanda söz komiğine örnek teşkil edecek sahneler yaratmaya devam eder. Fransızca öğretmenin yaşadığına benzer bir durumu Arapça ve Farsça öğretmenleri de yaşar. Ancak bu sefer öğretmenlerin yaşadıkları durumlara üzerine söyledikleri söz komiğine dönüşür:

Farisi Hocası marpucu ağzından çıkararak rehavetkârane, medit bir tebessümle başını sallaya sallaya:

— Hiç böyle tuhaf püser daha görmemişim... Derse dikkati yoktur lakin zekidir... Geçende ister idi ki beni hiddete getirsin, ders esnasında iddiaya başladı ki “amuhten” masdarı “armut”tan alınmıştır ve manası da “çok tatlı olmak” demektir...

Arabi Hocası:

— Ben saati koynuma koymuşam, liraları keseye atmışam... Bilirem ki gayrı kalan kovulmaktır. “Amuhten”in muşmuladan iştikakını iddia etse daha redde mecalim yok... Cevap ettim:

“Beli beyim, yahşi söylüyorsan... Pek doğru... ‘Amuhten’in aslı ‘armut’tandır. Biraz daha büyür ise ebu’l-lûgat olacaksan...” Bu sözüme çok hoşlandı. Anasına metholunmuşam. Ertesi günü hanımefendi beni kapı ardına çağırdı. “Tedrisinden memnunum Murtaza Efendi. Çocuğu güzel okutuyorsun.” iltifatıyla beş lira ihsan bu-yurdu. Alıram liraları, çekerem nargüleyi, dahası mene gerekmezdi köpeyoğlu! (Gürpınar, 2022, s.92)

İki öğretmenin de konuşması aksanlıdır. Özellikle Farsça öğretmenin “Hiç böyle tuhaf püser daha görmemişim...”, Arapça öğretmenin ise “Ben saati koynuma koymuşam, liraları keseye atmışam...” ve “Alıram liraları, çekerem nargüleyi, dahası mene gerekmezdi köpeyoğlu!” cümleleri aksanlı konuşma biçiminin mizahi unsura dönüştüğü yerlerdir. Bununla birlikte dilin kendisinin gülünç unsur haline gelme durumu, Hami’nin ders aldığı dilleri keyfi biçimde değiştirdiği bölümlerde de görülür. Hami’nin bu tutumunu Arapça ve Farsça öğretmeni alaya almaktadır. Bu doğrultuda da söz komiğinin farklı bir açıdan mizahi unsur olarak romana katıldığı görülmektedir.

Romanın sonunda ise bir düello sahnesi hazırlanır. Romanda nükteli konuşma tarzıyla öne çıkan Meryem Dudu’nun bir anda insanları düelloyu izlemeye davet eden çağrısı söz komiği çerçevesinde değerlendirilebilecek niteliklere sahiptir:

Onlar yalıdan çıktıktan sonra Dudu gürültüye başladı. Vakayı, hanımefendinin böyle acilen sebep-i azimetini Nedime’den yalan yanlış biraz anlayabilmiş olan Meryem Dudu hemen selamlığa çıkarak:

— Ali Ağa, Veli Ağa, Mehmet Ağa neredesiniz? Bana bakınız. Top olup şöyle hepimiz ortaya çıkınız... Bugün saat üçe çeyrek (dakka) kalarak Pınar Ormanı’nda

Hami Bey’le fesleğendir, sümbüldür, güldür her ne ise böyle bir çiçek isimli bey arasında kıyak bir düello oluyor imiş... Hanımefendi anası ise Saffet Hanım da karısıdır, Rıfkı Bey de mahdumdur. Haydi, çabuk bize de bir araba hazır ediniz. İçine oturalım, vere kamçı gidelim, bu ne iştir biz de anlayalım... (Gürpınar, 2022, s.477).

Meryem Dudu, topluluğa seslenirken çok kullanılan adları söyler. Ali, Veli, Mehmet isimlerini tekrarlaması roman boyunca konakta geçen olayların sürekli dedikoduya dönüşmesine yaptığı göndermedir. Ardından söz komiğinin asıl öne çıktığı nokta Reyhan Efendi’nin adını hatırlayamadığı ya da Reyhan Bey’in ismi ile alay etmek için söylediği sözcüklerdir. “fesleğendir, sümbüldür, güldür her ne ise böyle bir çiçek isimli bey” cümlesi bir anda okura Reyhan Bey’in adının aslında bir bitki adı olduğunu hatırlatır. Böylece yine dilin kendisi komik hale gelir.

Dil ve ağız kullanımına dayalı söz komiği romanlarda farklı nitelikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada anlatıcının tavrı önemlidir. *Tamaşa’yi Dünyâ’da* dil kullanımına dayalı mizahi unsurlar her boyutu ile görülebilmekte iken Ahmet Mithat Efendi ve Rezaizade Mahmut Ekrem’in romanlarda dili roman kişilerinin niteliklerini gülünçleştirmek için kullandıkları görülmektedir. Gürpınar ise toplumun farklı kesimlerinin konuşmalarından da faydalanarak bir gülünçleştirme biçimi seçmiştir.

### 2. 3. NÜKTELER VE SÖZCÜK OYUNLARI

Nükte sözcüğünün kelime anlamı, Develioğlu’nun *Ansiklopedik Lûgat*’inde: “herkesin anlayamadığı ince mâna ve ince mânâlı, zarif ve şakalı söz” olarak tanımlanmıştır. *lûgat*’te, “nükte bilen, zarif, ince kimse” sözcükleri ise “nüktedan”ın karşılığı olarak yazılmıştır.

Bununla birlikte “nükte” ve “nüktedan” sözcüklerinin Türk kültüründe geniş bir arka planı vardır. Tanç (2019, s. 136)’ın *Klasik Türk Edebiyatında Mizah* isimli çalışmasında da vurguladığı gibi “nükte”nin karşılığı olarak kullanılan “espri” ya da “nüktedan”ın karşılığı olarak kullanılan espritüel sözcükleri “nükte”nin ya da “nüktedan”lığın kültürel arka planını karşılamamaktadır.

Türk kültüründe ince zekâları ile öne çıkmış, dili incelikleri ile kullanan ünlü nükteciler vardır. Başta, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Nasreddin Hoca gibi fıkralarla kültürel bellekte yer eden karakterler olmak üzere, Türk mizahında iz bırakan Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim, Aziz Nesin gibi ünlü nükteciler vardır. Bu tarihi karakterler, sanatçılar ve onların bıraktığı eserler Türkçe nüktenin ve nüktedanlığın inceliklerini göstermektedir. Dolayısıyla nüktenin Türk kültüründeki karşılığı sözlüklerdeki karşılıklarının ya da doğrudan çevirilerin ötesinde bir anlam alanına temas etmektedir. Ancak belli başlı noktaların ve kavramın kuramsal karşılığının diğer kültürlerle de ortaklıklara sahip olduğu görülmektedir. Özellikle Koestler'in dil kullanımı ve sözcük oyunları çerçevesinde mizah yaratımına dair geliştirdiği yaklaşım bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Arthur Koestler, *Mizah Yaratma Eylemi* isimli kitabının başında soytarı ve bilgenin kardeş olduğuna dair bir göndermede bulunur. Çünkü hem soytarı hem de bilge zekâları sayesinde mesleklerini icra edebilmektedirler. Ayrıca Koestler, yaptığı bu karşılaştırmayı nükte kelimesinin İngilizce karşılığına yaptığı gönderme ile açıklar: “‘nükte’ [‘witticism’] sözcüğü, özgün anlamı yaratıcılık, icat etmekte ustalık olan zekâ [wit] sözcüğünden türetilmiştir.” (Koestler, 1997, s.5). Bu yaklaşım nükte yapabilmenin ya da nüktecilğin dili incelikli kullanmakla, incelikli biçimde nükte yapabilmekle ilişkili olduğunu gösterir. Diğer taraftan zekâ ile sözcük oyunları yapabilmek, dilin geniş imkanlarından faydalanmakla olabilir ancak. Bu doğrultuda romanlara baktığımızda anlatıcıların dilin inceliklerinden faydalanarak nükteli ifade biçimlerine yer verdiklerini görürüz.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* romanında, roman kişilerinin aralarında yaşanan bir diyalog mizahi iletişim biçimine ve nükteye örnektir. Bunun için anlatıcı belirli roman kişilerinin toplandığı bir yemek anını seçmiştir. Böylece nükte yapmak olarak niteleyebileceğimiz durumun oluşmasını sağlayacak ortamı oluşturmuştur:

"Evet Madam! Her şeyi ne pek ziyade ne pek noksan tamam kararındadır! Şu kadar var ki ceviz kabuğu konulacağına kablıbağa kabuğu konulsa idi daha yaraşırdı zannındayım!" deyince sofrada bir kahkahadır koptu. Zira o zamana kadar dişlerinin altında birkaç parça ceviz kabuğunun "garç" diye kırıldığını kemal-i

ıztırabla hissetmemiş adeta hiçbir kimse yoktu. Kahkahalarından dolayı idare-i kelama muktedir olamayan Madam Hamparsun "Resmi Efendi! Kabağın içinde kabuk bulunmak dahi cümle-i ecza-yı mütemmimesinden midir?" deyince Resmi "Evet madam! Eğer öyle olmasaydı koyarlar mı idi?" cevabını ciddi bir tavırla vermiş olduğundan madamın kahkahalarına hakikaten nihayet olmadı. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.61)

Alıntıda da görüldüğü gibi öncelikle mizahi ton roman kişilerinin duruma yaklaşımları ve diyalogları ile oluşturulmuştur. Bununla birlikte anlatıcının yansıma sözcükten faydalandığı da görülmektedir. Ancak asıl söz komiği odağındaki gülünç unsur Resmi Bey'in yemekte bulunan herkesin fark ettiği bir durumu incelikli biçimde bildirmesidir. Bunu yaparken dilin imkanlarından faydalanmıştır. Resmi'nin bu tutumu nükte yapmanın tam karşılığıdır. Ayrıca dönemin günlük yaşamında öneme sahip olan nüktedanlığın da bir karşılığı olarak ortaya çıkar.

*Metres* romanında nükte güldürü unsuru olarak Saffet Hanım ve Modist'in karşılıklı konuşmalarında öne çıkar. Saffet'in bu konuşmalarda kullandığı üslup ve dili kullanma biçimi nükteli ifade tarzına örnektir.

Saffet Hanım:

— (gülerek) Psyché nedir?

Modist:

— Vargel büyük endam aynanız yoktur?

Saffet Hanım:

— Endam aynamız var ama varıp gelmez, öyle yerinde durur... (Gürpınar, 2022, s.37).

Saffet ve Modist arasında geçen konuşmada dil, doğrudan gülünç unsur yaratacak biçimde kullanılmıştır. Saffet nükteyi yapan kişi olarak burada öne çıkar. "Vargel" kelimesini doğrudan Türkçe anlamıyla kullanarak Modist'le arasında nükteli bir konuşma biçimi geliştirir. Bu tarz konuşma biçimi *Metres* romanında nükte kavramını karşılayan mizahi durumların temelini oluşturur. Özellikle roman kişilerinden Dudu nükteli konuşma biçimi ve kıvrak zekâsıyla romanın mizahi tonuna kullandığı ifadelerle katkıda bulunur:

— O uzun dilini içeri çekersen? Beni sarhoş mezesi karılardan sandın? Cin, şeytan olsan yine sana çarpılmam!..

— Dudu, ben seni mutlak bir akşam çarpacağım!



- Sokağa çıktığımda köpekler peşimden “hav” ediyorlarsa ondan vicdanıma bir bulantı geliyor... İşte senin sözlerin de tut ki o kabil “hav”lardandır...
- Dudu... Ben yalnız havlamam, adamı yumuşak tarafından ısırırım...
- Sokağın köpekleri “oşt” tan anlarlar da sen anlamazsın? Sana “oşt” ederim!..
- “Oşt” edersin ama gitmez isem ne yaparsın?
- Ağzımı icara koymamışım, bağırırım...
- Haydi, bağır bakalım... (Gürpınar, 2022, s.107).

Yukarıdaki diyalogda Meryem Dudu, kendisini rahatsız eden Revai Bey ile kıvrak zekâsı sayesinde baş etmektedir. Bunun için de dilin mizahi niteliğini etkili biçimde kullanmaktadır. Köpeklerin havlamasını Revai'nin sözleri ile eş tutar.

Meryem Dudu'nun nükteli ifadeleri ile daha çok öne çıktığı bölümler ise Saffet ile karşılıklı konuşmalarıdır. Ayrıca birlikte karşılaştıkları olaylara verdiği tepkilerde de Dudu, nükte barındıran ifadeler kullanır.

- Bu kadar telaşa düşme ay efendim! Daha beyin yüzünü görmeden ısıtmasına uğradın!.. Bizi tanıd dersin? Beni tanıyamamıştır. Peçem kalındır. Biçimim de nazik tertiptir. Bir erkek bu vücutta yüz kariya rastlanır. Fakat sen çarşafının içinde dünyanın karlı tepesini keşfe giden Andre'nin balonuna benziyorsun. Sekiz çarşafa girsen yine tanırırsın... (Gürpınar, 2022, s.288).

Dudu, Saffet'in durumu ve dış görünüşü üzerinden nükte yapmaktadır. Bunu da dili kullanma mahareti sayesinde başarmaktadır. Saffet'in görünüşünü anlatırken kullandığı mübalağa unsurları bunu gösterir. Dudu'nun balonla keşfe çıkan Mösyö Andre'ye göndermede bulunması onun nüktecilerde görülen popüler kültüre ince gönderme yapma yeteneğine sahip olduğunu da gösterir.

Dudu Saffet'e gönderilen mektupları yorumlarken ve Saffet'e ilanı aşk eden delikanlının tavırlarını açıklarken de nükte yapmaya devam eder:

- “Sevimli” de ne sözdür efendim? Düpedüz kıyak bir gençtir vesselam! Yanaklarına pembe pembe kan oturmuş... Gözleri birer siyah üzümdür. Ter bıyıkları kaş gibidir. Her şeyi güzeldir. Lakin arsızdır. Git demekle gitmiyor. O ufak üzüm gözlerden bu kadar yaş nasıl çıkıyor anlamıyorum? Fakat hanımım, artık perdeyi kapa. Şu tarafa otur. Farkına gelirse ki ona bakıyoruz deyi şimdi çeşmelerinin musluklarını açar, makinelere kadar vapuru su basar. (Gürpınar, 2022, s.289)

Dudu'nun nükteçiliği bu noktada kıvrak zekâsı ve zıtlıkları ironik biçimde ortaya çıkarmasıyla belirir. Delikanlının mektuplarında kullandığı abartılı ifade biçimlerini anlatırken ironik bir tutum sergiler ve yine mübalağaya başvurur. Önce delikanlıyı över. Ancak hemen ardından karşıt ifadelerle durumu ters yüz eder. Sonra delikanlının sürekli gözyaşlarından bahseden, duygu sömürüsüne dayalı mektubunu hatırlatırken delikanlının ufak gözlerinden o kadar yaşın çıkamayacağını söyleyerek duruma gülünç nitelik kazandırır.

Dudu'nun roman boyunca öne çıkan nüktedan kişiliği onun kıvrak zekâsı ile yakından ilgilidir. Nitekim Dudu da bu durumun farkındadır. Dudu kendine dair bu bilgiyi de nükteli ifadelerle aktarır:

— He! Ben de gözlerinden anladım ki seyansa karnın toktur. Ben de bayağı bir kadın değilim, kıyak ferasetim. Laf ağızdan çıkarken anlarım... Şimdi başka bir kadına diyeydin ki: “Kitaphaneleri raflarıyla, dolaplarıyla beraber yutmuşum.” O kadın şaşacak idi ki “Yazıcı efendinin karnında kaç yüz fare vardır?” deyi... Fakat ben şıp deyi kestirdim ki rafların tahtalarını, kitapların kâğıtlarını, meşinlerini yutmadın. Onlarda yazılı olan derin lafları içine sindirdin! Sıfatına bakınca bilgili olduğunu anladım da buraya geldim.  
Ne vakit ki bir adamın kafası sendeki tertip saçsız kalarak gümüş tasın tersi gibi tertemiz olursa anlarım ki o kafa derindir. Güzel nasıl olur imiş, kerem ederek anlatınız... (Gürpınar, 2022, s. 314-315)

Kendi “ferasetini” yine mübalağadan faydalanarak açıklayan Dudu, yazıcının niteliklerinin farkına vardığını da yine benzer biçimde mübalağadan faydalanarak anlatır. Dudu'nun “Fakat ben şıp deyi kestirdim ki rafların tahtalarını, kitapların kâğıtlarını, meşinlerini yutmadın. Onlarda yazılı olan derin lafları içine sindirdin!” cümlesi dili incelikli kullanabildiğini gösterir. Çünkü kullandığı ifadelerde mecazlardan faydalanmıştır. Bu mecazları başkalarının anlayamayacağını da vurgulamıştır. Bunu da “Yazıcı efendinin karnında kaç yüz fare vardır?” cümlesiyle örnekleyerek anlatır. Böylece kendi ferasetini anlatırken karşılaştırma yaparak mecazı anlayamayan insanların durumuna da bir gönderme yapmış olur. Bu tavır uyumsuzluğa dayalı mizahi unsuru kullanabildiğini gösterir.

Dudu'nun yazıcı ile olan konuşmaları devam ederken anlatıcı: “Bunlar işte tamam yazıcı ile şakalaşacak şıfıntılardan idiler.” sözleri ile yazıcı dükkanına yeni kişilerin

geldiğini haber verir. Bu noktadan itibaren Dudu'nun nüktedan tavrı etrafında devam eden mizahi üslup yeni bir boyut kazanır. Dükkâna gelen üç kadından biri nükteli konuşma biçiminde Dudu kadar başarılıdır ve o da mübalağadan yararlanır:

— A, yalan mı söylüyorsun ayol? Hubannâme'den başka ne bilirsin? Boyu servilerden uzun, ağzı mercimekten ufak... Hep bunlar değil mi? Buradan iki dükkân aşırı olan yazıcı şimdiki biçim roman ağzı yazıyormuş. O Hûbannâme'yi değiştir, birkaç zaman sonra vallahi sana hiç gelen olmayacak. Kel kafan kızdığı vakit güzel yazarsın, bilirim. Fakat gözünün önüne birkaç mecidiyeyi şöyle fırlatan müşteri olmalı. Bu hesap bana gelmez. (Dudu'ya dönerek) Sözlerime inanınız kardeş, bu herifin dükkânı uğursuzdur. Kocasından boşanan, dostu ile kavga eden karılar hep buraya gelirler. Beş senelik müşterisiyim. Daha dükkânının uğurunu deneyemedim. Bu herifin kalemi bana yaramadı. Dokuz kocadan boşandım, yirmi bir dosttan ayrıldım. Yediğim dayakların, üzerime çekilen bıçakların haddi hesabı yok. Vücudumda yedi tane yara nişanesi vardır. Sözüm ona şimdi yine bir kocam var. Bu onuncu kapı mandalı. Geçen akşam beni dövdü, yine pastırmamı çıkardı. (Gürpınar, 2022, s.319)

Sıtkı Efendi'nin yazdığı sitemden memnun kalmayan kadın, bunu bildirmek için durumu uç noktalara götürerek anlatır. Ardından Dudu'ya dönerek yazıcı Sıtkı Efendi'yi kötülemeye başlar. “Dokuz kocadan boşandım, yirmi bir dosttan ayrıldım” cümlesi mübalağaya dayalı söz komiğini oluşturur. Diğer taraftan yazıcıdan dert yanan kadının hemen Dudu'dan sonra romandaki olay örgüsüne katılması mizahi tona katkı yapar çünkü Dudu'nun nükteli söyleyiş biçiminden farklı ama yine mizahi niteliklere sahip bir konuşma biçimi vardır. İkisi art arda getirilerek söze dayalı komiğin merkezde olduğu hareketli sahneler yaratılmıştır:

Dudunun nükte dolu ifade biçimleriyle renklendirilen mizahın merkezde olduğu olaylar dizisi peş peşe devam eder. Dudu, Saffet'le birlikte yaptıkları yolculukta karşılaştıkları türlü güçlükleri aşarken de nükte yapmaya devam eder:

— He araban pek rahat imiş... Hoşlandı, uykuya vardı. Haydi efendim, uzun laf etme. Eteri anlayamadınsa lokmanın ruhunu da bilmezsin?  
 — Lokmanın ruhu olmaz, balı olur. Hem eczacı lokma satmaz hem de şimdiye kadar canlı lokma hiç işitmedim. Lokmalar midye tavası gibi ilk önce canlı değildir. Onları sade un ile yaparlar.  
 — Asfas türlü örnek hımbıl yaratmış. İşte seni de bu örnek etmiş... Sen eczacıya karteyi ver, “lokmanın ruhu” de, o anlar. Anlatamazsan bana çağır, ben diyeyim. Dudu bin müşkülle lokman ruhunu getirtti. Saffet'i ayıltarak arabadan vapura, oradan kayığa, sonra yalıya nakledinceye kadar akla karayı seçti. (Gürpınar, 2022, s.326).

Dudu, dönüş yolunda tuttıkları arabanın sürücüsü bir türlü istediklerini anlayamayınca yine ironik ve nükteli ifadelere başvurur. Saffet yaşadığı olayların etkisi ile bayılmıştır ancak arabacı bu durumu arabanın rahatına bağlamaktadır. Aslında olan ise arabacının düşündüğünden farklıdır. Dudu da bu yüzden arabacıyla alay edercesine konuşur. Arabacının sözlerini doğrularken aslında tam tersini kastetmektedir. Ayrıca arabacının bir türlü ilacı adını anlayamamasına duyduğu öfkeyi de yine mizahi bir üslupla ifade eder.

Dudu, Saffet'e mektuplar gönderen Müştak'la karşılaşmasında ona karşı da nükteli ifadeler kullanır. Müştak'ın tavırlarının yanlışlığını anlatırken duruma uygun deyimleri yerli yerinde kullanarak kendini ifade eder.

- Neyine gerek? Tut ki ben idim... Tut ki başkasıydı... Sen bir acemi sevdacıya benziyorsun... Tuttuğun işi yüzüne bulaştırıyorsun. Bizim peşimizi bırak. Sen ağzına uyar başka bir kaşık ara...
- Aman Dudu, ocağına düştüm.
- Ocağımı nerede buldun da düştün? Sen kurum süpürücüsün yoksa?
- Ne yapayım? Bu sevdacılık bana her sanatı yaptırtacak... O günü mektubu kimin için yazdırtınız? Yalnız onu söyle yetişir... (Gürpınar, 2022, 353).

Dudu burada önce “Sen ağzına uyar başka bir kaşık ara...” sözleriyle Müştak'ı uyarır. Seçtiği sözcüklerin deyim olması mecazi ifade gücünü de artırır. Ayrıca Müştak'ın kullandığı “ocağına düşmek” deyimini de “Ocağımı nerede buldun da düştün? Sen kurum süpürücüsün yoksa?” sözleri ile karşılar. Bilinçli olarak deyimden doğrudan anlamına gönderme yaparak Müştak'ın ısrarını mizahın gücünden yararlanarak boşa çıkarır.

Meryem Dudu ve Saffet arasında geçen karşılıklı konuşmalarda da nükteye örnek olabilecek ifadeler vardır. Saffet kocasının ilgisizliğinden yakınmaktadır. Meryem Dudu da ölmüş kocasını özlemektedir. Aralarındaki konuşma da bu doğrultuda ilerleyerek mizahi niteliğe bürünür:

- Dudu koş... Aman senin de ne ağır uykun vardır! Çabuk ol...
- Saffet'in yattığı yere kapısı olan bitişik odadan Dudu, uykudan yeni uyandığını anlatır bir seda ile:

- Rahat ol. İşte uyandım, gelorum. Uyanıklığımda ömrümden bir tat duymuyorum. Bırak bari ki uykumda tatlı uryama kanayım...
- Rüya mı görüyordun?
- He evet... Ne tatlı bir urya görür idim. Ölmüş kocamla buluştuk. Tam muhabbetimiz tatlılaşırken uyandırdın.
- Aman Meryem, sen de ne tuhaf oldun? Ben diri kocamdan bir sefa göremiyorum da sen ölmüş kocandan mı lezzet arıyorsun? (Gürpınar, 2022, s.380)

Meryem Dudu'nun uykulu hali ile bile nükteli konuşması dikkat çekicidir. Yaşamından tat almadığını "Bırak bari ki uykumda tatlı uryama kanayım..." cümlesi ile açıklar. Burada Meryem Dudu'nun ağız özellikleri de öne çıkar ve mizahi durumun parçası olur. Ancak asıl nükteli ifade biçimi bu kez Saffet'in konuşmasında ortaya çıkar. Saffet, birbirine zıt unsurları kullanarak mizahi bir ifade biçimi oluşturmuştur.

Romanlarda nükteli ifadeler roman kişilerinin kıvrak zekâlarını ortaya koymak için kullanılmıştır. Ancak bununla birlikte romanların olay çizgileri içerisinde gerçekleşen durumların yerilmesi ya da çelişkilerin ortaya konulması için de belirli roman kişilerine nüktedanlık niteliği lazandırıldığı görülmektedir.

## 2.4. FIKRALAR

Fıkralar içlerinde bulundurdıkları söz oyunları ve nükteler ile söz komiğine katkıda bulunurlar. Fıkraların gülünç yaratmadaki özgün yanını belirleyen temel nokta tıpkı deyimlerde olduğu gibi az sözle çok şey anlatabilme kapasiteleridir.

Fıkraların bu yoğunlaşmış söylem güçleri onların romanlarda mizahi tonun güçlendirilmesi ve geliştirilmesinde kullanılmasını sağlamıştır. Deyimlerin söze dayalı komik unsurlara dönüştüğü noktalarda fıkraların da söylem güçleriyle var oldukları görülmüştür.

Fıkraların mizahi unsur olarak kullanıldığı romanlar Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* ve Misailidis'in *Tamaşâ-yi Dünya* romanlarıdır. Her iki romanda da fıkralar açıklayıcı işlevleri ile kullanılmıştır. Böylece öğretici bir üsluba kaçmadan mizahtan yararlanma yoluna gidilmiştir.

*Tamaşâ-yi Dünya*'da anlatılan fıkralar, genel olarak romanın bağlamına uygun seçilmektedir. Bununla beraber anlatıcının doğaçlama bir tavırla fıkradan fıkraya çağrışımlardan faydalanarak geçtiği de görülmektedir. Romanda hileci kadınlar ve keşişlere dair fikirlerini anlatmaya koyulan Favini böyle bir tavırla peş peşe iki fıkra anlatır:

Vakti ile, Ayion Oros'da perhizde pişmiş taam yemek yasağ olduğundan, keşişin biri yumurtayı anahtar deliğine koyub, altından mum yakarak pişirir iken, Monastır 'ın İğumenos'u (baş keşişi) nısf-ı leyde karagola çıkıb, bir bir odaları teftiş itmekte, bir de kapunun aralığından maddeye vakıf olmağ ile, mu'tadları (âdetleri) üzere Di Efhon demeyub, amen gözetmeyerek birden kapuyı açıb içeru girmiş ve nedir bu deyu hiddetle süal itmiş ise, "Afv edin efendim, Şeytan'a uydum" cevabını virmiş. Meğer Şeytan da onda hazır olub, seyr iderimş, aleyhinde olan iftiraya tehammül idemeyub, "Efendim, ben Şeytan olalı bu misillu şeytanlık görmemiş idim, ancak bu keşişden öğrendim" demesi var (Misailidis, 2021, s.150-151).

Bu fıkra romanın bağlamında usta Yeorgi'ye yardım etmek için verdiği çabaya ve tecrübesine rağmen Anika tarafından nasıl aldatıldığını ortaya koymak için romana eklenmiştir. Devamında ise başka bir fıkra ile Anika tarafından nasıl aldatıldığına dair bir anoloji kurmak istemiştir:

Vakti ile bir genç hatun bir çay kenarında eğlenir iken, öteden beru suvari bir Osmanlı zuhur idub, feil-i şeniayi (ırza geçmeyi, ayıp işi) cebren icra itmek istemiş. Ve hatun teslimiet gösterib, evvel emirde çayda gusl eylesesini teklif eylemiş. Ve Osmanlı soyunub çayda yunur iken, hatun-ı merkume ol Osmanlı'nın urubalarını toplayib atına da binerek firar eylemiş. Osmanlı bu hali gördükde, "Bundan böyle cenabet olmadan gusl idenin işte öylesine" deyu şart eylemiş (Misailidis, 2021, 151).

Kokona Anika tarafından iki defa kandırılan Favni, düştüğü güç durumları fıkralar aracılığı ile ifade ederek romana mizahi bir ton katmıştır. Roman boyunca kullanılan diğer fıkralarda da bu işlevin öne çıktığı görülmektedir. Bu fikranın devamına ise Ezop masallarından bir fıkra ekleyerek çağrışımdan faydalanma yoluna gitmiştir:

Ve Esopos'un kavlince dilki bir bülbül avlayib, yeyeceği sırada, "Şükürsüz gitmeyeyim, beni yemezden evvel Allah'a bir şükür et bari" deyu rica itmiş bülbül, o zevzek de ağzını açıb, şükür deyeceği ande, bülbül uçub kaçmış ise, "Karnı doymadan şükür idenin işte öylesine" demesi var (Misailidis, 2021, 151).

Burada kullanılan fıkroda da aynı bağlam içinde kalındığı dikkat çekmektedir. Romanda anlatılmak istenen meselenin fıkralar aracılığı ile pekiştirilmek istenmesi bu durumu oluşturmuştur. Romanın toplumsal eleştiriye yöneldiği noktalar da fıkralara

başvurulduğu göze çarpmaktadır. Bunlardan birinde rasyonel davranmayan insanlar fikra yoluyla hicvedilmektedir:

Vakti ile bir âdem bir mahalden diğer mahalle gitmek üzere bir at kiralamış ise de, esna-yi rahde atın ayakları tutulub yürümeye mecali olmadığından, onda şehire odun taşıyan odunculardan birine rast olmağıle, "Yaaahu! Beni şehire götürür müsün ve ne kira istersin?" deyu süal eylemiş, o dahı "Hayvanlarım odun yöklüdür" deyu razı olmamış ise, "Canım, odunun ne idecek ise yık buraya, ben sana bedelinden fazla on guruş daha viririm" demesinin üzerinde, "Pek güzel emma benim odun ne olacak?" "Ne olacağı kaldı mı? İşte sana bedelini viriorım, ki satmış olacaksın ve on guruş da fazla viriorım." "Hayir, hayir, ben odunumdan vaz geçemem" deyub da yola revan olması vardır.

Dünyâde böyle zevzekler pek çokdır ve o derece ki babalarından miras kalmış olan eşşeklikden de vaz geçmezler, bu pek tohaf fikradır (Misailidis, 2021, 243).

Toplumda görülen bir aksaklığı ya da akıl dışı bir davranışı doğrudan ifade etmek yerine fıkralarla anlatmak romanın genel tavrıdır. Bu yaklaşım romanı bilgilendirici üslubun tek düzeliğinden kurtarmaktadır. Fıkralar romana eğlenceli ve mizahi bir üslupla mesaj iletme şansı vermektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* romanında ise fıkralar belirli noktalarda yine amaçsal olarak anlatıma dahil olmuşlardır. Bu fıkralarda da anlatılan konunun mizah yolu ile pekiştirilmesi amacı vardır. Bunlardan ilki roman kişilerinden Şehnaz Hanım'ın kişiliğine dair açıklama yapmak için kullanılmıştır:

Bir kocakarı ile şeytan bir salonda düelloya çıkarlar. Silahlar birisi haddinden ziyade uzun olan bir tavan süpürgesinin sapı ile diğeri haddinden ziyade kısa olan bir meydan süpürgesinin sapından ibaret olup koca karı şeytana der ki: "Herhangisini ister isen al!" Şeytan dahi uzununa tamah ederse de onu elinde evirip çevirip idare edinceye kadar koca karı kısıcak sopa ile durma(z) yapıştırır. Şeytan yek diğeri takip eden süpürge sapından kafasını kurtarıp da uzun sırtığını istimal edemeyeceğini görünce evvelki intihabından cayıp "Hayir hayir! Şu kısayı bana ver de sen uzununu al!" der. Koca karı buna da razı olur. Bu defa ise acuze süngü davranır gibi sırtına davranıp ya yenkatı dürtmeye başlayarak şeytan için takarrüp dahi muhal olunca meydan-ı galibiyeti koca karıya terk ederek kaçır gider.

İşte bizim Şehnaz Hanım bir koca karı olsa idi mutlaka şeytanın galebe edemediği acuzeye de galebe ederdi. Hiçbir şey yapamaz ise bari elindeki kısa sopayı kaldırıp koca karının kafasına atarak vodina kavunu gibi kafasını yardıktan sonra firar eyleydi. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.81)

Bu fıkroda zıt kavramlar üzerinden komik durum yaratılmıştır. Anlatılmak istenen zeki ve kurnaz birinin şeytanı bile aldatabileceği ona üstünlük kurabileceği üzerinedir.

Fıkradaki koca karı, uzun sopa ile de kısa sopa ile de şeytana karşı üstünlük kurabilmektedir. Şeytan karşısındaki kadını acuze diye niteleyen anlatıcı diğer taraftan bu acuzenin her iki durumda da şeytanı alt ettiğini vurgulayarak ortaya çıkan çelişkiden mizahi bir unsur yaratmaktadır.

Romandaki bir diğer fıkrada ise roman boyunca tartışılan kıskançlık meselesi üzerinde durulmuştur. Roman kişilerinin Avrupa'daki kadın - erkek ilişkileri üzerine yaptıkları bir tartışmanın ardından anlatılan fıkrada yozlaşmış ilişki biçimleri ele alınmak istenmiştir:

Hatta bunlardan birisi şöyle bir de fıkra nakleyedi: "Paris'te centilmenler klübüne bir centilmen devam eylermiş ki bila-tekaddüm ve bila-teehhur akşam bir saat-ı muayyenede kulübe gelir ve her akşam hep bir koltukta oturup yalnız bir nevi gazetenin "high life" yani kibarın sayd ve şıkar ve at yarışı ve sayd ve şıkarı gibi en büyük eğlenceleri bahsi ile "chronique theatrale" yani tiyatrolara müteallik şuunatı okuduktan sonra hep öteden beri kumar oynadığı adamlar ile kumarını oynar ve yine muayyen olan saatta kalkıp menus olduğu bazı meşahir-i nisvanın salonlarını dolaşarak hanesine gider ve ertesi akşama kadar uykucağızını uyurmuş. Senelerce müddet bu zat şu yolda maişetine asla hanel getirmedığı halde nasılsa bir akşam mutadı olan saatten üç dört saat sonra gelip kumar arkadaşları kendisine epeyce muntazır oldukları cihetle nasıl olup da bu akşam geç kaldığını sormuşlar. Centilmen cenapları cevaben demiş ki: "Artık çektiğim zahmetleri sormayınız! Bizim madam sevgilisi ile kavga etmiş. Ama haksızlık kendisinde. Zira sevgilisi olan budala bizimkiyi gerçekten severmiş de madam dahi ona hiyanet eylediği için küsmüş! Tuhaf değil mi? Ne ise! Aralarını bulup barıştırmaya kadar başıma haller geldi! İşte onun için geciktim!" (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.107).

Fıkroda uyumsuzluk durumu hakimdir. Yozlaşmış kadın erkek ilişkisini vurgulamak için anlatılan fıkrada, eşinin sevgilisi ile eşi arasındaki küslüğe çare bulmaya çalışan bir adam karşımıza çıkar. Burada genel geçer toplumsal ve ahlaki yargılara zıt bir durum vardır. Bunun da ötesinde fıkra, ilişkinin çarpıklık derecesini artıran hatta abartan bir sona sahiptir. Bu unsurların tamamı birlikte gülünç durumu oluşturmaktadır. Diğer taraftan romanda böyle bir fıkranın anlatılması, romanın en çok üzerinde durduğu, çarpıklaşan kadın erkek ilişkilerini mizahın gücünden faydalanarak ortaya koyma amacını taşır. Ayrıca bu çarpık ilişkilerin batı kaynaklı olduğu da fıkradaki olayın Fransa'da geçmesi üzerinden vurgulanmıştır.



*Karnaval ve Tamaşâ-yi Dünya*'da sürdürülen mizahi üslup fıkralarla birlikte daha da zenginleşmiştir. Romanlarda fıkraların anlatılmak istenen meseleyi pekiştirmek için kullanıldıkları dikkat çekmektedir. Ayrıca fıkraların ahlakçı ve öğretici tarafları da belirgindir. Her ne kadar anlatıcılar meddah üslubunun da etkisiyle irticalen söylüyormuşçasına fıkralara başvursalar da fıkraların romanın bağlamındaki mesele ile doğrudan örtüşecek biçimde seçildiği görülmektedir.

### 3. BÖLÜM

## TÜRK SÖZLÜ KÜLTÜRÜNÜN İZLERİ

Sözlü kültürün temelinde, kültürün başlıca aktarım aracı olan dilin kullanılma biçimi vardır. Edebi türlerin zaman içinde yaşadıkları evrim de dilin sözlü ya da yazılı kültüre bağlı olarak geçirdiği değişimle bağlantılıdır.

Sözlü kültürün kendine özgü nitelikleri, edebi türlerin gelişimini etkilemiş ve onlara çeşitlilik ve zenginlik kazandırmıştır. Bu zenginlik her kültürün, milletin özgün anlatı ürünlerinde daha da renkli bir hal almıştır.

Sözlü kültür ortamı içinde gelişen anlatılar yazıyla birlikte yazılı anlatı formlarına nüfuz etmişlerdir. Bu, sözlü kültürden yazılı kültüre uzanan devamlılığın ve geçişkenliğin bir sonucudur. Bu devamlılık ve geçişkenlik belirli tarihsel koşullar çerçevesinde hem sözlü hem de yazılı kültürün temel karakteristik özelliklerine bağlı olarak gerçekleşmiştir.

Ong, sözlü kültür ortamını açıklarken bu karakteristik özelliklerin üzerinde durmuştur. Sözlü, kültürel ve yaşamsal birikimin taşınmasındaki önemini vurgulayan Ong (2007, s. 47), sese ve işitme duyusuna değinmiştir. İşitmenin, diğer duyularla karşılaştırıldığında durdurulmaya ve sabitlenmeye meydan okuyan bir yapısı olduğunu söylemiştir. Ong'a göre hatırlamayı güçleştiren ve belleği zorlayan bu durum, belleğin güçlendirilmesi ve sözlü kalıpların kullanılmasıyla aşılmaya çalışılmıştır. Sözlü kültür ortamı içinde yaşayan insanların düşünme biçimleri de bu durumdan etkilenmiştir.

Ong, sözlü kültürün yarattığı bu etkiyi ele almış ve bu etki doğrultusunda dilin nasıl kullanıldığını belirlemiştir: *Yan Cümle Yerine Ekleme, Çözümleme Yerine Kümeleme, Bol Tekrarlı ya da "Bereketli", Tutucu ya da Gelenekçi, İnsan Yaşamına Yakın, Mücadeleci Eda, Mesafeli Olmak Yerine Duygudaş ve Katılımcı, Değişmeyen Ortam Dengesi ve Soyut Değil Duruma Bağlı* başlıkları altında sözlü kültür insanının dili

kullanma ve düşünme biçimlerini yapısal olarak ele alan Ong, buradan yola çıkarak sözlü ve yazılı kültür arasındaki farkı netleştirmiştir.

Ong'a göre (2007, s.98) yazıyla birlikte güçlü bir belleğe ya da kalıplaşmış sözlü ifadelerle gerek yoktur. Yazı yapaydır ve bu yönüyle sözden ayrılır. Konuşma gibi bilinçdışından gelmez. Sesleri simgeleyen işaretlerden oluşan yazının da kendine özgü kuralları vardır. (Ong, 2007: 101). Bütün bunlar doğal olarak insanın bilincini de değiştirecektir.

Sözlü ve yazılı kültür ortamının farklı nitelikleri ve insan bilincine etkileri birbirinden bağımsız değildir. Keskin bir geçişten söz edilemeyeceği gibi her iki kültür ortamının kendilerine özgü nitelikleri ile yaşamaya devam edeceğini de vurgulamak gerekir. Nitekim Ong (2007, s. 89), sözlü kültürün zihin yapısının, yazının icadıyla ortadan kalkmadığını bu değişikliğin aşama aşama gerçekleştiğini belirtmiş, matbaanın icadıyla başlayan bu süreç ile anlatımın mitler, destanlar ve efsanelerdeki “aşırı” kişiliklerden koptuğunu ve bundan üç asır sonra da normal insan yaşamının konu edildiği romanların ortaya çıktığını söylemiştir.

Romanın tarihsel olarak bu ilişkiler ağının bir sonucu olarak ortaya çıkışı, sözlü ve yazılı kültür ortamı arasındaki doğrudan bağla ilintilidir. Bu bağın önemini vurgulayan Dursun Yıldırım (1998, s.37), millî kültürün taşıyıcılarından olan yazılı kültürün, sözlü kültürün birikimlerinden yararlanarak ortaya çıktığını belirtmiştir.

Türk sözlü kültürünün mizah bağlamında romana etkisini de bu doğrultuda değerlendirmek gerekir. Anlatı geleneğimizde mizahi nitelikleri ile öne çıkan masallar, meddah hikâyeleri, Karagöz ve ortaoyunu bu etkinin temel kaynaklarını oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda öncelikle masal ve roman arasındaki ilişkiyi ele alırsak; bu iki tür arasında tarihsel olarak kurulan anlatı sürekliliğinin yukarıda vurgulanan etkinin doğal gelişimini gösterebilecek niteliklere sahip olduğunu görürüz. Gökalp Alpaslan (1997), Ong'a atıfta bulunarak masalların sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş aşamasında, yazılı

edebiyata kaynaklık ettiklerini vurgulamış ve matbaa aracılığı ile insanlara ulaşan ilk basılı eserlerin de masallar olduğunu belirtmiştir. Diğer taraftan Gökalp Alpaslan (1997), roman türünün öncüleri olarak anılan *Decameron* ve *Canterbury* hikâyelerinin masal kurgusuna dayandıklarını belirtmiş ve benzer ilişkinin *Müsameretname* ve *Muhayyelât* üzerinden Türk edebiyatı için de kurulabileceğini söyleyerek masal ve roman arasında bir öncelik sonralık ilişkisi olduğuna işaret etmiştir.

Romanın masal türü ile kurduğu bu öncelik sonralık ilişkisi sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki geçişkenliğin belirgin bir örneğidir. Bu doğrultuda masalların mizahi nitelikleri ve renkli, neden sonuç ilişkisine bağlı olay örgüleri sözlü kültür anlatılarının romanlara etkisi bağlamında öne çıkmaktadır.

Roman ve masal arasındaki bu devamlılığa dayalı ilişki farklı boyutları ile meddah hikâyeleri bağlamında da ele alınmıştır.

Boratav (1982a, s. 57), Ahmet Mithat'la başlayan Hüseyin Rahmi - Ahmet Rasim realizminin halk edebiyatı türlerinin güçlü tesirlerini barındırdığını söylemiştir. Ayrıca Boratav (1982a, s. 308), modern romanın esasını teşkil eden realizm ögesinin meddah hikâyelerinde bulunduğunu ve modern romanın, yeni sosyal şartların ürünü olmakla birlikte, eski tecrübeleri de barındırdığını ifade etmiştir. Ahmet Mithat'ın anlatıcılığını öne çıkaran Boratav (1982a, s. 310), yazarın tıpkı meddahlar gibi okurla konuştuğunu, onlara fikirlerini sorduğunu belirtmiştir.

Diğer taraftan meddah hikâyelerinin hem içerikleri hem de icra özellikleri açısından mizahi unsurları barındırması 19. yüzyıl romanı bağlamında, roman - mizah ilişkisi açısından önemlidir. Nutku'nun (1997, s.54) belirttiği üzere meddah hikâyeleri Türk anlatı geleneği içerisinde kendine özgü bir biçime dönüşmüş, Arap geleneğindeki olağanüstü öğeler yerini canlı konuşmaların, şive taklitlerinin ve dramatisasyonun olduğu; günlük yaşama ait parçalarla renklendirilmiş, gerçekçi anlatım biçimine bırakmıştır. Diğer taraftan Nutku, Türk anlatı geleneğindeki meddahların birer mizah ustası olduklarını da vurgulamıştır. Bu yaklaşım, Boratav'ın halk hikâyeleri ve meddah

üzerinden belirlediği ve özellikle gerçekçilik açısından ilk romanlarımıza kadar uzanan çizgi ile doğrudan bağlantılıdır.

Bu doğrultuda sözlü kültür ortamında meddah hikâyeleri ve masallarda yaşayan Türk mizah kültürünün, 19. yüzyıl romanına, edebi türlerin tarihsel koşullar çerçevesinde geçirdiği evrimin bir sonucu olarak etki edebileceği görülmektedir. Diğer taraftan bu etki Karagöz ve ortaoyunu çerçevesinde de değerlendirilebilir. Karagöz ve ortaoyununun zengin bir kültürel arka planı vardır. Toplumun çok kültürlü yapısı Karagöz ve ortaoyununda ağız taklitleri ve güldürüye dayalı olay çizgisi içerisinde kendini gösterir. Mizah yaratmada toplumun bu renkli yapısını kullanan Karagöz ve ortaoyununun izlerini özellikle romanlarda yaratılan tiplerde bulmak mümkündür.

### 3. 1. KURGU

Romanın sözlü edebiyat ürünleri ile olan ilişkisi birçok farklı açıdan ele alınabilir. Ancak roman türünün merkezinde yer alan olay örgüsü, sözlü kültür etkisinin belirlenmesinde kritik işleve sahiptir. Bunun sebebi olay çizgisinin gelişimini ve yönünü belirleyen kurgunun merkezi rolüdür. Dolayısıyla sözlü kültüre ait türlerin kurgusal nitelikleri ile roman türünün kurgusal nitelikleri arasındaki bağın belirlenmesi sözlü kültürün romanlardaki izlerinin ortaya konulmasına yardımcı olacaktır.

Bu doğrultuda öncelikle halk anlatılarının kurgusal nitelikleri üzerinde durulduğunda farklı anlatıların belirli özelliklerinin öne çıktığı görülmektedir.

Gökalp Alpaslan (2002, s. 113), kurgu üzerinde dururken halk anlatılarında genel olarak düz ve basit bir olay çizgisi görüldüğünü ifade etmiştir. Karmaşıklaktan ve geçişlilikten uzak olan olay çizgisinin yan ve ara öykülerle renklendirildiğini ancak bu yan ve ara öykülerin ana öykünün ve tiplerin gelişimine katkıda bulunmadığını belirtmiş ve bütün halk anlatılarında değişmeyen tek ögenin “öykü çekirdeği” olduğunu vurgulamıştır. Halk anlatılarının bu kurgusal niteliklerini, ilk yazılı anlatılarımıza etkisi bağlamında

değerlendiren Gökalp Alpaslan (2002, s. 121), olay ağırlıklı kurgunun doğal olarak sıklıkla kullanıldığını belirtmiştir.

Sözlü kültürün etkisi mizah bağlamında değerlendirildiğinde de bu yaklaşımın geçerli olduğu görülmektedir. 19. yüzyıl romanlarında mizahi anlatımın oluşmasında öykü çekirdeğini oluşturan ve neden sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanan olayların önemli rol oynadığı görülmektedir. Ayrıca yan ve ara öykülerle de romanlara mizahi nitelikler kazandırılmıştır.

Bu doğrultuda Türk sözlü kültüründe mizahi nitelikleri ile öne çıkan masal, meddah hikâyeleri Karagöz ve ortaoyunundan bahsetmek gerekmektedir.

Halk anlatıları göz önüne alındığında masalların neden sonuç ilişkisine dayalı zamandizinsel olay çizgilerinin kurgu bağlamında bir etkiye sahip olabileceği görülmektedir. Ayrıca masal kahramanının olay örgüsüne koşut olarak ilerleyen engelleri aşmaya dayalı serüven çizgisi de bu bağlamda ele alınabilir.

Masalların kurgusal nitelikleri ele alındığında öncelikle tekerlemelere değinmek gerekmektedir. Boratav, masalların başında yer alan tekerlemelerin, masalların günlük hayatın ölçüleri ile uyuşmayan olağanüstü niteliklere sahip dünyasına dinleyiciyi alıştırmaya amacı olduğunu belirtmiştir. (2009, s.41) Bu, masalların daha çok olağanüstü nitelikleri ile öne çıktıklarını göstermektedir. Dolayısıyla bu yönü ile masalın güncel durumla sıkı bir bağı yoktur. Ancak meddah hikâyeleri bu konuda romanlara daha yakındırlar. Dolayısıyla kurgusal niteliklerinin romana etkileri de bu doğrultuda gerçekleşmektedir.

Nutku (1997, s. 99-100), meddah hikâyelerinin yapısal özelliklerini 4 ayrı başlık altında ele almıştır. İlk bölüm *Başlangıç* olarak adlandırılmış ve bu bölümde bir divan ya da tekerleme ile hikâyenin başladığını belirtilmiştir. İkinci bölüm ise *Açıklama* olarak belirlenmiştir. Açıklama bölümlerinin halk hikâyelerinin serim bölümleriyle aynı işleve sahip olduğunu belirten Nutku, bu bölümlerde hikâyenin geçtiği dönemin, hikâyedeki kişilerin ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumlarının sergilendiğini belirtmiştir. Nutku'ya göre (1997, s.104) bu bölümdeki açıklamalar hikâyenin olay çizgisine

yardımcı olan bir serim niteliğine sahiptir ve ileride ortaya çıkacak gülünç ya da acı olayların hazırlayıcısı olma işlevleri vardır.

Nutku, *Senaryo* olarak adlandırdığı üçüncü bölümü ise anlatıcının olay çizgisini kendi düşünce, duygu ve beğenileri ölçüsünde eklemelerle süslediği ve ustalığını ortaya çıkardığı bölüm olarak tanımlar. Diğer taraftan meddahın, ustalığını gösterdiği bu bölümde, hikâyeye yabancılaşma tekniğini kullanarak araya fıkra, kısa hikâye ya da çeşitli açıklamalar eklediği de vurgulanmıştır. (1997, s.105). Son bölüm olan *Bitiş*'te ise kıssadan hisse çıkarılır ve meddah alınması gereken dersi söyler. (1997, s.100). Bu kurgusal niteliklerin etkisi romanlarda yan hikâyeler, fıkralar ve olay örgüsünün gelişim çizgisi etrafında görülmektedir.

Karagöz ve ortaoyunu ise göstermeye dayalı halk anlatıları olarak meddah hikâyeleri ve masallardan ayrılmaktadırlar. Bu iki türün kurgusal nitelikleri birbirine benzemektedir. Cevdet Kudret ortaoyununun dört ana bölümden oluştuğunu belirtmiştir. *Giriş*, *Pişekâr*'ın meydana gelip seyirci ve zurnacı ile konuşarak oyunu açtığı bölümdür. *Arzbâr* ve *Tekerleme* kısımlarından oluşan *Muhâvere* bölümünde ise *Pişekâr* ve *Kavuklu söz oyunları* yaparak birbirleriyle yarışır. *Fasıl* bölümünde ise belirli bir olay temsili yapılır. Oyunlar da bu bölümde temsil edilen olaylara göre ad alırlar. *Bitiş* bölümünde ise *Pişekâr* oyunun bittiğini bildirerek seyircileri selamlar ve sahneden çekilir. (2007, s.61-63). Ortaoyununun bu yapısal nitelikleri Karagöz ile hemen hemen aynıdır. Metin And (1977, s. 271), Karagöz'ün *Mukaddime* (öndeyiş veya giriş), *Muhavere* (söyleşme), *Fasıl* (oyunun kendisi) ve *Bitiş* bölümlerinden oluştuğunu belirtmiştir.

Masal, meddah hikâyeleri, ortaoyunu ve Karagöz'e ait kurgusal nitelikler, romanlarda mizahın işletilme biçimlerine etki etmişlerdir. Dolayısıyla bu kurgusal niteliklerin izlerini romanlarda aramak mümkündür. Öncelikle masallar üzerinden bu etkinin izleri ele alınabilir. Masallarda, neden sonuç ilişkisine bağlı olarak gelişen zamandizinsel kurgu merkezdedir. Masal kurgusunun neden sonuç ilişkisine bağlı yapısı, mizahın ihtiyaç duyduğu birbirine tutarlı biçimde bağlanmayı gerektiren olay çizgisinin zeminini hazırlar. Diğer taraftan masal kurgusunun gelişim çizgisi, kahramanın serüvenlerine

koşut olarak tasarlanmıştır. Masal kahramanının kurgunun yönünü belirleyen davranışları ve bu davranışların mizahi nitelikleri kurgu ve mizah arasındaki bağın uzantılarından birini göstermektedir. Bu yapısal niteliği romanların olay örgülerinde aramak mümkündür. Benzer biçimde meddah hikâyelerinin de kendine has kurgusal yapıları vardır. Meddah hikâyelerinin mizahi özelliklerinin belirlenmesinde açıklama bölümlerinde tanıtılan karakterlerin nitelikleri önemlidir. Bu nitelikler olayların gülünç ya da acıklı gelişimini belirleyecek olan zemini hazırlama görevine sahiptirler. Diğer taraftan meddah hikâyelerinin senaryo bölümlerinde anlatılan yan hikâyeler ve fıkralar kurgusal düzen açısından belirleyicidirler ve mizahi tonu ayarlamaya yardımcı olurlar. Meddah hikâyelerinin bu nitelikleri ile birlikte anılması gereken ve romana meddah hikâyelerini en çok yaklaştıran unsur ise gerçekçiliktir. Gerçek yaşamla kurulan doğrudan ilişki canlı betimlemeler ve konuşmalar mizah yaratımı için önemli unsurlardır. Meddah hikâyelerinden gelen bu unsurlar sözlü kültür ve mizah ilişkisi bağlamında romana etki etmektedir. Kurgu bağlamında Karagöz ve ortaoyununun etkisi ise olay örgüsünün gelişim aşamalarında aranabilir. Olayların hazırlık aşamasını oluşturan giriş ve muhavere bölümleri gülünç durumların hazırlayıcısı mahiyetindedir. Fasil bölümü ise asıl konunun işlendiği, tip çeşitliliğine sahip gülünç bölümlerdir. Bu doğrultuda romanların olay örgüsündeki düğüm noktalarının belirlediği ve kişi kadrosunda ilişkilerin gülünç olaylara sebebiyet verdiği bölümler Karagöz ve ortaoyununun fasil bölümlerinden izler taşımaktadır.

Meddah hikâyeleri, masallar, Karagöz ve ortaoyunundan gelen kurgusal etkiler bağlamında romanlar ele alındığında ilk olarak *Tamaşa-yi Dünyâ*'nın hem masal kurgusunu hem de meddah hikâyelerini çağrıştıran yapısı ve mizahi işletme biçimi öne çıkmaktadır.

*Tamaşa-yi Dünyâ*, zamandizinsel bir anlatı çizgisine sahip olmakla birlikte, mizahi nitelikleri olan yan ve ara hikâyelerin devreye girdiği noktalara ve çerçeve anlatı öğelerine de sahiptir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'nın kurgusal niteliğinin temelini oluşturan, öykü çekirdeği, Favini'nin yaşam öyküsüdür. Favini'nin İstanbul'da başlayan yaşamı birbirinden farklı birçok



macerayla farklı ülkeler ve şehirlere kadar uzanır. Favini, bu maceralarda sürekli engelleri aşma ya da bir kötülüğün üstesinden gelme çabası içerisindedir. Bu güçlükleri kimi zaman bir dostu ya da büyüğünün yardımıyla kimi zaman da kendi kıvrak zekâsı ve kurnazlığı ile aşar. Tüm bunlar zamandizinsel bir çizgide ve neden sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleşir. Serüvene dayalı olay çizgisinin temel dinamiklerinden birini de mizah oluşturur. Bu doğrultuda *Tamaşa-yi Dünya*'da olayların gelişimi ve serüvene dayalı anlatının mutlu sonla sonuçlanması masal türüyle kurgusal bağlamdaki benzerliğin en temel noktasını oluştururken; yine serüvene ve engellerle mücadeleye dayalı olay çizgisi eseri meddah hikâyelerinin kurgusal niteliklerine yaklaştırır.

Olay örgüsüne dayalı anlatı başlamadan önce eserin “mukaddeme” kısmı okuyucunun karşısına çıkmaktadır. “Mukaddeme” güldürüye dayalı geleneksel anlatıların başında kullanılan tekerlemeleri hatırlatır:

Acaib dünyâ! Allah kimine diş virir beksimet virmez, kimine beksimet virir de diş virmez, kimi leyl u nihar (gece gündüz) çalışır, emma iki yakası bir araya gelmez, kimi de su içmeye üşenir, bu cümle ile devlet (talih) ayağına dolaşır. Kimi su bulmaz içmeye, kimi boğulurum korkusu ile çekinir çaydan geçmeye, felek ba'zı iğide (yiğide) at virir meydan virmez, ba'zı iğide de meydan virir at virmez. Bu da bir cilve-yi Huda'dır, hikmetinden sül alınmaz (Misailidis, 2021, s. 46).

Masalların başlangıcında söylenen ve gerçeküstü niteliklere sahip olan uzun tekerlemeler, dinleyicileri peşpeşe gelecek olaylar dizisine hazırlama işlevine sahiptir. *Tamaşa-yi Dünya*'nın mukaddeme kısmının anlatıya başlamadan önce talihten, dünyanın acayıplığından ve insanın karşısına her türlü zorluğu çıkarabileceğinden bahsetmesi, bunları atasözleri ve deyimlerle ritmik bir yazınsal forma dönüştürerek vermesi masalların başlangıcında yer alan tekerleme formunun gerçekçi bir anlatıya yansıma biçimidir. Ayrıca masallara tekerleme ile başlanarak kurmaca bir dünyanın kapılarının açılacağı vurgulanmış olur ve böylece gerçekle hayal arasındaki çizgi netleştirilir. Bu açıdan bakıldığında da *Tamaşa-yi Dünya*'nın “Mukaddeme” bölümü kurmaca dünyaya geçişteki bu ön hazırlığı sağlaması bakımından tekerlemelere yaklaşmaktadır.

Ayrıca başlangıçta böyle bir anlatısal tavrın seçilmesi meddah, ortaoyunu ve Karagözde de gözlemlenebilecek bir kurgusal özelliktir. Böylece okura tıpkı sözlü anlatılarda

olduğu gibi günlük gerçekliğin dışında bir dünya ile karşı karşıya olduğu hatırlatılmış olur. “Mukkaddeme”nin müellifin imzasıyla bitmesi de bir diğer önemli göstergedir. Bu bir yönüyle Türk sözlü kültüründeki anlatılarda gördüğümüz yabancılaştırma öğesinin yansımasıdır. Diğer taraftan Axel Olrik’in halk anlatılarının birden bire başlamadığına ve birden bire bitmediğine dair yaptığı vurgu özelinde düşünüldüğünde *Tamaşa-yi Dünyâ*’nın başlangıcı ve bitişindeki bu nitelik eseri sözlü kültür ürünlerine yaklaştırmaktadır.

“Mukaddeme”de kullanılan deyimler ve atasözleri anlatının başlangıcında öne çıkan mizahi öğelerdir.

Dünyânın ahvali acaib ve garaibdir. Bu âlemde ben-i beşerin (insanoğlunun) başında otdan gayrisi biter. Gülde diken, dikende gül bitdiği misillü helâl süd emmişden hain veled ve soysuz ataden soyzade evlâd doğar (Misailidis, 2021, s. 45).

Mukaddimenin başında kullanılan bu ifadeler anlatının garipliklerle dolu olaylar üzerine kurulacağına dair bir ipucu verir. İnsanoğlunun başında ottan başka her şeyin bitebilme ihtimali aslında Favini’nin başına gelecek olayların çok kısa bir özetidir. Böylece yaşamın garipliklerine deyimlerden faydalanılarak mizahi bir gönderme yapılmış olur. Deyimler ve anlatılmak istenilen düşüncenin birbirine zıt ifadelerle, atasözlerinden faydalanılarak ifade edilmesi sözlü kültürün mizahi halk anlatılarından gelen bir etkidir.

Roman, Keloğlan masallarında olduğu gibi, kahramanın güçlükleri kurnazlığıyla, kıvrak zekasıyla aşması ama aynı zamanda sakarlıklarıyla sürekli güç duruma düşmesiyle ilerlemektedir. Romanın birinci babında doğumundaki trajik olayı anlatan Favini ikinci babdan itibaren mizahi anlatım öğelerini kullanmaya başlar. Bu mizahi anlatım en çok okula başladığı dönemlerdeki anılarında belirecektir. Ancak öncesinde de Favini çocukluk yıllarındaki davranış biçimlerine örnekler vererek mizahi üslubu hazırlamaya başlar.

Bu noktada Favini’nin davranışlarındaki muzipliklerin başlangıcını ve kaynağını öğrenmiş oluruz. Roman, bu davranış biçimlerinin olduğu dönemin devamı biçiminde sürdürülerek mizahi tona geçiş için kurgusal bir zemin hazırlar. Zamandizinsel çizgi ve

olayların gerçekçi nitelikleriyle anlatılması meddaha özgü öğelerdir. Üçüncü bab tek bir alt başlıktan oluşur ve “Hocalarım ve Etdiğim Tecavuzat Beyânindedir” ismini taşır. Böylece Meddah hikâyelerinde de görüldüğü gibi ilk iki bölüm giriş, dinleyicileri selamlama ve olayları ve kişileri tanıtmaya yöneliktir. Meddah hikâyelerinde üçüncü bölümden itibaren olaylar gelişmeye ve hikâyeye işlemeye başlar. *Tamaşa-yi Dünyâ*’da da “Mukaddeme” bölümünden ve ilk iki babdaki kısa ama açıklayıcı ve tanıtıcı bölümlerden sonra asıl hikâyeye başlar ve zamandizinsel olarak devam eder. Ancak buradan itibaren Favini’nin yaşamı olağanüstü öğelerin çıkarıldığı bir Keloğlan masalı formunu alır. Kurgusal düzlemde Keloğlan masalları ile en büyük benzerlik Favini’nin zamandizinsel bir çizgide tekrar tekrar engellerle karşılaşması, bu engelleri aşarken kendi sakarlıkları yüzünden gülünç duruma düşmesi kimi zaman başarısız olması kimi zaman da kurnazlığıyla bunları aşmasında görülür. Ayrıca Favini kurnazlığını kötülükle mücadele ederken de kullanır. Bu da Keloğlan’ın yöntemlerindedir. Bu noktada romanda kurgusal çizgide öne çıkan ve mizahi unsurlar barındıran bir serüven çizgisi belirleyebiliriz. Bu serüven çizgisi belirli noktalarda Keloğlan ile belirli noktalarda ise meddah hikâyeleri ile yakınlık göstermektedir.

Favini, öğretmenin davranışlarındaki kabalığı ve özellikle “dayak vurma” davranışını mizahi bir dil ile eleştirir. Bu durumla mücadele etmek için hocasını çeşitli numaralarla küçük duruma düşürerek olay örgüsüne mizahın yardımıyla dinamizm katar. Ayrıca hocasının kendilerine yaptığı kötülöklere başka bir kötölökle karşılık vermiş olur.

Bu Keloğlan’ın da sıkça kullandığı bir silahtır. Masal kahramanının yöntemlerinden biridir. Mektep yıllarında hocasına karşı mücadele eden Favini bu serüvenlerine yine aynı dönemde sahtekârlıkla mücadele ederek devam eder. Favini kötölökle mücadele ederken kötüye karşı kötünün taktiklerini kullanır. Bu durum masal kurgusunda özellikle de Keloğlan masallarında gelişen neden sonuç ilişkisine bağlı olay örgüsünün temel dinamiklerindedir. Önce kötölük tespit edilir ardından kahraman kötöden daha kurnaz davranarak onu alt eder. Favini’nin kurnaz tavrı ve rakiplerini alt etme biçimi romanın mizahi tonunu belirlemektedir. Başarısı masal kahramanın kötüyü yenme biçimine çok benzer. Böylece kötü, gülünç duruma düşürölerek ahlaki bir sonuca varılmış olur.

Favini'nin serüvenlerinin mizahi biçime evrildiği noktaların en önemlilerinden biri ise avukatlığa başladığı bölümdür. Kavga eden horozlara avukatlık yapmak istemesi tımarhaneye düşmesine sebep olur. Böylece olay örgüsü mizahi bir çizgide devam eder. Romanın olay çizgisinin gülünç olaylarla koşut ilerlemesi hem meddah hem de masal kurgusundan izler taşımaktadır. Ayrıca gülünç olaylar odağında ilerleyen olay çizgisi Favini'yi bir masal tipine çevirmektedir.

Favini'nin tımarhaneden çıktıktan sonra yaşadıkları da benzer biçimde yanlışlıkların, tesadüflerin ve gülünç durumların olduğu dinamik bir olaya örgüsü etrafında gelişmektedir. Tımarhaneden kurtulduktan sonra farklı farklı mekânlarda eğlenmeye gider ve bunlardan birinde içine düştüğü bir aldatmacayı anlatmaya başlar. Bu bölüm neden sonuç ilişkisiyle sonraki bölümlere bağlanarak hem serüven çizgisinin devamını sağlayacağı hem de mizahi tona katkı yapacağı için önemlidir. Romanın bu bölümünden itibaren temel mizahi unsur yanlışlıklar üzerine kurulmuştur. Favini iyilik yapmak amacıyla bir olayın içine düşmüştür. Peş Peşe gelen yanlışlıkların ve rastlantıların oluşturduğu mizahi durum olay örgüsüne hareket katar.

Olayların peş peşe ve hareketli biçimde ilerlediği bölümlerde romana eklenen yan anlatı öğeleri ile roman çok seslilik kazanmıştır. Meddah hikâyelerinde ve masalarda kullanılan bu yöntem, okuyucunun dikkatini tazelemekte ve mizahi üslubu farklı bir biçimle sürdürmektedir. Anlatılan hikâyeler fıkra mahiyetindedir ve inatçılığın, yanlış kararlar vermenin sonuçlarını mizahi biçimde ele almaktadırlar (Misailidis, 2021, s.243).

Romandaki olay çizgisi fıkralardan sonra yeni bir aşamaya geçecektir ancak bundan hemen önce *Tamaşa-yi Dünyâ*'ya yeni bir çerçeve anlatısı ögesi eklenir. "Kamer Hanım'ın hikâyesidir" başlıklı hikâye, trajik biçimde başlayan ancak gülünç biçimde ilerleyen bir meddah hikâyesinin yeniden anlatımıdır.

Favini'nin romanın ilk bölümlerinden itibaren tuzaklara düşerek ve tuzaklar kurarak giriştiği maceralar engelleri bir bir aşaması ile sonuçlanmıştır. Eserin bu yönü Keloğlan

masallarındaki olay diziliminden izler taşımaktadır. Diğer taraftan meddah hikâyelerinin “senaryo” bölümlerine benzer bir kurgusal yapı dikkat çekmektedir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*’nın bu nitelikleri sözlü anlatıların kurgusal niteliklerinin eserin mizahi boyutunu etkilediğini göstermektedir. Eserde ciddi bir olayın olduğu bölümlerde bile anlatıcı konumunda olan Favini, duruma uygun fıkralar ve hikâyelerle anlatımı renklendirmiştir. Bu noktada sözlü kültür etkisinin en temel ve en net göstergesi bu yan ve ara hikâyelerin, öykü çekirdeğini etkilemeyecek biçimde romana eklenmesidir. Diğer taraftan romanın zamandizinsel kurgusunun Favini’nin karşılaştığı engelleri aşma çabası ile paralel olarak sürdürülmesi ve bu engelleri Favini’nin kurnazca, kötüyü alt ederek ve küçük düşürerek aşması eserin masal kurgusuna temas eden mizahi niteliğini oluşturmaktadır.

*Tamaşa-yi Dünyâ*’nın sözlü edebiyat bağlamında masal ve meddah hikâyeleri ile olay çizgisi ve kurgusal yapı bağlamında kurduğu yakınlık *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında daha çok meddah hikâyelerine benzeyen nitelikler üzerinden belirginleşmektedir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanı on bir baptan oluşmaktadır. Romanda Felatun Bey ve Rakım Efendi’nin hikâyeleri eş zamanlı kurguya uygun olarak ayrı ayrı bölümlerle ilerletilmiş bununla birlikte belirli noktalarda hikâyeleri kesişmiştir. Ayrıca romanın mizahi unsurlarının Felatun Bey’in anlatıldığı bölümlerde öne çıktığı görülmektedir.

Romanın ilk bölümünde Felatun, babası Mustafa Merakî Efendi ve kız kardeşi Mihriban Hanım tanıtılmış, ikinci bölümde ise Rakım Efendi Efendi’nin yaşamı, çevresi ve kişilik özellikleri aktarıldıktan sonra annesi, onu büyüten dadısı ve Canan tanıtılmıştır.

Romanın ilk bölümünün alt başlığı “Biraz da bugünkü ahvale bakalım”dır. Bu romanın dönemin güncel durumuna yönelik bir yaklaşım geliştireceğine dair bir işarettir. Nitekim roman boyunca ele alınan yanlış batılılaşma, mirasyedilik ve kölelik gibi konular dönemin güncel meseleleridir. Romanın bu niteliği meddahla olan benzerliğin ilk merhalesini oluşturmaktadır.

Meddah hikâyelerinin *açıklama* bölümlerinde hikâyenin geçtiği döneme dair bir vurgu yapılmaktadır. Bununla birlikte kişiler ve kişilerin toplumsal durumları da anlatır. Bu açıdan romanının ilk iki bölümü ele alındığında benzer bir yaklaşımın tercih edildiği görülmektedir:

Bizim asıl maksadımız Felatun Bey’i haber vermek yani erbâb-ı mütâlaaya tanıtmak olduğuna göre pederi Mustafa Merakî Efendi hakkında böyle malûmat-ı atîka vermeye lüzum yoktur zannetmeyiniz. Felatun Bey’i güzelce tanımak için kendisinin menşeyini görmek elbet lâzımdır. Böyle bir menşeden neşet eden zâtın hâl ü tavrı daha kolay anlaşılabilir. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 17).

Anlatıcının Felatun Bey’i tanıtırken kullandığı üslup, meddah üslubu ile paralellik göstermektedir. Anlatıcı olarak kendi varlığını vurgulaması ve okuyucu ile konuşması meddahın dinleyicileri ile kurduğu ilişkiden izler taşımaktadır. Diğer taraftan romanın bu ilk bölümünde, meddah tavrı ile roman kişileri tanıtılırken, mizahi bir üslubun tercih edildiği de görülmektedir:

Burada Felâtun Bey’in uşağını zikreyledik de hâlini birazcık olsun söylemedik. Bu Mehmetçik “Gastangalı”dan hemicek gelmiş daha dünyayı öğrenmemiş ayda yüz kuruşun meftûnu ensesine muhabbet ve aferin makamında bir tokat vurulmasının mecburu bir adam olup hizmet ettiği efendinin bir oğlu ile bir kızı olduğunu öğrenmeye muvaffak olmuş ve hatta oğlunun ismi “Pantolon Bey” ve kızının ismi dahi “Merdüvan Hanım” olduğunu bellemişti. 9 b Ne zannettiniz ya? Felâtun isminden “Pantolon” lafzını ve Mihribân isminden dahi “Merdüvan” kelimesine intikal edebilmek haylice dirayete mütevakkıftır. Mehmetçik asıl büyük efendiye dahi “Meraklı” Efendi der idiye de, efendisinin isminde lââm olmadığı için bunu doğru söylememekte olduğunu anlayarak mahçup olur idi. Hem bizim Mehmet memleketinde iken gam cüzüne kadar okumaya dahi muvaffak olmuştu! (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 21).

Anlatıcının meddaha yakın bir tavır seçtiği bu bölümde, uşağın, Felatun Bey ve Mihriban Hanım’ın isimlerini telaffuz ederken yaptığı hata aracılığı ile durum gülünçleştirilmektedir. Yine aynı bölümde Felatun Bey ve Mihriban Hanım tanıtılırken de benzer biçimde gülünç unsurların kullanıldığı görülmektedir. Bunun amacı hem Felatun Bey hem de Mihriban Hanım’ı dönemin güncel meselesi olan alafranga yaşam biçimi üzerinden eleştirmektir. Romanın bu bölümü, meddahların toplumsal olayları hicvetmek için yaptıkları gülünçleştirme biçimini hatırlatmaktadır.

Romanın ikinci bölümünde ise Rakım Efendi tanıtılır. Yine meddah hikâyelerinde olduğu gibi anlatıcının okuyucu ile sohbet eder biçimde karakteri belli başlı yönleri ile tanıttığı görülmektedir.

Bâb-ı sâbık bize hikâyemizi kendi isimlerine nispet eylediğimiz iki zattan birisinin ahvâl-i husûsiyyesini epeyce öğretti. Burada dahi yine böyle mücmelen olsun Râkım Efendi'nin ahvâl-i husûsiyyesini görmeye muhtacız (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.25)

Nutku'nun meddah hikâyelerine yaptığı vurguda, açıklama bölümünde yapılan bu tanıtımların ve betimlemelerin hikâyenin olaylar dizisine yardımcı olmak için yapıldığı görülmüştür. Ayrıca Nutku, bu açıklamaların ileride ortaya çıkacak gülünç ya da acı olayların hazırlayıcısı olduğunu da belirtmiştir.

Bu doğrultuda *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'nin kurgusal yapısı ele alındığında Felatun'a dair yapılan açıklamaların sonraki bölümlerde yaratılan gülünç durumlarla doğrudan bağlantısı olduğu görülmektedir. Nitekim anlatıcı da roman boyunca araya girerek Felatun'un düştüğü gülünç durumlar üzerinden öğretici bir yaklaşım sergilemiştir.

Bunlardan en belirgin olanı, romanın ilk bölümünde Felatun'un kalemdeki memuriyetine dair yapılan açıklamalardır. Kaleme gitmeyen Felatun'un aynı zamanda kalem memuriyeti süresince öğrenilebilecek bilgilere haiz olduğunu sanması ironik biçimde anlatılmıştır.

Ya böyle haftada üç saat kaleme giderek onu da nakl-i hikâyâtle geçiren bir delikanlı ne öğrenebilir? Nasıl ne öğrenebilir?  
İşte Felatun Bey öğrenmiş ya? Yazısı var, okuması var, Fransızcası var. Zeki, fatîn, cerbezeli, hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da irâdı var! Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı? (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 20).

Anlatıcı, ironik biçimde Felatun Bey'in öğrenmeye ihtiyacı olmadığını söylemektedir. Burada yapılan vurgu aslında Felatun'un cehaleti üzerinedir. Henüz romanın başındaki bu vurgu, romanın sonraki bölümlerinde ortaya çıkacak gülünç durumun

hazırlayıcısıdır. Nitekim Felatun'un Ziklas ailesinin kızlarına Fransızca öğretirken bilgisizliği yüzünden düştüğü durum bununla bağlantılıdır.

Romanın ilk bölümünde Felatun Bey'in bilgisizliğine yapılan ironik gönderme romanın bu noktasında Felatun'un düştüğü gülünç durumla karşılık bulmuştur. Felatun Bey, Rakım Efendi'yi küçük düşürmek isterken, Fransızcasının yetersizliğinden ötürü kendisi küçük duruma düşmüştür. Bu doğrultuda, romanın meddah kurgusunun gülünç durumları inşa etmek için kullandığı yöntemlerden birini kullandığını görmek mümkündür. Bunun bir diğer örneği, ilk bölümde, Felatun Bey'in, babasının "aylık yirmi bin kuruşluk irâdi"na güvenerek bolca harcama yaptığının anlatılmasıdır. Ancak romanın sonunda Felatun Bey durumu şöyle ifade eder:

Felatun - (Rakım Efendi'den ziyâde şiddetle içini çekerek) Evet! Hakkın var. Babamdan kalanı cem'an yekûn yedikten sonra, yüz elli bin kuruş kadar da açık borç etmişimdir. Fena zevk değildir doğrusu.

Rakım - Zararı yok birâder. İnsanın akli sonradan başına gelir. Bundan sonra yapmazsınız.

Felatun - Bundan sonra alacağım maaştan kendimi besledikten sonra arttıracığım miktarla bin beş yüz lira borcu ödemeye ömrüm kifâyet eder ise belki doksan yaşında iken yine sefâhate vakit bulabilirim.

Rakım - Adam sen de, ödenmeyecek borç mu olur?

Felatun - Yok birâder! Sefâhat ettim, çocukluk ettim. Her haltı ettim. Ama memur olduğum yerde maaşım ile kanaat ederek sıdk u ihlâs ile çalışacağıma emin olmanı rica ederim.

Rakım - Allah için birâder, bu emniyet bende vardır. Hemen Rabbim tevfiik-i selâmet versin. Benim murâdım inşallah bundan böyle mansıbın daha ziyâde büyür de borcunu ödedikten başka bundan sonra dahi kesb-i destinle zevk etmeye fırsat bulursun demek idi.

Felatun - Sadakatle hizmet ettikten sonra bu söylediğin şey husûl bulmaz değildir. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 193).

Felatun Bey ve Rakım Efendi arasındaki bu konuşma, Felatun Bey'in romanın ilk bölümünde anlatılan vurdumduymaz harcama alışkanlığının sonuçlarını göstermektedir. Diğer taraftan Felatun Bey ve Rakım Efendi'nin romanın sonunda karşı karşıya getirilmesi, romanın başından beri süregelen karşılaştırmanın bir sonucu mahiyetindedir. Alafranga görünmek hevesiyle davranan ve Rakım Efendi'yi kıskanan Felatun Bey en sonunda parasız kalmış ve İstanbul dışındaki bir memuriyetle borçlarını kapatmanın derdine düşmüştür. Romanda meddah kurgusunun izleri bu noktada da görülmektedir. Kıssadan hisse ile sonuçlanan meddahlar gibi roman da bu yönde bir



göndermeye sahiptir. Ancak romanda kıssadan hisseyi anlatıcı Rakım Efendi'ye yaptırmıştır. Rakım Efendi'nin Felatun Bey'e verdiği tavsiyeler ve Felatun Bey'in özeleştirici barındıran cevapları romanın vermek istediği mesaj ile yakından ilgilidir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanının kurgusal nitelikleri, özellikle roman tiplerinin ele alınış biçimi, olay örgüsünün roman tiplerine atfedilen niteliklerin odağında geliştirilmesi ve bu doğrultuda gülünçleştirme yollarının kullanımı açısından Türk sözlü kültüründeki meddah hikâyelerinden izler taşımaktadır.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında anlatıcı ve olay örgüsü odağında görülen meddah hikâyeleri etkisi *Paris'te Bir Türk* romanında da görülmektedir. Üç ayrı kısımdan oluşan ve her kısmı da baplarla birbirinden ayrılan eserde, yine birbirine tam olarak zıt iki roman kişisi vardır. İdeal Osmanlı genci profili çizilen Nasuh her yönüyle kusursuz gösterilmektedir. Karşısındaki Zekâ ise zaaflarının esiri olmuş sürekli küçük düşen bir kişiliktir. Eseri meddah hikâyelerine mizah ve kurgu bağlamında yaklaştıran öğeler *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanı ile aynı niteliklere sahiptir.

Romanın başında kişiler tanıtılırken gülünç durumlara kaynaklık edecek iki kişi Zekâ ve Remzi Bey'den bahsedilir. Bu yönüyle roman meddah hikâyelerinin açıklama bölümlerinden izler taşımaktadır:

Kaptanın sağ cenahında ve De Trouville'in alt tarafında Zekâ Bey isminde bir zat vardı ki Türk olduğu yalnız isminden anlaşılıp, ol kadar alafranga, ol kadar şık bir şeydir ki, sofrada Avrupalı ve mütemeddin addolunmaya layık ondan başka kimse olmadığı hükmedilse sezadır.

Fakat hüsnü de süsüne muadil olduğunu munsifane ikrar ederiz. Hele sinnini yirmi beşten ziyade tahmin etmeye imkan yoktur. Remzi Efendi isminde kırk beşini mütecaviz kısa boylu, kuru yüzlü, hem köse, hem kır sakallı, parlak gözlü bir efendi dahi Zeka Beyin alt tarafındadır ki bunların ikisi refik-i mülâsık oldukları zahir hallerinden görülmekte ise de Zeka Bey veliyy'ü'n-ni'met ve Remzi Efendi abd ü memlâk gibi bir muamelede bulduklarına nazaran asıl kumanda (yani para) Zekâ Beyde olduğu dahi anlaşılırdı. Bunlar kendi ikrarlarına göre Paris'e seyahata gidiyorlarmış (Ahmet Mithat Efendi, 2000a, s. 5).

Paris'e gitikleri belirtilen Zekâ ve Remzi Bey'e dair yapılan betimlemelerde anlatıcının müstehzi bir tavır seçtiği görülmektedir. Benzer biçimde, bir başka roman kişisi Mister James anlatılırken de gülüncün işaretleri vardır:

Beri tarafta Remzi Efendinin altında bir İngiliz vardır ki ismi Mister James olup haline, kıyafetine nazaran kendisini feylesof ve ressam zannedenler hata etmezler. İki yanakları üzerinden salıverdiği favori denilen çatal sakallar iki omuzlarından aşağıya doğru sarkmış gitmiş, hem uzun boylu, hem uzun yüzlü, ince, kıpkırmızı bir adamdır.

Mâlumdur ki bu gibi feylesofların gittikleri, geldikleri veyahut gidecekleri, gelecekleri yer ne bilinir, ne de tayin edilir. Feylesofluğun şanı bu imiş! (Ahmet Mithat Efendi, 2000a, s. 6).

Anlatıcı Mister James'i betimlerken beklenmedik davranışlar sergileyebileceğine dair bir imâda bulunur. Bu yaklaşımı hem ironik bir gönderme hem de ileride oluşabilecek gülünç durumlara dair meddah hikâyelerinin açıklama bölümlerinin izlerini taşıyan bir hazırlıktır. Nitekim roman boyunca gülünç nitelikleri ile öne çıkan roman kişileri de Mister James ve Zekâ olmuştur. Örneğin bunlardan birinde Mister James'in attan düştüğü sahne hem söz hem de hareket komiğine dayalı görüntüler barındırır:

İşte bu dakika vak'anın en komik (gülünç) dakikası oldu. Zira suya düşen zat imdadına yetişildiği ve bahusus Nasuh'un atın kuyruğuna yapıştığını görünce, kendisi dahi can havliyle atın boğazına sarılıp olanca avazıyla Nasuh'a "O! Yes yes! Tornistayn! Tornistayn! Folspidistayn!". diye bağırmağa başlamıştı. Her ne hal ise Nasuh atı kenara kadar çekti ve Paris'te ne olur, ne olmazı düşünenlerin mecbur oldukları ihtiyatlardan olmak üzere, yanından ayırmamakta bulunduğu hançeri çıkarıp üzengileri keserek deli İngiliz'i bayağı büyücek bir mehlekeden kurtardı. Ve İngiliz'in kim olduğunu ihtimal ki siz dahi tanımışsınızdır. Zira kendisinin suret-i telaffuzu size de meçhul değildir. Eğer tanımamış iseniz, biz size haber verelim: Messagerie Imperiale vapurunda görmüş olduğumuz yolculardan İngiliz Mister James' dir (Ahmet Mithat Efendi, 2000a, s. 248)

Romanın başında tanıtılan Mister James'in şimdi düştüğü gülünç durum başta yapılan açıklama ile paralellik göstermektedir. Romanın başında anlatıcı tarafından tek tek tanıtılan roman kişilerinin sonraki bölümlerde davranışları ve başlarına gelen olaylar odağında ele alınırken bu tanımlamalarla uyuşan bir çizginin tercih edilmesi romanın meddah hikâyeleri ile olan kurgusal yakınlığını göstermektedir.

Benzer bir etki *Karnaval* romanında görülmektedir. Bununla birlikte *Karnaval*'da meddah hikâyelerinin bir diğer özelliği olan anlatımın yan hikâyeler ve fıkralarla zenginleştirilmesi de romana yansıyan bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

*Karnaval* romanı “Mukaddeme” ile başlamaktadır. Sonrasında ise romanın üç ayrı ana bölüme ayrıldığı görülmektedir. Bu bölümler “Birinci Kitap: Karnavaldan Mukaddem”, “İkinci Kitap: Karnaval İçinde” ve “Üçüncü Kitap: Karnavaldan Sonra” şeklinde adlandırılmıştır. Bu bölümler kendi içlerinde ayrı ayrı isimlendirilmiş on baptan oluşmaktadır.

“Birinci Kitap: Karnavaldan Mukaddem” bölümü romandaki kişilerin tanıtılmasına ve aralarındaki ilişkilerin geliştirilmesine ayrılmıştır. Bu bölümün ilk alt bölümü olan “Zekâi ile Resmî” roman boyunca aralarındaki çatışmanın ve farklılığın işleneceği kişilerin adlarıdır.

*Karnaval* romanında da *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*'de olduğu gibi ilk bölümler meddah hikâyelerinin *açıklama* bölümlerine benzemektedir.

Roman başlarken anlatıcı meddah üslubuna benzer biçimde okuyucu ile konuşma yoluna gider. Anlatıcı okuyucuya Uzleti Efendi'yi tanıyıp tanımadıklarını sorar ve burayı bir çıkış noktası olarak kullanarak romandaki diğer kişileri tanıtmaya başlar:

İşte bu zat Uzleti Efendinin dünya dârında bir tanecik mahsul-i ömrü olup terbiye ve talimine ol kadar itina eylemiştir ki yirmi beş yaşına kadar çocuğu hemen kapıdan dışarıya çıkarmamıştır. Vakıa ifademizin bu derecesi de mübalağadır. Evet! Kapıdan dışarıya çıkarmıştır. Hatta seyir yerlerine bile göndermiştir. Çifte lala maiyetinde olduğu ve arabasına binmiş bulunduğu halde Zekai Bey istediği yerlere gider gezerdi. Muradımız sair gençler ile ihtilat etmeksizin ve onların terbiyelerini bozan birtakım fena mahalleri tanımaksızın büyüdüğünü anlatmak olduğu için "kapıdan dışarıya çıkarmamıştır" dedik. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.39).

Anlatıcının Uzleti Efendi'nin oğlu Zekâi'yi yetiştirme biçimine dair anlattıklarında ironik bir yaklaşım vardır. Bu ironik yaklaşımı kurarken meddah tarzı anlatım biçimine başvurarak kendi söylediklerini açıklama yoluyla okuyucuya hitap ettiği görülmektedir. Bu paragrafın devamında bu sefer anlatıcı Zekâi'yi merkeze alır ve babasının yetiştirme biçiminin Zekâi üzerindeki etkisine gönderme yapar.

Anlatıcı, Uzleti Efendi'nin çocuk yetiştirme biçiminin Zekâi'ye olan etkisini anlatırken sürekli olarak okuyucuya sorular sormaktadır. Bu okuyucuyla iletişime geçme yöntemi

meddah tarzı anlatım biçimine benzemektedir. Diğer taraftan anlatıma ironik bir şüphecilik de katmaktadır. Aslında anlatıcının yapmak istediği *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*'de olduğu gibi bir tip yaratmak, o tipin özelliklerini sıralamak, tanıtmak ve bu nitelikleri sonraki bölümlerdeki gülünç unsurların hazırlayıcısı olarak kullanmaktır. Nitekim Uzleti Efendi'nin servetini harcar korkusuyla korumacı davranarak yetiştirdiği Zekâi tam tersine babasının servetini tüketecek bir mirasyediye dönüşmüştür. Bunun en belirgin örneği Zekâi'nin babasının mezarını yaptırırken bile müsrif ve dikkatsiz davranmasıdır:

Mirasyedi olmadan mirasını yemeğe başlamış olan Zekâi Beyin artık pederi vefatından sonraki mirasyediliğini takdir edebilmek güç bir şey değildir. Hatta mirasyediliği pederinin mezarı ve ruhu için ifa-yı vazife-i bünüvvetten olan şeylerin suret-i icrasınca dahi görülmeye başladı. Mesela en küçüğümüzden en büyüğümüze varıncaya kadar herkesin mezar taşları birkaç yüz yıldan beri bu sanat ile iştilal eden esnaf tarafından yapılırken Zekâi "Efendim! aux sculpture'lük (mermer tıraşlık) be aux arts (sanayi-i nefise) kısmındandır. Bizim eşek heriflerin sanayi-i nefisece ne kadar costeau'ları olabilir. Pederime bir chef-d'oeuvre (enfes-i asar) yaptırmalıyım!" diye en mahir bir ressama şeklini tersim ve Roma'da sfüet-i mahsusada imâl ettirdiği bir mezar sandukası hiç de bir müslüman mezarına benzemediği halde birkaç bin liraya mal olmuş ve dostların "Uzleti Efendi gibi kibar-ı ulemadan bir zatın böyle frenk mezarında yatması uyamaz!" diye ısrarları üzerine Roma'dan gelen mermerler bir tarafa atılarak yeniden sanduka imâline mecburiyet elvermişti. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.369).

Anlatıcının ilk bölümde Zekâi'yi tanıtırken kullandığı ironik tavırla romanın sonundaki ironik tavır arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Anlatıcı romanın sonunda Zekâi'yi babasının servetini tüketmeye devam eden bir mirasyediye çevirerek gülünçleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında romanın başında yapılan tanıtmanın bu gülünç durumun hazırlayıcısı olduğu görülmektedir. Bu da meddah hikâyelerinde görülen bir niteliktir.

Roman boyunca benzer yöntem, romanın mizahi niteliğini güçlendirmek için kullanılmıştır. Örneğin Hamparsun Ağa, alafrangada kıskanmak olmadığını söylemiştir. Ancak sonradan eşi Madam Hamparsun'u kıskanarak gülünç davranışlar sergilemiştir.

Romanı meddah hikâyelerine kurgusal açıdan yaklaştıran diğer bir öge ise yan hikâyelerin ve fıkraların kullanımınıdır. Meddah hikâyelerinin *senaryo* bölümlerinde kullanılan bu yöntem *Karnaval* romanında da işletilmiştir. İlk bölümde Resmi'nin ne kadar becerikli olduğu anlatılırken böyle bir hikâyeye başvurulmuştur.

Anlatıcı bu hikâyeyi Resmi'nin el becerisini överken hatırlamış ve anlatmıştır. hikâye Çinli bir ustanın eşine az rastlanır el becerisini anlatırken anlatıcı durumun ilginçliğini vurgulamak için İngiliz Zabit'in şaşkınlığını öne çıkarmıştır. Ayrıca bu hikâyeye başlarken anlatıcı "Resmi ne değildir? Her gün taklit emrinde Resmi, âdeta bir Çinlidir!" diye söze başlayarak bir çağrışımın hareketle Resmi'yi tanıtmıştır. Hikâyenin böyle bir çağrışımın ardından anlatılması romanın mizahi bir ton da katmaktadır.

Romanda yan hikâyeler ve fıkralar burada olduğu gibi olay örgüsünden bağımsız olarak roman kişilerini tanıtmak için kullanılmıştır. Bunu bir örneği de üçüncü bapta Cezayirli Bahtiyar Paşa ailesinin tanıtıldığı bölümdür. Bu bölümde Bahtiyar Paşa'nın kızı Şehnaz bir fıkraya gönderme yapılarak tanıtılmıştır.

*Karnaval*'ın ilk ana bölümü roman kişilerinin tanıtımına ayrılmıştır. Sonraki ana bölüm ilk bölümde tanıtılan kişilerin çekişmelerinin ortaya çıkardığı gülünç sonuçlara dairdir. Romanın bu şematik ilerleyişi meddah kurgusundan izler taşımaktadır.

Romanda fıkra ve hikâyelerin kullanılma biçimi de meddah hikâyeleri ile olan kurgusal yakınlığı göstermektedir. Özellikle anlatıcının irticalen söyler gibi bir çağrışımın ardından fıkra ya da hikâye anlatma yolunu seçmesi meddah hikâyelerindeki gevşek kurgusal düzeni hatırlatmaktadır.

Romanın son bölümü "Karnavaldan Sonra" olarak adlandırılmıştır. Bu bölüm karnaval ve balo gibi batılı yaşam biçimine uygun eğlence anlayışının getirdiği sonuçları roman kişileri üzerinden açıklamaktadır. Ayrıca mirasyediye dönüşen Zekâi'nin düştüğü trajikomik durum da bu bölümde işlenmektedir. Paris'e gidip oradan borçlanarak dönen Zekâi evlendiği Şehnaz'ın elmaslarını çalmaya meyledecek seviyeye gelmiştir. Anlatıcı bu durumu anlatırken de meddah tarzında bir yaklaşım sergilemektedir:

Kızın odasında yalnız kalan Zekâi'nin şu muamelesi üzerine ne yolda hareket edeceğinizi hesap eylesiniz? Ettiği işten nadim olmuştur mu diyeceksiniz.?

Heyhat! Babıali ve Fransız kaçılarıyası para istiyor. Nedamet istemiyor! Düşündü taşındı. Hem de pek faci düşündü taşındı! Nihayet "Rezil olmaktan ise? ... diye yerinden bir davranış davrandı!

Aman muharrir efendi! Korkarım kendisine kiyacak!

Yok yok! Korkmayınız! Öyle denaet-i tab' erbabında bu cür 'et olamaz. "Rezil olmaktan ise? ... " diye davrandığı zaman daha büyük bir rezaleti icraya kıyam eylemişti. Zira doğruca kızın çekmecesine gidip ayağı altına alarak birkaç tekmede kapağını yarmış ve içinde bulduğu elmasları mendile doldurup çıkmış gitmiştir.

Vay efendim Zekâi Beyefendi vay! .. Nihayet hırsızlık da ha?

Ya ne yapşın? Rezil olmaksansa?.. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.392-393).

Zekâi'nin düştüğü güç durumdan çıkmak için yaptıklarını okuyucu ile sohbet ederek anlatan anlatıcı, meddah tarzı bir tavır seçerek romanın mizahi bir ton yakalamasını da sağlamıştır. Bunu Zekâi'nin davranışlarının yarattığı sonuçların ardından düştüğü durumu ironik biçimde soru sorarak yapmaktadır. Ayrıca romanın başında Uzleti Efendi'nin Zekâi'yi yetiştirirken dikkat ettiği her şeyin zaman içinde tersine dönmesi ve Zekâi'nin aslında babasının hayal ettiğinin çok dışında kişilik özelliklerine sahip olması romanı meddah kurgusundaki tip geliştirme biçimine yaklaştırmaktadır.

Zekâi'nin hırsızlık çabalarının ve küçük düşmesinin anlatıldığı bu bölüm Resmi ve Hesna'nın evlilikleri ile sona ermektedir. Roman, Resmi ve Madam Hamparsun üzerinden yasak aşkın sebep olduğu aile felaketini anlatan bir izleği de içinde barındırmasına rağmen mutlu sonla bitmektedir. Bu mutlu son romanın kurgusal niteliğini meddah hikâyelerine yaklaştırmaktadır:

İşte size bir "Onlar ermiş muratlarına!" isterseniz "Biz de erelim muratlarımıza!" diyelim ama bu hak henüz emel-i zifafa nail olamamış bulunan gençlere mahsus olduğundan bizim gibi familya babaları onların şu dualarına "amin!" veyahut tabir-i kadimce "darısı sizin başınıza!" demeyi kendi mevkilerine daha muvafık bulurlar. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.395).

Romanın son bölümünün adı "Onlar Ermiş Muratlarına" dır. Anlatıcı romanın son paragrafında bu başlığa gönderme yapmaktadır. Ayrıca kendini bir aile babası olarak tanıtip toplumsal konumunu vurgulayan bir nüktede bulunarak eserini sonlandırmaktadır. Romanın bu son bölümü olayların sonuçları üzerinden bir kıssadan hisseye ulaşmaktadır. Ayrıca "Onlar ermiş muratlarına!" cümlesi, anlatıcının halk anlatılarının sonlanma biçimine yaptığı bir göndermedir. Romanın bitişinin bu biçimde

özellikle vurgulanması ve kıssadan hisse niteliklerine sahip olması ise meddah hikâyelerinin izlerini taşımaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanı olan *Şık* hem kurgusal hem de anlatıcı nitelikleri itibariyle Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *Karnaval* romanlarına benzemektedir. *Şık* romanında da anlatıcının okuyucu ile doğrudan konuştuğu bununla beraber romanın belirli noktalarında araya girerek açıklamalar yaptığı görülmektedir.

*Şık* on ayrı baptan oluşmaktadır. Roman zamandizinsel bir kurguya sahiptir. Ayrıca her bap ayrı ayrı adlandırılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin yukarıda vurgulanan romanları gibi *Şık* romanında da meddah hikâyelerinin izleri kurgu ve mizah bağlamında görülmektedir.

Roman doğrudan şık tipinin tanıtımı ile başlamaktadır. Anlatıcının şık tipini tanıtırken doğrudan eleştirel ve ironik bir tavır takındığı görülmektedir. Böylece romanın başından itibaren Şatırzade Şöhret üzerinden toplumdaki şık tipinin eleştirileceği anlaşılmaktadır.

*Şık* romanında, olay örgüsü geliştirilirken *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *Karnaval* romanlarında olduğu gibi önce roman kişileri tanıtılmış ardından da roman kişilerine atfedilen niteliklerle uyuşan gülünç sahneler yaratılmıştır. *Şık* romanında bu yöntemin uygulanması romanı meddah hikâyelerine yaklaştıran yönlerdendir. Romanın henüz ilk babında anlatıcının tavrı bu durumu göstermektedir:

Bu bapta güzel bir numune olmak üzere erbab-ı mütalaaya, işte bizim Şatırzade Şöhret Bey'i arz edeceğiz.

Şatırzadeliği, eski bir hanedan namına mensup veyahut sair bir esasa müstenid bir isim zannetmeyiniz. Şöhret mahza böyle bir unvanla yâd olunmayı arzu eylediği için garaipten olarak isminin yanına bir de Şatırzadelik ilave eylemiştir!

Şöhret pek şıktır. Hem nasıl şık? Bu kelimenin su-i mana cihetiyle ne kadar tevsiine imkân varsa işte öyle şıktır. (Gürpınar, 2021a, s.34)

Anlatıcı meddah hikâyelerindeki gibi kişileri tanıtarak olay dizisine yardımcı olacak bir serim yapmaktadır. Bu serim bölümü yukarıda ele alınan diğer romanlarda da olduğu gibi ileride ortaya çıkacak gülünç durumların hazırlayıcısıdır. Örneğin romanda

Şatırzade Şöhret Bey tanıtılırken onun giyim kuşamı, ekonomik durumu ve dış görünüşünün diğer insanlar üzerinde yarattığı izlenim anlatılmıştır:

Mesela, bu sene dar elbise giymek modadır, değil mi? Bizim Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki diğer şıklarınki hakikaten onun yanında bol kalır. Yakalıkların enileştiğini görünce, ertesi günü kulaklarının uçlarıyla temas edecek derecede enli bir yakalık diktirip takınır! İşte her süsü böyle benzetmeye veyahut benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her neyse onun ifratını yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir.

Elde meraklı çok! Sokakta buna tesadüf edenler aklından zoru olup olmadığını muayene için dikkatle yüzüne baktıkça zavallı Şatırzade: “İşte bugünkü kıyafet ve süsümün mükemmeliyeti halk üzerinde matlup olan tesiri hasil eyledi. Herkes kostümüme, cemalime hayran oluyor.” diyerek seviniyor ve zaten Deli Corci gibi raksa karip surette yürümek mutadı iken bugün zıp zıp sıçramak derecelerine yaklaşırdı. (Gürpınar, 2021a, s.36)

Anlatıcının serim niteliğindeki bölümlerde kullandığı ifadeler Şöhret’i ironik biçimde alaya aldığı göstermektedir. Anlatıcı bunu yaparken okuyucu ile sohbet ediyormuşçasına bir üslubu tercih etmektedir.

Roman boyunca Şöhret’in düştüğü gülünç durumlar yukarıda vurgulanan serim bölümünün yansımaları şeklinde cereyan etmektedir. Bablarla bölümlenen romanın alt başlıklarında da bu durumun izleri sezilmektedir.

Romanın ilk iki bölümü “Beyoğlu’nda Bir Metres” ve “Drol” isimlerini taşımaktadır. İlk bölümde Şöhret ve Madam Potiş tanıtıldıktan sonra “Drol” bölümünde roman boyunca bu iki roman kişisine eşlik edecek ve gülünç durumların yaratılmasında başat faktöre dönüşecek olan Drol isimli sokak köpeği tanıtılmaktadır. Romanın bundan sonraki bölümlerinde olay örgüsüne farklı kişiler dahil olsa da ana ekseninde Madam Potiş, Şöhret ve Drol vardır.

Romanda anlatıcı meddah edasıyla araya girerek Madam Potiş ve Şöhret üzerinden toplumsal duruma dair göndermeler yapmıştır. Örneğin Madam Potiş’in alafranga biçiminde giyinmeye çalışırken ortaya çıkan gülünç görüntünün üzerine modaya dair açıklamalarda bulunmuştur:



Hayır, hayır, hata ettik. Bizim hanımlarımız ne bunlara ve ne de hiçbir şeye benzetilemeyecek bir hâle geldiler. Çünkü moda denilen şeyin bütün küre-i arz üzerinde yegâne akademiyası Paris'tir. Paris'te modayı tadil ve ıslah gustosu dahi en büyük aktrislerde veyahut "Demi Mond" denilen nazeninlerdedir. Bunlar moda yapacakları zaman kadınların gündüzlük, gecelik hâllerini, tiyatrodaki, bahçedeki, arabadaki veyahut salonlardaki evzâmı nazar-ı dikkate alırlar ise de Şark'da ferace ve yaşmak altında gezen bir sınıf kadın daha bulunduğunu tahayyül bile etmezler. Sonra bu moda İstanbul'a gelir, bizim Çarşılı Ermeniler veyahut Ermeni karıları onları hanımlarımıza tatbik etmek isterler, yakasından kesip yenine, eteğinden kesip peşine eklemek suretiyle moda karikatürüne benzettikten sonra bir de o kıcı kaba sepet şeklinde kabarık fistanları bellerini oyup daralttıkları feracelerin içine doldurunca artık bu hâlin bir şeye teşbihine imkân kalır mı? (Gürpınar, 2021a, s.49)

Anlatıcının romanın olay çizgisinin dışına çıkarak güncel duruma dair eleştirel bir biçimde yaklaşması romanı meddah hikâyelerine yaklaştıran başka bir göstergedir. Diğer taraftan romanın sonraki bölümlerinde Şöhret'in bir şık olarak düştüğü gülünç durumlar art arda sıralanmış ve sonunda anlatıcı yine doğrudan biçimde varlığını göstererek Şöhret'in temsil ettiği durumu açıklama yoluna gitmiştir:

Ey kari! Şık'ın bu cehaletini, bu belahetini romancının hayalhanesinde vücut bulmuş bir mübalağa olmak üzere telakki etmeyiniz. Ben bu satırları sırf hayalî olarak yazmıyorum. Hayal, hakikatin bir ayine-i inikası olmalıdır. Bendeniz hayalin modelini hakikatten istiare edenlerdenim.

Hakikati hayalden, hayali hakikatten tefrik hassa-i mümeyyizesinin iktisabı pek çok hıred-endişane tecaribe tevaffuk eder ahvalden bulunduğu cihetle, hakikate benzer pek çok hayaller, hayale benzer pek çok hakikatler bulunduğunu hiçbir vakitte nazar-ı im'an ve muhakemeden dur tutmamalıdır.

Kalemimizi sırf hayalimize tabi etmediğimizi söylemiştik. Beyoğlu Caddesi'nden fesini burnuna eğmiş, bonjorunun yakasına bir demet mor "menekşe" ilişirmiş ve elindeki bastonu bir saat rakkası kadar intizamla sallayarak potinlerinin gıcirtısını dahi o intizama tatbik etmek suretiyle yürüyüp gitmekte bulunmuş olan mahluk-ı acibin tetkik-i ahval-i hususiyyesi yolunda biraz siz de yorulmuş olsaydınız keşfedeceğiniz garaip bizim burada haber verdiğimizden kaç kat ziyade olduğunu görürdünüz! (Gürpınar, 2021a, s.116).

Okuyucuya doğrudan seslenen anlatıcının gerçek ve hayal arasında kurduğu bağ dikkat dikkat çekmektedir. Anlatıcı gerçek yaşamdaki görüntünün aynısını romanına yansıttığını iddia etmektedir. Bununla birlikte Beyoğlu Caddesi'nde gördüğü şık tipi ile romanda anlattığı arasında doğrudan bir ilişki kurduğu da görülmektedir. Bu yaklaşımına şık tipini betimlemek için kullandığı "mahluk-ı acibin" tamlaması anlatıcının olay örgüsünden çıkıp alafranga tipini doğrudan hicvettiğini göstermektedir. Anlatıcının meddahla ortaklık gösteren bu yaklaşımı kurgusal açıdan romanın sonlanış biçimi ile de paralellik göstermektedir:

Bu hikâyemizde kuvve-i hayaliyye mahsulü addolunacak havarık-ı adet ile karilerimizi eğlendireceğimize, emsal-i gûnagûnu her gün ortada görülen bazı ahval üzerine nazar-ı ibretlerini celbetmeyi daha ziyade nafi gördük. Şöhret Bey'imiz bir şahs-ı muhayyel ise de eşhas-ı muhakkakadan olarak pek çok emsali yok mudur? Validesinin küpesini çalıp kuyumcu Bedros'a satması hayali ise de birçok şıkların pederden kalma serveti mahvetmeleri hakiki değil midir? (Gürpınar, 2021a, s.155).

Romanın bir “Hatime” ile sonlanması hem halk anlatılarının birden bire başlamama ve bitmeme niteliği ile uyuşmakta hem de meddah hikâyelerinin kıssadan hisse içeren *bitiş* bölümlerinin niteliklerinden de izler taşımaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres*, *Mürebbiye* ve *Tesadüf* romanlarının kurgusal nitelikleri *Şık* romanına göre farklı nitelikler taşımaktadır. Romanlarda sözlü kültürün anlatmaya dayalı türlerinden çok gösteriye dayalı türlerinin etkisi vardır. Olayların gelişim çizgisinin mizahi niteliklere büründüğü noktalarda ortaoyunu ve Karagöz'den etkiler görmek mümkündür.

*Metres* romanı karşılıklı konuşmaların olduğu bir sahne ile başlar. Önce anlatıcı kısa bir betimleme yapar ve hemen aradan çekilir:

Korsenin arkadan bir bağını modist, diğerini Meryem Dudu sıkı sıkıya çekince ilk defa bir moda cenderesine giren Saffet Hanım'ın vücut-ı mülahhamındaki fazla-i lühumun bir kısmı göğsünden yukarı çenesine doğru fırlar, kısm-ı diğeri hemen birbirine girerek sıkışır. Biçarenin çehresi kıpkırmızı kesilir, gözleri büyür. O can acısıyla:  
— Aman madam! Etim kemiğim birbirine geçti. Şimdi bayılacağım, biraz gevşetiniz...  
Modist:  
— Hanımefendim, bütün hayatınızda birinci defa olarak korse koyorsunuz?  
Saffet Hanım:  
— Evet evet...  
Modist:  
— Anlıyorum... Vücudunuz terbiye görmemiş, henüz nizamını bulamamıştır... Korse olmayınca hiç mezûra labilirim? Arkanızdaki en son numéro korsedir... Artık bundan öteye battal şey olamaz.  
Saffet Hanım:  
— Aman gevşetiniz... Bitiyorum... (Gürpınar, 2022a, s.34)

Romanın konuşma ile başlaması Karagöz ve ortaoyununun başlangıcında görülen muhavere bölümünü hatırlatmaktadır. Karşılıklı konuşmalarla yaratılan gülünç etki

bölümün sonuna kadar sürüp gitmektedir. Karagöz ve ortaoyunundan farklı olarak diğer tipler de konuşmaya dahil olarak gülünçün etkisini artırmışlardır. “Geveze Bir Modist” olarak adlandırılan bölüm gülünç konuşmaların habercisidir. Roman “Şadi Efendi ve Ailesi” ve “Kelbiyyun’dan Bir Filozof” bölümleriyle devam eder. Bu bölümlerde romana yeni kişiler eklenir. Ardından gelen “Tuhaf Bir Teklif” bölümü ile romana ismini veren *Metres* tiplemesi, Reyhan ve Müştak ile birlikte romana dahil olur. Böylece roman kişileri hemen hemen tamamlanır. Romanda bütün kişilerin belirginleşmesi ile olay çizgisi de netleşir. Olay çizgisi içerisinde kişilerin davranışları ve amaçları birbirine bağlanıp keşiştikçe rastlantılar ve yanlışlıklar da peş peşe gelmeye başlar. Böylece gülünç sahneler çoğalır ve etkileri artar. Olay örgüsünün merkezinde Parnas vardır. Parnas önce Müştak’ın metresi olmuş ardından Reyhan’la ilişki kurmuştur. En sonunda da Hami daha zengin olduğu için Hami’yi seçmiştir. Müştak ve Reyhan, Parnas’ı Hami’nin elinden almak için plan yaparlar. Buna göre Müştak Hami’nin karısı Saffet’i, Reyhan da Hami’nin annesi Firûze’yi kandırıp birlikte olacaktır. Bu sayede konağa girip Hami ve Parnas’tan intikam alacaklardır. Bu noktadan sonra bütün roman kişileri konak çevresinde ve içinde yanlışlıklar ve rastlantılar odağında karşı karşıya getirilir. Ortaya çıkan curcunaya dayalı sahneler gülünç durumlar yaratır. Romanın konusunu belirleyen merkezdeki olay çizgisi kişiler arasındaki ilişkilerin sonucunda belirlenmiştir. Kişiler arasındaki ilişkilere dayalı dinamik olay çizgisi de romana mizahi bir kimlik kazandırmıştır. Bu açıdan bakıldığında Karagöz ve ortaoyunundaki fasıl bölümlerinin izleri ortaya çıkmış olur. Ayrıca romanın renkli atmosferinin oluşmasını sağlayan tipler de bu bölümlerde karşımıza çıkar.

Benzer kurgusal yapı *Mürebbiye* romanı için de geçerlidir. *Metres* romanından farklı olarak romanın başına “mukaddeme” bölümü eklenmiş ve bu bölümde romanın ele aldığı mürebbiyelik meselesine dair kısa bir açıklama yapılmıştır. Ardından roman Dehri Efendi’nin konağında mürebbiye olarak çalışan Anjel’in öğrencileri Vahip ve Nezehat’e Fransızca gramer çalıştırdığı bölümle başlar:

- Yok... Yok... Yanlış... Fena conjuguer yaptı. Et mon frère vous aime. Bu nasıl “bet” lakırdı? Kim dedi böyle? Kitap dedi?
- Hayır matmazel... Kitap demedi... Ağabeyim Şemi Bey söyledi!
- A... Şemi Bey... O çapkın böyle demiş? Daha başka bir şey söylemedi?

— Söyledi... Bana bu cümlelerin analizini de öğretti. Burada kardeşim “süje”, aime fiil imiş... Siz de “complément direct” oluyormuşsunuz. Ağabeyim “Sen, matmazole böyle söyle, eğer dediğimi güzelce anlatabilirsen bugün mutlak “bon puan” alırsın, dedi.

Nezahet Hanım’ın “bon puan” a derece-i istihkâkını tayine henüz vakit olmadan Matmazel Anjel’in diğer şakirdi küçücük Vahip Bey elinde mini mini bir gramer ile koşu koşu geldi. Mürebbiyesinin yüzüne bakıp tufûlâne bir tebessüm gösterdikten sonra:

J’adore (Perestiş ediyorum.)

Tu adores (Perestiş ediyorsun.)

Il vous adore (O size perestiş ediyor.)

diye “adorer” fiilini arada bir mef’ûl-i tasrîhiyle tasrife başladı. Altı yaşında bir çocuğun dehân-ı ma’sûmânesinden perestiş etmek fiilinin sıyag-ı muhtelifesini işitmek matmazelin pek hoşuna gitti. Kendini tutamayıp Fransız kadınlarına mahsus şûhâne bir kahkaha salıverdikten sonra “O size perestiş ediyor.” cümlesindeki “o” zamirinin merciini anlamak üzere çocuğa sordu ki:

— Il kim?

Vahip Bey, bu suâl-i mukaddere karşı verilecek cevap ve o cevap esnasında alacağı tavrın kendine evvelce mükemmelen talim edilmiş bulunduğunu ima eder bir hâl-i tufûlâne ile yerlere kadar eğilip pereştîşkârâne bir “reverans” yaptıktan sonra:

— Il... İşte o... İşte beyim, Sadri Bey! (Gürpınar, 2021b, s.37).

Anjel’in öğrencileri ile yaptığı konuşma Sadri ve Şemi’nin Anjel’e olan ilgilerini göstermektedir. Anjel’in dolaylı yoldan hem Şemi hem de Sadri ile flört ettiği bu bölüm aksanlı konuşma öğeleri ile gülünç bir nitelik kazanmıştır. Diğer taraftan romanın “mukaddeme”nin ardından yukarıdaki gülünç konuşmaların geçtiği bir bölümle başlaması ortaoyununun *Giriş ve Muhavere* bölümlerinden izler taşımaktadır.

Romanın bundan sonraki bölümlerinde sürdürülen kurgusal düzen *Metres* romanını hatırlatmaktadır. Önce roman kişileri geçmişleri etrafında okuyucuya tanıtılır. Sonra hepsi aynı konağın içinde bir araya getirilerek olay çizgisi sürdürülür. Roman Şemi, Sadri ve Amca Bey arasında süren rekabet ile devam eder. Üçü de Anjel’e âşıktır. Romanda gülünç etki Şemi, Sadri ve Amca Bey’in bir masanın altında yan yana getirildiği ve ertesi gün kavgaya tutuştukları bölümlerle zirveye ulaştırılır. Bu sahneler rastlantıların çokça olduğu, hareket ve durum komiğinin işletildiği bölümlerdir. Roman kişileri arasındaki çatışmaya kâhya kadın Esra, aşçı Tosun ve Beşir’in de eklenmesiyle kişi kadrosu genişletilerek gülünç öğeler de artırılır. Romanın bu bölümlerinde olay çizgisi olgunlaşır ve Şemi’nin, babası Dehri Efendi’yi, Anjel’in odasında yakalamasıyla sonuca ulaşır. Romanın karşılıklı konuşmaların olduğu ve kişilerin tanıtıldığı

bölümlerden sonra olay çizgisinin olgunlaştığı, gülünç öğelerle ilerlemesi ortaoyununun *Fasıl* kısımlarının niteliklerini hatırlatmaktadır.

*Tesadüf* romanında da benzer bir çizginin işlediğini görmek mümkündür. “Mahalle Karıları” isimli bölümle başlayan roman Gülsüm ve Nefise’nin gülünç ve uzun konuşmaları ile devam eder:

- Kadıncığım, aç ben geldim... Bilemedin mi? Komşun Gülsüm...
- A... Gülsüm’üm sen misin?
- Benim anacığım...
- A kız senin öyle kapı çaldığın yoktu. Ne oldu sana?
- Ah bana olanlar oldu!
- Ne oldu? Ansızın kaynanan mı vefat etti?
- Ah ağzını öpeyim... Lakin hani öyle şey... O yine bildiğin gibi oturuyor. Altına pösteği dayandıramıyoruz... Kaynanam sağ fakat başıma geleni bilsen...  
O aralık Hoca Hanım canhıraş bir feryat kopararak:
- Gördün mü şimdi sen benim başıma geleni? Sarman dilinmemiş büyük parçayı almış götürüyor. Seni gidi sarı çıyan... Damarsız kedi seni! Yediğin içine zehir zakkum olsun inşallah!.. Bırak pastırmayı şimdi seni gebertirim.
- Hoca Hanımcığım! Uğradığım derdi bilsen parmağın ağzında kalır... (Gürpınar, 2022b, s. 35).

Roman, ortaoyununun gülüncü kullanma biçimine benzer bir yöntemle kişilerin konuşmaları etrafında şekillenen bir bölümle başlar. *Metres* ve *Mürebbiye* romanlarında olduğu gibi *Tesadüf*’te de olay örgüsü kişilerin tanıtılmasının ardından, olayların rastlantılar ve yanlışlıklar etrafında gülünçleşerek ilerlemesi çerçevesinde geliştirilir. Gülsüm ve Nefise’nin konuşmaları ve kedi Sarmal’ın çıkardığı karmaşa etrafında şekillenen bu bölümün ardından roman yer yer özetleme tekniğinin de kullanıldığı bölümlerle ilerler. Nefise, falcılık adı altında yaptığı sahtekârlık ortaya çıkınca farklı bir mahalleye taşınır. Ancak Gülsüm’ün eşi tarafından dava edilmiş olması onun ününü artırır. Böylece farklı bir mahallede “Çardaklı Bakıcı” lakabıyla daha çok müşteri kazanır. Romanın üçüncü bölümü olan “Çardaklı Bakıcı”dan sonra farklı kişiler sahne almaya başlar. Saibe isimli bir aile kızıyla evlenen Mail Bey arkadaşlarının etkisiyle Şöhret isimli bir hayat kadını ile tanışır ve ona tutkuyla âşık olur. Bu noktadan sonra romana ismini veren tesadüf durumu ortaya çıkar. Şöhret’in eşi Saibe, Nefise Hanım’a kocasını eve bağlamak amacıyla büyü yaptırmak için gider. Şöhret ise Mail’in karısının evine sürekli gitmesinden rahatsızdır ve o da bu durum için büyü yaptırmak isteğiyle Nefise Hanım’a başvurur. İki olay arasındaki bağlantıyı hemen sezinen Nefise, bu

durumdan daha fazla fayda elde edebilmek amacıyla taraflar arasındaki çatışmayı onlara sezdirmeden kullanır. Mail, arkadaşı Hayati sayesinde bu durumu fark eder ve Nefise'nin evine gider aynı anda Şöhret ve Saibe de Nefise'nin evine giderler. Böylece üçü aynı mekânda bir tesadüf eseri bir araya gelmiş olur. Anlatıcı roman boyunca bu tesadüfü yaratacak olay çizgisini gülünç öğelerden yararlanarak geliştirmiştir. Romanın adını bu bölümden alması ve olayların karmaşa, rastlantı ve yanlışlıklar yoluyla gülünçleştirilmesi romanın ortaoyunundaki *Fasıl* bölümü ile yakınlığını göstermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanı anlatıcının tavrı ile de bağlantılı olarak meddah hikâyelerine daha yakın bir kurgusal niteliğe sahiptir. Ancak *Metres*, *Mürebbiye* ve *Tesadüf* te anlatıcı sadece betimleyici bir çizgide kalmayı tercih eder. Olayları kesip açıklamalara girişmez. Bu yönüyle Gürpınar'ın romanlarını ele aldığımızda sözlü kültür etkisi bağlamında *Şık* romanının meddah hikâyelerinden, *Metres*, *Mürebbiye* ve *Tesadüf* romanlarının ise ortaoyunu ve Karagözden izler taşıdıkları görülmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi, Paris'te Bir Türk ve Karnaval* romanları Türk sözlü kültürü bağlamında mizah ve kurgu arasındaki ilişki göz önüne alındığında meddah hikâyelerinden izler taşımaktadır. Bu etki özellikle ilk dönem romanları itibariyle Ahmet Mithat Efendi'ye yakın bir çizgide olduğu düşünülen<sup>20</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanında da sürmektedir. Ancak Gürpınar'ın sonraki romanları *Metres*, *Mürebbiye* ve *Tesadüf* te ise göstermeye dayalı halk anlatılarının izleri hakimdir. Diğer taraftan *Tamaş-yi Dünya*'nın kurgusal nitelikleri itibariyle hem masal hem de meddah hikâyelerinden izler taşıması sözlü kültür anlatıları içinde yaşayan mizahın yazılı kültürdeki kurmaca nitelikli eserlere etkisini göstermesi bakımından değerlidir.

### 3.2. TIPLER

Romandaki kişileri, “yalıncat” ve “yuvarlak” olarak ikiye ayıran Forster, “tip” kavramının 17. yüzyılda yalıncat kişileri tanımlamak için kullanıldığını vurgulamıştır.

<sup>20</sup> bkz: Akyüz, 2011, s.141; Kaplan, 2012: s.439; Moran, 2013, s. 113.

Ayrıca Forster, tarihselleştirerek anlattığı yalınkat kişi kavramına 17. yüzyılda “humour” ya da “karikatür” adının verildiğini de belirtmiştir. Forster’a göre tek bir nitelik veya düşünceden oluşan yalınkat roman kişileri, bir kez okuyucuya tanıtıldıktan sonra bir daha tanıtılmalarına gerek kalmamaktadır. Çünkü hiç bir zaman yazarın denetiminden çıkmazlar. Ayrıca olayların etkisiyle değişmediklerinden okuyucu tarafından kolayca anımsanabilirler (1985, s. 106-110).

Forster’ın iki boyutlu olarak tanımladığı yalınkat kişilerin 17. yüzyılda “humour”, “tip” ya da “karikatür” olarak adlandırılmaları bizi mizah kavramının tarihsel temellerine götürür. Robert Escarpit’in *Mizah* isimli çalışmasında, “humour” kavramı için Hipokrat’ın suyu kuramına yaptığı gönderme ile “humour”un aynı zamanda “huy” ve “karakter” anlamında kullanıldığını belirtmesi bu kavramsal yakınlığı açıklamak içindir. Bu açıklamanın ardından Escarpit, Ben Johnson’ın huy ve karakter anlamında kullanılan “humourları” güldürücü kılmak için nasıl bir yola başvurduğunu anlatır:

Bu yöntem, söz konusu kişilerin çift doğal olmasını gerektirir. Su katılmamış garip huylu birisi tek başına insanı güldürmez. Bunun için başka şey gerekli: Huyundan kaynaklanan sıra dışılığın bütün çizgileriyle öne çıkarılması için, değişik bir fon üstüne yansıtılmalıdır. O fon, sıradanlık ya da çelişki yaratabilecek başka bir sıra dışılıktır. Garip dediğimiz ayrık kişinin bu ikinci doğası, ne ölçüde ayrık olduğunu ortaya koyar; belirgin kaldığı ayrımla da, ona gülünebilir bir nitelik kazandırır. Böylece güldürü yazarlarının (en başta da Ben Johnson'un), neden yapay huylar yaratma, sahte ayrıkılar sunma yolunu seçtikleri anlaşılıyor (Escarpit, 2016, s. 30,31).

Escarpit’in Ben Johnson’a<sup>21</sup> gönderme yaparak örneklediği güldürü yaratma biçiminin temelinde kişilerin sıradışı ya da ayrık niteliklerinin uyumsuz bir bağlamda işlenmesi durumu vardır. Bu yaklaşım doğrudan uyumsuzluk kuramını hatırlatmakla birlikte kurmaca metinlerde mizahın ve güldürü öğelerinin işlerlik kazanabilmesinin alışılmışın dışında bir bağlam ve sıra dışı kişilerin bir araya getirilmesi ile olabileceğini göstermektedir. Bu doğrultuda Forster’ın (1985, s.113) “Kabul etmek gerekiyor ki, tek tek yalınkat kişiler yaratmak, çok yönlü yuvarlak kişiler yaratmak kadar büyük bir başarı değildir; ayrıca yalınkat kişiler arasında en iyileri güldürücü olanlarıdır.” sözü tip

---

<sup>21</sup> İngiliz şair, oyun yazarı.

yaratmanın mizah üretebilmek için ne kadar merkezi bir noktada olduğunu göstermektedir.

Sözlü kültür anlatıları içinde yaşayan ve bu anlatılar yoluyla nesilden nesile aktarılan anlatı kahramanları üzerinden yaratılan mizah da benzer niteliklere sahiptir. Masalarda, Karagöz ya da ortaoyununda karşımıza çıkan tipler belirli insan karakterlerinin uç noktalara götürülmüş halleridirler. Temsil ettikleri toplumsal sınıfın ya da insan tipinin en belirgin, değişmez özelliklerine sahiptirler. Bu yüzden mizah yaratmaya uygundur.

Sözlü kültür anlatıları içinde yaşayan tiplerin güldürücü özellikleri tipeleştirme bağlamında ele alındığında Forster'ın roman tipleri için vurguladığı temel niteliklerle uyuştukları görülmektedir. Bu doğrultuda Türk sözlü kültürü içinde yaşamış olan tiplerin izlerini romanlarda aramak, sözlü ve yazılı kültür arasındaki geçişkenliğin farklı bir boyutunu ortaya koyacaktır.

### 3.2.1. Masal Tipleri

Boratav Türk masallarına dair kitabı *Zaman Zaman İçinde*'de: “İyi usullerle, usta masalcılardan derlenmiş bol sayıda Türk masal malzemesini inceleyince, insan çehrelerinin bizim olan çizgilerini tanırız.” (2009, s.18) der. Bu yaklaşım masalarda yaratılan tiplerin toplumun genel karakteri ile kurduğu bağı göstermektedir.

Sözlü kültür anlatıları içinde yaşayan tipler var oldukları kültürün ve toplumun karakteristiğini yansıtır. Boratav bu durumu masal türü üzerinden ele alırken masalların uzun çağların yaşayış sınamalarının bir toplamı olan “dünya görüşü” ile yüklü insan tiplerini çizdiklerini belirtmiştir. (2007, s.17).



Masallarda yaşayan ve toplumun genel karakterini yansıtan bu karakterler sözlü ve yazılı anlatılar arasında kurulan doğal ve geçişken ilişki çerçevesinde romanlara da nüfuz etmişlerdir.

Roman ve masal arasındaki tarihsel ilişki bunu sağlayan temel unsurdur. Tarih boyunca masallar içinde yaratılan tipler, romana geçiş sürecinde anlatıların olay örgülerinde yeniden karşımıza çıkarlar. Bunun başlıca sebebi sözlü ve yazılı kültür anlatıları arasındaki geleneksel bağla birlikte, romanın, içinde yeşerdiği toplumun kültürel yapısıyla ve yerel ve güncel şartlarla kurduğu bağdır. Boratav, benzer olguyu masallar için de söylemiştir. Bu doğrultuda iki anlatının hem anlatı geleneği açısından kurdukları öncelik sonralık ilişkisi hem de aynı toplumsal ve kültürel şartların içinden yeşeriyor olmaları masal tiplerinin romanlarda yeniden ama daha gerçekçi olarak hayat bulmasını sağlamıştır.

### 3.2.1.1. Keloğlan Tipi

Türk masallarının en belirgin karakteri olarak öne çıkan Keloğlan, serüvene dayalı olay çizgisi ile anlatı geleneğimizde önemli bir noktada durmaktadır. Bununla birlikte Boratav, Keloğlanı sözlü gelenekteki diğer anlatı kahramanları ile de özdeşleştirmektedir. Fıkralardaki Nasreddin Hoca'nın ve hayal oyunlarındaki Karagöz'ün masallardaki temsilcisi Boratav'a göre Keloğlandır. Boratav, Köroğlu'nun kılıç ve kalkanının yerini Keloğlan masallarında Keloğlan'ın kıvrak zekâsının, keskin dilinin ve sağduyusunun aldığını da belirtir (2007, s.22).

Keloğlan'ı sözlü kültürün diğer anlatı karakterleri ile birlikte ele alan bu yaklaşım Türk sözlü anlatı geleneğindeki farklı türler arasındaki iletişimi, geçirgenliği ve benzerlikleri de göstermektedir. Sonuçta aynı kültür ortamı içinde filizlenen bu türler, ortak bir yaşam kültürünü de temsil etmektedirler. Ancak bu karakterlerin her birinin kendine özgü nitelikleri de vardır. Romanlarda izlerinin sürülebilmesi de bu sıra dışı nitelikler aracılığı ile olabilecektir. Keloğlan'ın özgün niteliklerini Öngören şöyle açıklar:

Keloğlan artık, Dede Korkut masalları gibi töre içinde davranmaz. Her türlü kötülüğü, kurnazlığı yapabilir. Kendisine yapılan her türlü kötülüğü, tuzağı olduğu

gibi karşısındakine uygulamak, Keloğlan'ın temel tekniğidir. Keloğlan bir yararlılık göstermediği için adsızdır. Bütün ereği de kötünden öç almaktır. Sonunda padişahın kızını alarak kendisini ispatlamak ister. Keloğlan, Dede Korkut tipleri gibi soylu değildir; babası bile yoktur ve kim olduğu da araştırılmaz. Ancak kızını almak istediği padişah da soylu değildir, herhangi bir adamdır. Keloğlanın gözü yüksekte, padişahlıktadır. (Öngören, 1998, s. 45).

Öngören'in bu açıklaması Keloğlan'ın bir masal kahramanı olarak serüvene yatkın bir karakteri temsil ettiğini göstermektedir. Diğer taraftan kötü ile mücadele etmek için seçtiği yöntem de dikkate değerdir. Töre içinde davranmaması ona kötü ile savaşında yeni bir silah kazandırmıştır. Boratav bu durumu: “O, haksızlığa uğradığı zaman, ‘dinsizin hakkından imansızın geleceği’ni hatırlar, kötünün ettiklerini fitil fitil burnundan getirmesini bilir; padişah bile, haksızın tarafını tutmuşsa, Keloğlan'ın amansız vuruşlarından kendini koruyamayacaktır.” (2009, s.22) biçiminde açıklar. Bu iki yaklaşım Keloğlan'ın tamamen kötülükten arınmış ideal bir iyi tipi olmadığını da göstermektedir. Keloğlan temelde saflığını korumakla birlikte kötüye karşı kötünün silahlarını mahir biçimde kullanabilme yeteneğine de sahiptir.

Keloğlan'ın kendine özgü bir diğer niteliği ise babasız oluşu ve annesinden ayrılıp kötülükle mücadeleye girişmesidir. Öngören, Keloğlan'ın kötülükle mücadelesinin tarihsel açıdan simgesel değerini de vurgulamıştır:

Bu yapının en güzel özetini Keloğlan motifinde bulabiliriz. Yarı destan anlatımı ile Keloğlan, hordahaş olmuş aşiretlerin yüreğinde barınan son ve müstehzi bir umut ışığı gibidir. Yerleşik düzenin tuzak ve hilelerine karşı, hiç değilse çocuklarında bir bağışıklık kazandırmak isteyen, babalarının öcünü almak ve eski dirliklerine yeniden kavuşmak isteyen anaların düşlerini simgeler gibidir, Keloğlan masalları. (Öngören, 1998, s. 44 - 45).

Keloğlan'a dair üzerinde durulan tüm bu nitelikler Keloğlan'ın sözlü kültürden yazılı kültüre hangi boyutları ile taşındığını kavrayabilmek için önemlidir. Romanlarda Keloğlan'ın izini babasız, annesinin geçimi için mücadele veren ve kötülüğü akli ve marifetleri ile yenerken kimi zaman sakarlıkları ve beceriksizlikleri yüzünden gülünç durumlara da düşen tiplerin yaşamlarında sürebiliriz.

19. yüzyıl Türk romanında Keloğlan tipinin karşılığı olarak *Tamaşa-yi Dünyâ*'daki Favini öne çıkmaktadır.

Favini'nin Keloğlan tipi ile olan benzerliği Keloğlan masallarında öne çıkan belli başlı kurgusal ve tematik özellikler üzerinden de değerlendirilebilir. Bunların başında Favini'nin Keloğlan gibi annesinden ayrılarak serüvenlere yelken açmasıdır. Ancak *Tamaşa-yi Dünyâ*'daki temel fark Favini'nin henüz doğduğu an annesinin ölümüyle annesinden kopmasıdır. Bir diğer benzerlik olay örgüsünün engelleri aşmaya dayalı çizgisindeki kötülükle mücadele durumudur. *Tamaşa-yi Dünyâ*'da, Favini'nin karşısında Keloğlan masallarındaki gibi bir Köse tipi yoktur. Ancak kötülük farklı kişiler üzerinden ortaya çıkar. Favini ise mutlak iyiliğin ve saflığın temsilcisi değildir. Bazen o da yönünü kaybeder. Ancak her seferinde doğruluğun tarafında yer almayı başarır. Keloğlan'a benzeyen diğer nokta ise Favini'nin de Keloğlan gibi aşık olduğu kıza kavuşmak için karşılaştığı engeller ve bunlarla mücadelesidir. Favini, Ulah Beyi'nin hizmetindeyken tanıştığı Roksandra'ya kavuşabilmek için türlü zorluklarla baş etmeye çalışır.

Favini'nin Keloğlan'a benzeyen bu nitelikleri, yaşamının başından sonuna kadar Keloğlan'a özgü bir serüven çizgisi ile sürüp gittiğini göstermektedir. Doğar doğmaz annesinden ayrılan Favini'nin yaşamı, karşısına çıkan engelleri aşma çabasıyla geçmiştir.

Keloğlan tipinin mizah bağlamında romana etkisi ise Favini'nin kötülükle mücadele ederken kullandığı yöntemlerde görülmektedir. Tıpkı Keloğlan gibi sürekli başını belaya sokan Favini, kendini kurtarmak için kıvrak zekâsını, ironik ve alaycı söz söyleme yeteneğini kullanmaktadır.

Romanda Favini kurnazlığı ve kıvrak zekâsı sayesinde kötülükle mücadele ederken oluşan gülünç durumlar romandaki mizahi tonun oluşmasını sağlayan en temel faktördür. Favini, ninesini kandırmaya çalışan sahte papazların planlarını kıvrak zekâsıyla ortaya çıkarmıştır. Bunu yaparken papazları küçük duruma düşürmesi romanda gülünç sahneler oluşturmuştur.

Tımarhaneye düşmesi ve oradan kurtulma biçimi de Keloğlan'a has nitelikler taşımaktadır. Favini avukatlık yaptığı sırada kendine müvekkil bulabilmek için türlü kurnazlıklar içine girer ancak bir türlü sonuca ulaşamaz. En sonunda horozların kavgasını bile mahkemeye taşıyıp kendine müşteri bulmaya kalkınca tımarhaneye atılır. Bu Favini'nin karşılaştığı ilk güçlüktür. Bu güçlüğü dedesinin yardımıyla aşar. Güçlüklerin büyüklerin desteğiyle aşılması da Keloğlan masallarına ait bir niteliktir.

Keloğlan tipi ile Favini arasındaki bir diğer ortaklık kötünden intikam alma çabalarıdır. Favini özellikle kendisini tuzağa düşüren kişilerden intikam almak için kıvrak zekâsını kullanır. Örneğin Aspasia ve Çaçı Kiriakula'nı kendisi kandırıp bir çocukla ortada bıraktıkları durumu asla unutmaz ve kurnaz biçimde hem intikamını alır. Kötünden intikam alma biçimi ise romanın mizahi tonunu belirleyen en önemli öğelerdendir. Kötünün gülünç duruma düşürülmesi mizah bağlamında Keloğlan tipi ile kurulabilecek en belirgin özellik olarak durmaktadır.

Keloğlan tipinin izlerini görebileceğimiz bir diğer roman kahramanı *Karnaval*'daki Resmi'dir. Resmi romanın başında anlatıcı tarafında tanıtılırken idealize edilerek anlatılır. Çok bilgili olduğu hatta Fransa'da yaşasa Victor Hugo kadar değer göreceği söylenir. Bunlar Keloğlan tipi ile uyuşmayan niteliklerdir. Keloğlan bu kadar idealize edilen bir tip değildir. Ancak babasız kalması ve annesi ile birlikte fakirlik içinde büyümüş olması onu Keloğlan'a yaklaştırır. Diğer taraftan benzerliği sağlayan asıl sebep Zekâi ile giriştiği mücadeledir. Resmi Zekâi'nin karşısına çıkardığı her türlü güçlüğü kıvrak zekâsıyla aşmayı başarır. Bunların sonucunda ise Zekâi sürekli gülünç duruma düşer. Romanın mizahi niteliği bu sahneler etrafında inşa edilmiştir. Kıvrak zekâsı ile kötüyü sürekli alt eden Resmi'nin bu yönü Keloğlan'dan izler taşımaktadır.

### 3.2.1.2. Köse Tipi

Keloğlan masallarındaki tiplerden Köse, Keloğlan'ın rakibi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, masalların temel karakteristiğinde yer alan klasik iyi-kötü çatışmasının bir yansımasıdır. Boratav Köse tipinin temel niteliklerini şöyle açıklar:

“İnsanın piçi” Türk masallarında, en çok, Köse tipinde canlanır; ya bu adla ya da onun niteliklerini özünde toplamış, başka adla bir kişi olarak. Bu, baş belası, şirret, kötülük etmekten zevk duyan insandır. Ama Türk masalı Köse’yi bile, korkutucu değil, güldürücü bir unsur olarak kullanır. Bundan başka, onun kötü işlerinin zincirlenmesinde yaşayan sanki tek başına Köse’dir; kurbanları cansız birer eşya, manken, nişan tahtası tesiri yapar. Köse örneği üzerinde masal sanki toylara, hayatta karşılaşılabilecekleri türlü hainliklerin bir provasını gösterir. Halk masalı, gene de, Köse’yi alt edecek olumlu gücün varlığını unutmak istememiş, zaman zaman onun karşısına bir Keloğlan ya da daha belalı bir ikinci Köse çıkarmıştır: Kötü, ettiklerinin cezasını, kendine baskın çıkanın eliyle görecektir, hak yerini bulacaktır... Ama böyle hallerde bile asıl maksat, oyunun daha cümbüşlü olmasıdır. (Boratav, 2007, s.25).

Köse tipine dair en dikkat çekici nitelik onun salt kötülüğün temsilcisi olmasına rağmen korkutucu değil gülünç yönleri ile karşımıza çıkıyor olmasıdır. Bu durum mizahın kötülükle kurduğu ilişkinin net bir açıklamasıdır.

Köse tipinin belirgin örneklerini Ahmet Mithat Efendi’nin *Karnaval* romanında görürüz.

*Karnaval*’da Zekâi ve Resmi aynı kadına, Hamparsun Ağa’nın eşi Madam Aslangözyan’a âşıktır. Ancak sadece Resmi aşkına karşılık bulur. Ortada bir yasak aşk vardır. Zekâi bu durumu öğrendikten sonra Resmi ve Madam Arslangözyan’ın birlikteliklerine engel olmak için elinden geleni yapar. Ancak her seferinde yaptığı planlar tersine döner ve gülünç duruma düşer.

Romanın bu bölümlerinde anlatıcının da taraflı bir tavır benimsediği görülmektedir. Hatta romanın bablarından birinin adı: “Zekâi Çatlasın Mı? Patlasın Mı?”dır. Bu bölümde türlü hileler yapan Zekâi’nin yine de istediği sonuca ulaşmaması mizahi bir üslupla anlatılmaktadır.

### 3.2.2. Ortaoyunu ve Karagöz Tipleri

Türk sözlü kültüründe mizahi nitelikleri ile özgün bir noktada duran Karagöz ve ortaoyunu, toplumun her kesimini temsil eden zengin şahıs kadrolarına sahiptirler. Metin And bu iki türde yer alan tipleri birlikte değerlendirmiştir. Bunun sebebi

ortaoyunu ve Karagöz'ün hem yapısal hem de şahıs kadrosu olarak çok benzer olmalarıdır. And Karagöz ve ortaoyunundaki kişileri şöyle sınıflandırmıştır:

- 1) Eksen kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekar.
- 2) Kadınlar: Bütün zenneler.
- 3) İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.
- 4) Anadolu kişileri: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.
- 5) Anadolu dışından gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.
- 6) Zımmı: (Müslüman olmayan) kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi. (And, 2014, s.63)

And, bu sınıflandırma ile birlikte ortaoyunu ve Karagöz'deki şahıs kadrosunun niteliklerini de belirler. Karagöz ve ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliklerini tip olmaları olarak açıklar. Bu yüzden durağan ve değişmez olduklarını belirtmiştir. And'a göre ortaoyunu ve Karagöz'deki kişilerin iradelerini kullanma güçleri yoktur. Belirli durumlar karşısında belirli davranışlar vermeleri beklenir ve geçmişleri ve gelecekleri yoktur (2014, s. 62). Ortaoyunu özelinde şahıs kadrosuna değinen Cevdet Kudret de aynı fikirdedir. Cevdet Kudret ayrıca her tipin bağlı bulunduğu toplum zümresinin bütün özelliklerini barındırdığını da ifade etmiştir (2007, s.65). Cevdet Kudret'in orta oyununu merkeze alarak belirlediği şahıs kadrosu ise şöyledir: “Kavuklu (Karagöz oyunundaki karşılığı: Karagöz), Pişekâr (Karagöz oyununda i karşılığı: “Hacivat”), Çelebi, Zenne, Tuzsuz, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi, Efe [= Zeybek], Cüce ve Kanbur, Denyo [= Abdal], Taklitler, Kürt, Cûd [= Yahudi].

Metin And ve Cevdet Kudret'in belirledikleri tipler göz önüne alındığında toplumun içinde var olan insan tiplerinin ve etnik kimliklerin öne çıktığı görülmektedir. Bu tiplerin ortaoyunu ve Karagöz sahnesine girişleri, kendi ağız ve aksan özellikleri ile konuşmaları ortaoyunu ve Karagöz'de yaratılan mizahın merkezinde durmaktadır. Bu doğrultuda romanların olay örgüsündeki mizahi nitelikli sahnelerin zirveye ulaştığı noktalarda, curcunaya dönüşen komik kargaşalarda ve karşılıklı konuşmalarda öne çıkan tipler üzerinden Karagöz ve ortaoyununun etkileri aranabilir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde Metin And ve Cevdet Kudret'in sınıflandırmaları ışığında bir başlıklandırmaya gidilerek ortaoyunu ve Karagöz tiplerinin romanlardaki izleri belirlenmiştir.

### 3.2.2.1. Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat

Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat odağında romanlarda ele alabileceğimiz kişiler, Karagöz ve ortaoyununda bu iki tip üzerinden yaratılan mizahi etkiyi taşımamaktadırlar. Örneğin Karagöz’de Karagöz ve Hacivat’ın konuşmaları üzerinden bir mizahi etki yaratılmaktadır. Bunu sağlayan Karagöz ve Hacivat arasındaki farklardır. Cevdet Kudret (1992, s. 26), Karagöz’ü okumamış bir halk adamı, Hacivat’ı ise öğrenim görmüş medrese dili ile konuşan bir tip olarak tanımlamıştır. Bu açıdan bakıldığında böyle bir karşıtlık üzerinden ele alınabilecek roman kahramanları görünmemektedir. Ancak özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, *Pariste Bir Türk*, ve *Karnaval* romanlarında öykü çekirdeğinin iki erkek karakter etrafına kurulduğu görülmektedir. Bu erkek karakterlerin birbirlerine zıt kişiliklere sahip olmaları yine bu romanların hepsinde ortak bir niteliktir. Bu doğrultuda romanlardaki bu erkek karakterleri Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat ikiliği üzerinden ele alabiliriz.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* arasındaki temel çelişki yanlış batılılaşma üzerinden kurulmuştur. Alafranga karakterin karşısında duran Rakım Efendi romanın merkezindeki kişidir. Felatun ise alafranga temsilcisi olarak sürekli küçük duruma düşmektedir. Rakım’ı Karagöz tipine yaklaştıran özü sözü doğru bir tip olmasıdır. Olduğu gibi görünmeyi tercih eden bir yapısı vardır. Ancak Felatun sürekli olduğundan daha bilgili ve daha şık görünmenin derdindedir. Gülüncü yaratan bu temel çelişki Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat karşıtlığında da görülmektedir. Benzer biçimde *Karnaval* romanında Resmi, becerikli ve çalışkan bir tip olarak çizilmektedir. Verdiği sözleri zamanında yerine getirir ve tipik batı kültürü özentisi davranışlar sergilemez. Zekâi ise Alafranga görünmek hevesi ile Beyoğlu gecelerine devam eder. Kadınlara parasını kaptırır. Sürekli cehaleti ve savurganlığı yüzünden küçük düşer. Rakım ve Resmi *Paris’te Bir Türk* romanında Nasuh tipi ile yeniden karşımıza çıkar. Nasuh da onlar gibi iktisatlı ve beceriklidir. Ayrıca nüktedan bir kişiliği vardır. Bu yüzden çevresi tarafından çok sevilir. Zekâ Bey ise yanındaki arkadaşı Remzi Bey’in parasıyla eğlence âlemlerine girip çıkmak, kadınları etkilemek ister ama o da Felatun ve Zekâi gibi gülünç durumlara düşmenin ötesine geçemez.

Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat karşıtlığı çerçevesinde düşünüldüğünde Ahmet Mithat Efendi'nin yarattığı tiplerin özellikle birbirine zıt erkek tipler olarak ortaoyunu ve Karagöz izlerini yansıttıkları görülmektedir. Ancak daha doğrudan bir bağlantıyı Çelebi tipi üzerinden kurabiliriz.

### 3.2.2.2. Çelebi

Cevdet Kudret'in Karagöz oyunun klasik karakterlerinden saydığı Çelebi, mirasyedi, hoppa, keyif düşkünü bir karakter olarak öne çıkmaktadır. (Cevdet Kudret, 1992, s. 26) Çelebi tipi romanlarda doğrudan karşılığı bulunabilecek niteliklere sahiptir. Romanlara temas eden en belirgin özelliği ise mirasyedi ve alafranga olmasıdır. Diğer taraftan Cevdet Kudret'in ortaoyunu çalışmasında Kunoş'tan alıntılacağı bölüm bu açıdan dikkate değerdir:

Kúnos, "Zampara" ve "Şık" diye adlandırdığı Çelebi'nin giyimini şöyle anlatır:  
Şıkvari bir kat gayet güzel elbise, güzel bir gözlük, baston, ayağında yırtık ve gayet pis ayakkabı. Nekre olan zat ondan [= o yüzden] alay edecek (Cevdet Kudret, 2007, s. 74).

Bu tanımlamada kullanılan "Şık" sıfatı doğrudan Gürpınar'ın *Şık* romanını hatırlatmaktadır. Şık kavramının romandakine benzer bir bağlamda ortaoyununda geçmesi sözlü kültür anlatıları ile yazılı anlatılar arasındaki devamlılığın bir örneğidir. Bu durumu Berna Moran diğer sözlü anlatı türleri ile karşılaştırarak daha bütünlüklü bir biçimde ortaya koyar.

Mirasyedinin servetini eğlence hayatında har vurup harman savurması teması Tanzimat romanına özgü bir şey değil aslında. Muhayyelat-ı Aziz Efendi'de ("Hoca Abdullah'ın ibretli hikâyesi") çıkar karşımıza, Binbir Gündüzler'de de ("Vezir-i Mağmum"). Âşık Garip bile babasının mirasını tükettikten sonra âşıklığa soyunur. Özdemir Nutku'nun dediği gibi "mirasyedilik çeşitli Türk halk hikâyelerinde, özellikle İstanbul meddahlarının hikâyelerinde sık sık işlenen bir motiftir. " (Moran, 2001, s. 53)

Mirasyedi, alafranga, şık, Çelebi tipinin anlatılar çerçevesinde arka planını oluşturmaktadır. Karagöz özelinde Metin And *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* isimli çalışmada Çelebi'yi şöyle tanımlamıştır:



Çelebi, perdenin en önemli kişilerindendir. Kibar aile çocuğudur, gençtir, incelmış, nazik, züppe, çıtkırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı konuşur. Ya mirasyedir, babadan kalma hamamını, canbaz menziline, bahçesini işletmesi için Hacivat'a bırakır; ya da züğürttür, kadınların parasını yer. Kimi Babıâlîde Hariciye kaleminde çalışır. Oyunların “jeune-premiere”si, tuluat dilinde “sırar” dır. Evliya Çelebi çağında bu türlü gençlere Sefih Çelebi ya da Zenpare Çelebi denilirdi. Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi sever. Kadınlara karşı bencil katı yüreklidir, onların yalvarmasına aldırılmaz. Yüzegülücü, vefasız âşıktır. Kadınlar üzerinde etkisi, başarısı büyüktür, onların gönlünü çelmesini bilir. Çoğu kez kadınlar onu aralarında paylaşamaz. Sevda, gönül işlerinde ustadır. Hacivat'ın kızı ve başka zennelerle sevişmek, onlarla buluşmak için para sızdırır. Ona Hoppa Bey, Züppe Bey, Zampara Bey ya da Şık dendiği de olur : Adı çoğu kez Zafer Bey, Kınap-zade, Üsküdarlı Gelenbevîzade Fatih, Razakızade Füzurarı Bey, Razakızade Tarçın Bey'dir. Avrupalı giyinişi vardır. Giyimi : Redingot, setre pantolon, yelek, boyun-bağı, damalı pelerinli palto, fes. Elinde çiçek, çiçek demeti, nar, yelpaze, baston, şemsiye taşıdığı olur. (And, 1977, s.305)

Metin And tanımlamasındaki belirli noktaların romanlardaki alafranga tipiyle doğrudan uyuştugu görülmektedir. Örneğin, alfranga ve şık çizgisinde betimlenen tiplerin hemen hepsi kalemde çalışmaktadır. Avrupalı bir giyim tarzına sahiptirler. Belki Çelebi kadar gönül işlerinde başarılı değillerdir ancak sürekli bu tarz bir ilişkinin peşindedirler. Zamanlarını genellikle Beyoğlu'nda ya da sayfiye yerlerinde geçirirler.

Çelebi tipinin, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanındaki karşılığı Felatun Bey'dir. Anlatıcı Felatun Bey kalemde çalışan işine bağlı memurlardan olmadığını söyledikten sonra bu zıtlık üzerinden Felatun Bey'in niteliklerini anlatır:

Bizim Felatun Beyefendi bunlardan değil idi. Nesine lâzım? Ayda lâ-akal yirmi bin kuruş irâdı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâtlardan daha dakik bulmakla âlemde yirmi bin kuruş irâdı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl u kemâlini ise kendisi beğenmiş olduğundan cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeye hazırlanır ise de havayı muvâfık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahabâı vesâireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olur ise saat altıdan dokuzaya kadar olan vakti ancak o haftanın vukûâtını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bâ-husûs Felatun Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahabâını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet

nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır. (Ahmet Mithat Efendi, 2021 s.19).

Felatun'un niteliklerinin ironik göndermelerle anlatıldığı bu bölüm genel olarak halk anlatılarındaki mirasyedi tipinin özellikleri ile paralellik göstermektedir. Ancak roman boyunca sürekli gülünçleştirilmesi onu doğrudan ortaoyunu ve Karagöz'de gördüğümüz Çelebi tipiyle yan yana getirmektedir.

*Karnaval* romanında Çelebi tipinin karşılığı Zekâî'dir. Zekâî, Uzleti Efendi'nin titizlikle büyüttüğü mirasını fütursuzca harcar. Bununla birlikte alafranga mekânlara da meraklıdır ve henüz babası hayattayken mirastan yemeye başlar. Romanda anlatıcı bu durumu vurgulamış ayrıca Zekâî'nin mirasyediliğini babasının cenaze masrafları üzerinden anlatarak ironik bir durum yaratmıştır.

Mirasyedi olmadan mirasını yemeğe başlamış olan Zekâî Bey'in artık pederi vefatından sonraki mirasyediliğini takdir edebilmek güç bir şey değildir. Hatta mirasyediliği pederinin mezarı ve ruhu için ifa-yı vazife-i bünüvvetten olan şeylerin suret-i icrasınca dahi görülmeye başladı. Mesela en küçüğümüzden en büyüğümüze varıncaya kadar herkesin mezar taşları birkaç yüz yıldan beri bu sanat ile iştilal eden esnaf tarafından yapılırken Zekâî "Efendim! aux sculpture'lük (mermer tıraşlık) be aux arts (sanayi-i nefise) kısmındandır. Bizim eşek heriflerin sanayi-i nefisece ne kadar costeau'ları olabilir. Pederime bir chef-d'oeuvre (enfes-i asar) yaptırmalıyım!" diye en mahir bir ressama şeklini tersim ve Roma'da suret-i mahsusada imâl ettirdiği bir mezar sandukası hiç de bir müslüman mezarına benzemediği halde birkaç bin liraya mal olmuş ve dostların "Uzleti Efendi gibi kibar-ı ulemadan bir zatın böyle frenk mezarında yatması uyamaz!" diye ısrarları üzerine Roma'dan gelen mermerler bir tarafa atılarak yeniden sanduka imâline mecburiyet elvermişti. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.369).

Zekâî de Felatun Bey gibi roman boyunca gülünç durumlara düşürülmüştür. Ayrıca Karagöz ve ortaoyununda keyfe düşkünlüğü ile öne çıkan Çelebi tipi gibi Zekâî de zevk ve keyif peşinde Beyoğlu salonlarından Paris'e uzanan hovardalıklar yapar ve en sonunda parasız pulsuz kalır.

*Vah* romanında ise benzer özelliklere sahip olan Behçet'tir. Anlatıcı Behçet'i doğrudan "şık" genellemesi altında ele almaktadır. Bu Kunoş'un Çelebi tipini tanımlarken kullandığı sıfatlardan biridir:

Bu zat "şık" unvan-ı umumisi altında temeyyüz eden gençlerden ise de onlar meyanında görülen bazı cicili beylere makis değildir. Şıklar dahi kendi meyanlarında iki kısma münkasim olup bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler

oldukları halde diğer kısmı kendilerine "centilmen" süsünü verirler ki bunlar güya babayane bir surette süslenirler. (Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.50)

Vah romanında Behçet'i Çelebi tipine yaklaştıran diğer bir nitelik yine Kunoş'un tanımlaması ile paralellik göstermektedir. Romanın kurgusal yapısı içerisinde birbirine eklenerek büyüyen entrikaların başlatıcı faktörü Behçet'in kadın düşkünlüğüdür. Bu yönüyle Kunoş'un "zampara" tanımlamasına uymaktadır.

*Araba Sevdası*'nda Çelebi tipi farklı bir işleve sahip biçimde karşımıza çıkar. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında ideal karakterlerin karşısında onlara zıt nitelikleri ile beliren Çelebi tipi *Araba Sevdası* romanında tek başınadır. Bihruz bey mirasyedi olmasının yanı sıra dış görünüşü itibariyle de "şık" biçiminin tüm niteliklerini üzerinde taşımaktadır:

Şu hikâyeyi teşkil eden vakayi ve ahvalin zaman-ı cereyânı olan bundan yirmi beş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtida zarâfet-perverân-ı kibâr-zadegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evladının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbe'l-isti'dâd Keşfi Bey dahi duçar olmuş ve pederinin müsâ'ade-i kudret ü mevki'i dairesinde olmak üzere frengane süslü gezmek, Fransızca okumak, "Bonjur!. Bonsuvar!. Vuzalle biyen?." demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lakırdı ederken araya Fransızca lafızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahete, borç etmeye özenmek ve Türkçeyi edebiyatsız, kaba bir lisan addedip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levazımından madut olan efsar ve evza ve malumatta ve'l-hasıl şe'âyir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetişmişti. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.209-210)

Anlatıcının Bihruz Bey'i anlatırken vurgulduğu nitelikler "şık" mirasyedi Çelebi tipinin dış görünüşüne ve kendini gösterme biçimine daîrdir. Bihruz Bey'in babasından kalan mirası harcama biçimi romanda hicvedilerek ve gülünçleştirilerek anlatılmaktadır. Bu yönüyle Bihruz Çelebi tipine yaklaşmaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanındaki Şöhret ise Çelebi tipine en yakın roman kişisidir. Romanın adı en başta Kunoş'un yaptığı tanımlamayı çağrıştırmaktadır. Romanda Şöhret'in "şık" sıfatını nasıl kazandığı mizahi bir üslupla anlatılmaktadır:

Şöhret pek şıktır. Hem nasıl şık? Bu kelimenin su-i mana cihetiyle ne kadar tevsiine imkân varsa işte öyle şıktır. Malum a? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Taban, ahlaken dahi şık olmak icap eder. Kıyafette görülen şıklık tabiata karışan

mefsedetin alaim-i hariciyyesi demektir. Bir erkek pudra, düzgün, allık, kıvrıklık gibi zenana mahsus olan vesait-i tezyiniyyeyi istimalde kadınları geçerse onun ahlakından şüphe etmekte herkesin hakkı olduğunu inkâr edemez (Gürpınar, 2021a, s. 34)

Anlatıcının Şöhret'i betimlerken dış görünüşünü vurgulaması onu karikatür haline getirmektedir. Roman boyunca bu yolu izleyen anlatıcı diğer taraftan Şöhret'i sürekli gülünç durumlara düşürmeye devam eder. Tüm bunlar Şöhret'i Çelebi tipine yaklaştırmaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* romanında ise Çelebi tipinin izlerini bulabileceğimiz üç roman kişisi vardır: Hami, Müştak ve Reyhan. Hem arkadaş hem düşman olan Müştak ve Reyhan benzer özellikler taşımaktadırlar. İkisinin de kadınlara karşı zaafı vardır. Davranışlarında şekilcilik hakimdir. Reyhan özellikle Parnas ile olan konuşmalarında alafranga niteliklerini ortaya çıkarır. Bu yüzden Parnas'ın dikkatini çeker. Her iki karakter de romanın olay örgüsünde yaptıkları sahtekârlıkların cezasını görürcesine gülünç durumlara düşürülmüştür.

Hami Bey ise romanda hem alafranga hem de mirasyedi olarak öne çıkmaktadır. Bu özellikleri itibariyle Çelebi tipini Müştak ve Reyhan'a göre daha fazla yansıtmaktadır. Bu üç roman kişisini aynı noktada buluşturan ise Parnastır. Aralarında Parnas'ı elde etmek amacıyla süren bir mücadele vardır.

### 3.2.2.3. Zenne

Karagöz ve ortaoyunundaki kadın karakterler genel olarak "Zenne" biçiminde adlandırılırlar. Metin And, Karagöz'deki kadınların güldürüden çok dolantı ve gönül işleri bakımından görevli kişiler olduklarını söylemiştir. Karagöz'deki kadınların olumlu niteliklerle çizilmediğini belirten And, kocalarını aldatan, evlilik dışı gönül işleri yürüten, paraya değer veren, hafifmeşrep kadın tiplerinin Karagöz'de öne çıktığını söylemiştir. (And, 1977, s. 302).

Zenne tipinin izleri romanlarda genel olarak hafifmeşrep kadın tipleri çevresinde sürülebilmektedir. Olay örgüsündeki rolleri erkeklerle kurdukları ilişki biçimlerine göre

belirlenmektedir. Bununla beraber daha yan rollerde erkeklerin uğruna para harcadığı metresler olarak da romanlarda yer alırlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* romanındaki Peri (Sümbül) bu niteliklerin bazılarını taşımaktadır. Zekâsı ve maddiyata düşkünlüğü ile öne çıkan Sümbül romanda gülünç bir etki yaratmasa da onun çevresinde gelişen olaylarda Dâniş Çelebi sürekli gülünç duruma düşürülmüştür. Daniş Çelebi'ye kendisini peri kızı olarak tanıtmış sonrasında da Dâniş Çelebi servetini tüketip kaçmıştır.

*Karnaval* romanında Zenne tipi ile benzer özellikler taşıyan roman kişileri Madam Hamparsun, Bahtiyar Paşa'nın kızı Şehnaz ve Zekai'nin metresi Benli Elena'dır. Madam Hamparsun'u Zenne tipine yaklaştıran niteliği evlilik dışı gönül ilişkisi yaşamasıdır. Resmi ve Madam Hamparsun arasındaki bu ilişki özellikle balo sahnelerinde gülünç durumun yaratılmasında kullanılmıştır. Şehnaz'ı Zenne tipine yaklaştıran ise maddiyata düşkünlüğü ve asla tatmin olmayan kibirli ve kendini bilmez bir kişi olmasıdır. Anlatıcı da romanda bu niteliklere gönderme yaparak Şehnaz Hanım'ı gülünç öğeleri öne çıkararak betimler:

Hüsn-i ahlakın ahsen-i vücuhda aranılması lazım geleceği hakkında verilmiş olan bir hükm-i celile itirazınız var mıdır? Yok ise Şehnaz Hanımın ne kadar hoppa, ne kadar hadidü'l-mizaç, ne kadar kıskanç bir şey olacağını dahi başkaca mülâhaza buyurunuz. Şu kadar ki bu kızın zekasını yüz kadına taksim etselerdi o kadınların her birini de başka başka olarak zeki ve fettan birer kadın olmak üzer kabul ederdingiz. Pergel ile resmolunmuş gibi testekerlek ve küçücük açık mavi gözleri sanki iblisin kör olma yan gözü gibi muhavviri üzerinde fırıl fırıl döner, pırl pırl parlardı. Bu kız ihtiyar olursa şüphe yok şeytanı dahi aldatan koca karıyı da aldatacak bir acuze teşkil eder. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.81)

Anlatıcının Şehnaz'ı hoppa, kıskanç ve fettan olarak tanımlaması Şehnaz'ı Zenne tipine yaklaştıran başlıca öğedir. Romanda Zenne tipinin izlerini görebileceğimiz bir diğer karakter Benli Helana Zekâi'nin metresidir. Hafifmeşrep bir kadın olarak tanıtılan Benli Elena, Zekâi ile Paris'e gitmiş, orada hem Zekâi'nin servetini tüketmesine sebep olmuş hem de Zekâi'yi Paris'te aldatmıştır.

*Araba Sevdası* romanında Zenne tipinin karşılığı olarak Bihrûz Bey'in adını "Siyeh Çerde" koyduğu Periveş Hanım'dır. Roman boyunca sadece Bihrûz'un gözünde takip ettiğimiz Periveş Hanım ve arkadaşının konuşmaları romana mizahi nitelik katmıştır. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.75-76).

Romanda Periveş Hanım'ın olay örgüsünü doğrudan etkileyen davranışları yoktur. Ancak Periveş Hanım'ın konuşmaları ve tavırları Zenne tipi ile doğrudan bağdaştırılabilecek nitelikler göstermektedir.

Karagöz ve ortaoyunundaki Zenne tipinin en belirgin olarak romana yansıyan biçimi ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanındaki Madam Potiş tipidir. Roman boyunca Şatırzade Şöhret Bey ile birlikte türlü gülünç durumların içinde gördüğümüz Madam Potiş, Şöhret'in metresidir. Tek derdi Şöhret'in cebinden parasını almak olan Potiş, Şöhret'in alafranga özentiliğinin ortaya çıkardığı absürt durumları fark etse bile ses çıkarmaz. Hatta kendi de içine dahil olur. Çünkü onun için artık herhangi bir ahlaki değer yoktur. Amacı Şöhret'in parasını olabildiğince sömürmektir. Romanda çirkin ve rüküş bir kadın olarak betimlenen Potiş'in dış görünüşü ve mizacı arasında bir paralellik kurulmaktadır.

*Mürebbiye* romanında öne çıkan Zenne tipi Anjel'dir. Dehri Efendi'nin konağına mürebbiye olarak alınan Anjel aslında Fransa'dan İstanbul'a, metresi olduğu bir adamın yanında gelmiş hafifmeşrep bir kadın olarak tanıtılır:

Bu yeni amaniyle olan münâsebet-i âşıkânesi hilâf-ı me'mûl epey müddet devam eder. Tüccardan bulunması hasebiyle dört beş ay kalmak üzere herifin İstanbul'a bir sefer icra eylemesi icap eyler. Anjel, Garp metanının Şark'ta para ettiğini bildiğinden ve kendini de o metalden biri addeylediğinden hem ziyaret hem ticaret maksadıyla Mösyö Maksim'in peşine takılır, birlikte Dersaadet'e gelirler. Mösyö Maksim'in umûr-ı ticâriyye ile meşgul bulunduğu sırada Anjel de fırsat düşürebildikçe kendi ticâret-i husûsiyyesiyle iştigalden geri durmaz. Dersaadet'e vürutlarından bir ay sonra Maksim metresini bir Rum delikanlısıyla yakalar...

Mösyö Maksim, Fransız olmakla beraber her nasılsa "naturalizm" taraftarı bulunmadığından Anjel'in beli ortası budur diye bir tepme indirip kariyı buldukları otelden kapı dışarıya defedivermek gibi Frenklere yaşmayacak bir nezaketsizlik ve kabalıkta bulunur. (Gürpınar, 2021b, s.57-58).

Burada anlatılanlar kendini mürebbiye olarak tanıtan Anjel'in aslında nasıl bir kişiliğe ve geçmişe sahip olduğunu göstermek içindir. Anjel'in bu nitelikleri ve konaktaki dört erkeği aynı anda idare etmesi Karagöz ve ortaoyunundaki Zenne tipi ile bağdaşmaktadır.

*Metres* romanındaki Parnas da tıpkı Anjel gibi bir işleve sahiptir. İlk önce Müştak'ın metresi olan Parnas roman boyunca hep paranın izini takip etmiş ve Müştak'ı bırakıp Reyhan'ın sonra da Hami'nin metresi olmuştur. Tüm bunları yaparken tıpkı Anjel gibi âşıkları arasında denge kurmaya çalışmıştır. Hafifmeşrep olarak nitelenmesi ve romandaki erkeklerle kurduğu ilişkilerin biçimi doğrultusunda Parnas da Zenne tipinden izler taşımaktadır.

*Tesadüf* romanında ise Zenne tipine yaklaşan roman kişisi Şöhret'tir. Romanda Şöhret, Saibe ile evli olan Mail'in tutku ile âşık olduğu, talihsizlik sonucu eğlence evlerine düşmüş bir tip olarak çizilir. Güzelliği ile önce çıkan ve Mail Bey'i karısı ve kendisi arasında tercih yapması için zorlayan Şöhret, Mail'in onu ihmal edip hasta olan karısıyla ilgilendiği dönem Mail Bey'in arkadaşı Hayati Bey'le de yakınlaşarak Zenne tipinin farklı niteliklerini göstermektedir.

Metin And'ın Zenne tipi için söylediği güldürüden çok gönül işlerinin gidişatını belirleyen, hafifmeşrep kadın tipinin bütün özellikleri romanlardaki Zenne ile bağdaştırılabilecek tiplerde görülmektedir. Ayrıca bu tipler doğrudan güldürü niteliği barındıracak özelliklere sahip olmasalar da erkek roman kişilerinin aralarındaki rekabetin kaynağı oldukları için onların etrafında gülünç sahneler oluşmuştur.

#### 3.2.2.4. Külhanbeyi

Karagöz ve ortaoyununda gülünç niteliği ile önen çıkan bir diğer tip Külhanbeyi'dir. Cevdet Kudret, Külhanbeyi'ni "Bir elinde kama, bir elinde şarap kabı ile perdeye gelen, nara atan, anasını babasını ve dokuz yüz doksan dokuz kişiyi öldürmüş olmakla övünen..." (1992, s. 30) cümlesi ile tanımlamaktadır. Bu yönüyle Külhanbeyi dönemin toplumsal yapısı içerisinde gözlemlenen kabadayılardan Karagöz ve ortaoyunu sahnesindeki temsilcisidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* romanındaki Nizami ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanındaki Hristo Külhanbeyi'nin özelliklerini yansıtmaktadırlar.

*Karnaval*'daki Nizami balo sırasında eski sevgilisi Benli Elena'nın peşindedir. Elena ise Zekâi ile birlikte o sırada. Romanda Nizami'nin balo sırasında çıkardığı karmaşa gülünç unsura dönüştürülmüştür. Ayrıca Nizami'nin dış görünüşü de buna uygun olarak betimlenmiştir:

Üstü başı temiz kendisi yirmi beş yirmi altı yaşında bir genç adam idiye de çehresi o kadar bozuktu ki sanki vücudunda kana bedel hep irin bulunduğu zannolunurdu. Bir ehl-i dikkat bu hali görse Nizami denilen bu zatın maişetinde hiç intizam olmadığını ve işrette ve hevâ-pereslikte derecât-ı ifrata vardığı için daha şu genç yaşında vücudunu böyle berbat eylemiş olduğunu hükmeyleydi (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.153).

Anlatıcı Nizami'yi betimlerken dış görünüşüne dair yaptığı göndermeler Nizami'nin bir külhanbeyi olduğunu göstermektedir. Ayrıca Nizami'nin Benli Elena için kendisini terk edip Zekâi ile birlikte olmasından rahatsızdır. Bu yüzden Zekai ve Elena'nın birlikte gittikleri baloya dâhil olup intikam almaya çalışır. Ancak sarhoşluğun etkisiyle çıkardığı kargaşa yüzünden zaptiyeler tarafından nezarete atılır.

*Şık* romanındaki Hırsto'nun işlevi de *Karnaval*'daki Nizami'ye benzer. Madam Potiş'i takip eden Hırsto, Potiş'in Şöhret'le kurduğu ilişkinin farkındadır ve o da Şöhret'in parasına göz dikmiştir. Bunun için Hırsto, Madam Potiş'i tehdit eder. Ayrıca romanda gülünç sahnelerle sebep olan külhanbeyleri de vardır. Roman içinde ayrı bir başlık açılarak "İki Sarhoş Külhanbeyleri" olarak isimlendirilen bu bölümde köpek Drol'ün sebep olduğu curcunayı seyreden iki külhanbeyinin aralarındaki tartışma gülünç ifadeler barındırmaktadır.

Külhanbeyi tipleri romanlarda önemli işlevlerle karşımıza çıkmazlar. Daha çok kargaşanın hâkim olduğu sahnelerde belirip romanların mizahi tonuna katkı yaparlar.

### 3.2.2.5. Taklitler ve Zimmî

Karagöz ve ortaoyununun kişiler kadrosu, Osmanlı toplumundaki çok kültürlü yapıyı yansıtmaya çalışmıştır. Metin And bu çok kültürlü yapının bir bölümünü oluşturan gayrimüslimlerin Karagöz'de zimmî (erkekler) ve zimmîye (kadınlar) biçiminde adlandırıldıklarını belirtmiştir. Ortaoyunu ve Karagöz'de Frenk, Rum, Yahudi



ve Ermeni tiplerinin oyunun renkli yapısını oluşturduklarını ve ağız taklitleriyle gülünç unsurlar yarattıklarını belirtmiştir (1977, s. 310).

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında belirgin bir gayrimüslim kişiler kadrosu vardır. Bunlardan olay örgüsünde en belirgin biçimde yer alanları Ziklas ailesi ve Rakım'ın arkadaşı müzik öğretmeni Josefino'dur.

Romanda Ziklas ailesi ile bir yemek anında tasvir edilir ve kültür farkları üzerinden komik sahneler yaratılır (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.152).

Romanda İngiliz ailenin doğu kültürüne olan yabancılıkları anlatılırken, kültür farkı odağında oluşabilecek acemiliklerin ve gülünç durumların aslında her iki taraf için de geçerli olabileceği vurgulanmıştır. Bu doğrultuda Karagöz ve ortaoyununda karşılaşılan tiplerin romanda çok daha farklı bir işlev ile belirdikleri de görülmektedir.

*Karnval* romanında ise çok kültürlü yapı Karagöz ve ortaoyununun kişiler kadrosunu aratmayacak kadar zengindir. Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağında yaşayan Madam Kustuş, Madam Mirsak, Victor Hague, Madam Gabat; Hamparsun Ağa'nın konağında yaşayan Madam Hamparsun, Marianko ve diğer kişiler Nikolai, Andonaki ve Benli Elena bu renkli kadroyu oluşturur. *Vah* romanında ise Behçet'in yanında çalışan Petraki ve onun kardeşi Despino romanda mizahi etki yapan kişilerdir.

*Şık* romanında da çok kültürlü bir kişiler kadrosu vardır. Romandaki olaylar toplumsal mekânlara (hanlar, kahvehaneler, restoranlar ve Beyoğlu) doğru yayıldıkça, bu çok kültürlü toplum yapısı da romanın bir parçası olur. Roman boyunca anlatıcı bu çok kültürlü yapıdan mizah üreterek ortaoyunu ve Karagöz'ün canlı ve renkli atmosferine yakın bir atmosfer yaratmıştır. örneğin Şöhret'in köpeği Drol'ün yarattığı curcuna bunun güzel bir örneğidir:

Seyirciler Şık'ın kıyafetiyle köpeğin al başlığını görerek manalı tebessümlere başlamış oldukları sırada seyircilerin içine iki sarhoş Ermeni külhanbeyleri dahi munzam oldular. Ve bunlar için gördükleri acibe üzerine hasıl olan hayretlerini ketme mecburiyet olmadığından iki arkadaş şöyle bir muhavereye başladılar:  
— Şu köpek ki yürümüyor, inat ederse bil ki sokak köpeğidir!  
— Hayır Ahbar! Tazıdır ne!

- Zo kuyruğunu görmüyorsun? Tazı dediğin böyle olur?  
 — Vartan, hımbıl olma! Hiç sokak köpeğinin al takkesi olur?  
 — Zo divanesin, nesin? Sokak köpeğini tanı mıyorsun? Besbelli şeydir!  
 — Zo bir mecidiye iddia korsun?  
 — Hee! Korum. (Eliyle yan cebini dökerek) Fakat iddia bende kalacak, bizim cırmak (beyaz) şundan dışarı çıkmayacaktır.  
 Bu muhavere en yüksek perdeden vuku bulmakta olduğundan anbean adedi artan seyircilerin cümlesi işitmekte ve Ermenilerin hangisi iddiasında hak kazanacağını merak ederek nazar-ı dikkatlerini Drol'ün üzerine açmakta idiler. (Gürpınar, 2021a s.52)

Bu sahnenin canlılığı ortaoyununu hatırlatmaktadır. İki Ermeni külhanbeyinin tartışmasını çevrelerini sarmalayan bir insan kitlesi seyretmektedir. Romanın bu sahneleri hem kültürel çeşitlilik üzerinden mizahi bir bağlam oluşturmaktadır.

*Mürebbiye* romanında ise Anjel ve Beşir kişiler bağlamında Karagöz ve ortaoyununun çok kültürlü yapısını temsil etmektedir. Beşir romanda “zenci köle” biçiminde betimlenmektedir. Sadri, Şemi ve Amca Bey arasındaki kavgaya şahit olan Beşir'in aksanlı konuşmaları romanın mizahi tonunu zenginleştirmiştir.

*Metres* romanı da geniş bir kişiler kadrosuna sahiptir. Kültürel çeşitliliğin yoğunlaştığı ve tamamen mizahi bir tonun öne çıktığı bölüm, Hami'nin çocukluk yıllarında Fransız, Arap ve İranlı öğretmenlerinden ders alırken yaptığı şımarıklıkların anlatıldığı bölümdür. Hami'nin Fransızca öğretmeni ile girdiği diyalog bunun göstergelerinden biridir:

- Ah mon Dieu! Ben hata söylüyor?  
 — Hata söylüyor...  
 — Gramer kitap yanlış yazmış?  
 — Evet grameriniz bütün bütün yanlış yazmış.  
 — O dieu des bêtes! Sen dokuz, on yaşta bir Türk çocuk biliyor, o kadar ki Fransız *grammairien*ler bilmiyorlar böyle?  
 — Çok laf yok... Doğrusu je suis été olacak! Anladın mı Sinyor Patates?  
 — Ben patates?  
 — Ben olacak değilim ya! Sen! Baban da bayır turpu...  
 — Benim baba bayır turp? Bu bana dolu bir insulte (hakaret)...  
 — Hımbıl! Laf boş olacak değil ya? Elbette dolu olacak!..  
 Fransız gözlerini dört açarak:  
 — Allons done imbécile! Tu désires que nous changions notre grammaire pour te pluire... (Haydi oradan ahmak! Sana hoş görünmek için gramerimizi değiştirmemizi istiyorsun...) (Gürpınar, 2022, s.88)

Ayrıca romanda Saffet ve modist arasında geçen konuşmalarda da kültürel farklılıkların mizahi unsura dönüşerek romana yansıdığı görülmektedir. Modistin konuşma biçimi Karagöz ve ortaoyunundaki aksan ve ağız taklitlerinin bir yansımasıdır.

Modist:

— Ben sizde o kadar tuvalete merak görmüyorum. Böyle güzel sıfatınız olsun da psychéniz vargel olmasın?!.. Hep bunlar taaccübümü davet eder şeylerdir... Size baktıkça haryetim artıyor...

Beyiniz sizi bu hâlde temaşa edecek olursa assurer ederim ki amurunuzdan divane olacaktır... (Gürpınar, 2022, s.37).

*Metres* romanın mizahi tonunda bu tür konuşmalar ve ağız taklitleri önemli yer tutmaktadır. Özellikle Hami'nin öğretmenlerinin romana dâhil olduğu bölümler dönemin çok kültürlü ortamına dair fikir vermektedir.

Karagöz ve ortaoyununda “Zimmi ve Taklitler” olarak ele alınan gayrimüslim tiplerin romanlardaki karşılıkları, olay örgüsü içerisinde belirli noktalarda belirip gülünç biçimlerle anlatıya dâhil olurlar. Romanlarda olayların seyrini değiştirecek bir etkileri yoktur.

### 3.2.2.6. Anadolu Kışiler

Karagöz ve ortaoyununun bir diğer karakteristik özelliği Anadolu'nun çeşitli yörelerine ait ağızların belirli tipler üzerinden taklit edilmesi ve bu yolla o yörelerin kültürel özelliklerinin yansıtılmasıdır.

Bu açıdan bakıldığında romanların mizahi nitelikleri açısından hem Anadolu ağızlarının kullanıldığı hem Anadolu tiplerin romanlarda mizahi durumların parçasına dönüştükleri görülmektedir.

*Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında Felatun Bey'in uşağı Mehmetçik bir Anadolu'lu karakter olarak öne çıkmaktadır (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.21).

*Mürebbiye* romanında Anadolu karakterler gülünç unsurların geliştirilmesinde önemli rol oynamaktadırlar. Tosun Ağa ve Çırağı Bekir en çok öne çıkan Anadolu

karakterlerdir. Ayrıca Eda Hanım'da bu yönüyle romanda gülünçleştirilmiştir. Tosun Ağa'nın konuşma biçimi ve Bolu Ağzı ile söylediği sözler bu noktada dikkat çekmektedir. Özellikle Şemi, Anjel'in odasına girip çıkan kişileri öğrenmek için Tosun Ağa'ya rakı içirirken oluşan sahnelerde Tosun Ağa'nın ağız özellikleri gülünç nitelik kazanır:

Aşçıbaşı bir daha boci eder. Hafif bir neşe hissiyle kamere doğru bakıp:  
 — Ay ışığı da bu akşam bana (halâvetli) gözüküyo... Âdeta içimi kamaş kamaş kamaştırıyo.  
 Sekiz on dakika mütakiben ikisi birden doldurup toka ederek içtikten sonra Tosun'un gözleri biraz parıldamaya başlayarak:  
 — Canım sakızı içtikçe bu meredin ağacı aklıma geliyo... Fakat onun lafını bu akşam etmemeye kararlaştırdık. Sakızı iç lakin onun ağacını ne sen ağzına al ne de ben... Hele ben almam. Tövbe olsun...  
 Aşçıbaşı bir daha yutarak:  
 “Murabiye dolaş da gel tepeyi tepeyi” şarkısıyla ayağa kalkıp kıvıra kıvıra oynamaya başladı. Badehu sürekli bir kahkaha ile:  
 — Murabiye o sakız ağacının (gülü) guludur işte... Fakat dikkat et... Beynimizde o ağacın lafına lüzum yok... Kim söylerse yürekten gücenirim.  
 Şemi, aşçıya üç dört kadehte bir, içki refakati ediyor, kendi bir içerse ona dört içiriyordu. Tosun Ağa o meclis-i nûş-a-nûšta sakız ağacı sözünün kale alınmasını bir memnûiyet-i kat'iyye suretine sokmaya uğraştığı hâlde kendisi bilâ-inkıtâ o cümleyi vird-i zebân edindiğinden cebr veya niyaza pek lüzum kalmaksızın ona müteallik esrarı Tosun'un kendi kendine yumurtlayacağına Şemi'nin şüphesi kalmadı. Tosun bir daha içerek:  
 — Bu (ırahı)yı niçin sakızdan yapıyorlar? Sakız ağaçlarının kökü kurusun... Başka ağaç bulamadılar mı? Kah kah kah... Onun (pavlika)sını görsem ta temelinden yıkardım. Lafına lüzum yok ya o ağacın derdi beni harap etti. O işin ne olduğunu ben söylemem. Nafile hiç üzerime varma... (Gürpınar, 2021b, 191).

Tosun Ağa'nın konuşmaları Anadolu tipinin romandaki yansımasının belirgin bir örneğidir. Bununla birlikte bu tür örneklerin çok sık kullanılmadığı da görülmektedir. Romanlarda Anadolu yörelerine dair belirgin özellikler yansıtan tiplerin gülünç yönleri ile olay çizgisine dahil olduğu sahneler sınırlıdır.

Türk mizah kültürünün temelini oluşturan sözlü anlatı geleneği, edebi türlerin tarihsel gelişimleri bağlamında roman türünü de etkilemiştir. Mizahın kurgusal metinlerde geliştirilmesi belirli bir yapısal düzen gerektirmektedir. Türk sözlü kültür geleneğinde yer alan mizahi türler bu yapısal nitelikleri bünyelerinde barındırmaktadır. Bu türlerin sahip olduğu kurgusal nitelikler romanların mizahı olay örgüsü bağlamında tutarlı biçimde işletebilmeleri için gerekli olan zemini hazırlamışlardır. Diğer taraftan mizah yaratmak için en temel gerekliliklerden olan tiplerleştirmeye de geleneksel anlatı türleri

içinde yaşayan tiplerin romanlara aktarılmasıyla yapılmıştır. Çelebi tipi çok belirgin olarak bu konuda kendini göstermektedir.

## 4. BÖLÜM

### PARODİ

Parodinin mizahla kurduğu ilişki temel olarak gülünçleştirme, taklit, yeniden yazma ve metni dönüştürme etrafında ele alınmıştır. Bu yaklaşım, parodinin itibarsızlaştırma ve başka bir metne gönderme yapma işlevi ile de doğrudan ilgilidir. Parodi kavramının ortaya çıkışına dair yapılan araştırmalarda da bu kavramların etrafında bir tartışmanın süregeldiği görülmektedir.

Parodinin etimolojik kökenleri ele alındığında da öne çıkan başlıca unsurun taklit ve komik alıntı olduğu görülmektedir. Rose (2016, s. 20), parodinin etimolojik kökenini değerlendirirken Fred W. Householder Jr.'ın "Parodia" makalesinde Aristoteles'in *Poetika*'sının ikinci bölümünde kullanılan "parodia" kelimesi üzerinden yaptığı incelemeyi temel alır. Rose, bu incelemede Householder'ın parodinin tanımı için: "Ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı sözcükler kullanan ve önemsiz, hicvi veya kahramanlık taşlaması gibi konuları işleyen anlatımcı şiir"(2016, s. 36) açıklamasını yaptığını belirtmiştir. Diğer taraftan Rose (2016, s. 36), Aristofanes'in eserlerindeki bütün komik alıntılar için "parodi" kelimesinin kullanıldığını yine Householder'a atıf yaparak belirtir. Bununla birlikte Yunanca "parodia" kelimesinin Hegemon'un destansı taşlamaları için kullanıldığını, ayrıca "parodoi" terimi ve "parodeao" fiilinin her türlü komik alıntı için tercih edildiğini belirtmiştir. Bu açıklamalar kelimenin etimolojik kökeni üzerine yürütülen tartışmaların, taklitin yanı sıra farklı edebi türlerden yapılan komik alıntılarla da ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Antikçağ üzerine yapılan çalışmalar odağında parodi kelimesinin etimolojik kökenine vurguda bulunan Rose, kavramın modern literatürdeki anlamını ortaya koymak için ise farklı noktaların üzerinde durmuştur. Rose'a göre (2016, s. 69) parodi, başka bir eserin kelime dağarcığını taklit eden; biçimini, içeriğini veya üslup ve ana fikrini, sözdizimini bazen de anlamını değiştirendir. Rose bu açıklamaya asıl metin ve parodi metin

arasındaki komik uyumsuzluğu da ekler. Böylece eğlendirici ya da gülünç bir etki ortaya çıkabilecektir.

Cebeci (2008, s.95), parodilerin metni dönüştürme işlevini metinlerarasılık kavramını da vurgulayarak ele alır. Cebeci'nin yaklaşımına göre parodiler ele aldıkları metinlere, birbirine zıt, iki ayrı biçimde yaklaşılır. Bunlardan ilkinin merkezinde metinlerarasılık vardır. Cebeci'ye göre parodinin metinlerarasılık aracılığıyla içselleştirdiği metin, yazar ya da karakter komik özellikleri öne çıkan bir alt türü gösterir. Cebeci'nin üzerinde durduğu diğer yaklaşıma göre ise parodi, ele aldığı konuyu eleştirmek ya da alaya almak yerine parodistin hedef metne duyduğu hayranlığı öne çıkarır. Bu yaklaşımlarda da parodinin farklı bir metinle kurulan ilişki odağında açıklanabileceği görülmektedir.

Diğer taraftan parodinin mizah bağlamında yarattığı etki, farklı kavramlar ve kültürel arka planla da açıklanmaktadır. Bu noktada ise Bakhtin'in fikirlerinin öne çıktığı görülmektedir. *Rabelais ve Dünyası* isimli eserinde Bakhtin (2005, s. 30), Orta Çağ mizah kültürüne vurgu yaparken “engin ve çok katmanlı parodi edebiyatı”ndan bahseder. Bakhtin'e göre bu çok katmanlı parodi edebiyatı kilise ve feodalitenin resmi ve ciddi tonuna karşı ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'daki parodik edebiyatı karnaval gülüşü ile birlikte değerlendiren Bakhtin'in yaklaşımına göre parodinin yıkıcı bir gücü vardır. Parodi, yerleşik normları ve hiyerarşiyi karnaval ortamının sağladığı hoşgörü içerisinde tersine çevirir. Orta Çağ boyunca ortaya çıkan parodi edebiyatı gramer kitaplarından kutsal kitaplara kadar birçok yazılı ürünü gülünçleştirerek itibarsızlaştırmıştır. Orta Çağ parodisinin gücünün grotesk gerçekliğin sağladığı tersine çevirme yani hiyerarşik durumun alt üst edilmesiyle açıklayan Bakhtin, bir nesnenin itibarsızlaştırılmasının yolunun sadece onu yokluğa ya da yıkıma sürüklemekten geçmediğini, onun bedenini altıyla, üremenin gerçekleştiği aşağı bölgelere atılmasıyla gerçekleştiğini de ifade etmiştir. Bu açıdan bakıldığında parodinin tarihsel olarak Orta Çağ'ın karanavalesk dünyasından aldığı temel karakterin içinde itibarsızlaştırma, gülünçleştirme, hiyerarşinin alt üst edilmesi, resmi ve ciddi tonun dönüştürülmesi gibi niteliklerin olduğu görülecektir. Cebeci (2008, s. 98) de Bakhtin'in parodi odağında ortaya koyduğu yaklaşıma değinmiş ve Orta Çağ'da parodinin karnaval atmosferi sayesinde oynadığı özgürleştirici rolün daha sonra roman tarafından üstlenildiğini vurgulamıştır.

Roman ve parodi arasında kurulan bu doğrudan ilişki, parodinin sağladığı metinsel dönüşümün romanın anlatım araçlarından birine evrilmesi ile ilgilidir. Romanın birçok edebi türün ve büyük edebi anlatıların ardılı olması ve bunların kültürel birikimi üzerinde yükselmesi doğal olarak farklı metinlerle alışverişe girmesini sağlamıştır. Parodinin doğasında yer alan metinlerarasılık da romanın bu niteliği ile paralellik göstermektedir. Diğer taraftan parodinin gülünçleştirme işlevi romanın mizahi bir tona sahip olmasını sağlayan etkenlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Dönüştürülen, taklit edilen kimi zaman da itibarsızlaştırılan metinler, romanın parodi sayesinde gülmenin ve mizahın yıkıcı gücünden faydalanmasını sağlar. Ayrıca parodi, romanlarda taklit, alaycılık gibi unsurlar etrafında da ortaya çıkmaktadır. Bu da yine romana mizah odağında yıkıcı ve eleştirel bir nitelik katmaktadır.

#### 4.1. METİNSEL DÖNÜŞÜM VE GÜLÜNÇLEŞTİRME

Parodi kavramını, modern roman türü bağlamında inşa eden tarihsel arka plan, Bakhtin'in Orta Çağ halk mizahı üzerine yaptığı değerlendirmelerin ve Rebelais, Cervantes gibi kurucu yazarların etrafında bir bağlama oturmaktadır.

Orta Çağ halk mizahı, ciddi metinleri komik biçimlere dönüştüren, onları itibarsızlaştıran gülünçleştirilen bir niteliğe sahiptir. Rebelais'in *Gargantua*'sı da bu tür bir gülünçleştirmeyi kullanarak resmi ve ciddi tonu mizahi ve gülünç biçimlere çevirmiştir. Bunun benzeri *Don Quijote* için de geçerlidir. Cervantes'in modern romanın doğuşuna kaynaklık ettiği düşünülen romanı popüler şövalye romanlarını dönüştürüp farklı bir formda gülünçleştirmektedir.

Bu doğrultuda edebiyat tarihimizde en çok vurgu yapılan ilk roman Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* romanıdır.<sup>22</sup>

Roman Cervantes'in *Don Quijote* romanına doğrudan yapılan göndermelerle başlar. Romanın ilk bölümü "İstanbul'da Don Kişot" biçiminde adlandırılmıştır. Anlatıcı bu

<sup>22</sup> Bkz: Özön, 1985; Gökalp Alpaslan, 2013; Özdemir, 2019.



bölümde Cervantes'in eseri *Don Quijote* romanını okuyucuya tanıtır. Ardından *Don Quijote*'un kültürümüzdeki karşılığının Nasreddin Hoca olduğunu söyler. *Don Quijote*'u normal bir insanken okuduğu şövalye romanlarının etkisiyle aklını kaybeden bir karakter olarak okuyucuya tanıtan anlatıcı, olay örgüsüne dair benzerlikler üzerinden giderek şövalye romanlarını da Hamzanâmelere benzerlikleri cihetiyle açıklar. Açıklamalarını biraz daha somutlaştırmak için *Don Quijote*'tan bir bölümü kısaca özetleyen anlatıcı, kültürel farklardan dolayı okuyucunun Avrupa okuru kadar *Don Quijote*'tan zevk alamayacağını düşündüğü için bir çeviri faaliyetine girişmediğini romanın başında ifade eder. Ayrıca anlatacağı hikâyenin "Osmanlı ahlak ve etvarı"na uygun olacak biçimde romanın sadece mukaddimesinde yer alacağını da özellikle vurgular.

Anlatıcı bu açıklamaları ile *Don Quijote*'u doğrudan bir metinsel dönüşüme uğratacağını baştan belirtmiştir. Diğer taraftan bu yaklaşımı aslında *Don Quijote*'u adapte ederek yeniden yazacağını da göstermektedir (Özdemir, 2019, s.92). Nitekim romanın ilk bölümü de bu biçimde şekil almıştır. Ancak romanın ilk bölümünde Don Quijote karakterinin karşılığı olarak anlatıcının işaret ettiği Dâniş Çelebi'nin etkisinde olduğu metin *Muhayyelât*'tır. Çocukluğundan beri cin ve peri hikâyeleri ile büyüyen Dâniş Çelebi'ye annesi Saliha Molla *Hamzaname* ve *Elfü'l-Leyl* ve *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* ve *Ebu Ali Sina* gibi hikâyeleri okutmuştur. Dâniş Çelebi'nin hikâyesinin *Don Quijote* ile olan bağı sınırlıdır. Dâniş Çelebi'nin konaktan çıkıp İstanbul'un çeşitli semtlerinde kendi hayal dünyasının etkisiyle yaptığı yolculuklarda karşılaştığı mekânlara ve kişilere atfettiği roller La Mancha'lı Asilzade Don Quijote'un yolculuklarında kendisi için yarattığı dünyaya benzemektedir. Don Quijote, kendini bir şövalye olarak addedip yolculuğa çıkarken Dâniş Çelebi kendini Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ındaki Şehzade Asil sanmaktadır. Bunu en belirgin örneği *Muhayyelât*'ın "Hâyal-i Evvel" bölümü içinde yer alan "Kıssa-i Şehzâde"deki olayları Dâniş Çelebi'nin yaşama çabasıdır. Kasr-ı Hümâyûn semtinde bir köşke girmeye çabalayan Dâniş Çelebi, şansının da yardımıyla köşkten içeri girince Şehzade Asil gibi kilitleri açabildiğini sanır. Ayrıca sesleri duyarak gelen köşkün bekçisini de Çin-i Maçın Padişahının kızını hapseden Şemhail olarak görmektedir. Şehzade Asil gibi Mühr-i Süleyman taşıdığı için korkusuzca davranan Dâniş Çelebi en sonunda bekçiden dayak

yemekten kurtulamaz. Romanın sonraki bölümünde de benzer bir olay çizgisi vardır. Bu sefer Tahatakale semti civarında bir kadın gören Dâniş Çelebi, doğrudan *Muhayyelât*'taki Şehzade Nesil hikâyesi ile bağlantı kurar. Gördüğü kadını takip etmeye başlar. Bu sırada da Şehzade Nesil hikâyesindeki olayları zihninden geçirerek hepsinin peş peşe karşılık bulmasını bekler. Kurduğu hayallerin gerçekliğine iyice kendini kaptıran Dâniş Çelebi gördüğü kadınla konuşarak Şehzade Nesil hikâyesi'ndeki gibi kadını peşine takıp girecek bir köşk bulur. Ancak bu sefer de karşısına köşkün sahibi çıkar ve ancak kaçarak kendini kurtarır.

Romanı, Dâniş Çelebi'nin hikâyesi etrafında parodik bir metin haline getiren, *Muhayyelât*'ta işlenen olay çizgisinin ve olağanüstü olayların komik bir bağlamda yeniden yaratılmasıdır. Anlatıcı bu bölümlerde *Muhayyelât*'a doğrudan göndermeler yaparak eseri Dâniş Çelebi'nin vehimleri etrafında metinsel bir dönüşüme uğrattığını okuyucuya bildirme yoluna gitmiştir. Eserin bu bölümleri paradonin temel unsuru olan başka bir metni gülünç bir bağlamda dönüştürme işlevini ortaya koymaktadır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı ise daha geniş bir metinsel arka plan çerçevesinde ele alınabilecek parodik niteliğe sahiptir.

*Araba Sevdası*'nın parodik niteliği Moran (2001, s. 76), Parla (2014, s. 123-146) ve Özdemir (2019, s. 96-105) tarafından farklı yönleri ile ele alınmıştır. Eserin dönemin aşk edebiyatını parodik biçimde dönüştürüp eleştirdiği vurgulanmış, okuduğu Fransız aşk romanlarının etkisinde kalan Bihruz Bey'in metinsel bir karmaşanın içinde kaldığı belirtilerek sosyo kültürel olarak doğu ve batı arasından kalan alafranga tipinin parodik bir eleştirisi olduğu vurgulanmıştır.

*Araba Sevdası*'nın metinsel olarak yaptığı parodik dönüşümün bir diğer tarafını ise dönemin roman anlayışını da etkilemiş olan klasik aşk hikâyelerine yaklaşımı oluşturmaktadır. Klasik aşk hikâyeleri belirli bir anlatı düzenine sahiptir ve belirli motifler üzerinden ilerlemektedir. Âşık olma, ayrı düşme, sevgiliye ulaşabilmek için yola çıkma ve mutlu ya da mutsuz biten son bu tür âşık hikâyelerindeki genel izleği

oluşturmaktadır. *Araba Sevdası* bu izleği parodik biçimde bünyesine katıp dönüştürmüştür.

Roman, Çamlıca Bahçesi'nin betimlenmesi ile başlar. Gerçekçi ifadelerle yapılan bu betimlemede bahçenin geçirdiği değişim, kullanım amaçları gibi güncel duruma dair göndermeler yapılır. Romandaki betimleme biçimi klasik aşk hikâyelerinin başlangıçlarında görülen romantik bahar ya da manzara tasvirlerinin tam tersi bir noktada durmaktadır. Bu yaklaşım romantik bahar tasvirlerine bir göndermedir ve parodik olarak gerçekçi bir anlatı evreninde dönüştürülmesini ihtiva etmektedir. Romanın sonraki bölümlerinde de bu parodik dönüşümü görmek mümkündür. Bihrûz'un Periveş'i görüp etkilendiği bölüm ilk görüşte aşk motifinin gülünçleştirilmiş biçimindedir. Ayrıca sevgili tipinin betimlenmesinde de bu tür bir parodik dönüştürülmeye gidildiği görülmektedir:

Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil gayet açık tabii sarı, gözleri ise nakkaş-ı tabiatın sehv-i savâb-nümâ-yı latîfi olmak üzere mavi değil de tahrirli koyu sarı, kaşları kumral siması vücudunun narinliğine nisbeten dolgunca, burnu ise çehrenin dolgunluğuna nisbeten incerek [çekme] tabir olunan biçimde, ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhûme derecesinden beş on bin defa büyük, fakat yine alelâde küçüktü(Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.71).

Bihrûz'un aşık olduğu Periveş'in betimlenmesinde kullanılan üslup klasik sevgili tipinin tasvirinde kullanılan üslubun tam tersi niteliklere sahiptir. Sevgiliyi mübalağa unsurlarını kullanarak tasvir eden anlatıcının yaptığı "ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhûme derecesinden beş on bin defa büyük" göndermesi metnin parodik olarak dönüştürdüğü anlatıları işaret etmektedir. Bu yolla klasik aşk hikâyelerindeki sevgili tipinin betimlenme biçimi gülünçleştirilerek parodik zemine taşınmıştır.

Romanda geliştirilen parodik düzlem bu noktadan sonra Bihrûz Bey üzerinden devam eder. Periveş'e âşık olan Bihrûz, çok değer verdiği arabasıyla Periveş'i yeniden görebilme hayaliyle arayışa çıkar. Bir mektupla duygularını Periveş'e iletme isteyen Bihrûz'un düştüğü durum Don Quijote'un Dulcinea'a için yaptıklarını hatırlatır. Ancak Bihrûz'un yolculuğu klasik aşk hikâyelerindeki yolculuğun gülünç bir düzleme aktarılmış halidir. Bihrûz'un Periveş'i yeniden görmeye çalışırken yaşadıkları, gülünç ve basit sakarlıklardır. Bu durum kahraman âşğın epik hikâyesinde karşılaştığı büyük

engellerin parodik bir düzleme aktarılmasıdır. Böylece roman klasik âşık hikâyelerinin serüvene dayalı olay örgüsünü gülünç bir dönüşüme uğratar. Romanın sonlanmasında da bu parodik dönüşümün sürdürüldüğü görülmektedir. Arkadaşı Keşfi Bey'in söylediği yalana kanarak Periveş'in öldüğüne inanan Bihrûz Bey, aşk hikâyelerindeki acıyı kendi ruhunda yaşamaya çalışır. Ancak duygularını bile Fransızca yaşayacak kadar yozlaşmış olan Bihrûz Bey yine gülünç duruma düşürülmüştür. Bihrûz'un acı içinde Periveş'in mezarını aradığı bölümler ise yine klasik aşk hikâyelerindeki ölüm ve ayrılık motifine göndermedir.

*Arabası Sevdası*'nın Fransızca aşk romanlarının metinsel dünyasından klasik aşk hikâyelerine kadar genişleyebilen parodik dünyası romanın geliştirdiği eleştirel tavrın çok katmanlı yapısını göstermektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* romanı ile birlikte düşünüldüğünde iki temel noktanın parodi bağlamında ortaya konulabileceği görülmektedir. Bunlardan ilki Cervantes'in *Don Quijote* romanındaki kendini kurmaca metinlerin yarattığı dünyaya kaptıran roman karakterinin hem *Çengi* hem de *Araba Sevdası*'nda görülebiliyor olmasıdır. Diğer nokta ise her iki metnin de eski anlatılara yaptığı parodik göndermelerin belirginliğidir. Bu durum eski anlatı geleneğinin bir sorunsal olarak roman bağlamında ele alındığını da göstermektedir.

Parodinin gülünçleştirme ve itibarsızlaştırma özelliği ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* romanında kısa göndermeler üzerinden görülebilmektedir. Gürpınar da dönemin geleneksel halk hikâyelerine ve hisli aşk mektuplarına göndermek yaparak bu metinleri gülünçleştirme yoluna gider.

Romanda Firuze Hanım kendisine Reyhan tarafından yazılan aşk mektubunu okurken mektuptaki hissi ifadeleri alayı alır. Artık belli bir yaşa geldiği için bu türk aşk maceralarından uzak durması gerektiğini de düşünmektedir. Bu noktada ona eşlik eden yardımcısına söylediği sözler aracılığı ile romanın geleneksel aşk hikâyelerini parodik bir zemine çekmek istediği anlaşılmaktadır:

— Ha şöyle, biraz da gülünç tarafından bahset... Nedir o Kerem ile Aslı! Hepsi böyle yanık mı? Eski hikâyelerin hiç tuhafı, gülüncü yok mu? Ferhat'la Şirin, Arzu ile Kamber bunlardan hiçbir maksud olana tesadüf edilmiyor. Zavallıların kimi yanmış kimi boğulmuş... Resimlerini iki defa Acem basması bir kitapta gördüğüm zaman o biçarelerin hikâye-i facialarını dinlemeden hâllerine ağlamıştım. Ey, biz şimdi kendi Kerem'imize bakalım, daha neler yazmış? (Gürpınar, 2022a, s.239)

Firuze'nin kendine yazılan mektup üzerinden yaptığı bu göndermeler ve ardından “ biz şimdi kendi Kerem'imize bakalım” sözleri romanın aşk mektupları üzerinden geleneksel halk hikâyelerinin melankolik niteliğini gülünç bir bağlamda ele aldığını göstermektedir. Benzer gülünçleştirme yine *Metres* romanında Saffet'e yazılan aşk mektupları üzerinden işlenir. Saffet'e Müştak tarafından yazılan mektubun ne anlattığını anlamak için Dudu mektupla birlikte Beyazıt'taki yazıcılara gider. Mektupların ağır, melankolik dili, kullanılan benzetmeler ve metaforlar Saffet ve Dudu tarafından bir türlü anlaşıl原因amaktadır. Dudu bu durumu çözebilmek için yazıcılara baş vurmıştır. Saffet ise ne yazıldığını merak etmektedir. Ancak yazıcılar bile tam olarak metni çözümleyememiştir. Romanda bu durum Dudu ve Saffet'in konuşmaları etrafında gülünçleştirilir:

Saffet, ağzına girecek gibi Dudu'ya yaklaşarak:

— Ne olmuş, ne olmuş? Anlayamadım!

— Ya ben anlayabildim? Bunun ne demek olduğunu yazıcı fark etti zannedersin? O da mefhumunu kökünden kavrayamadı. “Efendim, bu ne demek olacak?” deyip sordum. Şu cevabı verdi: “Zebun sıska demektir. Aşk -malum- yürekten sevgi... Bîaman amansız... Mazlum felakete uğramış, tığ satır, müjgân kirpik...” Evet, işte böyle bana saydı döktü. “Efendim, ben sıskadan, kirpikten ne anlarım? Böyle birer birer mefhum istemem. Bu lafların hepsini yanbeyan getirerek top et, yakışığıyla gustolu bir söz çıkar.” Bu lafıma karşı yazıcı bir öksürdü. Şöyle dedi: “Amansız sevdasının sıskası olup satır gibi keskin kirpiklerinin felaketine uğradığım efendim...” Şimdi anladın?

Saffet düşünerek:

— Doğrusu pek iyi anlayamadım (Gürpınar, 2022a, s.269).

Yazıcının aşk mektubuna dair yaptığı yorumlar bir türlü anlaşıl原因amaz. Yazıcı zaten tam olarak metnin anlamını açıklayamamaktadır. Bu, doğrudan dönemin yazılı metinlerine yapılan eleştiridir. Bu eleştirel yaklaşım dönem metinlerine yönelik olduğundan parodik bir nitelik taşımaktadır. Nitekim Saffet ve Dudu'nun Müştak'ın yazdığı metinlerdeki metaforları yüzey anlamıyla yorumlayıp buna gülmeleri de bunu göstermektedir (Gürpınar, 2022a, s.270). Firuze'nin aşk mektupları üzerinden geleneksel aşk

hikâyelerine yaptığı gönderme ve Saffet ve Dudu'nun içinden çıkamadıkları melankolik metaforlarla dolu mektup metinlerine yapılan göndermeler romanın dönemin acılı aşk hikâyelerine, gerçekçilikten uzak aşk tasvirlerine ve romantik edebiyata yaptığı göndermelerdir. Roman, bu metinleri roman kişilerinin günlük yaşamına indirgeyerek gerçekçilikten uzak anlatım niteliklerini parodileştirmektedir.

Romanların yaptığı bu metin odaklı göndermeler eleştirel bir tonu da içinde barındırmaktadır. Parodi edebiyatının temel niteliklerinden olan bu eleştirel tavır gülünçle birleşmektedir. Bu açıdan bakıldığında metinsel dönüşümün de gülünçleştirme işlevi ile birlikte romanların mizahi üslubuna farklı bir katman eklediği görülmektedir.

## 5. BÖLÜM

### İRÖNİ

İroninin anlamı ve kavramsal temeli üzerine yapılan çalışmalarda Sokrates'in kişiliğine yapılan doğrudan göndermeler öne çıkmaktadır.<sup>23</sup> Bu çalışmalarda vurgulanan temel nokta, Sokrates'in olaylara, durumlara ve insanlara karşı yaklaşımlarında takındığı genel tavidir. Ayrıca Sokrates'in kişiliği ve dış görünüşü arasındaki uyumsuzluk vurgulanarak bunun da ironinin boyutlarından biri olduğu savunulmuştur. Cebeci (2008, s. 277), bu durumu ironi kavramının tarihsel gelişiminin başlangıcı olarak açıklamış ve Platon'un diyaloglarında çirkin ve şişman olarak tasvir edilen Sokrates'in dehasının ve özgün kişiliğinin yarattığı iç-dış farkının ironi üzerine çalışan tarihçiler tarafından kavramın simgesel özü olarak kabul edildiğini vurgulamıştır. Nitekim, Kierkegaard da Sokrates'in bu niteliğine göndermede bulunmuştur: Kierkegaard'a göre (2009, s.14 ) Sokrates, kendi görüşleri üzerine, ideanın varlığını oluşturan nutuklar atan bir filozof değildir. Tam aksine söylediği her şeyin, aslında farklı bir anlamı vardır. İçi ve dışı arasında uyumlu bir bütünlük yoktur. Buradan hareketle Kierkegaard, Sokrates'in varoluşunun bir ironi olduğunu söyleyerek kavramı Sokrates'le tamamen özdeşleştirir. Tüm bunlara yine Kierkegaard'ın (2009, s.12) ironi kavramının Sokrates ile birlikte dünyaya geldiği yönündeki fikrini de eklemek yerinde olacaktır.

İroni'nin Sokrates'le özdeşleşen kavramsal alt yapısının farklı bir yönünü ise Yunan komedyasındaki tipler oluşturmaktadır. O'connor, bu tiplerden *ieron*'un zayıf ama kurnaz kişiyi temsil ettiğini ancak aptal ve övüngeç olan *alazon*'u sürekli alt ettiğini belirterek Sokrates'in Platon'un diyaloglarında *ieron* rolünü oynadığını belirtir (2009, s.123).

Kavramın ortaya çıkışına dair Sokrates odağında yapılan bu değerlendirmeler, ironinin birbirine karşıt, birbiri ile çelişen, uyumsuz durumlarla doğrudan bağlantılı bir anlam dünyasına sahip olduğunu göstermektedir.

---

<sup>23</sup> Bkz. Cebeci, 2008; Behler, 2008; Booth, 2009; Kierkegaard, 2009; Jankelevitch, 2019; Taylor, 2021.

Bu yaklaşıma eski Yunan felsefesindeki bir başka değerlendirmeyi de ekleyebiliriz. Behler (2008, s. 22), Anaksimenes'in 1-2. yüzyılın başında yazmış olduğu *Rhetorica and Alexsandrum* isimli kitapta ironi için yapılan bir tanıma işaret eder. Behler'in aktardığı tanıma göre ironi, alaycı bir konuşma tarzı olarak adlandırılır ve bu şekilde bir konuşma tarzı ile söylenmek istenilenin tersinin ifade edildiğini vurgular.

Yukarıda vurgulanan değerlendirmeler ve tanımlarla da bağlantılı olarak kavramın içeriği genişlemiştir. Tarihsel süreçte özellikle bir anlatım biçimine dönüşen ve düşünceyi ifade etme aracı olarak özgün bir niteliğe kavuşan ironi, retorikğin sürekli üzerine düşünülen bir parçası haline gelmiştir. Bu yüzden ironi çerçevesinde süren düşünsel yaklaşımlar da çoğalmaya devam etmektedir. Örneğin Jankélévitch'in ironiyi bir çok farklı yönü ile ele aldığı kapsamlı çalışması kavramın düşünsel arka planının derinliğine dair fikirler vermektedir.

Jankélévitch (2019, s.39), ironinin esneklik olduğunu ifade eder. Kavramın bizi gerçeğe karşı dikkatli hale getirdiğini, dar kafalılığın, bağınazlığın tahammülsüzlüğüne karşı bağışıklık kazandırdığını vurgular bunu da aşırı bilinç olarak açıklar. Bu ironinin kabul görmüş, sıradanlaşmış, katılaşmış düşünce kalıplarına karşı ürettiği tavra dair bir yaklaşımdır. Bu doğrultuda ironi ele alındığında, herhangi bir meseleyi ironinin sağladığı esneklikle oluşan zeminde değerlendirmenin, kalıplaşmış, standarda dönüşmüş düşünce biçimlerine alternatif yollar bulma fırsatı sağladığı görülecektir.

Jankélévitch (2019, s.63)'in ironinin gerçeklikle olan ilişkisine dair üzerinde durduğu noktalar kavramın doğasına dair önemli ipuçları barındırmaktadır. İronik yalancılık üzerine getirdiği yaklaşım bu açıdan dikkate değerdir. Jankélévitch'e göre ironinin riyakârlıkla, palavracılıkla ortak yönü yalancılıktır. Ancak Jankélévitch ironi meraklısının sahtekâr olmadığını dile getirir. Çünkü ironinin bir önder gibi söylediği değil düşündüğü şeye inandırmayı amaçladığını belirtir. İroninin ima ettiği ve üstü kapalı olarak söylediği şeye inandırmak için herşeyi düzenlediğini ifade eder. Bu ironinin yarattığı bilmecenin bir parçasıdır. Gerçeklik bu bilmecenin etrafında aranırken ironi bir tür pusulaya da dönüşür. Jankélévitch'in ortaya koyduğu bu yaklaşım ironinin çok yönlü kavramsal derinliğine işaret etmektedir.



Bu farklı yaklaşımlar, ironinin kavramsal olarak kapladığı geniş anlam alanının, Sokrates'e yapılan simgesel göndermelerin ya da ilk çağ filozoflarından günümüzdeki düşünörlere uzanan tanımlama çabalarının dışında, kavramın etimolojik temelinden, farklı költürlerdeki karşılıklarına kadar uzandığını göstermektedir. Dolayısıyla kavramın Türk költüründeki karşılığının da kendine özgü nitelikleri vardır.

“İroni, İstihza, Alaysama” isimli makalesinde, İroninin etimolojik kökeni ve Türkçedeki karşılıkları üzerinde duran Kılıç (2008, s. 143-148), Grand Robert'a atıfta bulunarak kavramın kökeninin Yunanca “bilmezden gelerek sormak” anlamındaki “eirônia” sözcüğüne dayandığını ifade eder. Kılıç, ironinin Türk költüründeki gelişimini açıklamak için ise öncelikle kavramın, Aristoteles retoriğinin Arapçadaki uygulamaları temel alınan geleneksel belagat anlayışımızda, tecâhül-i ârifâne edebi sanatına tekabül ettiğini vurgular.

Diğer taraftan Kılıç'ın kavramın batılı dillerden Türkçeye geçiş süreci üzerine yaptığı değerlendirme de önemlidir. Bu değerlendirmede ironi kavramının Türkçe karşılığı olarak *Kâmûs-ı Fransevî*'de “istihza” ve “cilve-i kader” sözcüklerinin kullanıldığı vurgulanmıştır. Alay etmek anlamına gelen istihzanın ise ironi kavramını tam olarak karşılamadığına dair yaklaşımlar üzerinde durulmuş, “alaysama” sözcüğünün bu bağlamda kavramı karşılamak için üretildiği ayrıca belirtilmiştir. Ayrıca yazıda, Özdemir Nutku'nun *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde yaptığı ironi tanımı da alıntılanmıştır. Nutku'nun sözlüğünde ironinin; “Etkiyi artırmak için tersini söyleyerek biriyle ya da bir olayla alay etme” “tersinleme” biçiminde yer aldığı açıklanmıştır (2008, s. 143-148).

Bu değerlendirmeler ışığında kavram ele alındığında ironinin Türkçede “alay” ve “tecâhül-i ârifâne (bilmezlikten gelme)” gibi karşılıklarla anıldığı görölmektedir. Ayrıca TDK'nın güncel Türkçe sözlüğünde de alay sözcüğünün öne çıktığı görölmektedir. Sözlükte ironi: “Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme.” biçiminde tanımlanmıştır.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> TDK Güncel Türkçe Sözlük için bkz: <https://sozluk.gov.tr/?ara=ironi> Erişim tarihi: 24.05.2024, 11:55.

İroninin Türk kültüründeki karşılıkları ve tarihsel serüveni 19. yüzyıl romanlarını değerlendirirken yol gösterici mahiyete sahiptir. Bunun sebebi 19. yüzyıl romanlarının anlatsal kaynaklarının bir yönü ile geleneksel edebi türlere ve anlatı biçimlerine dayanmasıdır. Tecâhül-i ârifâne söyleşiler ve istihzaya dayalı konuşmalar ya da betimlemeler bu geleneksel devamlılığın karşılığı olarak ironinin özgün kullanımlarını oluşturmaktadır. Anlatılardaki kültürel devamlılık bu üslupsal niteliğin romanlara da sirayet edeceğini göstermektedir. Bu doğrultuda romanlar ele alınırken öncelikle ironinin alaycı tavrını dönemin kültürel nitelikleri çerçevesinde ele alabilmek için alay ve imâ kavramları etrafında bir yaklaşım geliştirilecektir. Ardından ironi kavramının temelini oluşturan bilmezlikten gelme kavramı tecâhül arifâne söyleyiş biçimleri ile birlikte ele alınacaktır. Son bölümde ise çelişkiler ve uyumsuzluklar odağında geliştirilen ironik tavır işlenecektir.

### 5.1. ALAY (İSTİHZA) VE İMÂ

İronik anlatım etrafında gelişen alaycı konuşma ve anlatma biçimleri mizaha kaynaklık edecek niteliklere sahiptir. 19. yüzyıl kültürel yapısı içerisinde mesele ele alındığında ise o dönem için ironi kavramının karşılığı olarak sözlüklerde kullanılan istihza kavramının öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca istihza etmenin ya da müstehzi ifadelerin anlatıcıların mizah yaratmak için oluşturdukları tipleri betimlerken kullandıkları görülmektedir.

Bu doğrultuda ilk olarak *Tamaşa-yi Dünyâ*'yı ele aldığımızda romana hâkim olan mizahi anlatım biçimi içerisinde belirgin bir ironik üslubun etkili olmadığını görürüz. Genel olarak anlatıcı konumunda bulunan Favini, söylemek istediklerini doğrudan ifade eder. Bununla birlikte Favini, belirli durumlarda, karşılaştığı olayları ve çevresindeki kişileri anlatırken ironik ifadeler kullanır. Romanın çok az yerinde karşılaşılan bu ironik tavrı Favini, çeşitli durumlara ve olaylara karşı kendi konumunu ve yaklaşımını netleştirmek için kullanmıştır. Roman boyunca Aleko Favini'nin başına çeşitli olaylar gelir. Bu olaylar biriktikçe Favini'nin olaylara karşı verdiği tepkiler de değişir. Favini,

başına gelen olumsuz ya da talihsiz olayların sayısı ve etkisi arttıkça -başlarda daha karamsar tepkiler verir- ironik bir tavır takınmaya başlar.

Kendisine bir oyunla bırakılan çocukların yaşamını yoluna koyan Favini Niğdeli tüccar Usta Yeorgi'nin yanlışlıkla bir köpeği öldürmesi sonucu uğradığı saldırıya tanıklık eder. Yeorgi kendini ancak dükkanının içine saklanarak kurtarabilmiştir. Mesleği avukatlık olan Favini Yeorgi'yi bu durumdan kurtarmak için çabalamaya karar verir. Köpeğin ölümünden sonra ahali yeniçerileri çağırmıştır. O esnada olaya dahil olan yeniçeri ağası Necip Bey ve Favini arasında geçen konuşma Favini'nin mizahı kullanarak olaylara nasıl farklı bir bakış açısı getirdiğini gösterir.

Nihayet, Otuzbir Ocağı'nın yeniçeri ustası gelub, halkı dağıtdı ve taşradan ‘‘Usta Yeorgi, usta Yeorgi, aç kapuyu ben bundayim’’ deyu ün etdi ise, usta Yeorgi kemal-i acele ile aşağı enib, kapuyu açdı ve yeniçeri ustasının ayaklarına düşüb, ‘‘Ocağıña düşdüm, hal-i keyfiet budur budur’’ deyub anlatdı ve ben de onda hazır idim, maddeyi olmuşu gibi dinledim ve kahgaha çekerek gülmeye başladım ise, yeniçeri ustası hiddetlenib, ‘‘Olan Frenk-i bet renk! (Pis renkli Frenk) istihza mı idiorsın, ne o?’’ deyu süal eyledi, ben dahı, ‘‘Efendim, istihza etsem bir şey demek değil, sizin ahvalinize acıyorum, yevmie (her gün) gâvur köpek deyu ibna-yi cinsinizi (kendi cinsinizden olanları) telef idub acımayorsuz, bu zevallı âdem kazaen bir kelb telef itmiş olmağıle, bu kadar halk ayaklanıb, kanı ile müteselli olmak (avunmak) isterler, berekât virsin dükân kâvgir olduğından, kapusunu feth idemediler ve akabinde hâk-i pâyiniz yetişmeseydiniz, artık akıbetini bir Allah bilir idi. Fakat sizler de Yeniçeri Ocağı'ndan olduğınız halde, üzerinizde merhamet eserini gördüğüme çok teccub idiorım ve kalbime şöyle bir şüphe gelior ki, siz asıl İslam olmamalısınız, her halde Hristiandan dönme olmalısınız ki, şu bakkal usta Yeorgi Hristian olduğu halde, İslam sıfâtı ile iltimas ve tasavub edinmeye (tavassut/araya girmeye) geldiniz’’ dedim ise, yeniçeri ustasının lehcesi bozuldı ve cevaba ağaz idup, ‘‘Olan Sinyor, ben senden çok hoşlandım, dobra bir gâvurçağazsın, senin ismin nedir? Haber vir de aña göre görüşelim’’ dedi (Misailidis, 2021, s.139).

Favini'nin olaya ironik boyutuyla yaklaşması meseledeki çelişkiyi ortaya çıkarır. Gösterdiği bu kıvrak zekâ ürünü yaklaşım Necip Bey'in de hoşuna gider. Bu yüzden Favini ile dostluk kurar.

Bunlardan birinde Favini merakına yenik düşüp iki aşğın mektuplarına ulaşarak aslında kendisini ilgilendirmeyen bir olayın parçası olmuştur. Bu durum Favini'nin gençlik yıllarında sürekli yaşadığı olayların bir benzedir. Henüz delikanlılık yıllarında avukatlık yaparken de gereksiz merakı yüzünden hapse düşmüştür. Benzer biçimde yine aynı

duruma düşer ve dostu Necip Efendi sayesinde kolunun kesilmesinden kurtulur ve bunun yerine tersanede çalışma cezası alır. Bu noktada Favini artık yılların vermiş olduğu birikimle karşı karşıya kaldığı durumu sitemli bir biçimde anlatma yoluna gider:

‘‘Hayde Necib Efendi ellerini sana bağışladım, fakat âleme ibret ve kendusi ıslah-ı nefis olması için emr etdim, üç ay Tersana-yi âmire'de tevgiv olınsın’’ dedi ve akabinde bizi alıb, doğrıca Tersana mahbesi tomrukçusına (gardiyanına) teslim eylediler. Dünyâde görmediğim Gerede zindan kalmış idi, onda da üç ay eğlendim fehvasınca, görmediğimiz bir Tersana kalmıştı, şükürler olsun orasını da gördük (Misailidis, 2021, s.349).

Favini, kadı karşısında düştüğü durumu ve aldığı cezayı kendisine yönelen alaycı bir ifade tarzı ile karşılamaktadır. Özellikle durumla örtüşmeyen ifadeler kullanması burada ironik tavrı belirleyen öğelerdir. Zindanı üç ay eğleneceği yer olarak tanımlar ancak aslında durumun böyle olmayacağı aşikârdır. Böylece apaçık bir durumu tam tersini ifade eden cümlelerle ortaya koyarak sitemkâr tavrını alaycı bir havaya büründürür. Benzer biçimde aldığı cezayı ‘‘şükürler olsun’’ diyerek kabullenmesi de aynı tavrın ürünüdür.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da Favini'nin doğrudan kendisi ile ilgili talihsiz olaylar karşısında takındığı alaycı tavır roman boyunca geliştirilen Favini tipinin mizahi boyutuna güç katmaktadır. Alaycı ironik tavrın tipleştirme için kullanıldığı bir diğer roman ise *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'dir.

İronik alaycı tavır *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Felatun'un göstermelik edebiyat merakının anlatıldığı bölümde görülür. Felatun'un okuma ve yazma ile ilişkisini öncesinde yine ironik bir dille ifade eden anlatıcı, daha sonra bu merakın sığ bir gösterişten öteye geçemediğini de aynı üslupla anlatma yolunu seçer:

Bak Allah için söyleyelim: Felatun Bey'in matbuât-ı cedîdeye merakı pek ziyâdedir. ‘‘Canım şöyle bir hikâye basılmış’’ dediler mi? Felatun Bey için ‘‘Onu görmedim’’ demek muhâldi. Herhangi kitap çıkar ise çıksın satıcılardan kendisine daima kitap getirmeye alışmış olan en evvel müvezzi Felatun Bey'in kitabını götürüp Beyoğlu'nda mücellid Gulam'a teslim eder ve dahi alâ alafrağa olarak bit-teclîd arkasına altın yaldız ile (A) ve (P) harflerini dahi bastıktan sonra götürüp Felatun Bey'in uşağına verir ve akşam bey geldikde kitabı görüp gayet muntazam kütüphanesine vaz' eder idi (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.8).

Anlatıcının Felatun'un gündelik yaşamındaki davranışlarına karşı takındığı üslup belirgin biçimde alaycıdır. “Bak Allah için söyleyelim” diye başlayan paragrafta böyle bir ifade biçiminin seçilmesi doğrudan konuşma diline yapılan bir göndermedir. Bu göndermeyle Felatun'un hakkının teslim edildiğine dair bir izlenim yaratılsa da aslında vurgulanmak istenen Felatun'un sadece kitaplığına yeni bir parça eklemek ve o kitaba sahip olmak dışında bir amacının olmaması durumudur. Dolayısıyla anlatıcı konuşma dilinden de faydalanarak yüzey anlamın ötesine geçen bir anlam alanı yaratmıştır. Bu anlam alanında Felatun sadece göstermelik davranışlar sergileyen sığ bir kişilikle ortaya çıkmaktadır.

Felatun Bey'in kız kardeşi için de anlatıcının benzer yaklaşımı vardır. Roman boyunca öne çıkmayan Mihribân Hanım, alafrangalık kültüründen etkilenen bir kadın olarak yansıtılmaktadır. Dolayısıyla tıpkı Felatun gibi Mihribân da benzer bir ironik üslupla anlatılır:

Alafrangada kızlar için okumak yazmak tahsili lâzım idiyse de bî-çâre kızcağız öksüz büyüdüğünden muvaffak olamadı. Babası müzika talimi için alâ bir piyanocu madam getirmiş idi. Lâkin madam kendisi çalıp babası dinlediği cihetle Mihribân Hanım “taş altında bir yılan, kaşları durur divan” şarkısından başka bir şey öğrenemedi (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.23).

Mihribân Hanım'ın “alafranga kız” olmanın gereklerine uzak olduğunu vurgulayan anlatıcının yaklaşımına hâkim olan ironik üslup, yine durumu doğrudan açıklayan ifadeler yerine tam tersini ifade eden cümlelerle oluşturulmuştur. Mihribân Hanım'ı “bî-çare” olarak nitelemesi bunun göstergesidir. Bu ironik üslup Mihribân'ın piyano çalmayı en iyi hocalara rağmen en basit düzeyin ötesine götürememesinin vurgulanmasıyla güçlendirilir. Buradan hareketle Mihribân Hanım'ın aslında öğrenmek için “bî-çare” durumda olmadığı da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla ironik üslubun yine alaycı bir ifadeyle güçlendirildiği görülmektedir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında alafranga özentisi tiplere yönelen alaycı ironik tavır benzer biçimde *Karnaval* romanında kullanılmıştır.

Romanda ironi, hatırlatma ve imâ bağlamında Resmi ve Hamparsunlar arasında geçen bir konuşmada dikkati çekmektedir. Buradaki ironik ifade romanda Resmi'nin rakibi olarak bulunan Zekâi Bey'in davranışlarına yönelmektedir:

-İşte bu yoldaki gençler böyledirler. Güya Zekâi Bey o gençlerin en ziyade hüsn-i ahlâk sahibi olanlarındandır. Fena yerlerde hiç görünmez. Geceleri kendi hanesinden başka bir yerde bulunmaz. Fakat kelebekler gibi çiçekten çiçeğe hücum eder.

Resmi: Hem de etli kelebek! Öyle değil mi madam?

Gerek madam gerek Hamparsun bu söz üzerine bir kahkaha kopardılar. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.148)

Madam Hamparsun, Zekâi'nin iyi ahlak sahibi bir genç olduğunu söylerken başta kullandığı “güya” ifadesiyle aslında tersini ifade eden bir anlatma yolunu seçeceğini belli eder. Hemen arkasından Zekâi'nin farklı farklı kadınlara ilgisini vurgulamak için kelebekler gibi çiçekten çiçeğe konduğunu söyleyerek başta seçtiği anlatma biçiminin anlam alanını güçlendiren hem de imâ yoluyla ironik ifadeyi sağlamlaştıran bir yaklaşım sergiler. Resmi'in verdiği “hem de etli kelebek!” karşılığı ise bu göndermeleri pekiştirecek niteliktedir. Madam Hamparsun, Mösyö Hamparsun ve Resmi arasında geçen bu konuşmanın kahkaha ile bitmesi bu imânın merkezde olduğu göndermelerin Zekâi'yi alaya almak amacıyla yapıldığını göstermektedir.

Zekâi'nin alaya alınması romandaki ironik üslubun belirlenmesinde önemlidir. Nitekim yukarıdaki alıntıda roman kişileri Zekâi'nin davranışlarına ironik bir tavırla yaklaşırken görülmektedir. Bununla birlikte anlatıcı da doğrudan Zekâi'nin davranışlarını ironik biçimde değerlendirir. Anlatıcı Zekâi'nin kendince planladığı kurnazlıkları “ Zekâi! Yine Zekâi! Hem de bu defaki tedbiri ne müthiş bir tedbir.” sözleriyle anlatmayı tercih eder. Bu noktada anlatıcının durumun tersini ifade eden sözcüklerle Zekâi'nin davranışındaki tutarsızlığı öne çıkardığını görürüz. Bunu yaparken “!” işaretinden faydalanması ifadenin aslında tam tersini kastettiğini vurgulamak içindir. Ayrıca Zekâi'nin yapmaya çalıştığı ile ortaya çıkan sonuç arasındaki fark da bu cümle ile öne çıkarılmıştır. Bu biçimde kullanılan ironik üslupla Zekâi anlatıcı tarafından da alaya alınmıştır.

İronik üslubun alaycı bir tonla anlatıcı tarafından roman kişilerine yöneltildiği diğer roman ise *Vah*'tır. *Vah* romanında birbirinden farklı kişilik özelliklerine sahip Behçet ve Necati'den alafranga özentisi olarak öne çıkan Behçet'tir. Anlatıcı da Ahmet Mithat Efendi'nin diğer romanlarında da görüldüğü gibi bu nitelikteki roman kişisine karşı ironik üslupla yaklaşarak onu alaya almaktadır:

Behçet Bey Mekteb-i Sultani'de ikmal-i tahsil eylemiş olduğu cihetle Fransız lisanına aşına olduktan maada birtakım fünundan dahi behre peyda eylemiştir. Şu kadar ki Mekteb-i Sultani'de ikmal-i tahsil eden sair ağleb-i şakirdan gibi onun dahi Osmanlıcası kahttır. Zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçe'nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi? (Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.51).

Anlatıcı, Behçet Bey'in Fransızcaya olan aşinalığını vurguladıktan sonra Türkçeyi biraz eksik konuşmanın, alafrangalığın süsü olduğunu, sanki bu bir ön kabulmüş gibi soru sorarak dile getirir. Burada aslında tersi kastedilmektedir ve “şık” ve “centilmen” geçinenlerin kendi ana dillerine yaklaşımları alaycı bir soru ifadesi ile eleştirilmektedir. Behçet Bey'in de böyle bir niteliğe sahip olduğu başta vurgulandığı için bu soru Behçet Bey'in tavrına da yönelmiş olur. Böylece anlatıcı hem sorduğu soru ile hem de durumu tersini kastederek ironik bir yaklaşım sergilemiştir.

Anlatıcının roman kişilerine alaycı bir üslupla yaklaşarak oluşturduğu mizahi bağlamın en belirgin örneği Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanıdır. Anlatıcı, roman boyunca Bihrûz Bey'i ironik bir tavırla ele alır. *Araba Sevdası*, ironik alaycılığın doğrudan romanın mizahi karakterini belirlediği bir eserdir.

*Araba Sevdası*'nda ironik tavır anlatıcının üslubunda kendini doğrudan belli eder. Roman boyunca Bihrûz Bey'in konuşma biçimi, sözcük seçimi öne çıkarılır. Anlatıcı bu durumu vurgulamak için mekân ya da durum tasvirlerinde Bihrûz'un tercih edeceği sözcükleri metin içinde vurgulayarak gösterir:

Çamlıca Bahçe-i Umumisinin açılacağını civariyyet münasebetiyle bi't-tabi herkesten evvel haber alan Bihrûz Bey, mart gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya sayfiyeye nakle irza etmiş ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen *jarden puplike* ile dâhil ve haricini muayene ederek buranın pek *ala mod* ve hususuyla kendi arzusu vechile arz-ı zinete pek *favorabl* bir *promenad* mahalli olacağını anlayınca *ekipajına* yine biraz daha süs vermek için Beyoğlu'nda tedarik ettiği bazı vesaitle (Bender) fabrikası mamulatından olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile

mevcutlarına nispeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallem Macar araba hayvanı ismarlamıştı (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.61).

Anlatıcının kullandığı üslup henüz romanın başında ironik bir yaklaşımın tercih edileceğine dair de bir ipucu barındırır. Eğik yazılarak vurgulanan kelimelerin<sup>25</sup> tamamı ironik göndermelerdir. Bu sözcüklerin kullanılma sebebine dair herhangi bir açıklamaya gidilmemesi bu durumun göstergelerindendir. Diğer taraftan Türkçesi kullanılabilir iken tercih edilen Fransızca sözcükler aracılığıyla anlatımın doğal ilerleyişinde uyumsuzluk yaratıldığı da görülmektedir. Buradaki ironik ince alayın üslubun temel niteliği olmasını sağlayan anlatıcının Bihrûz'un tercih edebileceği sözcükleri özellikle seçmesidir. Ayrıca anlatıcının seçtiği bu yolu taklitçi bir alaycılık olarak da niteleyebiliriz. Bu da ironik yaklaşımın göstergelerindendir.

Anlatıcının Bihrûz'un âşık olduğu Periveş'i anlatırken kullandığı ifadelerde de benzer bir ince alayın sezdirilmek istendiği görülmektedir. Ancak bu sefer ironik üslubun işaret ettiği anlam alanının biraz daha genişlediğinden söz edilebilir. Çünkü anlatıcının ironik üslubu Bihrûz'un güzellik algısından, dönemin edebiyat ürünlerinin insan betimleme tarzına kadar uzandığı görülmektedir. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.71).

Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil gayet açık tabii sarı, gözleri ise nakkâş-ı tabî'atin sehv-i savab-nümâ-yı latîfi olmak üzere mavi değil de tahrirli koyu sarı, kaşları kumral siması vücudunun narinliğine nisbeten dolgunca, burnu ise çehrenin dolgunluğuna nisbeten incerek [çekme] tabir olunan biçimde, ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhûme derecesinden beş on bin defa büyük, fakat yine alelâde küçük idi (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.71).

Alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcı, "sarışın hanım"ı betimlerken aslında dikkat çekici bir kadından bahseder gibi görünse de metin ilerledikçe kullandığı ifadeler bunun tersini gösterir niteliklere bürünmeye başlar. Özellikle paragrafın sonunda şairlerin burnu tasviri ile "sarışın hanım"ın burnunu karşılaştırdığı noktada ironik tavır daha da netleşir. Böylece anlatıcı hem şairlerin güzellik tasvirine karşı alaycı tutum göstermiş olur hem de Bihrûz'un güzellik algısına gönderme yaparak onun beğeni düzeyini alaya alır. Anlatıcının bu yaklaşımı yukarıdaki alıntının bir sonraki paragrafındaki ironik tonla beraber daha net bir anlam kazanır:

<sup>25</sup> Orijinal metinde bu kelimeler koyu yazılmış ve farklı bir yazı tipiyle vurgulanmıştır. (bkz. Recaizade Mahmud Ekrem, 1896.)



Şu evsafi ile epeyce güzel denilen sarışın hanımın en büyük, en müessir güzelliği bakışıyla dudaklarında idi. O bakışta bilmem ne hiddet vardı ki dikilip durduğu vakit taalluk ettiği gözlerden bir bârika-i seyyâle gibi nüfuz ederek ta cângâha vasıl olur ve sûz u tâb-ı hârikul-âdesi karşısında yürekleri tir tir titretirdi! O dudaklarda bilmem ne kuvvet vardı ki nazikane tekellüm veya zarifane tebessüm ile hareket etmeye başladığı zaman enzâr-ı hasrete türlü türlü manalar arz eder ve bu manalar havsala-sûz-ı ârâm u tahammül olurdu. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.71).

Anlatıcı Periveş'in güzelliğini betimlerken mübalağa unsurlarını uç noktalara götürerek ve yine roman boyunca kullandığı noktalama işaretleri ile vurgunun derecesini artırarak alaycı ifade biçimini güçlendirir. Bununla birlikte buradaki alaycı ironik anlatımın inşası romanın başından beri kurulan bağlamın ve üslubun etkisiyle olabilmektedir. Anlatıcının genel tavrı ve Bihrûz'un çevresini alımlama biçimini okuyucuya yansıtma şekli, kullandığı ifadelerin ironik göndermelerini belirlemeye yardımcı olur.

Benzer ironik, alaycı tavır Bihrûz'un Periveş ve arkadaşının konuşmalarına yüklediği anlam üzerinden de sürdürülmüştür. Periveş ve arkadaşı arasında geçen konuşma bayağı esprilerin olduğu, “yer aynası” tamlamasının “yer alması” biçimine dönüştürüldüğü ve bunun da Amasya da yetiştiğine dair göndermelerin yapıldığı komik unsurlar barındıran, sıradan bir sohbetir. Ancak Bihrûz bu konuşmaya kulak misafiri olur ve bu konuşmadan derin anlamlar çıkarır:

Hanımların bu muhaveresini kemâl-i dikkat ve ehemmiyetle işitmek için olduğu yer de alafranga bir tabir ile – ser-â-pâ gûş kesilen Bihrûz Bey “yer aynası” teşbihi ve hususıyla “yer aynası içinde yer elması görüneceği” telmihi münasebetleriyle kendi kendisine “kel espri! Kel fines” diyerek sarışın hanımın zarafetine hayran olup dururken en sonra [İngiltere] lafzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış –pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki etmek istedi. Bunda da esasen hakkı vardı. Çünkü o mecmada kendisinden başka İngiltere'den henüz gelmiş bir mösyö gibi –Alafranga giyinmiş kimse yoktu. Böyle bir iltifât-ı cihân-kıymete nailiyyetten dolayı kendisini en birinci bahtiyarlardan addetmeye kalkışan Bihrûz Bey bu taşın yani bu hediye-i zarâfetin altında kalmayacak surette bir güzel mukabele hazırlamaya başladı. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.75)

Bihrûz, Periveş'in cehaletinden doğan komik durumu zarif bir espri olarak algılamış, üstüne bir de Periveş'in zarafetine hayran kalmıştır. Ancak ironik durumu daha belirgin hale getiren Bihrûz'un hanımların kendisine iltifatta bulduklarını sanmasıdır. Bihrûz, alafranga görünme hevesi yüzünden kadınların onunla alay ettiklerini bile anlamamıştır.

Anataıcı ise bu durumu ironik bir zemine taşıyarak Bihrûz'un kendisine atılan taşı "hediyeye-i zarafet" olarak değerlendirdiğini vurgulamıştır. Böylece anlatıcının yaklaşımı betimleyici bir tavrın ötesine geçerek ironik bir ifade ile durumu yansıtmıştır.

*Araba Sevdası*'nda anlatıcının tavrı ciddi anlamda ironinin yıkıcı niteliğinden de güç alır. Roman boyunca Bihrûz Bey'i sürekli müşkül duruma düşerken gösteren anlatıcı, Bihrûz'u kendini ve kültürünü tanımayan, farklı bir kültüre özenen sığ bir karakter olarak tanıtır. Ancak romanın bir noktasında Bihrûz'a karşı empati göstermeye başlar. Çünkü Bihrûz, Keşfi Bey tarafından aldatılmıştır. Ayrıca insanlara sorgusuzca güven duyan naif bir kişiliktir:

Bihrûz Bey'i –birkaç zamandan beri tefekkürat ve tahassüratının kesbettiği tavr-ı ciddiyyete nazaran– bir sevdakeş addettiğimiz hâlde yalancı Keşfi Bey'den işittiği kara haberlere inanıverdiğinden dolayı mazur görmekliğimiz iktiza eder. Bâ-husûs Perîveş Hanım'ın iki aydan beridir hiç bir mesirede görülememesinden ibaret olan zâhir-i hâl de Keşfi Bey'in ihbarındaki sıdkı müeyyit değil midir? Fi'l-hakîka Keşfi'nin, o koca *mantörün* ihbarında kâzip olmak ihtimali biçare Bihrûz Bey'in hatırından hiç geçmedi değil ise de sevda -o vesveseden, heyecandan, ızdıraptan hoşlanan- o tenhalıklara, mahzuniyetlere -o karanlıklara, matemlere meyil gösteren- o derin derin istiğraklara, gizli gizli ahlara, sine sine ağlamalara meftun olan sevda– derhâl o ihtimalin önüne geçerek icazkârane bir lisan-ı fitne-beyan ile: "İşittiğin doğrudur, inan! İnan ki hâl yamandır! Ağla ki tesellisi mümkün olmayan felâket içindesin!. Yan, yakıl ki dermanı bulunmayan bir derde uğradın! *Ah! la bel blond!. El e mort!* [Çünkü Bihrûz Bey'in sevdası Fransızca da öğrenmişti]. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.213-214).

Bu satırların sonuna kadar anlatıcı ilk kez Bihrûz'u bir tip olmanın ötesinde, yaşamın içinde zaafı, duyguları ve eksiklikleri ile var olan bir karakter gibi anlatmaya başlamıştır. Ancak tam paragrafın sonuna "Ah! 'la bel blond!.' 'El e mort!'" (Çünkü Bihrûz Bey'in sevdası Fransızca da öğrenmiş idi.)" cümlesini eklemiştir. Bu cümle paragraftaki anlatımın bağlamını bir anda ters yüz eder. Çünkü anlatıcı Bihrûz'un duygularını ifade etme biçiminde bile alafranga özentiliğinin güçlü biçimde var olduğunu göstermiştir. Böylece Bihrûz'a karşı romanın başından beri gösterdiği ironik alaycı tavrı tam manasıyla netleştirmiş olur. Bihrûz'un acısını bile Fransızca yaşıyor olması ironik durumun merkezinde yer almaktadır.

Salı akşamı Mösyö [Piyer] koltuğunun altında beyaz bir kâğıda muntazaman sarılmış kocaman bir kitap ile köşke gelmiş ve o saatte Bihrûz Bey'in *kılas*

odasında bulunduğunu haber aldığından doğruca oraya gitmişti. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.128)

İronik alaycılığın anlatının tonunu belirlediği ve mizahi bir karaktere büründürdüğü *Araba Sevdası*'nda işlenen alafranga tipinin daha uç noktalarda karikatürize edilerek mizahi bir boyuta taşındığı roman Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanıdır.

*Şık* romanı boyunca sürekli gülünç duruma düşürülen Şöhret'e karşı anlatıcı, doğrudan bir anlatma yaklaşımı sergilemekte ve genel olarak olayları, durumları betimleyerek, diyaloglardan yararlanarak Şöhret'i alafranga özentisi bir tip olarak resmetmektedir. Dolayısıyla üslubunda ironik bir tavır yoktur. Ayrıca romanın bazı bölümlerinde okuyucuyla konuşarak Şöhret'in durumunu doğrudan anlatma yolunu seçmiştir. Ancak romanda belirgin bir ironik üsluba başvurulmasa da anlatıcının ironik biçimde Şöhret'e ve şık kavramına değindiği noktalar vardır. Bunlardan ilki henüz romanın başında okuyucunun karşısına çıkar ve "şık" denince zihinde beliren imgeye dair kısa bir tanımlamayı barındırır:

Şık denince elinde gantı, cebinde kartı olan, fakat üstünde nakdi bulunmayan nazenin, derhâl bastonuyla, kostümüyle, nazarlarda tecessüm eder! (Gürpınar, 2021a, s.33).

Anlatıcının şık kavramına olan yaklaşımını ironik kılan kullandığı sözcüklerdir. Şık olarak görülen tiplerin genel durumlarındaki çelişkiyi seçtiği sözcüklerle yansıtır. Dış görünüşündeki inceliğe rağmen cebinde para bile bulunmayan şıkların durumu ironiktir.

Anlatıcı bunu vurgulayarak onlara karşı alaycı bir tavır tercih etmektedir. Cümlesinin sonuna koyduğu ünlem işareti de bunun göstergesidir. Romandaki diğer ironik yaklaşım yine Şöhret'in tanıtıldığı bölümde öne çıkar:

Şatırzade'nin şu sözleriyle sanayi-i nefise erbabının enzar-ı hayretine arz eylemekte olduğu cemal-i latifini bir gözden geçirelim:  
Efendim, Şık'ımda renk, esmerî; çehre, insanların "orangutan" maymunu neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede uzun! Alt çene, ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliliğinde! Burun, Fransızların "aquilin" tabir ettikleri şekilde yani gagavari! Ufacık siyah gözler gayet çukurda! Boy sırk! Endam nahif! Sinnen dahi yirmi beş, yirmi altı tahmin olunabilir. (Gürpınar, 2021a s.38).

Anlatıcının yine Şöhret'i tanıtmak için alaycı bir tavır takındığı görülmektedir. Şöhret'in görünüşünü sanayi-i nefise erbabının bile beğeneceğini söylemesi alaycı ifadenin başlangıç noktasını oluşturur. Devamındaki yaklaşım bu ifadenin alaycı olduğunu gösterecek niteliklere sahiptir. Anlatıcı yine “!” işaretinden faydalanarak yaptığı betimlemeleri vurgular. Bununla birlikte mübalağa yolu ile Şatırzade'nin görüntüsünü uç noktalara götürerek betimler. Burnunu “gagavari” diye tanımlaması bunlardan biridir. Bu doğrultuda baştaki ifadenin sonraki betimlemelerin gücünü artıran ve yüzey anlamın tersini ifade eden ironik bir yaklaşım olduğu görülmektedir.

*Şık*'ta roman kişilerinden Şöhret'in gülünç bir tipe dönüştürülmesinde ve karikatürize edilmesinde kullanılan ironik alaycı tavır *Mürebbiye* romanında yine öne çıkan tiplerin tanıtılmasında kullanılmıştır.

*Mürebbiye* romanında anlatıcının tavrı özellikle Anjel'in okuyucuya tanıtıldığı bölümlerde ironik nitelikler gösterir. Anlatıcı, Anjel'in İstanbul'a gelmeden önce yaşadığı hayattan bahsederek Anjel'in kişiliğine, olaylara yaklaşımına ve yaşadığı çevreye dair bir çerçeve kurmak istemiştir.

Anjel, Paris'in mezbele-i fuhşu içinde fişkıda yetişen mantar gibi neşv ü nemâ bulmaya başlayınca daha kadınlık çağına girmezden birçok zaman evvel o da anasının sanatına süluk etti. Henüz küçüktü. Fakat fuhuşta irsen haiz olduğu istidat hasebiyle o sanatta validesinden daha üste çıktı (Gürpınar, 2021b, s.42).

Anlatıcının Anjel'i tanıtırken kullandığı üslupta, kelime seçimi dikkat çekicidir. Bu ironik alaycılığın göstergelerindendir. Anlatıcının fuhuşu sanat olarak tanımlaması ve Anjel'in de annesinden bu sanatı miras aldığını söylemesi burada kullandığı alaycı ironik üslubun göstergeleridir.

Anjel'in büyüme çağında annesinden öğrendiği mesleği ironik biçimde sanatla bağdaştıran anlatıcı, Anjel'in büyüdüktan sonra kurduğu ilişkileri de benzer bir üslupla anlatmaya devam eder. Bu noktada Anjel ile yakın ilişkileri olan Baudelaire isimli bir yazardan bahseder. Anjel ile yazar arasındaki karşılıklı faydaya dayalı ilişkiyi ele alan

anlatıcı bu durumu doğrudan anlatmak yerine çeşitli imâlarla dolaylı biçimde anlatmayı tercih eder.

Anjel'in bu son cümleden sonra yürüttüğü muhâkemât-ı bî-edebânesi, henüz safvet-i beyân ve bekâret edası o derece-i fekâhete vasıl olamamış bulunan Türkçemizle ifade edilemeyecek mertebe Frenklerin yeni edebiyatından olduğu için matmazelin bu kısm-ı nazariyyesini âdâb-ı umûmiyyeye hürmeten sükûtle geçiyorum...

Baudelaire, bu edîbâne münazara üzerine Anjel'in nazariyesiyle kendininkini bi't-tevhîd başı açık bir eser vücuda getirir. Muharrir, bu eserin tahririyle meşgul iken Anjel'in batındaki cenin de bütün edvâr-ı tekâmüliyyesini geçirir... Nihayet çocuğu kundağa, eseri destgâha yatırır. Mevzusu tabiatan muktebes olduğundan mıdır nedir masumun talihine kitap o kadar revaç bulur, o derece rağbet görür ki Baudelaire cenapları kendine taalluku binde bir nispetinde bulunan bir çocuğa böyle mühim bir teberruda bulunduğuna nadim olur... Ama verdiği "parole d'honneur"dan nükûle yol bulamaz. (Gürpınar, 2021b, s.57).

Anlatıcı, Anjel ve Baudelaire arasında geçen konuşmanın ardından Anjel'in yaklaşımındaki "bi-edebâne" tutumu anlatmak yerine bu durumun Türkçede bile karşılığının olmadığını belirterek belirsiz gibi görünen ancak net bir anlam alanını işaret eden bir imâda bulunur. İronik üslubun canlılık kazanması ise Türkçede ifade edilemeyen durumun ancak Frenklerin yeni edebiyatında ifade edilebileceğine dair yapılan vurgu ile sağlanmıştır. Böylece anlatıcı önce edebi anlatım biçimlerinin batılı kaynaklardan alınmasına değinmiş olur. Bu göndermeyi yaparken Anjel'in "bi-edebâne" davranışları ile bağ kurarak iki yönlü alaycı bir tavır sergilemiştir. Burada ironik ifade biçimini ve ince alayı oluşturan anlatıcının söylemek yerine "sükûtle" geçmeyi tercih ettiği durumdur.

Romandaki ironik üslup Anjel'in kişiliğine ve Fransız edebiyatına dair anlatıcının tutumunda görülmeye devam eder. Anlatıcının ironik tutumunu durumları adlandırma biçimlerinde ve yaptığı imâlarda görmek mümkündür:

Bu yeni amanıyla olan münâsebet-i âşıkânesi hilâf-ı me'mûl epey müddet devam eder. Tüccardan bulunması hasebiyle dört beş ay kalmak üzere herifin İstanbul'a bir sefer icra eylemesi icap eyler. Anjel, Garp metanın Şark'ta para ettiğini bildiğinden ve kendini de o metalden biri addeylediğinden hem ziyaret hem ticaret maksadıyla Mösyo Maksim'in peşine takılır, birlikte Dersaadet'e gelirler. Mösyo Maksim'in umûr-ı ticâriyye ile meşgul bulunduğu sırada Anjel de fırsat düşürebildikçe kendi ticâret-i husûsiyyesiyle iştigalden geri durmaz. Dersaadet'e vürutlerinden bir ay sonra Maksim metresini bir Rum delikanlısıyla yakalar...

Mösyö Maksim, Fransız olmakla beraber her nasılsa “naturalizm” taraftarı bulunmadığından Anjel’in beli ortası budur diye bir tepme indirip karyı buldukları otelden kapı dışarıya defedivermek gibi Frenklere yaraşmayacak bir nezaketsizlik ve kabalıkta bulunur. (Gürpınar, 2021b, s.57-58).

Bu bölümde anlatıcının yaptığı göndermeler Anjel’in mesleğine dairdir. Anlatıcı, Anjel’in mesleğini doğrudan söylemek yerine önce onun kendi vücudunu bir “meta” olarak gördüğünü dile getirir. Sonra da Anjel’in kendi “ticâret-i husûsiyesiyle” meşgul olduğunu söyleyerek mesleğine dair bir hatırlatmada bulunur. Üsluptaki bu tercih ironinin temel karakteristik özelliklerden olan imâ yoluyla hatırlatma ve gerçekliği anoloji aracılığı ile farklı bir duruma benzeterek anlatma yöntemi ile örtüşür. Bununla birlikte ironik tavrın biçim değiştirerek farklı bir konuya paragrafin devamında yöneldiği de görülür. Mösyö Maksim’in “her nasılsa natüralizm” taraftarı olmaması cümlesi ile açığa çıkan ironik şaşkınlık aslında Fransız kültüründe etkili olan natüralist düşüncenin yaygınlığına dair bir göndermedir. Ancak ironik anlatım, daha net biçimde, bu cümlenin devamında belirecek olan, yüzey anlamın tam tersinde yer alan bir düşünce ile belirtilir: Mösyö Maxim’in “Frenklere yakışmayacak bir kabalık” yaptığı söylenerek aslında bunun tersi imâ edilmektedir. Bu sonuca romanın başından itibaren Anjel’in Fransa’da yaşadığı olaylar, Baudelaire ya da Maxim ile arasındaki ilişkinin ortaya çıkardığı bağlam dolayısıyla ulaşırız. Anlatıcının kimi zaman Frenkler kimi zaman da Fransızlar diyerek örneklediği batılı kültüre dair yaklaşımı ve özellikle üstü kapalı biçimde “bî-edebâneliği” vurgulaması bu bağlamı oluşturur.

Müellif bu eserde gösterdiği kudret-i edebiyeye ve mahâret-i tedkikiyye âlemin ağladığını görünce kendisi de zabt-ı dümûa muktedir olamamış... Baudelaire, kendi belâgat-ı kalemiyyesine yine kendisi sade bir seyirci sıfatıyla ağlamış. Fakat işin asıl ağlanacak ciheti oyun bittikten sonra birçok seyirci mösyölerin yine metreslerini kollarına takarak tiyatrodan çıkmalarıdır. Galiba Mösyö Baudelaire de o acıklı piyesin mevki-i lu’ba konduğu ilk gecenin bakıyye-i teessürâtı içinde Anjel nazeniniyle sehpa-yı zevk ve ülfeti kurmuş, o gece tiyatrodaki seyircilere gösterdiği nazariyye-i edebiyeye onlarla beraber kendisi de ağlamışken besbelli âlemin bu ağlayışına yine o gece içinde Baudelaire metresiyle beraber pek çok gülmüş, eğlenmiş. Avrupa ahlâk ve âdât-ı hâzırası bir nazar-ı müdekkikâne ile sencîde-i muhâkeme edilirse bu gibi ahvâl-i acîbede insan şaşacak veya gülecek bir cihet göremez (Gürpınar, 2021b, s.46).

Mürebbiye romanında ironik alaycı tavır anlatıcı aracılığı ile özellikle Anjel'e yöneldiği görülmektedir. Ancak *Metres* romanında benzer alaycı tavır roman boyunca roman kişilerinden Meryem Dudu ve Revai aracılığı ile sürdürülmüştür.

*Metres* romanının kişilerinden Meryem Dudu'nun durumlar ve olaylar karşısında takındığı alaycı bir tutum, kimi zaman ironik bir tavrın içinden çıkar. Roman boyunca Meryem Dudu'yu en çok Saffet'le birlikte görürüz. Bir nevi Meryem Dudu, Saffet'in akıl hocalığını yapmaktadır. Diğer taraftan konakta gerçekleşen olaylara karşı da kendine has üslubuyla yaklaşmaktadır. Saffet'in Müştak'ın ilgisinden ve mektuplarından dolayı kafasının karıştığı yerlerde Meryem Dudu'nun alayla karışık yaklaşımları görülmektedir:

— “Sevimli” de ne sözdür efendim? Düpedüz kıyak bir gençtir vesselam! Yanaklarına pembe pembe kan oturmuş... Gözleri birer siyah üzümdür. Ter bıyıkları kaş gibidir. Her şeyi güzeldir. Lakin arsızdır. Git demekle gitmiyor. O ufak üzüm gözlerden bu kadar yaş nasıl çıkıyor anlamıyorum? Fakat hanımım, artık perdeyi kapa. Şu tarafa otur. Farkına gelirse ki ona bakıyoruz deyi şimdi çeşmelerinin musluklarını açar, makinelere kadar vapuru su basar. (Gürpınar, 2022, s.289).

Meryem Dudu, Saffet'e delikanlıyı (Müştak) överken birden yön değiştirir ve delikanlının gönderdiği mektuplara gönderme yapar. Delikanlının “üzüm gözlerinden” çıkan yaşları anlamaması aslında Saffet'e gönderdiği mektuplardaki abartılı dramatik üsluba bir göndermedir. Aslında Saffet'e gönderdiği mektuplarda sürekli çektiği elemenden bahseden delikanlıyı ince biçimde alaya almaktadır. İronik tavrın temelinde ise bilmezlikten gelerek yaptığı göndermeler vardır.

Meryem Dudu gibi ironik tavra sahip olan bir diğer roman kaharamanı ise Revai Bey'dir. Anlatıcının “Kelbiyyundan bir feylesof” olarak tanıttığı Revai konakta gerçekleşen olaylara kendine özgü tarzı ile alaycı biçimde yaklaşır:

Keyfiyet böyle keşmekeş-i zanniyatta iken şeytanın balkondan içeri girdiği, sandık odasında bazı ufak tefek devirdiği tebeyyün etti ve ağleb-i ihtimalattan olarak yine oradan firar eylediği anlaşıldı. Maazallah şeyatin-i melunenin bir yere girecekleri zaman panjur açmak, duvarın ardına taş yığmak gibi vesait-i duhuliye istimalinden vareste bulunacakları bedihi olmasına mebni, bu girenin şeytana benzer bir hırsız olduğuna hüküm verildi. Fakat hiçbir şey sirkat edilmemiş olması ve sarikin boş

odaları karıştırması lazım gelirken Saffet'in odasına girmesi zihinleri ucu gelmez tereddütlere sevk etti.

Hele Revai'nin:

Ne sâriktir ne şeytân

Gelen âşıktır inan! (Gürpınar, 2022, s.394).

Revai'nin ince alayından önce anlatıcının ironik üslubu burada öne çıkmaktadır. Müştak'ın Saffet'in odasına girmeye çabalaması konakta curcuna yaratmıştır. Gürültü ve patırtılar mistik anlamlara yorulmuş gelenin şeytan olduğuna dair bir söylenti yayılmıştır. Ancak anlatıcı, roman kişileri arasındaki söylenceye dayanan bu curcuna ortamını ironik ifadelerle alaya alır. Müştak'ın odaya girmek için yaptıklarını tek tek sıralayan anlatıcı: "Maazallah şeyatin-i melunenin bir yere girecekleri zaman panjur açmak, duvarın ardına taş yığmak gibi vesait-i duhuliye istimalinden vareste bulunacakları bedihi olmasına mebni" sözleri ile aslında çok açık olarak görülebilecek ve açıklama gerektirmeyecek bir durumu detaylı bir cümle ile açıklayarak konakta yaşanan durumu ironik biçimde alaya almıştır. Devamında ise Revai'nin sözleri aslında gerçekte ne olduğunun ifadesidir. Ancak Revai, bunu söylerken durumu kendine has bir üslupla ifade etmiştir. Mani söyler gibi bir ifade tarzını seçmesi aslında durumu şakaya vurarak gerçekliği öne çıkarma gayretinin sonucudur. Bu aynı zamanda gerçekliğin saklanma biçimine yapılmış alaya dayalı bir göndermeyi de barındırmaktadır. Dolayısıyla Revai'nin buradaki tavrını da ironik olarak görmek mümkündür.

Revai, Müştak ve Reyhan'ın Saffet ve Firuze için sürekli konak çevresinde dolaştıklarını bilmektedir. Bu durum çeşitli yanlış anlaşılmalara ve karışıklıklara sebep olmuştur. Revai, bu karışıklıklardan ve Müştak ile Reyhan'ın niyetlerinden haberdar olduğu için konuya yine alaycı biçimde yaklaşır. Özellikle Meryem Dudu ile ilgili yaptığı gönderme ile ironik tavır daha çok belirginleşir:

— Pek kuvvetli söyleyemem ama tahminime kalırsa bu zat valide hanımefendinin misafiri olacak. Saffet Hanım'a gelen, bundan birkaç parmak daha kısa boyludur zannederim. Bunlar iki kişidir. Geceleri bahçeyi, koruyu devrederler dururlar. Karyede türeyen ejderha vakası da bunlardan azmadır. Galiba en evvel Dudu'yu soktular. Karı hayyenin eni boyu hakkında mükemmel tafsilat veriyor. (Gürpınar, 2022, s.467).

Burada da görüldüğü gibi Revai'nin üslubu doğrudan değildir. Mutlaka söylemek istediğini farklı imgelerle ifade etme yolunu seçer. Bu onun ironik alaycı tarzı ile



yakından ilgilidir. Revai'nin yaklaşımındaki bu alaycı tavır romanın ironik tonuna katkıda bulunur. Çünkü Revai, çevresinde gelişen olaylara tam manasıyla dahil olmamakta, dışardan bir bakışla olayların ve durumların absürt tarafını ifade etme rolünü üstlenmektedir.

19. yüzyıl romanlarında ironik alaycı tavır ve imâ yoluyla ironik göndermeler romanların mizahi bir tona sahip olmalarına katkı sağlamışlardır. Ayrıca ironik üslup roman kişilerinin tipleştirilmelerinde ve karikatürize edilmelerinde de kullanılarak romanlardaki mizahi çizgi güçlendirilmiştir.

## 5.2. BİLMEZLİKTEN GELME

İronik anlatımı belirleyen öğelerden olan bilmezlikten gelme, kavramın Sokrates'in tavrına ve araştırma biçimine en yakın tarafını oluşturmaktadır. Diğer taraftan edebi sanatlardan ola tecâhül-i ârif de benzer ironik anlatım biçiminin ürünüdür. Bilinen bir gerçeği nükteye dayandırarak bilmezlikten gelme davranışı olarak adlandırılan tecâhül-i ârif sanatında söylenmek istenenin dolaylı olarak anlatıldığı vurgulanır (Aksoyak ve Macit, 2009, s. 291). Bu açıdan bakıldığında tecâhül ârifane söyleyiş biçiminin ironik bir anlatım tarzını içinde barındırdığı görülmektedir.

Romanlarda anlatıcının roman kişilerini ya da olayları ele alış biçiminde bu tarz bir ironik tavrı görmek mümkündür. Özellikle roman kişilerinin davranışlarındaki çelişkiler anlatılırken bilmezlikten gelmeden yararlanılarak başka bir deyişle tecâhül-i ârifane bir söyleyiş biçimiyle romanların mizahi tonuna katkıda bulunulmuştur.

*Tamaşâ-yi Dünyâ*'da ironik tavır anlatıcı konumundaki Favini'nin karşılaştığı olayların sonuçlarına dair yorumlarında da görülebilir. Favini, ninesini dolandırma çabasına giren sahte keşişleri yakaladıktan sonra bu tarz bir ironiden faydalanır:

Bir gün Methodios isminde, Ayion Oros'danım deyu bir keşiş gelmiş idi. Ayion Oros'un ab u havası (suyu ve havası) pek hoş olduğundan mı, yohsa eyu yeyib içdiğinden mi, o derece beslenmiş ki boynunu bocurgat çeviremez idi. Şarab içmez, rakının kokusundan hoşlanmaz, et yemez, suyu üfürür içer, başı yerden kalkmaz, ib

kuşanmış, kıl gömlek geyinmiş, iç yüzünü bilemem ve ağızı daima patırdar, bilmem artık doa mı okur, yohsa desise mi düşünür idi. Encam kı, emellerinden Ayion Oroslı olmayub taklid olduğu anlaşıldı ya, ne çare (Misailidis, 2021, s.75-76).

Anlatıcı konumundaki Favini'nin tercih ettiği ifadeler keşişin dış görünüşüne ve hal ve hareketlerine dairdir. Ancak üzerinde durulması gereken nokta Favini'nin kullandığı üslup ve değindiği biçimsel görüntülerdir. Öncelikle Favini, keşişin niteliklerinden bahsederken doğrudan ifadeler kullanmak yerine sorular sormayı tercih eder. Ancak sorduğu bu sorulara cevap aramamaktadır. Favini'nin amacı bu sorular üzerinden keşişin kişiliğine ve niyetlerine dair bir düşünce oluşturmaktır. Böylece keşişin iç yüzünü bilmezlikten gelerek onun gerçek kişiliğine dair imâda bulunmuş olur. Bu ironik tavrın niteliklerinden biridir.

Romanda benzer ironik tavır aynı bölümün devamında yine kendini gösterir. Bu sefer Favini keşişlerin sahtekârlıklarına müdahale etmeyen Patrikhane'nin durumunu bilmezlikten gelerek açıklama yoluna gitmektedir:

Bak tohafa ki o asirde Patrikhane tarafından böyle şeylere dikkat alınmadığından, yâhod dikkat alınacak sırada rişvet yedirerek halkı soyduklarından, asıl monastırlılardan başka monastır namı ile bazı taklid keşişler de eksik değil idi. Ve birtakım gümüşlü kemikler de taşıyarak Ayia Lipsana ismi ile halkı aldadırlardı (Misailidis, 2021, s.75).

Favini, durumu tuhaf bulduğunu ifade ederek aslında tersini kastetmektedir. Şaşkınlığın altında gizli olan durum Patrikhane'nin dikkatsizliğinin olağan bir duruma dönüşmüş olmasıdır. Bununla beraber ironik üslup daha doğrudan bir yöne de evrilmiştir. “Bak tohafa” sözleriyle bilmezlikten gelerek şaşırان Favini, Patirkhane'nin dikkatini dağıtan şeyin rüşvet yemek olduğunu söylemiştir. Bu yaklaşım da ironik tavrı barındırır. Çünkü rüşvet yemenin dikkat dağınkılığı ile doğrudan bir bağlantısı yoktur. Favini rüşvet alarak görmezden gelme durumunu, dikkat dağınkılığı ile açıklayarak ironik üslubunu sürdürmüştür.

Favini'nin ironik üslubundaki bilmezlikten gelme tutumu Aspasia'nın kurnazlıklarını anlatırken kullandığı anlatma biçiminde de kendini gösterir. Aspasia ve annesi tarafından kandırılan Favini, kendisine oynanan oyunu çözdükten sonra mahkemeye

gider ve Aspasia ve annesinin suçlarını ortaya çıkarır. Aspasia ise bu durum karşısında Favini'den af diler. Aspasia af dilerken Favini'nin yaklaşımında bilmezden gelmenin hakim olduğu bir konuşma biçimi vardır:

O hareketi için mahcuplanarak, geldi elime yapıştı, ‘‘Afv buyurun, Mussiu Favini, ol vakit kusur etdim, lakin mal canın yonkasıdır, şübheye zahib olarak yapmışımdım, doğrusu İstanbul’ da kibar kıyâfetinde çabkınların çok olduğu misillu bu makuleden hırzızlar da çokdır’’ deyub validesinin selameti için rica eyledi. Ben dahı ‘‘Keder etme kokona Aspasia, çaresi bulunur, fakat fil vakı kibar kıyâfetinde çabkın çokdır ve Allah seni kibar çabkından esirgesin, ancak hatunlar arasında da bazı ehl-i ırz kıyâfetinde fahişeler de eksik değil, Allah şerlerinden esirgesin, bil farz (diyelim ki) sizin valideniz bir ehl-i ırz ve kendu halinde hatuna benzer ise de, kim bilur iç yüzünü? Neçelerim var ki aziz görünürler, emma elleri göğüsde, şeytandırlar (Misailidis, 2021, s.240-241).

Favini, Aspasia'nın annesinin yaptığı kötülüklerin farkındadır ancak bunu doğrudan söylemek yerine konuyu genelleştirerek önce ‘‘ancak hatunlar arasında da bazı ehl-i ırz kıyâfetinde fahişeler de eksik değil’’ sözleriyle ironik bir göndermede bulunur. Bunu yaparken amacı Aspasia'ya annesinin yaptığı sahtekarlığı üstü kapalı olarak anımsatmaktır. Ancak asıl ironik hatırlatmayı paragrafın sonunda yapar ve bilmez gibi görünerek Aspasia'nın annesinin yaptığı kötülüğü üstü kapalı biçimde imâ eder. ‘‘bil farz (diyelim ki) sizin valideniz bir ehl-ırz ve kendu halinde hatuna benzer ise de, kim bilur iç yüzünü?’’ sözleri bunun göstergesidir. Özellikle ‘‘farz idelim’’ diyerek aslında çok iyi bildiği bir gerçeği bilmezlikten gelir.

*Tamaşâ-yi Dünya*'da ironik tavır Favini'nin diyaloglarında da görülür. Anlatıcı olarak öne çıkan Favini, arkadaşı Stefanos'la aralarında geçen konuşmayı anlatır. Bu konuşmada Favini kendi yaşam görüşüne dair fikirlerini belirtir. Ancak Stefanos Favini'ye ironik biçimde cevap verir:

Ben dahı ‘‘Be ey Stefane, ömründe hizmetkârlıktan usanmadın, ne geçinmez başımız var ki, gidelum de Ulah Beyi'ne gul köle olalım, dünyâde müstakil {aneksartiton}’’ olmak gibi mürivet var mıdır, yaşasın istiklaliet {aneksartisia} dedim ise, Stefanos gülmeye başlayıb, ‘‘Ey Favini, acırım senin soğan aklıña, hiç dünyâda istiklaliet var mıdır? Bitun halk yek digerin reyi tahdindedir ve nefsi padişah dahı halkın reyi tahtindedir, bu bir acaib hikmetdir ki Allah insanı müstakil halk itmiş, emma insan insanı esgir eder (Misailidis, 2021, s.515).

Stefanos'un verdiği cevap Favini'nin yaşama bakış açısının dışında bir fikri barındırmaktadır. Favini "yaşasın istiklaliet" diyerek her koşulda özgür olmak gerektiğini belirtir. Bu yüzden Ulah Beyi'nin hizmetine girmek istememektedir. Ancak Stefanos tam tersini savunmaktadır. Bunu yapmak için de doğrudan bir ifade kullanmak yerine "hiç dünyâda istiklaliet var mıdır?" diye soru sormayı seçer. Bu doğrudan olmayan yaklaşım ironik tutumdur. Stefanos böylece ironinin gücünden faydalanarak savunmak istediği fikrin temelini hazırlar ve bu sayede Favini'yi Ulah Beyi'nin hizmetine girme konusunda ikna eder. Öte yandan Stefanos'un kullandığı diğer ifadelerde de ironik göndermeler vardır. Stefanos "hiç dünyâda istiklaliet var mıdır?" sorusunun ardından cevabı kendisi verir ve insanların özgürlüklerinin diğerlerinin iradesine bağlı olduğunu söyleyerek Allah'ın insanı özgür yarattığını ancak insanların birbirlerini esir ettiklerini söyler. Ancak tüm bu açıklamayı yaparken araya "bir acıib hikmettir ki" cümlesini ekler. Böylece yine imâda bulunarak ironik bir gönderme yapar. İnsanların birbirinin özgürlüklerini kısıtlama eğilimine dair yapılan bu gönderme bilmezlikten gelme ya da diğer bir ifade ile tecâhül-i ârifane söyleme biçimidir. Stefanos'un ifadesini bu şekilde nakletmesi ironik tona yeni bir katman eklemiştir.

*Tamaşâ-yi Dünyâ*'da bilmezlikten gelmeye dayalı ironik tutum roman kişileri üzerinden aktarılırken *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de anlatıcının öne çıktığı görülmektedir.

Romanının başında anlatıcı Felatun'u tanıtmak için onun yaşamından ve günlük alışkanlıklarından bahseder. Anlatıcının bu bölümde Felatun'a karşı belirgin bir alaycı tavır takındığı görülmektedir. Bu alaycı tavır ironik üslup kullanılarak güçlendirmiştir. Anlatıcı cevabı bilinen sorular sorarak ya da bilmezlikten gelip aslında ortada olan gerçekliği vurgulayarak ironik üslubunu güçlendirmiştir:

Ya böyle haftada üç saat kaleme giderek onu da nakl-i hikâyâta geçiren bir delikanlı ne öğrenebilir?

Nasıl ne öğrenebilir? İşte Felatun Bey öğrenmiş ya? Yazısı var, okuması var, Fransızcası var. Zeki, fatîm, cerbezeli, hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da irâdı var! Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı? (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.20).

Felatun'un kalemdeki memuriyeti üzerinde durarak onun aslında liyakat sahibi olmadığını vurgulamak isteyen anlatıcı bunu doğrudan ifadelerle açıklamak yerine önce soru sorma yoluna gitmiştir. Bu sorular anlatıcının oluşturduğu bağlam içerisinde okuyucunun aslında cevabını bildiği sorulardır. Ancak anlatıcı aynı zamanda konuşma üslubuna yakın bir söyleme başvurarak öncelikle beklentinin dışında bir sonuca ulaşacağını hissettirse de hemen ardından özellikle (!) işaretinden yararlanarak aslında tersini kastettiğini vurgulamıştır. Böylece anlatıcının ironik üslubunun aynı zamanda ince bir alaya dönüştüğü görülmektedir.

*Araba Sevdası*'nda bilmezlikten gelmeye dayalı ironik üslup anlatıcının doğrudan ifadelerinden çok roman kişilerinin konuşmalarına yansır. İroninin konuşma içerisinde ortaya çıkan düşündürücü tarafı burada öne çıkmaktadır:

Çengi Hanım, Bihrûz Bey'in bir aralık tefevvüh etmiş olduğu Fransızca *fane* kelimesini “fani” diye işittiğinden ve bir hanıma ilk görüşte arz-ı hulûs-ı âşıkâne için takdim olunan çiçeğin faniliğinden bahsetmekte bir hüsn-i münâsebet, bir zarafet ve letafet bulamadığından: “Fani çiçeği ne yaptın?” demekle Bihrûz Bey'in o münasebetsizliğini telmih etmek istedi. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.89).

Çengi Hanım'ın sorduğu soru ironiktir. Burada amaç, bilmezlikten gelerek muhatabı ince alaya almaktır. Görüldüğü gibi romanda ironik ton sadece anlatıcının doğrudan söylemleriyle değil aynı zamanda roman kişileri aracılığıyla da kurulmaktadır. Bununla beraber yine Bihrûz Bey'in davranışlarına karşı oluşan ironik tavır göze çarpmaktadır. Romanda bir yan karakter bile Bihrûz'u eleştirmek için bilmezlikten gelme yoluyla ironik bir gönderme yapmaktadır. Bu açıdan bakıldığında anlatıcının Bihrûz'un davranışlarındaki gülünç durumları onu gözlemleyen çevresindeki insanların da fark ettiğini vurgulamak istediğini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* romanında ise yine Revai Bey üzerinden ironik tavrın işletildiği görülmektedir. Romanda “Kelbiyyun'dan Bir Filozof” bölümü altında tanıtılan Revai, kinik felsefeye yapılan bir gönderme olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle Diyojen'i çağrıştıran Revai'nin yaşama alaycı ve ironik bir yaklaşımı vardır.

Romanda Revai'nin konuşmalarında görülen ironik üslubun belirleyici öğelerinden biri de bilmezden gelme durumudur. Revai'nin bu yaklaşımı onun genel tavrının bir yansımasıdır. Gerçekliği ciddiye almasa da Revai, olan bitene karşı dikkatlidir ve bu dikkati ile elde ettiği sonuçları ironik biçimde yansıtır:

— Bu yalı da artık şeytan yuvası oldu. Delik deşikten girip çıkıyorlar. Bazı akşam bunlardan birine ben de rast gelirim. Nedime önde, o arkada Firuze'nin dairesine giderler... Yakışıklı, mahcup bir şeytandır. Hani benim de hoşuma gider. Bu genç şeytan yalıya kaç aydır alıştıydı. Kimseyi ürkütmeden sessiz sedasız geliyor, gireceği kovuğu biliyordu. Bu aksam nasıl oldu, yolunu mu şaşırdı? Kayınvalide hanımın dairesine giderken yanıldı da gelin hanımınkine mi tebdil-i tarik etti... Yoksa Saffet'e de mi şeytanlar dadandı? Geçen gün güpegündüz Dudu'nun iskarpinlerini yutan ejderhanın mabadı böyle zuhur etti ha! Galiba hanımların dildadeleri gündüzleri yılan, geceleri şeytan kıyafetine giriyorlar. Ama ben o Meryem Dudu'yu bilirim. Irz ehli çalımı satar. O karının gönlü şeytanların bitpazarına benzer. Bu yalıda Firuze'nin Nedime'si, Saffet'in Dudu'su varken şeytanların arkası kesilmez. (Gürpınar, 2022, s.391).

Revai yalıda olan biten her şeyi dikkatle gözlemlemiştir. Müştak ve Reyhan'ın Saffet ve Firuze için sürekli gizliden gizliye yalıya girip çıkmaları Revai'nin gözünden kaçmamıştır. En sonunda bu olay bir anda açığa çıkar. Revai kendine has üslubuyla ilk önce yalıya girip çıkanları şeytana benzetir ancak “yakışıklı, mahcup bir şeytan” diyerek aslında gerçeği bildiğine dair üstü kapalı bir gönderme yapar. Ardından “bu şeytanın” nasıl ve kimin için yalıya girdiğine dair fikirlerini sanki hiçbir şey bilmiyormuş gibi soru sorarak dile getirir. Revai tüm bu curcunanın arasında herkesin sakladığını ironinin gücünden faydalanarak ortaya koyan bilge konumuna gelir. Ancak tavrı sürekli alaycı ve ciddiyetsiz olduğundan Revai'nin bilgeliği romandaki diğer kişiler tarafından küçümsenmektedir.

Romanlarda bilmezlikten gelme çevresinde oluşturulan ironik yaklaşım mizahi tonun geliştirilmesine katkı yapmıştır. Ancak bu katkının mizah yaratmada en önemli unsurlardan olan tip yaratma hususunda ironik alaycılık kadar öne çıkmadığı görülmektedir. Ironik alaycılık doğrudan anlatıcı tarafından roman kişilerine yönelirken bilmezlikten gelme durumu genel olarak roman kişileri etrafında ortaya çıkmıştır.

### 5. 3. ÇELİŞKİLER VE UYUMSUZLUKLAR

İroninin en temel niteliklerinden olan uyumsuzluk, çeşitli durumlarla birlikte ortaya konulabilir. Sokrates'in dış görünüşü ve bilge kişiliği arasındaki çelişkiye atıfta bulunularak kavramsallaştırılan bu durum özellikle *eiron* ve *alazon* tipleri etrafında imgesel bir boyut kazanmıştır. Bununla birlikte birbiri ile çelişen iki durumun yan yana gelmesi de ironinin farklı bir boyutunu oluşturmaktadır.

Uyumsuz ve birbiri ile çelişen durumların yarattığı ironik göndermeler *Tamaşâ-yi Dünyâ*'da yine Favini'nin sahte keşişleri yakaladığı bölümde görülmektedir:

Hasılı, bunların kâffesini toplayib, doğru Patrikhane'ye gitdim ve beşinci Grigorios nam Patrik efendiye teslim eyledim.  
Ve akabinde yasakçılar tayini ile keşişlerin beşini de birden celb ve lakırdı söyletmeksizin, Allah'a yakın olsunlar deyu Meteoro'ya göndürdüler. Ve topladıkları eşya zannıma Patrikhane'de zabt olındı (Misailidis, 2021, s.81).

Favini keşişleri patrikhaneye teslim ettikten sonra "*Allah'a yakın olsunlar deyu Meteoro'ya göndürdüler*" sözüyle keşişlerin düştükleri durumu açıklar. Romanda belirtilen dip nota göre Meteora Yunanistan'da bir manastırdır. Bu doğrultuda sahte keşişlerin gönderildiği yerin dini nitelikli olduğu anlaşılmaktadır. Favini'nin sözlerinin ironik tarafı keşişlerin davranışlarının dini yönden yanlışlığı üzerinedir. Favini'nin kullandığı Allah'a yakın olmak sözü aslında sahtekarlık yaptıkları için Allah'tan uzak olan kişilere yönelik bir göndermedir. Manastırların din insanı yetiştiren kurumlar olduğu düşünüldüğünde de ortaya bir uyumsuzluk çıkmaktadır. Favini burada bu uyumsuzluğu vurgulayarak ironik bir ifade oluşturmuştur.

Favini'ni anlatıcı konumunda öne çıktığı romanda mizahi ton genel olarak Favini'niN davranışlarının sonuçları üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda romanda uyumsuzluğa dayalı ironik gönderme sınırlıdır. Romanda topluma ve kurumlara eleştirel tavrın geliştirildiği bölümlerde bu tarz bir yaklaşımın emareleri hissedilse de anlatıcının çekimser tavrı net bir ironik bağlamın oluşmasını engellemiştir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında ise ironi, anlatıcının, Felatun'un davranışlarını ve kişiliğini ele alma biçiminde görülmekle birlikte romanın farklı yerlerinde herhangi bir dilsel göndermeye başvurmadan doğrudan durumu betimleyerek oluşturduğu bağlam etrafında da görülür. İroniyi ortaya çıkaran temel etken, anlatıcının Felatun'u sahip olmadığı nitelikler ve taklit etmeye çalıştığı yaşam biçimi arasında bocalayan bir tip olarak kurgulamasıyla belirginleşen uyumsuzluk halidir.

Uyumsuz durumun ironik bir göndermeye dönüştüğü en belirgin nokta ise romanın baş karakterlerinden Felatun'un ismidir. Bu isim doğrudan Eflatun (Platon)'a yapılan bir göndermedir. Bu göndermenin kaynağını oluşturan tarihsel Eflatun karakteri ile Felatun arasında ise dolaylı bir bağ bile kurulamayacak kadar büyük bir fark vardır. Anlatıcı bu farkı roman içinde belirgin biçimde vurgulama yoluna giderek bu uyumsuz durumu belirginleşmiştir. Romanda Felatun'un kalemde çalışan sorumluluk sahibi insanlardan olmadığı anlatılırken şöyle bir cümle geçer:

Ayda lâ-akal yirmi bin kuruş irâdı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâtunlardan daha dakik bulmakla âlemde yirmi bin kuruş irâdı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl u kemâlini ise kendisi beğenmiş olduğundan... (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.19)

Bu cümle, Felatun Bey'in, Eflâtunlardan daha yüksek muhakeme gücüne sahip olduğu sanrısını vurgularken aynı zamanda Felatun isminin, Felatun'un sahip olduğu kişilik özellikleriyle yarattığı uyumsuzluğu da öne çıkarmaktadır. Ayrıca Felatun'un kitaplara ve okumaya duyduğu ilginin sadece kitap satın almak ve onları kitaplığındaki boşluklara uydurmak dışında bir amaca yönelmediği de romanda vurgulanmaktadır. Böylece Felatun'un ismi, her ne kadar bir filozofa gönderme yapsa da kendi öz varlığı ile karşılaştırıldığında sahte bir bilgeliğin temsilcisi durumundadır. Anlatıcı bu çelişkiyi, özün ve görünüşün uyumsuzluğundan yararlanan ironik bir durum yaratmak için kullanmıştır. Romanın bu noktasında belirginleşen ve Felatun'un davranışları ile somutlaşan uyumsuzluğun yarattığı ironik durum, romanın genel tonu içerisinde sürekli öne çıkmaktadır. Felatun Bey'in davranışları ve üretmeye çalıştığı kişilik, kendi özünü, sahip olduğu asıl kişilik özellikleriyle çelişir ve onu sürekli gülünç duruma düşürür.



Felatun'un dahil olduğu her olay alafranga tipinin çevresi ile kurduğu uyumsuz görüntülerin bir parçasıdır. Roman boyunca bu uyumsuz görüntülerin toplamı, toplumsal bir meseleye dönüşmüş olan alafrangalık kültürünü, bu olgunun yarattığı uyumsuzluk çerçevesinde ironik biçimde ortaya koyar.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında olduğu gibi *Araba Sevdası*'nda da roman kişilerinin yaşadığı çelişkilerin ve uyumsuz durumların temelinde yanlış batılılaşma meselesi vardır. Bununla birlikte *Araba Sevdası*'nda Bihrûz'un okuduğu Fransız romanlarının etkisiyle kendine yarattığı hayal dünyasının da romandaki ironik duruma katkı yaptığını vurgulamak gerekir.

Romanda babasından miras kalan varlığı, alafranga görünmek hevesiyle tüketen Bihrûz'un yaşadığı temel çelişki, Felatun Bey'in durumu ile belirli noktalarda paralellik göstermektedir. Bihrûz da Felatun gibi yaptığı birçok eylemi sadece alafranga görünmek için yaparken aslında sahip olduğu kültürel arka plan, inşa etmeye çalıştığı bu kişilik tipiyle çatışmaktadır. Romanda bu durum vurgulanırken alafranga tipinin yaşadığı çelişkinin ironik tarafı okuyucuya net biçimde gösterilmiştir. Ironik durumun en belirgin olduğu roman bölümlerinden biri, Bihrûz'un Periveş'e mektup yazarken düştüğü halin anlatıldığı bölümdür. Bihrûz Periveş'in "nobl" bir aileden geldiğini düşündüğü için yazacağı mektubun ince ifadeler barındırması gerektiğine inanmaktadır. Bunun için Fransızca kitaplardan yararlanmanın işe yarayacağını düşünür ancak okuduklarını bir türlü tam olarak anlayamaz. Bu yüzden okuduğu paragrafların başından sonundan kendi kısıtlı Fransızcası kadarıyla çeviriler yapıp Periveş'e uzunca bir mektup yazar. Anlatıcı bu mektubu "udhuke-i garâbet" (beceriksizlik komedisi) ve "u'cube-i kitâbet" (yazış tuhaflıkları) olarak nitelendirmiştir. Anlatıcının kullandığı bu doğrudan ifadeler Bihrûz'a karşı takındığı tavrın net ifadeleridir ve devamında anlattıkları ile bu durumu pekiştirmeye devam eder. Mektubu yazdıktan sonra sonuna bir de şiir eklemek isteyen Bihrûz, bu sefer de Fransızca bir şarkıdan faydalanmak ister. Ancak aradığı ifade biçimlerini bir türlü bulamaz. Yaptığı çeviri yine yetersizdir. Roman bu noktadan itibaren Bihrûz'un yaşadığı kültürel yozlaşmayı ve sahip olduğu cehaleti ortaya koymaya başlar. Örneğin Bihrûz, Türk şairlerden bile habersizdir:

“Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki, yalnız Vâsıf isminde birisi *şansonette* epeyce meşhur olmuş ise de bunun yazdığı şeylerin de ekseri *komik* nevinden.. sanki Türklerin [Molyer]’i olacak. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.116).

Bihrûz’un kendi kültüründen ve dilinden uzak olduğunu gösteren bu satırların sonrasında gelen bölümde Bihrûz, hizmetçisinden Vasıf’ın divanını ister ancak divandaki şiirleri bir türlü anlayamaz. Bu yüzden sözlükten yararlanmaya karar verir. Anlatıcı Bihrûz’un yaşadığı yozlaşmanın nasıl bir çelişki ile ortaya çıktığını romanın bu noktasında yine Bihrûz’un kullanmayı tercih edeceği Fransızca sözcüklerden yararlanarak anlatır:

Anlamaya çare düşünürken Paşa peder merhum tarafından mahdum bey için aldırılmış ve fakat mahdum beyin tahsili bilahere bütün bütün alafrangaya dökülmesiyle yaldızlı maldızlı, cicili bicili, yekbacım, yeknesak, kütüb-i mütenevvia-yı Efrenciyye ile kesb-i intizam ve zînet eden meşe ağacından mamul, oymalı Avrupakârî kütüphanesi içinde yakışmadığından dolayı birtakımı şunun bunun tarafından aşırılan, diğer bir takımı ise harem dairesinin alt katında dolap altları, yük kıyıları gibi yerlere perişan bir surette atılıp bırakılan Türkçe, Arabî, Farisî kitapların arasına karışmış olan [lûgat-i Osmaniyye] namındaki Türkçe *diksiyoner* hatrına geldi. Halbuki [lûgat-i Osmaniyye]nin [Redhavz] isminde bir İngiliz tarafından telif olunmuş olduğunu iki ay evvel bir gün kalemde kulak misafiri olduğu bir bahs-i edebî içinde işitir işitmez bu kitabı güzelce teclid ettirerek yine kitaphanesine kabul etmeyi tasmin etmişti. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.120).

Anlatıcı, Bihrûz’un bir kitabı evinde bulundurma sebebinin bile kitabın alafranga olup olmama durumu ile bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Kitap Türkçe lûgat olduğu için Bihrûz tarafından dışlanmış ancak yazarının bir İngiliz olduğu öğrenilince kabul görmüştür. Bu noktada ortaya çıkan durumun kendisinin içinde barındırdığı çelişki itibarıyla ironik olduğu görülmektedir. Bihrûz’un kendi kültürü ile doğrudan bağlantılı olan bir şeyi kabul etmesi bile ancak onun alafranga olabilmesine bağlıdır. Anlatıcı sözlük örneği ile roman boyunca sıkça yaptığı gibi Bihrûz’un kişiliğini ve durumun kendisini bu çelişkilerle birlikte ele alarak ironik bir karşıtlık yaratmıştır.

Anlatıcının bu tür yaklaşımları ışığında roman değerlendirildiğinde Bihrûz’un davranışları ve düşünce dünyası ile ortaya çıkan durum, alafranga tipinin varoluşundaki ironik çelişkiyi göstermektedir. Bihrûz Türkçe konuşmakta ancak Türkçe okuduğunu anlayamamaktadır. Türkçenin duyguları ifade edebilme niteliğinden habersiz olmasının

dışında, Türkçe şiir söyleyenlerin yetersizliğinden de bahsetmektedir. Bunlara ek olarak içinde yaşadığı toplumun kültürel derinliğinden habersiz olduğu da açıkça görülmektedir. Hepsi bir araya geldiğinde ortaya çıkan görüntü ironiktir. Bu ironik görüntüyü sağlayan temel faktör alafrağa tipinin kendi çevresinin ve kültürünün temel niteliklerinden uzak ve habersiz olmasıdır.

Yanlış batılılaşmanın yol açtığı bu kültürel mesafeyi mizahi boyutlarıyla değerlendiren Hüseyin Rahmi Gürpınar ise meselenin etkilerini farklı toplumsal boyutlar üzerinden ele almıştır. Gürpınar'ın eserlerinde aile ve eğitim konularının öne çıktığı görülmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* isimli romanında çelişkinin ve uyumsuzluğun yarattığı ironik durum, farklı bir bağlam içinde ortaya çıkmaktadır. *Metres* romanında da yanlış batılılaşma meselesi ele alınmış ancak romanın genel olarak üzerinde durduğu nokta yanlış batılılaşmanın aile kurumuna etkisi olmuştur. Örneğin romanda önemli yere sahip olan kişilerden Hami Bey, Fransa'ya gidip döndükten sonra eşine ve ailesine farklı davranmaya başlamış ve bu yüzden aile düzenleri sarsılmıştır. Romanda bu konu işlenirken geri dönüşlerle Hami Bey'in yetiştirilme süreci de genel hatları ile anlatılmıştır. Öncelikle odağa Hami Bey'in eğitimi konusunda yapılan yanlışlar alınmış, batılı tarzda eğitim anlayışının yanlış uygulamalar ve bilinçsizlik sebebiyle ortaya çıkardığı sonuçlar üzerinde durulmuştur. Anlatıcı bunları ele alırken ironik durumlar yaratarak romanın mizahi tonunu güçlendirmiştir.

Romanda Hami Bey'in ne tür şartlarda yetiştiğine dair uzunca bir bölüm vardır. Bu bölümün tamamına hâkim olan mizahi tonun bir yönünü de ironi oluşturur. Bu ironik üslup belirli bir bağlam üzerinden anlam kazanmaktadır. Hami'nin eğitimi için tutulan Arapça, Fransızca ve Farsça öğretmenlerinden beklenen, öğretmenlik yapmaları değil Hami'yi memnun etmeleridir. Bu yüzden Hami'nin derslerde gösterdiği davranışlar, yaptığı yanlışlar öğretmenleri tarafından görmezden gelinir ya da yaptığı yanlışlar doğruymuş gibi kabul görür. Böylece Hami ve öğretmenleri arasında sahte bir ilişki ortaya çıkar. Bu sahte ilişkinin ortaya çıkardığı durumu, anlatıcı, kimi zaman ironik bir üsluba başvurarak anlatmaktadır. Ayrıca ortaya çıkan sonuç da barındırdığı çelişkiler

itibariyle ironiktir. Fransızca öğretmenin Hami ile mücadelesi anlatılırken kullanılan üslupta bu durumun etkilerini görmek mümkündür:

Fransızca hocasının o yalıdaki sergüzeşt-i muallimanesi büsbütün başka türlü cereyan etmişti. Her şeyin halisiyetindeki makbuliyet, mine'l-kadim tecrübe edilmiş bir hakikat olduğundan ismini Paul'a, Pierre'e çıkararak başlarına chapeau koyup gramersiz bir lisan dibinden bozuk bir aksanla hocalığa yeltenen yakası yağlı, havsız redingotlu Şark Frenklerine pek o kadar ehemmiyet verilmeyerek Hami Beyefendi'ye Fransız oğlu Fransız bir muallim taharri edilmiş ve böyle ıyar-ı milliyeti tastamam bir tanesi de ele geçirilmişti. (Gürpınar, 2022, s. 86).

Anlatıcı, Hami Bey'e Fransızca öğretmeni seçilirken dikkate alınan öncelikleri vurgulayarak yanlış batılılaşmanın içinde barındırdığı doğal çelişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Anlatıcının göndermede bulunduğu "Şark Frenkleri" tamlaması burada dikkate değerdir. Fransız olmadığı halde öyle görünmeye çalışarak öğretmenlik yapmak isteyenlerin varlığı üzerinden öz ve dış görünüş arasındaki çelişki vurgulanmıştır. Diğer taraftan "Fransız oğlu Fransız" ve "ıyar-ı milliyeti tastamam" sözcükleri ile de aslında aranan öğretmenin niteliğinde asıl meselenin mesleğe olan kabiliyet değil milliyet olduğu vurgulanmıştır. Tüm bunlar durumun kendi içinde barındırdığı çelişkileri arka arkaya ortaya koyarak bu çelişkilerin yarattığı ironik durumu göstermektedir. Bununla birlikte Hami ve öğretmenleri arasındaki ilişkiye dair de anlatıcı benzer çelişkilerden ve karşıtlıklardan yararlanmıştır:

Zavallı Mösyö Jean o yalıdaki hocaların dalkavuklukla muallimlik arasındaki mevki-i gayr-i muhteremlerinden bihaberdi. Henüz bir kelime Türkçe de bilmiyordu. Kâhya efendi tercüman vesatetiyle muallime, şakirdi Hami Bey'in ahval-i sıhhiye ve aklıyesi hakkında bir miktar malumat-ı mütekaddimeden sonra çocuğu sıkımayarak gayet nazikâne tedris etmesi lüzumunu anlattı. Muallim cenapları, silindir şapkasını bir sandalye üzerine ağzı yukarıya ters koyarak tembih-i vakiye tevfikân bütün beşâset-i Frengânesini ibzal ile derse başladığı günü muzip çocuk, yanındaki küçük köleye parmağıyla şapkayı bilirae pek lazımlı bir şeye benzetmiş ve teşbihteki zarafete ikisi de gülmekten kırılmışlardı. (Gürpınar, 2022, s.86).

Ailenin "yakası yağlı, havsız redingotlu Şark Frenkleri"ne güvenmediğinden Hami'ye ders vermesi için seçilen "Fransız oğlu Fransız" Mösyö Jean'ın mesleğini tam manasıyla yerine getirebilmesi imkânsızdır. Daha işine başlarken Kâhya Efendi tarafından uyarılması bunu gösterir. Hami'nin şımarıklığı ve öğretmenlerini alaya alması durumu bir kaosa çevirmektedir. Ortaya çıkan tablo ise eğitimle alakasızdır.

Durumun kendisi büyük bir çelişkiyi içinde barındırmaktadır. Eğitmek görevi olan Fransızca öğretmeni Hami'ye nasıl davranacağını kâhyadan öğrenmektedir. Dolayısıyla birbiriyle uyumsuz iki durum ortaya çıkar. Anlatıcının bu çelişkiyi vurgulaması durumun kendisini ironik bir hale büründürmüştür. Bununla birlikte anlatıcı diğer öğretmenleri “dalkavuklukla muallimlik arasındaki mevki-i gayr-i muhteremler” olarak tanımlar. Buradaki ifadede “dalkavuk” ve “muallimlik” sözcükleri bir arada kullanılarak benzer biçimde uyumsuzluk yaratılmıştır. Muallimlik mesleğinin gerekleri düşünüldüğünde ortaya çıkan çelişki de ironinin başka bir boyutunu oluşturur.

*Mürebbiye* romanında da benzer çelişkiler üzerinden geliştirilen mizahi anlatımda ilk olarak öne çıkan Dehri Efendi'dir. Dehri Efendi, kendini ilimle uğraşan bir karakter olarak göstermektedir. Bir botanik uzmanı edasıyla damadı Sadri Bey'e ders verir. Moliere'in oyunlarını prova eder. Bununla birlikte özü sözü doğru bir karakter görünümü de vermeye çalışır. Ancak anlatıcı Dehri Efendi'nin taşıdığı çelişkileri de romanın başından beri ortaya koymaya başlar. Örneğin Dehri Efendi saatlerce ilimle uğraştıktan sonra bahçede çocuklarıyla köşe kapmaca ve saklambaç oynar. Anlatıcı Dehri Efendi'nin taşıdığı bu çelişkiyi daha romanın başından açıkça ifade ederek ironik durumu ortaya koyar. Diğer taraftan Dehri Efendi'nin romanda temsil ettiği kişilik de ironik bir çelişkiyi göstermek içindir. Ahlakçı bir kişiliğe sahip olan Dehri Efendi toplumdaki iki yüzlü ahlak anlayışının ironik bir yansımasıdır. Roman boyunca Şemi, Sadri ve Amca Bey'in davranışlarını kontrol eden ve yeri geldiği zaman onları cezalandıran Dehri Efendi, aslında bu üç erkeğin sahip olduğu zaafa kendisi de sahiptir. Romanın sonunda bu uyumsuz durum Anjel'in dolabında oğlu Şemi'den saklanırken ortaya çıkar. Dehri'nin Anjel'in kıyafetleri arasındaki görüntüsü romanın başından beri oluşturulan bağlam etrafında düşünüldüğünde ortaya ironik ve trajikomik bir görüntü çıkmıştır.

Çelişkiler ve uyumsuzluklar odağında oluşturulan roman tipleri ve olay çizgisi romanların ironik anlatım biçimi geliştirmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca romanlarda yaratılan tiplere çizilen profilin netleştirilmesinde de anlatıcılar tarafından belirginleştirilen bu ironik tavrın etkisi vardır.

## 6. BÖLÜM ELEŞTİRİ (SATİR VE HİCİV)

Mizahın düşünsel altyapısı ve mizah ile doğrudan bağlantılı kavramların birçoğu eleştiri ve eleştirel düşünce ile belirli noktalarda birbirlerine temas ederler. Mizah ve eleştiri arasındaki bağ, mizahı, anlatma ve kendini ifade etme aracı olarak gören sanatçıların, yaşadıkları çevreye, topluma, kurumlara, etraflarındaki bireylere eleştirel bir tavırla yaklaşmaları sayesinde kurulmuştur. Satir ve hiciv gibi edebi türler bu yaklaşımların ürünüdür. Eleştirel düşüncenin mizah aracılığı ile ifade imkânı bulabilmesi ise tarihsel süreç içerisinde belirli kültürel koşullar çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu kültürel koşulların temelini ise toplumsal yapı, birey ve mizah arasındaki ilişki oluşturmaktadır.

Mizahın birey, toplum, toplumsal olaylar ve olgularla kurduğu karşılıklı ilişki, Bakhtin'in (2005, s.38) "karnaval gülüşü" olarak adlandırdığı yaklaşımla paralellik göstermektedir. Karnaval gülüşünün kompleks bir doğası olduğunu söyleyen Bakhtin, bu gülüşün tek bir komik olaya verilen bireysel bir tepki olmaktan çok, tüm halka ait olduğunu belirtir. Diğer taraftan, Bakhtin karnaval gülüşünün evrenselliğini ve karnavala katılan ya da katılmayan herkese yöneldiğini vurgular. Bakhtin'in son olarak eklediği nokta ise mizahın yaşama yaklaşımının temellerini göstermesi bakımından değerlidir. Bakhtin'e göre karnaval gülüşü; müphem, zafer dolu, alaycı ve taklitçidir. Söyleyip inkâr eder ve gömüp hayat verir.

Bakhtin'in karnaval gülüşüne atfettiği tüm bu nitelikler mizahın eleştirme yetisinin temel bileşenleri ile uyumluluk göstermektedir. Örneğin mizahın alaycı tavrına konu olan birey, toplumsal durum ya da olgu bir anda tüm yönleriyle savunmasız kalır. Bu mizahın yıkıcı gücünün sadece bir bölümünü oluşturmaktadır. Benzer biçimde taklit, ele aldığı figürü bir anda değersizleştirme gücüne sahiptir. Bakhtin'in müphemlik olarak vurguladığı durum ise karnaval gülüşünün kime yöneldiğinin tam olarak netleşmemesi ile ilgilidir. Bu da karnaval gülüşünü daha kapsayıcı hale getirir.

Karnaval gülüşü, mizahın özüne dair belirgin göndermeler yaptığı için önemlidir. Mizahın temelinde yer alan gülme eyleminin toplumun birlikte olduğu ortak kültür

ortamından filizlenmesi, mizah ve toplum arasındaki ilişkinin kapsamlı boyutunu göstermektedir. Bu noktadan itibaren mizah ve eleştirinin kesişim noktalarına değinmek yerinde olacaktır. Çünkü karnaval gülüşünün içinde barındırdığı alay ve taklit, mizahın eleştirel boyutu ile doğrudan ilişkili kavramlardır. Her ne kadar Bakhtin karnaval gülüşünün, gülen kişiye de dönük olduğunu vurgulayarak kapsayıcı bir bütünlükle birlikte yerginin dışlayıcı niteliğinden arındığını söylese de kendisinin de vurguladığı gibi karnaval anında geçerliliğini yitiren toplumsal sınıflar ve hiyerarşik düzen, belirli bir hoşgörü ortamı yaratır ve bu da mizaha ve eleştiriye alan açar. Mizahın eleştirel boyutunun en belirgin biçimde hissedildiği satirler de böyle bir karnaval ortamından doğmuştur. Bu açıdan mizah ve eleştiri arasındaki bağın çözümlenmesinde satir ve satir türüne bağlı olarak gelişen satirik anlatım tarzından bahsetmek gerekmektedir.

Cebeci (2008, s.185), satirin, Eski Atina toplumunda yılda ancak iki defa festival dönemlerinde icra edilebilen komedi türü içinde ortaya çıktığına dair görüşleri vurgulamış ve satirin temel karakteristiğinde yer alan kural tanımazlığın ve eleştirel tavrın festival atmosferi içerisinde ortaya çıkan konuşma özgürlüğünü gösterdiğini belirtmiştir.

Satirin doğuşuna dair geliştirilen yaklaşımlarda festivallerin, yani toplumsal birlikteliğin yoğun olarak yaşandığı kültürel etkinliklerin öne çıkması dikkate değerdir. Mizahın doğuşuna dair Ferit Öngören'in yaklaşımında da benzer bir bakışın olduğu görülmektedir. Öngören (1998, s. 15), mizahın ortaya çıkmasında eğlencenin önemini vurguladıktan sonra mizahın ilk biçimlerinin insanların topluca eğlendikleri festivallerde, şenliklerde ve ayinlerde ortaya çıktığını söyler. Purulli ayinlerini ve Dionisos şenliklerini de buna örnek olarak gösterir. Bu açıdan bakıldığında birlikte hareket etme ve ortak değerlere sahip olmanın mizah yaratma süreçleri açısından önemli olduğu görülmektedir. Diğer taraftan sıklıkla vurgulandığı gibi karnavallar, şenlikler, festivaller toplumsal hoşgörünün arttığı, eleştirinin bu hoşgörü atmosferinde daha kabul edilebilir hal aldığı ortamlardır.

Satirin böyle bir kültürel hoşgörü ortamına bağlı olarak ortaya çıkması bu türün niteliklerine de yansımıştır. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler* isimli çalışmasında ayrı bir edebi tür olarak ele aldığı satirin niteliklerini tarihsel bir perspektifle incelemiş ve bu konudaki düşünceleri bir araya getirmiştir. Cebeci'nin çalışmasında dile getirilen ve

satir türünün daha çok ilk dönemleri için söylenen, kötülüğün yerilmesine rağmen erdemin yüceltilmediğine dair görüş dikkat çekicidir. Bu tarz bir yergi anlayışının yalnızca kötüyü göstermek ve ifşa etmek amacıyla yapıldığı düşünülebilir. Nitekim aynı çalışmada satirin genel karakteristiğine dair yapılan açıklamalarda da benzer düşüncenin öne çıktığı görülmektedir. Tüm bunlara ek olarak çalışmada satirin temelde barındırdığı belli başlı özelliklerin de üzerinde durulmaktadır. Bu özelliklerin başında satirin güncel durumlara ve yerel alanlara yöneldiği fikri gelmektedir. Ayrıca satirin genel olarak abartılı ve grotesk taraflarının olduğu, bununla beraber gerçekçi görünmeye çalışan bir tür olduğu da vurgulanmıştır. Satirin yumuşak bir tür olmadığı, okuyucuyu şoke eden bir yönünün bulunduğu dile getirilmiş ve son olarak satirin genelde komik olduğu belirtilmiştir. Ayrıca Cebeci (2008, s.195), “tasviri satir” kavramına da değmiştir. Bu kavrama göre dış dünyada gördüklerini eleştirel ve alaycı bir bakışla ele alan bir gözlemci vardır. Bu gözlemci kendi temsil ettiği standartla, gözlemlediği çevrenin standartlarını karşılaştırır. Bu karşılaştırmadan komik ve hoşgörünün merkezde olduğu bir sonuca ulaşır. Cebeci, ayrıca bu tarz sahnelerin temel standartlarından birinin “ziyafette rezalet” olduğuna vurgu yaparak Türk romanından örnekler vermiştir.

Görüldüğü gibi satirin temel nitelikleri arasında öne çıkan; kötüyü ifşa etme, güncellik ve yerellik, gerçekçi görünme ve komik olma özellikleri roman ve mizah bağlamında satirin, satirik anlatma biçiminin etkisine dair fikir vermektedir. Ayrıca tasviri satirde, iki standart durum arasında komiğe ve hoşgörüye dayalı karşılaştırma yapan gözlemci ile romandaki anlatıcı arasında bir benzerlik olduğu da görülmektedir. Bu doğrultuda romanın eleştirel tonunun, topluma ve bireye bakışının mizahi niteliğinde satirin sağladığı anlatsal arka planın etkisi vardır. Diğer taraftan benzer bir etki Türk mizah geleneği bağlamında dikkate değer bir yere sahip olan hicvetme geleneği çevresinde de oluşmuştur.

Bir edebi tür olarak klasik edebiyatımızda öne çıkan türlerden olan hiciv, eleştirinin tonu ve tavrı açısından kendine özgü niteliklere sahiptir. Develioğlu'nun (1999) *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'inde “hicv”(هجو) maddesi altında “biriyle, şiir yoluyla alay etme, şiir yoluyla birini gülünç hale hâle koyma, yerme” biçiminde tanımlanan kelimenin aslının “hecv” olduğu da belirtilmiştir. Bu tanımlamada öne çıkan, yukarıda da vurgulandığı üzere, mizahın eleştirel tavrının temel noktalarından olan alay ve birini gülünç hale düşürme durumudur. Bu, hicve dair yapılan farklı



araştırmalarda da vurgulanmıştır. Ayrıca hicvin temel karakteristiğini belirleyen farklı özellikler de vardır.

Hilmi Yücebaş (1955, s.3 ), *Hiciv Edebiyatı Antolojisi* isimli çalışmasında hicvi tanımlarken öncelikle kavramın frenkler tarafından “satire” olarak anıldığını belirtir. Ardından “medhiye”lerle hicvi karşılaştırır ve hicvin “medh”in zıttı olduğunu vurgular. Yücebaş’a göre medhiye tabiri altında ele alınan kasideler bir kişiyi, bir yeri ya da binayı gerçekliğin dışına çıkararak överler. Hicivlerde ise bunun tersi bir durum vardır: Kişi ya da yer mübalağa edilerek yerilir. Yücebaş hiciv ve medhiye arasındaki tek ortaklığın “mübalağa” olduğunu söylemiştir.

Kortantamer ise (2007, s. 75) hiciv ve yergiyi birbirinin karşılığı olarak kullanmış ve eski edebiyatımızda iki tip yergi tarzı olduğundan bahsetmiştir. Bunlardan biri şahsi, kin, nefret, öfke ve hoşnutsuzluğun ifadesi iken diğerinin toplumsal eleştiri içerdiğini vurgulamıştır.

Hiciv ve satir türleri birlikte değerlendirildiğinde belirli ortak noktaların varlığı görülmektedir. Satirde öne çıkan güncel durumun eleştirisi ve kötülük ifşası grotesk bir tonla muhatabına yönelmektedir. Hicivlerde ise kişiler mübalağa unsurlarından yararlanılarak eleştirilir. Bu açıdan bakıldığında eleştirilmek istenen kişinin, durumun, varlığın uç noktalarda ele alındığı görülmektedir. Ayrıca her iki türde de alaya alma, küçük düşürme gibi yöntemlerin kullanıldığı görülmektedir. Her iki türün de kötüyü ifşa etme niteliği olduğunu da eklemek gerekir. Tüm bunlar doğrultusunda satir ve hicvin edebi anlatılar için bir eleştiri kültürü yarattığı görülmektedir. Özellikle hiciv edebiyatının güçlü olduğu Türk edebiyat geleneği düşünüldüğünde hicivlerdeki eleştiri anlayışının 19. yüzyılda henüz gelişmekte olan Türk romanına mizah ve eleştiri bağlamında etki yaptığı görülmektedir. Diğer taraftan yukarıda da vurgulandığı üzere satir türü etrafında gelişen mizahi eleştirel ton da 19. yüzyıl Türk romanını ele alırken önemli bir veri olarak durmaktadır.

Tam bu noktada satir, hiciv ve roman arasındaki ilişkiyi netleştirmek için Bakhtin’in romanı diğer türlerin parodisi olarak açıklayan yaklaşımını hatırlamak yerinde olacaktır:

Romanın öbür türlerle kötü geçindiğini belirtmiştik. Sınırlarını karşılıklı olarak belirlemeleri ve birbirlerini tamamlamalarından kaynaklanan bir ahenkten söz edilemez. Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar. (Bakhtin, 2001, s.167).

Bakhtin'in yaklaşımı karnavalesk anlatı evreninin temelinde yatan düşünceyi göstermektedir. Romanın köklerini Orta Çağ'ın halk mizahında arayan Bakhtin'in bu yaklaşımından hareketle, roman türünün satirik anlatım biçimini yeniden formüle edip kendi özgün yapısına kattığını söylemek mümkündür. Hicivin durduğu nokta da bundan farklı değildir. Satir ve hiciv birbiriyle örtüşen sadece farklı kültür ortamlarından çıkmış edebi türlerdir. Nitekim iki kavramın birbirinin yerine kullanıldığı ya da yergi kavramı şemsiye altında buluşturuldukları da görülmektedir.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Örneğin Ünal Aytür "Hiciv ve Türleri" isimli çalışmasında satir kavramının karşılığı olarak hicvi tercih etmiştir. Benzer biçimde Hilmi Yücebaş da hicvin batıdaki karşılığının satir olduğunu söylemiştir.

## 6.1. TOPLUMA VE GÜNCEL DURUMA YÖNELİK ELEŞTİRİ

19. yüzyıl Türk romanında mizahi nitelikleri ile öne çıkan romanların merkezinde yer alan tema ve konuların dönemin güncel meseleleri ile yakından ilintili olduğu görülmektedir. Diğer taraftan 19. yüzyıl romanı bütünlüklü olarak ele alındığında da benzer durumun söz konusu olduğunu ifade etmek mümkündür.

Romanlarda eleştirel olarak ele alınan temel mesele ise yanlış batılılaşmadır. Yanlış batılılaşmanın bir ürünü olarak ortaya çıkan alafranga tipi de eleştirinin merkezinde yer almaktadır. Diğer taraftan yazarların güncel durumla doğrudan bağlantılı meseleleri ve aile, eğitim, adalet, evlilik gibi farklı alanlardaki toplumsal sorunları ele aldıkları da görülmektedir.

Evangelinos Misailidis'in *Tamaşa-yi Dünyâ*'sı bu açıdan kendine has niteliklere sahiptir. Eserde, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yaşayan Rum-Ortodoks cemaati romanın baş kişisi Favini'nin gözünden anlatılmaktadır. Bu doğrultuda hem Ortodoks-Rum cemaatinin sorunları, gelenekleri, eğilimleri hem de genel olarak Osmanlı toplumunun ve Favini'nin seyahatlerinde karşılaştığı diğer toplumların sorunları romanda eleştirel bir bakışla ele alınmıştır.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da kimi zaman çeşitli toplumsal durumların kimi zaman da kişilerin eleştirildiği görülmektedir. Romanın yaşama dair iletmek istediği mesaj bir çok yerde eleştirel tutumu gerektirmektedir. Ancak roman boyunca bu eleştirel tutumun çok ölçülü biçimde sürdürüldüğü görülmektedir. Eleştirinin mizahi bir anlatım biçimine sahip bölümler ise romanda ağırlığa sahip değildir. Bunun yerine, yeri geldiği zaman daha doğrudan ifadelerle toplumsal kurumlar ya da kişiler eleştirilmiştir. Buna rağmen romanın belirli noktalarında anlatıcı konumundaki Favini'nin mizahi bir üslupla duruma yaklaştığı görülmektedir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*'da eleştirel tutum toplumca kanıksanmaya başlayan ve gelenekselleşme temayülü gösteren alışkanlıklara yönelir. Bunlardan biri de karnavallardır:

Bu karnaval usuli, Atik Yonanların asrinden kalma bir âdet olub evvel emirde Evropa'ya ve hususu ile Kebir (Büyük) Yonanistan ta'bir olınan İtalia'ya ve ondan kusur beldelere sirayet iderek, böyle bir uyuzluk tedric tedric (yavaş yavaş) Anadolu'ya da ve hususu ile İstanbul ve İzmir ve İskenderie'ye de bulaşmıştır. Kaşkı bulaşmasaydı, zira bu haftalar zarfında olan sefahat ve haşarılık ve terk-i edeb halât (edep dışı haller) hiçbir vakit olamaz. Hükümdaran (hükümdarlar) böyle edebiat ve ahlâkıyeti ihlal idici sebepleri def u izale itseler (ortadan kaldırsalar) pek hoş olur idi, ancak medenietin iktizası böyleymiş, derler. Vay gidi medeniet vaaaay! (Misailidis, 2021, s.159).

Bu paragraf boyunca anlatıcı konumundaki Favini'nin doğrudan ifadelerle Avrupa'dan alınan "karnaval usuli" ni anlattığı ve eleştirdiği görülmektedir. Ancak paragrafın sonunda seçtiği ifadeler eleştiriye ironik bir boyut katmaktadır. Ayrıca Tamaşâ-yi Dünya'nın toplumsal olgulara yaklaşımına dair fikir verecek bir üslubun ve yaklaşımın kullanıldığı da görülmektedir. "Kaşkı" ya da "pek hoş olur idi" gibi ifadeler eleştirinin dozunu ayarlamak için kullanılmıştır. Yine de Hükümdarlara karşı ince bir eleştiride bulunabilmek için suç, medeniyetin gereklerine atılmıştır. Hemen ardından kullanılan "Vay gidi medeniet vaaaay!" cümlesi kısa ama etkili bir değinme yöntemidir. Aslında böyle yaparak eleştirinin okları dikkatli biçimde yöneltmiştir. Bununla birlikte eleştirinin ölçüsü ancak en başta yapılan açıklama ile tutturulabilmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde anlatıcının hicvetmenin gücünün farkında olduğu görülmektedir. Ayrıca karnavalları "böyle bir uyuzluk" sözcükleriyle argo ifadeden yararlanarak açıklaması da eleştirel mizahi yaklaşımın toplumsal duruma yönelen tarafını keskinleştirmektedir.

Toplumun gelenek haline getirdiği batılı inançlar, söylenceler *Tamaşâ-yi Dünyâ*'da üzerinde durulan bir diğer meseledir. Romanda bu tarz konular ele alınırken doğrudan bir yaklaşım tercih edilmemiş bunun yerine olay örgüsü içerisine konu yerleştirilerek ortaya çıkan sonuçlara vurgu yapılmıştır. Böylece mizahın gülünçleştirme özelliğinden faydalanılarak batıl inançların sebep olduğu absürt ve komik durumlar ortaya konulmuştur. Favini'nin Pinolopi'yi kendine âşık ettirmek için başvurduğu yollar ve bu doğrultuda ortaya çıkan sonuçlar buna örnektir.

Pinolopi'yi kendine bağlamak isteyen Favini, kendi isminin ve Pinolopi'nin isminin harflerinden yararlanarak ebced hesabına benzer bir yöntem ile tılsımlı dua yazar ve Pinolopi'nin kapısının eşliğine duayı gömer. Böylece Pinolopi, kendisine âşık olacaktır.

Bu umutla Pinolopi'nin evinin çevresinde gezmeye başlar ancak çok farklı bir sonuçla karşılaşır:

Ne bileyim. Ben artık gülümsüyerek bir baltacı temennası (yerden selam) salladım geçdim, emma bir alâmet göremedim ise, belki fark itmemiştir deyu defa geçdim, bu defa artık gülümsüyerek bana işaret etdi kapuya gel deyu, ben dahı ferahımdan seğırdip bir de kapunun halkasına yapuşacağım sırada, yokarıdan aşağı tepeme bir havrış (oturak) serbdiler ki. Henuz gerizden (lağımdan) çıkmış fare gibi üstüm başım berbat olub, k[i]liseden çıkmada olan halka mat u maskara oldım (Misailidis, 2021, s.116).

Favini'nin yaşadığı olay gülünç duruma düşmekle doğrudan ilgilidir. Romanda bu sahnenin oluşturulması büyü, tılsım gibi uğraşların beyhude çabalar olduğunu göstermeye yöneliktir. Diğer taraftan Anlatıcı konumunda olan Favini aynı zamanda özeleştiri yapmak istemektedir:

Benimki de zevzeklik değil mi? Bundan akıl koymalı değil mi idi? Hayir. Belki vevkde Aleko yerine Aleksandros olmak lâzım idi, yâhod anasırlarda yanlışlık zuhur itmişdir deyu artık kendumize züğürd tesellası virerek, katt-i ümid itmedim. şu yezid Pinelopi dahi bize hararat itdi ya, bundan da öc almak yok mu ya? (Misailidis, 2021, s.116).

Ancak bu olayın hemen ardından Favini benzer hatayı yine tekrarlar. Bu sefer komik durumlar zincirleme biçimde birbirini takip eder. Farklı bir yöntem denemek isteyen Favini “cin dermeye” niyet eder. Bunun için bir çocuktan yardım alması gereken Favini, fakir bir ailenin çocuğunu para karşılığında yanına alır. Evinde cin dermek için kafasına külâh sırtına da bir keten hırka giyen Favini, bir daire çizer ve ortasına da bir leğen su koyar. Çocuktan da bu suyun içine bakarak cin görürse haber vermesini ister. Bu noktadan sonra bir curcuna başlar. Rastlantıların peşpeş gelmesi ile yaratılan bu curcuna ortamının yarattığı gülünç durum anlatıcının niyeti ile doğrudan ilgilidir. Favini, kendi düştüğü gülünç durumu anlatırken toplumun verdiği tepkiyi de eklemektedir. Böylece büyü ya da tılsım peşinde koşmanın ortaya çıkradığı sonuca odaklanmaktadır. Bunun diğer bir göstergesi ise olayların karakolda sonuçlanmasıdır. Favini, kendini örnek göstererek uyarıda bulunmak istemektedir. Nitekim tüm bu olayların sonunda doğrudan doğruya bu duruma sebep veren irrasyonel düşünme biçimine değinir:

Büyücülük ve siyirbazlık ve falcılık ve remilcilik ne dırdırietden ibaret olduğını şükürler olsun tecrube etdik de, anladık, ya ne deyelim, bir takım meczub şaşkın

ördeklere ki, kendu kabiletlerine güvenemeyerek ve Allah'dan ümidlerini katt iderek, bir takım cadu karıların kâğıd atmasına ve bakla selkitmesine (bir şeyi yanlamasına atmak) muracaat iderler ve anlerin himmeti ile ikbal gözerdirler? Bunlardan başka bir takım divaneler de bir şey zayı itdiklerinde Eyub'da vakı bir Arab kuyusına iltica iderler ki, guyâ hırsızın kılığını kıyâfetini ol kuyunun içinde göreler. Vay gidi kullanamadığım akıl vaay ve mesmuuma (işittiğime) göre Koska tarafında dahı bir ayne var imiş de, her kes murad itdiğini o aynenin içinde görür imiş ne hikmet ki şu asr-i medeniet olan on dokuzuncı asirde dahı o da İstanbul gibi dünyânın en meşhur ve mütemeddin (uygar) bir şehirinde hâlâ i'tikad ve i'timad iden âdem bulınıyor! ! (Misailidis, 2021, s.120).

Büyücülüğün, falcılığın, sihirbazlığın ortaya çıkardığı absürt sonuçları mizahi bir üslup ve olaylar sislsilesi ile anlatan Favini, ortaya çıkan duruma dair düşüncelerini anlatırken de mizahi üsluptan yararlanır ancak bu sefer doğrudan ifadeler kullanır. Olayların sonuçlarını yorumlamanın ötesine geçerek genel olarak toplumda karşılık bulan batıl inançları ve bu inançlara olan toplumsal eğilimi eleştirmektedir. Bunu yaparken keskin ifadeler kullanır. Bu tarz inançlara meyledenleri “şaşkın ördek” olarak niteler örneğin. “Vay gidi kullanamadığım akıl vaay” ünlemi de bu eleştirinin parçasıdır. Bu noktada Favi'nin üslubunun hicve yaklaştığı görülmektedir. İrrasyonel düşünce biçimini ve bu düşünce biçiminin peşinden giden insanları alaya almaktadır. Yaptığı benzetmeler de bu doğrultuda niteliklere sahiptir. Toplumun bu gidişatının medeniyetle bağdaşmadığını vurgularken şaşkınlığını belirtmek için kullandığı soru ifadeleri ve ünlem de bu eleştirel tavrın bir parçasıdır. Diğer taraftan burada eleştirinin güncel ve yerel alana doğrudan yöneldiğini de eklemek gerekir.

Romanda güncel ve yerel alana yönelen eleştiri ara hikâyelerde de kendini gösterir. Favini, toplumda görmüş olduğu ve akılcılıkla bağdaşmayan durumlara karşı tavrını sürdürmektedir. Bunu yaparken öykü çekirdeğinin dışına çıkarak birbirini takip eden kısa hikâyelerden yararlanmaktadır. Çaçı Kiryakula ve Aspasia'nın kendisine kurdukları tuzağın cezasını nasıl çektiklerini ve adaletin eninde sonunda tecelli ettiğini anlattığı bölüm ilerlerken usta Yeorgi ile iskelede seyircisi oldukları bir olayı anlatır. Olay örgüsüyle doğrudan ya da dolaylı herhangi bir bağlantısı olmayan bu olay, “Anadolılar”ın inatçı ve mağrur tavırlarını hicvetmek için anlatılmıştır:

Bir Anadoluılı yanı sıra bir merkeb ile vatanından beray-i ahz u i'ta (alışveriş yapmak için) İstanbul'a gelmek üzere Üsküdar'a muvaselet eylemiş ve bu tarafa geçmek üzere bir pazar kayığına girecek olub, ‘‘Ne istersin?’’ deyu süal eyledi, kayıkçı Trapezon sancağından Rizeli olub, ‘‘Yiğirmi para sen, yiğirmi para da eşşek, ceman bir guruş isterim’’ dedi. Anadoluılı bu cevaba hiddetlenib, ‘‘Kayıkçı, beni eşşekden ayird eyle, mani değıl, kırk para vireyim otuzu benim için ve onu

merkeb için” dedi ise de, kayıkcı iskât olmaz, odunum odunum fehvasınca, “Hayir, çorbacı ben başka şey bilmem, yiğirmi para senin için, yiğirmi para merkeb için, kırk paracığını alır öte yüze geçiririm, istemezsen hayde bakalım dah de eşşeğine!” deyub lakırdıyı biturdikde, Anadoluılı bu hakarata ziyâde gücenib, eşşek ile âdemin farkı olmayan böyle bir beldede ne işim var deyub, yine vatanına avdet eyledi. Doğrusunu da söylemek lâzım gelur ise, kayıkcının hareketi de “odunum” faslından aşağı kalmaz idi (Misailidis, 2021, s.243).

Favini karşılaştığı olayı anlatmadan önce durumu, Yeorgi ile şahit oldukları bir hengâme olarak tarif etmiştir. Ancak şahit olduklarını anlatmaya başlayınca olayı başı sonu çok net küçük bir hikâyeye dönüştürmüştür. Böylece vurgulamak istediği meseleyi netleştirmiş olur. Favini, akıldışı inatçılığın ortaya çıkardığı anlamsız sonucu göstermek istemektedir. Kayıkcı ve Anadolu lu arasında geçen konuşma durumu gülünçleştirmektedir. Gülünç durumu yaratan, olayın barındırdığı uyumsuzluklar ve çelişkilerdir. Anlatıcı bu uyumsuzlukları belirginleştirerek akıl dışı davranışı vurgulamak istemiştir. Kayıkcının hareketini değerlendirirken kullandığı ifade de anlatımın hicve kayan tarafını göstermektedir.

Favini bu olayı hikâyeleştirerek aktardıktan sonra art arda iki fıkra anlatır. Bu iki fıkrada da benzer tema hakimdir. Fıkralar, Favini’nin ele almak istediği meseleyi mizahi bir çerçevede işlemektedir. Favini de buradan yola çıkarak eline geçen fırsatları doğru kullanamayan, inatçılığın ve mantıksızlığın yarattığı dar çerçeveye sıkışmış insan tipini hicvetmektedir.

Romanın devamında da benzer tutum sürdürülmüştür. İstanbul’da sayıları artan köpeklerin yarattığı rahatsızlık mizahi niteliğe sahip göndermelerle eleştirilmiştir. Ayrıca köpeklerin davranışları üzerinden İstanbul’un bekçilerinin görevlerini yeterince iyi yapmadıkları da vurgulanmıştır. Romanda tüm bunlar yine yan hikâyelerden birinin içine yerleştirilmiştir. Romanın ikinci cildinin beşinci babındaki “Dördüncü Mahpus” bölümünde bu konu işlenmektedir. Favini’ye hapse nasıl düştüğünü anlatan papaz, hikâyesinin bir noktasında şehrin çeşitli yerlerinde bulunan köpeklerden bahseder. Favini de buradan itibaren konuya dâhil olarak hem İstanbul’un başıboş köpek sorununa değinir hem işlerini iyi yapmayan bekçileri eleştirir.

Ancak, giceleri ortadan ayak kesildikde, hepsi de uyanık bulunub gendulerini zabt itdikleri mahallin muhafızları bellemele, fenersiz geçenlere hücum iderler ve uyanık bulunmaları lâzım gelub da üyüyen asıl bekcileri uyandırırılar ve ifa-yi

me'muriet itmiş gibi kuyruklarını sallayarak kemal-i fahriyetle mahallerine çekilurler ve işte nısf-ı leyde sıcak yatağı terk birle şamataya seğırtmeleri "Aceb hududumuzu o bir mahalle kelbleri tecavuz mu itdi, yâhod muhafazasına me'mur olduğımız mahallere insan ta'bir itdikleri hainlerden bir sarik (hırsız) mi girdi" deyu me'murietlerinin ifası için seğırtmekdir, eğerçi mahalliat muhafazasına me'mur olan bekcilerde kelpler kadar uyanıklık ve kediler kadar görmeklik olsa idi, gece hırsızlarından İstanbul ehalisi emin olabilir idi (Misailidis, 2021, s.389 - 390).

Favini, köpeklerin şehirdeki varlıklarının geldiği noktayı anlatırken hiciv türünde sıklıkla başvurulan mübalağa etme yönteminden yararlanarak meseleyi mizahi bir noktaya taşır. Köpeklerin kurdukları mahalli idareden bahseder. Ardından köpeklerin kendi alanlarını idare etmekteki başarılarını anlatır. Tüm bunları İstanbul bekçilerinin görevlerini ifa etmede köpekler kadar başarılı olamadıklarını belirterek bitirir. Bu yaklaşım hem dönemin güncel bir sorununu ele almakta hem de yerel alana yönelmektedir. Hepsini birlikte değerlendirildiğinde, Favini'nin anlatıcılığında, romanın, şehrin yönetilme şekline ve asayiş gibi konulara gönderme yaptığı ve bu konulardaki düzensizlikleri eleştirdiği görülmektedir.

Romanda Favini'nin ele aldığı bir diğer konu ise İstanbul'daki kolera salgınıdır. Favini salgın başladıktan sonra ortaya çıkan yanlış inanışları ve işinin ehli olmayan doktorları hicveder. Koleranın başladığı dönemde İstanbul'da çokça doktor bulunduğunu ifade eden Favini, salgın karşısında ne yapacağını bilemeyen doktorların yetersizliğini anlatırken onları gülünç duruma düşürür. Doktorların salgının durumunu görüştükları bir toplantıdan bahseden Favini, salgınla ilgili sorulara doktorların verdiği cevaplardaki çelişkileri aktarır:

Meclis tam oldıkda bunlara süal eyledim, "Ey doktorlar, holera bulaşık mıdır?" — "Hay haay" — "Öyle ise kaçmalı, siz sinyor ne efkârdesiniz?" — "Hayir, holera bulaşıcı değildir." - "Öyle ise, oturduğumuz yerde oturalım. Ya siz üçüncü doktor ne efkârdesiniz?" - "Bence bazı bulaşır, bazı da bulaşmaz." — "Öyle ise hem kaçmalı, hem kaçmamalıyız, her ne hal ise, sen dördüncü doktor ne akıldasın?" "Bence holera fakat (ancak) tutmaktan bulaşır." — "Öyleyse eldiven takınmalıyız, sen beşinci doktor ne fikirdesin?" — "Bence holera kokudan siraet ider." — "Öyleyse burunumuzu tıkamalıyız. Siz altıncı usta, ne nasihat virirsiz?" — "Benim aklımca holera eşitmekden dehşet hasıl olur da, bulaşır." — "Öyleyse ne mutluk (mutlu) anadan sağır doğanlara hiç olmazısa kulaklarımızı da dıkamalıyız, siz yedinci doktor ne akıldasınız?" — "Bence efendim, holera görmekden siraet ider." — "Öyle ise ne mutluk körlere, bu suretde gözlerimizi de örtmeliyiz, siz sekizinci doktor ne dersiz?" (Misailidis, 2021, s. 476).



Doktorların her biri Favini'nin sorduğu sorulara birbirinden uyumsuz cevaplar verirler. Favini de bu cevaplardan yola çıkarak alaycı sonuçlara ulaşır ve sorularını da bu doğrultuda yöneltmeye devam eder. Yukarıdaki alıntıda koleranın bulaşıcı olup olmadığı sorgulanırken devam eden paragraflarda Favini, aynı üslup ve alaycılıkla doktorlara hastalığın cinsini ve tedavi yöntemini sorar. En sonunda ise doktorlara “Rica ederim, bana haber virin, İstanbul’da holera hastalığı var mı?” diye sorar. Ancak bu sorunun cevabı için bile doktorlar bir türlü ortak kaniya varamazlar. Favini, yine eleştirmek istediği meseleyi gülünçleştirerek ele almış bunu yapmak için uyumsuzlukları ve çelişkileri betimlemiştir. Bir türlü uzlaşmayan doktorların aynı ortamda, uzayıp giden diyaloglarla konuşturulması ve bunların bir türlü sonuca bağlanamaması gülünçleştirmenin bir diğer boyutunu oluşturmaktadır. Tüm bunların sonunda Favini, yine durumu değerlendirir. Bunu yaparken de yine alaycı üslubunu sürdürür:

Bunlar ise İstanbul’un en meşhur hekimleri idi. Doktor Palavozof, Doktor Zevzekinski, Doktor Dolandiriadi, Doktor Zırzopoğlu, Doktor Avanakyan, artık kangı birini nakl ideyim size. Beheri Evropa’de, Amerika’de tahsıl-ı fenn-i tebabet idub, Felatun{Platon}, Eskülab{Asklepios}, Pokrat{Hippokrates} kesilmişler, bu cümle ile dünyâden bihaber idiler (Misailidis, 2021, s. 479).

Favini, İstanbul’un doktorlarının koleraya dair tutarsız fikirlerini ve yetersizliklerini alaycı soruları ile ortaya koyduktan sonra doktorlara doğrudan saldırır. Bunu yaparken doktorların adlarını komik biçimde dönüştürerek doktorlarla ilgili aslı fikrini ortaya koyar. Böylece doktorluk mesleğini doğru düzgün yerine getiremeyen meslek erbabını eleştirirken gülünçleştirmenin yıkıcı gücünden faydalanmış olur. Bu Favini’nin toplumsal sorunları eleştirirken kullandığı bir yöntemdir.

*Tamaşa-yi Dünyâ*’da toplumsal meseleler ve güncel olaylar Favini’nin bakış açısı ile verilmektedir. Favini sosyal olaylara yaklaşırken genel olarak öğretici bir tavır içindedir. Ancak bunu yaparken sınırları net biçimde çizilmiş yargılara başvurmakta olsa da olayların sebep olduğu sonuçları göstermeyi tercih eder. Bunu yaparken de gülünç olanı öne çıkarma çabası içindedir. Bu durum eserin mukaddimesinde dile getirilen şu ifadelerle paralellik göstermektedir:

İşbu kitabda munderic bulnan (yer alan) halât-ı hikâyeden (hikâyedeki hallerden) meram, halka bilmediğini öğretmek olmayub, ançak dikkatlarını celb birle

(çekerek) uyanık bulundurmak ve bal arısı tarzı eyusini topladı, fenasını terk itdirmektir (Misailidis, 2021, s. 46).

Yazarın mukaddimede söyledikleri sadece doğruyu işaret etme niyeti olduğunu göstermektedir. Olayların birinci tekil şahıs üzerinden anlatılması da bu durumu kolaylaştırmaktadır. Hata yapan, zorda kalan ve gülünç duruma düşen çoğunlukla Favini'dir. Bununla birlikte kendi yaşamından ders çıkaran Favini, özeleştiriyi yaparken yol gösterici de olmaya çalışır. Büyü ve tılsımlarla ilgili anlatılanlar bunu bir örneğidir.

Toplumsal ve güncel konuların mizah aracılığıyla eleştirildiği bir diğer eser ise *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanıdır. Bu romanda *Tamaşa-yi Dünyâ*'da olduğu gibi bir konu çeşitliliği görülmez. Yanlış batılılaşma genel olarak romanda hakim olan konudur.

Romanda eleştirinin temel noktasını oluşturan yanlış batılılaşma, Felatun Bey'in, batılı yaşam biçimini, tam olarak anlamadan, yüzeysel ve taklitçi bir tavırla uygulama merakı üzerinden somutlaştırılmıştır. Anlatıcının Felatun Bey'e yaklaşımında bu eleştirel tavır net biçimde görülmektedir. Eleştirel tavrın alaycı göndermelerle sürdürülmesi ise romanın mizahi tonu açısından değerlidir:

Bizim Felatun Beyefendi bunlardan değil idi. Nesine lâzım? Ayda lâ-akal yirmi bin kuruş irâdı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâtunlardan daha dakik bulmakla âlemde yirmi bin kuruş irâdı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl u kemâlini ise kendisi beğenmiş olduğundan cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeye hazırlanır ise de havayı muvâfık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahabî vesâireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olur ise saat altıdan dokuzaya kadar olan vakti ancak o haftanın vukûâtını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bâ-husûs Felatun Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahabîni alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır. (Ahmet Mithat Efendi, 2021 s.19).

Anlatıcının temelde eleştirmek istediği nokta Felatun'un işine karşı kayıtsızlığı ve sorumsuzluğudur. Bununla beraber bu eleştirinin genel olarak alafranga tipine yöneldiği de görülmektedir. Yukarıdaki alıntıda Felatun'un bir haftalık rutin yaşamı kısa ve mizahi bir tonla anlatılmıştır. Felatun'un kaleme gitmediği her bir gün için sıralanan

bahaneler aslında ağırlığı olmayan sıradan durumlardır. Bununla beraber anlatıcının ortaya koyduğu alaycı tavır başta sorduğu “Nesine lazım?” sorusuyla doğrudan bağlantılıdır. Bu soru, kalemde çalışan işine bağlı memurlarla Felatun arasında karşıtlık oluşturmak için sorulmuştur. Ayrıca hemen ardından sıralanan bahaneler de bu sorunun doğrudan karşılığı olmasa da Felatun’un yaşamındaki günlük alışkanlıklarının lüzûmuna dair bir göndermedir. Anlatıcı bu bahanelerinin gerekliliğine dair hiçbir doğrudan açıklama yapmaz. Ancak başta sorulan sorunun etkisiyle açığa çıkan alaycı üslup ile anlatıcının eleştirel bir yaklaşım benimsediği anlaşılmaktadır. Eleştirinin alafranga özentiliği üzerine odaklandığı noktalar ise: “pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemelik edemez.” ve “...Felatun Beyefendi Beyoğlu’nda oturmak münasebetiyle ahbâbını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir” cümleleridir. İlkinde yine anlatıcının tavrındaki alaycı yaklaşım dikkat çekmektedir. Alafrangalığın derecelendirilmesi ve Felatun’un bu doğrultuda günlerini planlaması hem ince bir alay barındırmakta hem de alafranga yaşam tarzına üstü kapalı bir eleştiri getirmektedir. Tüm bunlarla birlikte yukarıdaki paragrafın eleştirinin yönünü mirasyediliğe ve içi boş özgüvene yönelttiği de görülmektedir. Felatun’un babasının gelirine ve kendi “muhakemât-ı feylesofânesi”ne güvenerek başka bir şeye ihtiyacının olmadığına inanması bu açıdan dikkat çekmektedir. Anlatıcının bu noktaya yaptığı gönderme de yine başta sorduğu sorunun yarattığı ironik zemin sayesinde eleştirel bir anlam alanına ulaşmaktadır. Diğer taraftan anlatıcının eleştirel tavrı Felatun üzerinden toplumsal bir eğilime yönelmektedir. Bu eğilim batılılaşma arzusudur ve bu da alafranga tipini ortaya çıkarmıştır. Felatun Bey, alafranga tipinin eleştirisi için gülünçleştirilmekte zaafı vurgulanarak eleştirinin dozu artırılmaktadır.

Anlatıcının tuttuğu bu eleştirel tavır Felatun Bey’in kişisel ilişkilerinde takındığı tavra da yönelmektedir. Anlatıcı Felatun’un tavrındaki çelişkiyi vurgulamak için ise Felatun’un uşağının gözlemlerinden yararlanmıştı:

Alafrangalık hâli malûm a? Herkese tevâzu göstermeye, herkesin yüzüne gülmeye insan mecburdur. Hatta bazı kere Felatun Bey’in yanında bulunan uşağı kendi beyini bir adam ile gayet tatlı ve nazikâne ve tazîmkârâne konuşuyor gördükde, “bu efendi bizim beyin pek dostu olmalıdır” itikâdına düşer idi. Lâkin o adamdan ayrıldıktan sonra beyefendinin hiddetinden çıldırmak derecesine geldiğini ve hatta sövüp saydığını görünce ve işitince uşak şaştığından ne düşüneceğini dahi bilemez idi. Vakia efkâr-ı afîka erbâbı sonra arkasından sövüp sayacağı bir adamın yüzüne

karşı böyle nezaket göstermeyi kendilerinin dava eyledikleri mertliğe muvâfık bulamazlar ise de alafranga olanlar dahi mertlik âdeta hamâkatten ibarettir diye hükmederler. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.21)

Romanda Felatun'un kendine duyduğu güven ve alafranga davranış biçimi arasındaki çelişki vurgulanmaktadır. Anlatıcı "Alfrangalık hâli malum a?" göndermesiyle durumu alaya aldığını, bir taraftan da Felatun'un davranışlarındaki tutarsızlığı vurgulamak üzere olduğunu gösterir. Burada anlatıcı, Felatun'un düştüğü durumu netleştirmek ve alafranga tipinin toplumun diğer bireyleri tarafından nasıl görüldüğünü belirlemek için uşağının gözlemlerinden yararlanmışır. Bu gözlemin arkasına ise alafranga davranışa sahip kişilerinin mertçe davranmayı ahmaklık olarak gördükleri üzerine bir yorum getirmiştir. Anlatıcının bu yaklaşımı başta alafrangalık haline yaptığı gönderme ile alaycı bir tona dönüşmüştür. Son olarak alafranga tipi üzerine yaptığı yorum ise "efkâr-ı atîka erbâbı"nın davranışları ile karşılaştırılmışır. Bu karşılaştırma ince biçimde hicivlere has bir göndermenin izlerini taşımaktadır.

Felatun'a karşı anlatıcının eleştirel tavrı onun dış görünüşüne de yönelmektedir. Buradaki temel amacın da alafranga tipinin eleştirisi olduğu görülmektedir. Anlatıcı bunu yapmak için mübalağadan yararlanmışır.

Felatun Bey'in kıyafetini sorarsanız tariften izhâr-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki hani ya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felatun Bey'de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışır idi. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki "Felatun Bey'in kıyafeti şudur" demek mümkün olsun. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s.22).

Anlatıcı, Felatun'un dış görünüşünü betimlemeden hemen önce onun halini açıklamaktan aciz olduğunu belirtir. Bu mübalağanın başlangıcını oluşturur ve mizahi tonu oluşturan da bu açıklamadır. Çünkü hemen ardından anlatıcı Felatun'u betimlemeye başlar ve bunu yaparken onu detaylı biçimde anlatmak yerine sadece alafranga tipi resimlerdeki insanlara benzemeye çalıştığını vurgular. Böylece aslında Felatun'un detaylıca betimlemeye gerek kalmayacak biçimde taklit bir tip olduğu ortaya konulmuş olur.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Felatun'un kardeşi Mihriban Hanım da benzer biçimde eleştirel bir yaklaşımla ele alınmışır. Yine batılı yaşam tarzına dair yapılan

göndermeler öne çıkmaktadır. Bununla birlikte anlatıcının kadının toplumdaki geleneksel rolüne gönderme yaparak bir profil çizdiği görülmektedir.

Sâir kızlar gibi Mihriban Hanım oya yapmasını bilmez. Zira alafangalarda oya yoktur. Kese, çorap vesâire örmesini dahi bilmez. Çünkü onları modist kızları örer. Nakışı dahi onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu'nda çok! Bunları yapmak için neye zahmete girsin? Çamaşır yıkamak, ütölemek hizmetkârların ve yemek pişirmek dahi aşçının işidir. Hatta kendi başını taramak bile alafangada olmayıp mahsûsan perukâr karı gelir tarar. (Ahmet Mithat Efendi, 2021 s.2).

Satirik anlatım tarzında anlatıcının gözlemlediği çevrenin ve kendi temsil ettiği çevrenin standartları arasında bir karşılaştırmaya giderek eleştirel bir tavır takındığı görülmektedir. Anlatıcının Mihriban'a yaklaşımında da bu tavrın izleri vardır. Öncelikle öne çıkan, anlatıcının Mihriban Hanım'ın kadınlar için çizilmiş olan geleneksel cinsiyet rolünün dışında davrandığına dair göndermedir. Anlatıcının burada geleneksel standardın tarafında olduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda eleştirel tavrını geliştirmiş ve Mihriban'ın alfranga olduğu için örgü örmekten, çamaşır yıkamak ve ütüye kadar bir çok işi yapmaktan uzak olduğunu alaycı ifade tarzını kullanarak vurgulamıştır. En başta sarf ettiği "sair kızlar" ifadesi Mihriban'ı normalin dışında bir yere konumlandığını da göstermektedir. Mihriban'ın yapmadığı işler için zahmete girmesine bile gerek olmadığını, tüm bu işleri çevresindeki hizmetçilere yaptırdığını vurgularken, başta kullandığı soru cümlesi Mihriban'ın davranışlarını gülünçleştirmeye çalıştığının işaretidir. Ayrıca anlatıcı bunu yapmak için ideal kadın tipi ve Mihriban arasında bir karşıtlık yaratmıştır. Böylece batılı tarzda yaşamaya çalışan ve toplumun belirlediği normların dışında niteliklere sahip bir tip çizerek alafanga kadın tipini gülünçleştirmiştir.

Romanda Mihriban Hanım, sadece batılı yaşam biçimine özenen bir kadın olarak tipeştirilmez. Şımarık ve fazla özgüvene sahip bir tip olarak da anlatılır:

Bununla beraber kızcağız hoppa mı hoppa! Şen mi şen! Zıp zıp sıçrar! Ter ter tepinir! Kendisi yetişmiş çatmış olduğu cihetle birkaç yerden görücüye gelmişler idi. Bâ-husûs pederinin servet-i müştehiresi her servet heveskârını celb eder idi. Ancak görücülere Mihriban Hanım oğullarının neci olduğunu sorar. "Kâtip" cevabını alınca "Oh! Cebi delik!" der, "asker" cevabını alınca "Yarım kunduralı" der, "hoca" cevabını alınca "sarımsak başlı" der. Hâsılı her biri için bir kulp uydurup maazallah eğer görücüler "A hanım kızım! Niçin böyle söylüyorsunuz? Oğlumuz şöyledir böyledir" diyecek olursa bir püsküllü kakhaha koyverip "Oh

kalmış kalmışım da, sizin oğlunuza mı kalmışım hanım, oğlunuza başka yerden kız arayınız” diye kalkar yürüyüverir idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2021 s.23).

Anlatıcı Mihriban Hanım’ın niteliklerini anlatırken mübalağadan faydalanır. Bu mizahi tona katkı yapmakla birlikte anlatıcının eleştirel yaklaşımının da göstergesidir. Anlatıcı, bu yöntemle Mihriban Hanım’ın şımarıklığını ve özgüvenini göstermek ister. Anlatıcının bu yaklaşımın eleştirel niteliği sonraki paragrafta daha da netleşir:

Nasıl Mihriban Hanım’ın bu kadar serbestliğine taaccüb mü ediyorsunuz? Taaccüb etmeyiniz. Zira kızcağız bir evin hanımı olarak büyümüş olduğundan gelen görücülere gelin makamında dahi kendisi çıkardı, kayınvâlîde makamında da kendisi. Görücü hanımlara verdiği cevabı ise bir kayınvâlîde sıfatıyla verir idi. İşte taaccüb edecek iseniz bu serbestçe kayınvâlîdeye taaccüb ediniz. (Ahmet Mithat Efendi, 2021 s.23).

Bu paragrafla birlikte anlatıcı okuyucu ile konuşma yoluna gider. Söyledikleri doğrudan okuyucuyu yönlendirmeye yöneliktir. Mihriban Hanım’ın davranışlarını okuyucunun garipseyeceğine dair bir ön kabule sahiptir. Bu yüzden okuyuculara asıl şaşkınlıkları gereken noktayı özellikle vurgular. Böylece toplumsal kabullerle tamamen çelişen bir tip ortaya çıkarmış olur.

*Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında eleştiri, toplumdaki yanlış batılılaşma biçimine ve alafranga görünme eğilimidir. Eleştirinin topluma yöneldiğini gösteren en belirgin unsur roman kişilerinin tiplendirilmiş olmasıdır. Felâton Bey ve Mihriban Hanım mübalağa unsurları da kullanılarak alaya alınmıştır. Böylece taraflı bir tavır takınan anlatıcının karakter oluşturmak niyetinde olmadığı anlaşılmaktadır. Bunun yerine toplumda gözlemlenebilecek alafranga kadın ve erkek tipinin bütün nitelikleri Felâton Bey ve Mihriban Hanım üzerinde toplanarak toplumun genelinde görülen bir davranış biçimi eleştirilmiştir. Anlatıcının sürdürdüğü ironik, alaycı, taraflı tutum alafranga tipleri hicvettiğinin doğrudan göstergesidir. Diğer taraftan ele alınan konu dönem itibariyle güncel bir meseledir. Bu açıdan bakıldığında romanın güncel bir konuya eleştirel biçimde gülünç unsurları öne çıkararak yaklaşması romanın satirik yönünü oluşturmaktadır.

Gide gide Süleymaniye tarafına tevecüh ederek, birçok sokaklara girdikten sonra, nihayet önlerine bir çıkmaz sokak çıktı. Malum a! İstanbul'da çıkmaz sokak nevadirden değildir. Hatta çıkar sokaklar bile çıkar, ama ol kadar suubetle çıkar ki,

çıkardıkları adamın canını da çıkarmak derecesine getirir. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 17).

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanındaki yanlış batılılaşmaya dönük eleştirel tutum *Karnaval* romanında da sürdürülmüştür.. Ancak romanın bu konuya daha özel alanlar üzerinden yaklaştığı görülmektedir. Batılı usulde yapılan karnavallar, balolar ve bu tür etkinliklere katılan insanların yaşam biçimleri ve bu insanlar arasındaki yozlaşmış ilişkiler ağı romanın üzerinde durduğu meselelerdir. Bu durum romanın güncel toplumsal bir meseleyi ele aldığını göstermektedir. Nitekim eserin uzun mukaddime bölümünde de karnavallar ve balolar üzerine geniş bir açıklama yapılarak batı kültüründen örnekler verilmiştir. Karnaval usulünün toplumun ahlaki niteliğine uymayan taraflar açıkça belirtilmiştir. Romanda ise anlatıcı, üzerinde durmak istediği toplumsal meseleyi doğrudan roman kişileri aracılığı ile anlatma yolunu tercih etmiştir.

*Karnaval* romanında da *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de olduğu gibi iki karşıt erkek karakter yer almaktadır. Bunlardan Resmi çalışkan, yetenekli ve centilmen; Zekâi ise sahtekâr, mirasyedi ve alafranga olarak resmedilir. Roman ikisi arasındaki çekişmenin etrafında şekillenen gülünç olaylar odağında ilerler. Çekişmenin sebebi ise Hamparsun Ağa'nın karısı Madam Hamparsun'dur. İkisi de aynı kadına âşıktır ancak sadece Resmi aşkına karşılık bulabilmiştir.

Romanda mizahın merkezde olduğu eleştirel tavır, bu aşk üçgeni çevresinde kurulmuştur. Madam Hamparsun ve Resmi arasındaki ilişkinin farkına vara Zekâi, Hamparsun Ağa'nın durumu fark etmesi için elinden geleni yapar. Bu noktada eleştirilen temel nokta ortaya çıkan çelişkilerdir. Hamparsun Ağa alafranga yaşam biçimini savunmakta hatta alafranga âdetlerine göre eşini başka bir erkekten kıskanmanın kabalık olduğunu düşünmektedir. Roman, bu durumu tüm yönleri ile ele almaktadır. Resmi, Hamparsun Ağa ve Madam Hamparsun'un bulunduğu bir mecliste Hamparsun Ağa kıskanmaya dair yukarıda belirtilen fikirleri savunmuştur. Resmi ise tam tersini iddia etmiştir. Anlatıcı bu çatışmayı yarattıktan sonra Resmi ve Madam Hamparsun arasındaki ilişki aşka dönüşür. Zekâi ise Hamparsun Ağa'nın bu durumdan haberdar olmasını sağlar. Bu noktadan itibaren alafrangalığı savunan Hamparsun Ağa kıskanma duygusu ile baş edemez, bu yüzden karısını suçüstü yakalamaya çalışır. Bunun için çabalarken de gülünç durumlara düşer.

İki saat diye tahmin eylediği zaman henüz bir saat bile değilken artık tahammülü tükenip yatağından kalktı. Şayet Mariyanko'nun bu kadar müddet kesmesinden maksadı "Herif henüz gelmemiş ise gelsin diyerdir. Eğer gelmemişse ben kendimi şeytanlara bile göstermeyerek beklerim. Tamam gelirken karşısına çıkarım" diye karanlıkta olarak odasından çıktı ve kedi gibi aheste ve dört ayak olarak yürüye yürüye zevcesinin kapısına kadar vardı. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.316).

Hamparsun Ağa'nın karısını suçüstü yakalayabilmek için dört ayak üstünde yürümesi anlatıcının onu gülünç hale düşürmek için yarattığı bir sahnedir. Alafranga davranmaya çalışan yaşlı adam hayvanlara özgü bir biçimde hareket etmektedir. Anlatıcı eşini kıskanma davranışını, alafrangalığa ters gören Hamparsun'u bu şekilde gülünç duruma düşürerek hicvetmektedir. Benzer durumlar karnaval sırasında da yaşanmış, Hamparsun karısı ve sevgilisi Resmi'yi yakalamaya çalışırken toplum içinde edindiği yerle çelişen tavırlar sergilemiştir. Anlatıcı, alafranga yaşam tarzının, bu yaşam tarzı çevresinde üretilen yeni ahlak anlayışının yaşamın gerçekleri ile uyummadığını vurgulamak istemektedir:

Haniya alafrangada kıskanmak yoktu? Haniya kıskanç kocalara "eşek herif" derlerdi? Hamparsun Ağa'nın hali bu gece güzelce muayene edilmelidir de bu muhakeme dahi ona göre yürütülmelidir. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.258).

Anlatıcının burada takındığı tavır hiciv üslubuna oldukça yakındır. Madam Hamparsun'u Resmi ile birlikte olduğu vakit yakalamaya çalışırken gülünç duruma düşen Hamparsun Ağa'nın durumunu önceden söylediği "-Hayır efendim! Alafrangada kıskanmak yoktur. Kıskanç kocalara "eşek herif " derler." (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.224) sözlerine gönderme yaparak açıklayan anlatıcı, Hamparsun Ağa'nın üzerinden öğretici mesaj vermek istemiştir. Anlatıcının eleştirel tavrı Hamparsun Ağa ile birlikte alafrangalık kültürünün yarattığı yozlaşmaya yöneliktir. Bununla birlikte alafranga yaşam biçiminin savunucularının bile gerçek yaşam koşulları söz konusu olduğunda geleneksel davranış biçimlerini sürdürdüğünü göstererek karşıt durumlar üzerinden meseleyi okuyucu için somutlaştırmıştır.

Romanda eleştirilen temel toplumsal durum batılı yaşam tarzının gereği olarak görülen davranış biçimlerinin ve kültürel etkinliklerin toplumun geleneksel ahlaki yapısı ile uyummayan yapılarıdır. Romanda balo ve karnaval, Resmi ve Madam Hamparsun arasındaki birlikteliğin ilerlemesine zemin hazırlayan ortamı sağlamıştır. Diğer taraftan



baloda kadın ve erkek ilişkilerindeki sınırların kalkması bir diğer ahlaki yozlaşma örneği olarak anlatılmıştır. Maskeler ve kılık değiştirmeler birbirini tanımayan çiftlerin bile birlikte dans etmelerini sağlamıştır. Bu durum toplumun temeli olarak görülen aile kurumunun sarsılmasına sebep olacak ilişkilere sebebiyet verecektir. Anlatıcı bu durumu vurgulamak için Hamparsun ailesinin çöküşünü balo ve karnaval ortamına koşturarak anlatmıştır. Tüm bu süreç boyunca da aslında alafranga savunucusu olan Hamparsun Ağa gülünç duruma düşürülmüştür. Böylece anlatıcı eleştirmek istediği tipi ve toplumsal durumu Hamparsun Ağa'nın düştüğü gülünç durum üzerinden ele almıştır.

Roman kişilerinden Zekâi, hem karnavallara, balolara katılan, hem de dönemin cemiyet hayatındaki karmaşık kadın erkek ilişkileri içerisinde kendi menfaatine en uygun yeri bulmaya çalışan bir tiptir. Zekâi'nin bu özellikleri, kimi özellikleri itibariyle daha ideal bir profil çizen Resmi ile tezat oluşturmaktadır. Bu durum, romanda anlatıcının takındığı eleştirel tutumun Zekâi'nin üzerinden somut bir çizgiye dönüşmesine imkân sağlamaktadır. Bunlardan en belirgin olanı ve Zekâi'nin babasının mezarlığını yaptırırken gösterdiği davranışlardır:

Mirasyedi olmadan mirasını yemeğe başlamış olan Zekâi Beyin artık pederi vefatından sonraki mirasyediliğini takdir edebilmek güç bir şey değildir. Hatta mirasyediliği pederinin mezarı ve ruhu için ifa-yı vazife-i bünüvvetten olan şeylerin suret-i icrasınca dahi görülmeye başladı. Mesela en küçüğümüzden en büyüğümüze varıncaya kadar herkesin mezar taşları birkaç yüz yıldan beri bu sanat ile iştilal eden esnaf tarafından yapılırken Zekâi "Efendim! aux sculpture'lük (mermer tıraşlık) be aux arts (sanayi-i nefise) kısmındandır. Bizim eşek heriflerin sanayi-i nefisece ne kadar costeau'ları olabilir. Pederime bir chef-d'oeuvre (enfes-i asar) yaptırmalıyım!" diye en mahir bir ressama şeklini tersim ve Roma'da sfüet-i mahsusada imâl ettirdiği bir mezar sandukası hiç de bir müslüman mezarına ben zemediği halde birkaç bin liraya mal olmuş ve dostların "Uzleti Efendi gibi kibar-ı ulemadan bir zatın böyle frenk mezarında yatması uyamaz!" diye ısrarları üzerine Roma'dan gelen mermerler bir tarafa atılarak yeniden sanduka imâline mecburiyet elvermişti. (Ahmet Mithat Efendi, 2019a, s.369).

Zekâi için roman boyunca çizilen profilin temel noktalarını; çalışmadan baba parası ile yaşaması, çıkarıcılığı, kadınlara karşı olan zaafi, kıskançlığı ve alafranga özentisi davranışları oluşturur. Romanın bu noktasında anlatıcı Zekâi'nin bu yönlerinin birçoğunu ortaya koyan bir kırılma anı yaratmıştır. Babası vefat eden Zekâi, artık tam manasıyla mirasyedi konuma gelecektir. Anlatıcının Zekâi'ye karşı eleştirel yaklaşımı da tam bu noktada başlar ve Zekâi'nin "Mirasyedi olmadan mirasını yemeğe" başladığını belirterek ironik bir zemin kurar. Eleştirel üslubun gelişmesini sağlayan

nokta birbiriyle çelişen durumların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Henüz babası hayattayken bir mirasyedi gibi onun servetini tüketen Zekâî'nin "mirasyedi" ünvanını yeniden almasına gerek yoktur. Buna rağmen Zekâî, mirasyedi tavrını babasına karşı son görevini yerine getirirken bile sürdürür. Babası için yaptırmak istediği mezarlık geleneğin dışındadır. Batılı usullere uygun bir mezarlık için babasından kalan mirası harcamaya devam etmesi yine kendi içinde bir çelişkiyi barındırmaktadır. Romanın başında detaylı tanıtılan Zekâî'nin babası Uzleti Efendi, Zekâî'nin fütursuzca harcadığı serveti büyük bir tutumlulukla elde etmiştir. Ancak elde ettiği bu servet ölümünden sonra bile oğlu Zekâî'nin alafranga hevesleri ile tükenmektedir. Anlatıcı bu çelişkili durumu Zekâî'nin mirasyediliği üzerinden kurduğu ironik göndermenin arkasına eklemiştir. Böylece durumu kendi içindeki çelişkilerle alafranga ve mirasyedi tipinin davranışlarındaki çelişkiyi ortaya koymaktadır.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Vah* romanında da anlatıcının alafranga yaşam biçimini hicvettiği görülmektedir. Romanda alafranga tipi Behçet Bey'dir. Roman boyunca Behçet Bey'in belirli nitelikleri öne çıkarılır. Bunların başında yalnız bir yaşam süren Behçet Bey'in uğradığı ahlaki yozlaşma gelir. Bu durum Ahmet Mithat Efendi'nin diğer romanlarında da olduğu gibi mirasyedilik, alafrangalık ve şıpsedilik gibi temalar etrafında ele alınmıştır. Behçet Bey'i tanıtırken anlatıcı bu temalara doğrudan göndermeler yapar. Örneğin şık ve centilmen olmak için evli olmamak gerektiğine dair yaptığı gönderme bunlardan biridir:

Behçet Bey müteahhil değildir. Zaten şık ve centilmen olmak için müteahhil bulunmamak dahi lüzum-ı zaruriyyeden değil ise de hiç olmazsa lüzum-ı adiyyedendir. (Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.54).

Anlatıcının burada vurguladığı "lüzumluluk" sözcüğü şık görünmenin toplumun temel direklerinden olan aile kurumunun varlığına muhalif bir davranış biçiminin genel kabul görmesine tersinleme yoluyla yapılan bir göndermedir. Bu tersinleme anlatıma mizahi bir ton katmaktadır. Nitekim romanın devamında anlatıcı şık olarak tanımlanan gençleri betimlerken seçtiği kelimelerle bu mizahi tonu sürdürür:

Bu zat "şık" unvan-ı umumisi altında temeyyüz eden gençlerden ise de onlar meyanında görülen bazı cicili beylere makis değildir. Şıklar dahi kendi meyanlarında iki kısma münkasım olup bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler

oldukları halde diğer kısmı kendilerine "centilmen" süsünü verirler ki bunlar güya babayane bir surette süslenirler. (Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.50)

Anlatıcının tercih ettiği “Cicili beyler” ve “telli bebekler” sözcükleri şıkların durumlarını gülünçleştirmek için seçilmiştir. Ayrıca şık kavramının tasnif edilmesi önce ciddi bir sosyolojik tanımlama izlenimi uyandırır. Ancak hemen arkasından bu tasnifin “telli bebekler” ve “kendilerine centilmen süsü verenler” biçiminde yapılması anlatıcının şıkların toplumsal varlıklarını alaya aldığı göstermektedir.

Romanda şıklara yönelen eleştirel tutum anlatıcının şıklara dair yaptığı tespitlerle devam eder. Öncelikle şıkların dış görünüşlerini hicveden anlatıcı daha sonra onların konuşma biçimlerine odaklanır. Bu doğrultuda yine Behçet Bey üzerinden mesele ele alınmıştır:

Behçet Bey Mekteb-i Sultani'de ikmal-i tahsil eylemiş olduğu cihetle Fransız lisanına aşına olduktan maada birtakım fünundan dahi behre peyda eylemiştir. Şu kadar ki Mekteb-i Sultani'de ikmal-i tahsil eden sair ağleb-i şakirdan gibi onun dahi Osmanlıcası kahttır.

Zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçe'nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi?(Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.51)

Şık tipinin romandaki temsilcisi olan Behçet Bey'in Fransızca ve çeşitli bilimlere aşına olduğu vurgulansa da sonraki satırlarda bu vurgunun bir karşıtlık yaratmak için öne çıkarıldığı görülmektedir. Çünkü anlatıcı Behçet Bey gibi şıkların Türkçeye yaklaşımlarını göstermek istemektedir. Şıklar Mekteb-i Sultani'de eğitim aldıklarından Fransızcaya yatkındırlar. Bu yüzden Türkçe konuşurken sürekli Fransızca alıntılar yaparlar. Türkçesi dururken sanki hatırlamıyormuş ya da Türkçede karşılığı yokmuş gibi davranarak Fransızca'yı tercih ederler. Anlatıcı bu tavrı eleştirmek amacıyla centilmen görünmek için Türkçesi eksikmiş gibi davranmanın yarattığı garipliği anlatmaktadır. Bunu yapmak için de “Türkçe'nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi?” sorusunu sormayı tercih etmiştir. Bu sorunun ortaya çıkardığı gönderme paragrafa hem ironik bir ton katmakta hem de şıkların düştüğü durumu ortaya çıkararak toplumsal bir durumu mizah aracılığıyla eleştirmektedir.

*Vah* romanında şıkların mizahi bir tonla eleştirilmesi romanın temasıyla doğudan ilgilidir. Diğer taraftan romanda güncel bazı sorunlara da mizahi biçimde yaklaşıldığı

görülmektedir. Bunlardan birinde, daha ideal tipin temsilcisi olan Necati Bey, hoşlandığı hanımın adını dönemin imlasındaki alışkanlıklar yüzünden yanlış öğrenmiştir.

-Gördün mü, gördün mü? Vah gafil Necati vah! Daha ismini bile bilmiyorsun. Haydi bari öteki ismini söyleyeyim. Ferdane Hanım!  
-Vay! Onun ismi Ferdane mi imiş? Ben ise "Merdane" okudum olmadı. "Muradiye" okudum hiç benzemedi. Şu imzalara nokta konulmaması ne fena şey! (Ahmet Mithat Efendi, 2019b, s.111)

Necati'nin dönemin imla kullanımındaki bir alışkanlık dolayı Ferdane'nin ismini yanlış okuması güncel yaşamın sorunlarından birine gülünç durum yaratılarak değinilmesi anlamına gelir. Yanlışlıkların oluşturduğu gülünç durumdan yararlanılarak imlaya ve alfabeyle dair bir aksaklık işaret edilmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında toplum genel olarak yaşam biçimi etrafında ele alınmıştır. Bu doğrultuda eleştirel mizahi yaklaşım da batılı yaşam biçimini taklit etmenin ortaya çıkardığı toplumsal sonuçlara eğilmiştir. Benzer durum Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı için de geçerlidir. Ancak bu sefer tek bir roman kişisi üzerinden tamamen karikatüre dönüşen bir tip ve sert biçimde hicvedilen alafrangalık özentiliği karşımıza çıkar.

*Araba Sevdası*'nda anlatıcı roman boyunca Bihrûz Bey'in davranışlarının, alışkanlıklarının, hayallerinin, hezeyanlarının ve çevresi ile kurduğu ilişkinin temelde olduğu bir olay örgüsü kurmuştur. Bu olay örgüsü, anlatıcının seçtiği üslup ve sürekli işaret ettiği yanlış batılılaşmanın ve alafranga özentiliğinin merkezde olduğu toplumsal durumla bir araya gelerek bir bağlam oluşturmuştur. Örneğin anlatıcının Keşfi Bey'i tanıtırken kullandığı ifadeler bu bağlamı doğrudan gösterebilecek niteliklere sahiptir:

Şu hikâyeyi teşkil eden vakayi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtida zarâfet-perverân-ı kibâr-zadegânâ ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evladının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbe'l-isti'dâd Keşfi Bey dahi duçar olmuş ve pederinin müsaade-i kudret ve mevkii dairesinde olmak üzere frengane süslü gezmek, Fransızca okumak, "Bonjur!. Bonsuvar!. Vuzalle biyen?." demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lakırdı ederken araya Fransızca lafızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahete, borç etmeye özenmek ve Türkçeyi edebiyatsız, kaba bir lisan addedip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levazımından madut olan efkâr ve evzâ ve malumatta ve'lhasıl şeyâyir-i

milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetiştirilmişti. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s. 209)

Görüldüğü gibi anlatıcı batılı yaşam tarzının basit düzeyde taklit edilmesine “alafrangalık illeti” demektedir. Anlatıcı bu yaklaşımını romanın bu noktasında doğrudan ifade etse de eserin başından itibaren geliştirilen üslupta Bihrûz’un günlük yaşamı, beklentileri, davranışları ve hezeyanları tasvir edilerek yanlış batılılaşmayı işaret eden göndermeler yapılmıştır. Romandaki eleştirel ton da bu noktada devreye girer. Anlatıcı, okuyucuya romanın başında Bihrûz’u tanıtırken onun yarım kalan eğitiminden bahseder. Bihrûz sadece Fransızca ders almaktadır. Mirasyedir ve parasını alafranga görünmek için harcamaktadır. Tüm bunları anlatırken anlatıcının eleştirel tavrı tercih ettiğine dair en belirgin bölümler, Bihrûz’un davranışlarını tanımlarken kullandığı Fransızca kelimelerdir. Bu kelimelerin orijinal metinde farklı bir yazı tipi ile vurgulanması Bihrûz’un yaşadığı çelişkideki ironik görüntüyü belirginleştirmek içindir. Diğer taraftan anlatıcının Bihrûz’a karşı takındığı alaycı üslubun bir göstergesidir. Bihrûz’un tam olarak haiz olmadığı bir kişiliği yansıtmaya çalışırken düştüğü durum, konuşurken seçeceği Fransızca sözcükler vurgulanarak taklit edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Bihrûz’un varoluşu ve tavırlarındaki uyumsuzluğa yapılan vurgu romanın ortaya koyduğu eleştirel bütünlüğü gösterir. Bu uyumsuzluk romanın birçok yerinde mizahi bir tona dönüşmüştür. Bu doğrultuda anlatıcının alafranga tipine karşı getirdiği eleştirel tavrın örnekleri roman boyunca farklı noktalarda ortaya konmuştur. Bunlardan birinde Bihrûz, bindiği vapurda gazete satan çocukla Fransızca konuşur, kıyafetleri de alafrangaya uygundur ancak sonrasında durum farklı biçimde gelişir:

Vapur iskeleden ayrılır ayrılmaz beyefendi gazeteyi açtı, baş tarafından kemal-i dikkatle mütalaaya ibtidar etti ise de *artıkl dö fondan* bir şey anlamıyor, fakat anlar gibi davranıyordu. Ondan sonra *kronik* havadise geçti, bunları ne ise anlayabildi. Bu sırada vapur Sarayburnu’ndan içeriye giriyordu. Bey ilan sahifesine de şöylece bir nazar atfindan sonra gazeteyi gayr-ı muntazam, güya gelişi güzel bir surette katladı. Kemal-i zarafetle yanına bırakıverdi. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.173.)

Romanın başından beri sürekli Fransızca konuşan, Türkçe cümlelerin içine Fransızca kelimeler sıkıştırılan Bihrûz, Fransızca gazeteyi okuyamamaktadır. Okumuş gibi yaparak sadece alafranga görünmek derdindedir. Hatta öncesinde, vapurda bulunan gençlerin, kendisine alafranga olduğu için gıpta ile baktıklarını düşünerek kendisiyle gurur

duymuştur. Bihrûz'un bu hali "kendini bilmeme" durumudur. Anlatıcı bunu okura göstermiş ancak herhangi bir açıklamaya gitmemiştir. Romanın başından beri kurulan bağlam sayesinde buradaki roman sahnesi mizahi ve eleştirel bir bütünlük oluşturmaktadır.

Romanda anlatıcının Bihrûz'un davranış biçimlerine eleştirel bir tutumla yaklaştığı diğer bir nokta yine onun alafrangalığın gereklerini önceleyerek kitaplığını düzenleme çabasıdır:

Tevarih takımına gelince ta başta gözüne ilişen "Tarîh Kâh ...der-kurb-i Çamlıca-i Sagîr" ibaresinden [Çamlıca] lafzı münasebetiyle *enterese* olmak istedi. Fakat [kah -derkurb-sagîr] kelimelerini nasılsa tanyamadığından ibarenin manasını anlayamadı. Anlamaya çare düşünürken Paşa peder merhûm tarafından mahdum bey için aldırılmış ve fakat mahdum beyin tahsili bilahare bütün bütün alafrangaya dökülmesiyle yaldızlı maldızlı, cicili bicili, yek hacim, yeknesak, kütüb-i mütenevvia-yı Efrenciyye ile kesb-i intizam u zînet eden meşe ağacından mamul, oymalı Avrupakârî kütüphanesi içinde yakışmadığından dolayı birtakımı şunun bunun tarafından aşırılan, diğer bir takımı ise harem dairesinin alt katında dolap altları, yük kıyıları gibi yerlere perişan bir surette atılıp bırakılan Türkçe, Arabi, Fârîsî kitabların arasına karışmış olan [Lûgat-i Osmaniyye] namındaki Türkçe *diksiyoner* hatırına geldi. Hâlbuki [Lûgat-i Osmaniyye]nin [Redhavz] isminde bir İngiliz tarafından telif olunmuş olduğunu iki ay evvel bir gün kalemde kulak misafiri olduğu bir bahs-i edebî içinde işitir işitmez bu kitabı güzelce teclid ettirerek yine kitaphanesine kabul etmeyi tasmin etmişti. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2020, s.120).

Anlatıcı Bihrûz'un kendi dilinde yazılmış bir kitaptaki ibareleri okuyamamasına değinirken yine romanın birçok bölümünde olduğu gibi Bihrûz'un kullandığı Fransızca kelimelere başvurmuştur. Önceden de söylendiği gibi romanda kurulan bağlam, bu bilinçli tercihin alaycı bir göndermeye dönüşerek romanın eleştirel tavrının bir yönünü oluşturmasını sağlamaktadır. Diğer taraftan anlatıcının kullandığı tamlamalar da ironik göndermeler barındırmaktadır. Bununla birlikte durumun ironik bir karşıtlığa doğru evrilmesi Bihrûz'un babasının aldığı lûgat-i Osmaniyye'nin bir İngiliz tarafından yazıldığını öğrendikten sonra kütüphanesine koymaya karar vermesi ile gerçekleşmiştir. Anlatıcı yine Bihrûz'un alafranga özentiliğinin sebep olduğu tutarsız davranışı ortaya koyarak durumu hicvetmektedir. Böylece anlatıcı, alafranga yaşam biçiminin taklidiyle ortaya konulmaya çalışılan insan tipinin aslında içi boş, tutarsız ve sadece biçimsel bir kişiliğe tekabül ettiğini doğrudan açıklamalara girişmeden Bihrûz'un yaşamındaki tutarsızlıklarını öne çıkararak göstermektedir.

*Araba Sevdası*'nda eleştirilen toplumsal ve güncel durum, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da örneğini gördüğümüz yanlış batılılaşma kavramıdır. Ancak *Araba Sevdası*'nda alafranga tip çok net çizgilerle belirlenmiş ve doğrudan hiciv nesnesi haline getirilmiştir. Anlatıcının toplumda ortaya çıkan bu tipi bütün özellikleri ile alaya aldığı ve okura empati kurma fırsatı vermediği görülmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanında da benzer biçimde bir eleştiri vardır. Eserde şık tipi doğrudan alaya alınarak ve karikatürize edilerek gülünçleştirilir. Romanın başında böyle bir tavrın seçileceği sezdirilmiştir. Gürpınar'ın romanında mizahın eleştirme ve yıkma gücü şık tipine karşı kullanılmıştır. Romanda bu tavır, şık tipinin görünüşü ve asıl kişiliği arasında süregelen çelişkiler vurgulanarak somutlaştırılmıştır. Anlatıcının şık kavramını tanımlarken kullandığı: “Şık denince elinde gantı, cebinde kartı olan, fakat üstünde nakdi bulunmayan nazenin, derhâl bastonuyla, kostümüyle, nazarlarda tecessüm eder!” cümlesi bunu göstermektedir. Bu cümle “şık”ların belirgin, gösterişe kaçan dış görünüşleriyle çelişen halleri vurgulanmaktadır. Bu çelişki şık tipini doğrudan gülünçleştirmek için yaratılmıştır. Bununla birlikte anlatıcının eleştirel tutumu şık tipi ile birlikte özel olarak Şatırzade Şöhret Bey'e de yönelmektedir:

Mesela, bu sene dar elbise giymek modadır, değil mi? Bizim Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki diğer şıklarınki hakikaten onun yanında bol kalır. Yakalıkların enileştiğini görünce, ertesi günü kulaklarının uçlarıyla temas edecek derecede enli bir yakalık diktirip takınır! İşte her süsü böyle benzetmeye veyahut benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her neyse onun ifratını yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir.(Gürpınar, 2021a, s.36).

Şöhret'in gülünç durumu genel olarak şık tipinin karikatürleştirilmiş bir halidir. Bu karikatüre dönüşmüş şık tipi anlatıcının yanlış batılılaşmayı hicvetme biçiminin bir yansımasıdır. Şöhret'in şık modasını takip etmek isterken gülünç duruma düştüğünün anlatılması bunun bir göstergesidir. Ayrıca Şöhret'in karikatürleştirilmesi sadece alafranga modayı taklit ederken düştüğü durum üzerinden değil doğrudan fiziksel özellikleri betimlenerek yapılmıştır.

Efendim, Şık'ımda renk, esmerî; çehre, insanların “orangutan” maymunu neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede uzun! Alt çene, ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliliğinde! Burun, Fransızların “aquilin” tabir ettikleri şekilde yani gagavari! Ufacık siyah gözler gayet çukurda! Boy sırk! Endam nahif! Sinnen dahi yirmi beş, yirmi altı tahmin olunabilir. (Gürpınar, 2021a, s.38)

Anlatıcının Şöhret'in dış görünüşünü betimlerken kullandığı ifadeler mübalağa unsurlarını içermektedir. Bu Şöhret'i karikatürleştirmekle birlikte anlatıcının alafranga tipini hicvetme eğiliminin de bir göstergesidir. Hicivlerin karakteristik özelliklerinden olan abartarak yerme durumu, romanın başında kurulan bağlamın bir devamı olarak buraya yansımıştır. Benzer üslup Şöhret'in metresi Madam Potiş tasvir edilirken de kullanılmıştır:

Akşam üzeri Şöhret'le metresi, ikisi birden, aynanın karşısına geçip tuvaletleriyle işigale başladılar. Şık yağlandı, tarandı, pudralandı. Madam Potiş, jupe relevée en panier volumineux (kıcı kaba, sepet şeklinde kabarık fistan) denilen biçimde bir fistan giydi. Koca memelerinin biçimsizliğini mahvetmek için karı korsayı o kadar sıkıştırdı ki vücudundaki kan hep suratına hücum ederek çehresi mosmor kesildi. Zaten iri bulunan kıcının üzerine bir o kadar daha kıcılık ilave etti! (Gürpınar, 2021a, s.48)

Madam Potiş'in de Şöhret gibi gülünçleştirilmesi anlatıcının dönemin moda anlayışına dair eleştirel tutumunun yansımasıdır. Bu bölümde de mizahi tonun mübalağa unsurlarının kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Anlatıcının tavrının diğer taraftan satirik nitelikler gösterdiği de görülmektedir. Bunun en önemli göstergesi ise eleştirinin boyutlarından birinin güncel duruma yönelmesi ve çirkinliği ifşa etmesidir. Nitekim güncel moda anlayışına doğru yönelen eleştiri romanın sonraki bölümlerinde detaylandırılarak sürdürülür:

Nedir o korsayı sıktıkça sıkıp göğsü cumba gibi dışarı fırlatıp da bel tarafını incelte incelte nihayet kopacak gibi bir hâle getirdikten sonra vücudun ondan aşağı kısmını birdenbire kalınlaştırmak? Vücudun letafet-i tabiiyesini bu kadar biçimsiz bir hâle koymak ile de kanaat etmeyip de beli içeri çökertip ve ondan yukarısını mümkün olduğu kadar kavislendirerek “kanbre” dedikleri reftar-ı acayip ile yürümek ne olacak? Göz alışmayıp da insan böyle bir kıyafeti, böyle bir tuhaf yürüyüşü birdenbire görmüş olsa mutlak bir müddet gülmekten kendini alamaz zannederim. (Gürpınar, 2021a, s.48-49)

Romanda toplumun modaya olan yaklaşımı eleştirilmektedir. Bu noktada dikkat çeken durum anlatıcının ortaya çıkan görüntünün gülünçlüğüne doğrudan ifade etmesidir. Yeni moda anlayışına uygun olarak giyinenlerin fiziki durumlarını betimleyen anlatıcının kullandığı ifadelerde yine mübalağadan yararlandığı görülmektedir. Anlatıcı gülünç görüntüyü vurgulayarak mizahın değiştirme ve düzeltme işlevinden yararlanmak istemektedir.



Anlatıcının moda üzerine yaptığı eleştiri önce Şöhret ve şıklar üzerinden başlamış, Madam Potiş üzerinden devam etmiş ve toplumun genelini kapsayacak bir bütünlüğe ulaşmıştır. Bu durum romanda kurulan toplumsal eleştirinin bireysel niteliklerden toplumun geneline uzanan çizgisinin bir örneğidir. Bununla birlikte modaya dair eleştiri, doğu ve batı toplumları arasındaki kültür farkını gözetmeden kültür alışverişinin ortaya çıkardığı garipliğe de yönelmektedir.

Hayır, hayır, hata ettik. Bizim hanımlarımız ne bunlara ve ne de hiçbir şeye benzetilemeyecek bir hâle geldiler. Çünkü moda denilen şeyin bütün küre-i arz üzerinde yegâne akademiyası Paris'tir. Paris'te modayı tadil ve ıslah gustosu dahi en büyük aktrislerde veyahut "Demi Mond" denilen nazeninlerdedir. Bunlar moda yapacakları zaman kadınların gündüzlük, gecelik hâllerini, tiyatrodaki, bahçedeki, arabadaki veyahut salonlardaki evzainı nazar-ı dikkate alırlar ise de Şark'da ferace ve yaşmak altında gezen bir sınıf kadın daha bulunduğunu tahayyül bile etmezler. Sonra bu moda İstanbul'a gelir, bizim Çarşılı Ermeniler veyahut Ermeni karıları onları hanımlarımıza tatbik etmek isterler, yakasından kesip yenine, eteğinden kesip peşine eklemek suretiyle moda karikatürüne benzettikten sonra bir de o kıcı kaba sepet şeklinde kabarık fistanları bellerini oyup daralttıkları feracelerin içine doldurunca artık bu hâlin bir şeye teşbihine imkân kalır mı? (Gürpınar, 2021a, s.49).

Anlatıcı batıdan alınan giyim kuşam tarzının doğu toplumuna uygularken geçirdiği başkalaşımın ortaya çıkardığı görüntüyü vurgulamak istemektedir. Bu noktada mizahi tonun oluşmasını sağlayan anlatıcının sorduğu ironik sorular ve göndermeler doğrultusunda hicvettiği biçimciliğe dayalı batı taklididir. Batıya ait modanın doğuya uyarlanmasının ortaya çıkardığı görüntüyü uç noktalara götürerek anlatma yolu seçilmiştir. Böylece yine batılı yaşam biçimi karikatürleştirilmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanında alafranga tipine yönelen eleştirinin batılı yaşam biçiminin getirdiği moda ve dans gibi özel alanlara dönük bir hal aldığı da görülmektedir. Bu yaklaşımın amacı toplumun meylettiği ancak bağdaşım kurmasının zor olduğu kültürel biçimlerin, batılı görünmek uğruna taklit edilmesinin yarattığı gülünç görüntüleri ortaya koymaktır.

*Şık* romanında bireyin davranışlarına yönelik eleştirinin, işaret ettiği toplumsal durum *Mürebbiye* romanında farklı nitelikleri ile ortaya çıkar. *Mürebbiye* romanında anlatıcının eleştirel yaklaşımı bireyden başlayarak toplumsal durumu ele alan bir çizgiyi takip etmektedir.

Mürebbiye olarak Dehri Efendi'nin konağında çalışmaya başlamadan önce Paris'te yaşayan Anjel ve metresi olduğu Baudelaire isimli yazar arasındaki ilişki de bu bağlamda değerlendirilebilir. Anjel ve Baudelaire arasında çıkar ilişkisi vardır. Bunun sonucu olarak da sürekli birbirlerini yanıltmaya çalışırlar. Anlatıcı buradan bir gerilim yaratmış, bu gerilimi inşa ederken de yaptığı göndermelerle mizahi bir ton yakalamıştır:

Bir sabah Anjel karnında çocuğu, elinde edille-nâmesiyle Baudelaire'in ikametgâhına dayanır... Herif muharrir ise karı da nazeninlerden...İkisi de nazik birer sanat sahibi... Beriki kurnaz ise öteki de fettan... Biri kalemiyle halkı aldatıyorsa öbürü de diliyle âlemi iğfal ediyor...

Anjel, muharriri mühim bir eser tahririyle meşgul bulur. Baudelaire eline kalemi almış -hangi yanlışı, hangi iftirayı, hangi haksızlığı tahrir cihetine sevk etsen yazmam demeyen o kalemi parmakları arasına sıkıştırmış, kendisi adamlıktan, beşeriyetten tecerrüt etmiş göklere çıkmış, oradan kuş bakışı bir nazar-ı istihfâf ile bütün rezâil ve seyyiât-ı insâniyyeyi parlak renkler, belîğ tabir ile tasvir ediyor. (Gürpınar, 2021b, s.47).

Anjel ve Baudelaire'i anlatıcının fettan ve kurnaz olarak tanımlaması eleştirinin yöneleceği noktaları da göstermektedir. Nitekim bu tanımlamanın hemen ardından gelen ve her ikisinin de halkı aldatmak ve iğfal etmek konusunda ortak olduklarını açıklayan cümle bu durumu vurgulamaktadır. Anlatıcı bu noktadan sonra Baudelaire'in yazarlığına ironik biçimde yaklaşır ancak bununla birlikte Baudelaire'in yazarlık meziyetlerini öne çıkaran sözcükler de kullanır. Ancak bu yaklaşım bir tür hicivdir. Anlatıcı Baudelaire'in yazarlık meziyetlerinden bahsederken aslında yalancılıktaki kabiliyetini öne çıkararak Baudelaire'i hicvetmektedir. Benzer biçimde Anjel'in doğacak çocuğuna baba olarak saf ve gerçekleri anlayamayacak bir kişilik olan Baudelaire'i seçmesi anlatırken de karşıtlıklar üzerinden eleştirel bir tutum sergilenir:

Çocuğunun babalığına layık gördüğü bu zat, meşâhîr-i muharrirînden Mösyö Baudelaire isminde birisiydi. Hiç muharrir olup da hassas olmamak, hassas olup da munsif bulunmamak, insafî olup da icabına tevfiik muameleden çekinmek kabil midir? Hem muharrirler dalgın adamlardır... Hele romancı, tiyatrocu güruhunu iğfal kolaydır. Bunlar eserlerinde her gün bir türlü yalan yaza yaza kizbi sahihten, vakii gayr-ı vâkiden, hakikiyi hilafından fark edemeyecek bir hâle gelirler... Bütün menâzır-ı hayâta roman mevzusu nazarıyla bakarlar. Her keyfiyyet-i dürûg-âmizi hakikat şeklinde göstermeye, her hakikati roman vadisine sevk etmeye uğraşırlar. Yalanın şifahisi bir fazîha-i ahlâk addolunurken kalemîsi hüner sayılmak, kitap şeklinde para ile satılmak terakkiyyât-ı medeniyyenin muharrirlere bahşettiği garip bir imtiyazdır. İşte Mösyö Baudelaire de yazdığı yalanlara kendisi gülüp âlemi ağlatan bu zümre-i ehl-i kalemden idi. (Gürpınar, 2021b, s.44).

Anlatıcının Baudelaire üzerinden romancılara ve tiyatro yazarlarına karşı geliştirdiği eleştiri doğrudandır. Popüler roman yazarlarının, gerçeklikten uzak konularla, bolca yalan üreterek kazandıkları parayı medeniyetin adil olmayan bir sonucu olarak görmektedir. Diğer taraftan Baudelaire, yazdığı yalanlara gülen ama halkı ağlatan biri olarak betimlenir. Yani Anjel'in aradığı "iğfali kolay" yazar değildir aslında. Anlatıcı bu çelişkiyi vurgulayarak hem popüler yazarların para kazanma yöntemlerini hem de Anjel ve Baudelaire arasındaki menfaate dayanan ilişki biçimini hicvetmektedir.

Diğer taraftan *Mürebbiye* romanına satirik roman niteliği kazandıran unsur, dinamik olay örgüsü içerisinde, karakterlerin davranışlarının ve çevreleriyle kurdukları yalana, sahtekarlığa dayalı iletişim biçiminin ortaya çıkardığı çarpık ve yozlaşmış ilişkiler bütünüdür. Anlatıcı bu ilişkiler ağını anlatırken taraf tutmak ya da ahlakçı bir tavır sergilemek yerine olaylar çerçevesinde ortaya çıkan çarpıklığı gösterir.

Romanda bu çarpık ilişkiler ağı Anjel etrafında kurulmuştur. Romanın mizahi tonunun temelini de Anjel'e âşık olan erkeklerin aralarındaki mücadele oluşturur. Roman boyunca anlatıcı bu mücadelenin ortaya çıkardığı absürt olayları betimleyerek kahramanları gülünçleştirir.

Romanda baba figürü olarak öne çıkan Dehri Efendi, çevresine karşı kendini ilim sahibi, ilkeli ve dürüst bir adam olarak tanıtmaya çalışır. Ancak kendisi için inşa etmeye çalıştığı kişilik ile davranışlarının çeliştiği görülmektedir. Bu çelişkiyi, anlatıcı romanın başında Dehri Efendi'nin günlük yaşamı üzerinden anlatır.

Efendi, kütüphanesine kapanıp da iştigâlât-ı ilmiyye ve taharriyyesine başladı mı lüzumlu lüzumsuz bir iş için yanına girilemezdi. Ama kendi canı istediği zaman dairesinden dışarıya çıkar, bazen yalının büyük divanhanesinde yakaladığı (kethüda) kâhya kadına "Ekonomi Politik"ten mühim maddeler açar. Bahçede ara sıra bahçıvanı ele geçirdikçe biçareye "fenn-i kîbâle"den bahsederdi. O mehip Dehri Efendi'nin, o ciddi adamın bazen mizacı o kadar hiffet peyda eder idi ki sofada veya bahçede oynayan çocuklara karışır, onlarla beraber "saklambaç", "köşe kapmacası" oynardı (Gürpınar, 2021b, s.63).

Dehri Efendi'nin kişiliğinde ve günlük davranışlarında görülen bu çelişki anlatıcının Dehri Efendi üzerinden eleştirmek istediği insan tipinin gülünçleştirilmesi için oluşturulmuştur. Anlatıcının Dehri Efendi'yi: "beyaz bir sakal Dehri Efendi'nin simasına büyükler için Sokrates'in 'karikatür'ü şeklinde bir heybet-i acîbe, çocuklar

için korkunç bir umacı hâli vermişti.” (2021b, s.63). biçiminde betimlemesi de bu durumun farklı bir yansımasıdır. Romanın başında bu biçimde tanıtıldıktan sonra Dehri Efendi, oğlu Şemi, kardeşi Amca Bey ve damadı Sadri arasında, Anjel için yaşanan çatışmaya katılmaz. Şemi, Sadri ve Amca Bey arasında süren çatışma ise gittikçe dozu artan bir gülünç olaylar silsilesine dönüşerek devam eder. Bu çatışma gittikçe yükselir ve sonunda Anjel’in Şemi, Sadri ve Amca Bey’i nasıl ustaca idare ettiğini gösterecek biçimde sonuçlanır. Ancak Şemi, Anjel ile arasında gerçek bir aşk olduğuna inandığı için büyük bir hayal kırıklığı yaşar ve olanlara bir türlü inanmadığı için her şeyi kendi gözleri ile görmeye karar verir. Anjel’in yalıdaki erkekleri hangi günlerde odasına aldığını aşçıdan öğrenir. Sonra da Anjel’in odasına zorla girerek gerçeği ortaya çıkarmak ister. Ancak odada gördüğü sahne daha büyük bir hayal kırıklığına uğramasına sebep olur. Odada Anjel ile birlikte olan Dehri Efendi’dir. Dehri Efendi, Şemi’nin geldiğini fark ederek dolaba saklanır. Ancak Şemi dolabın kapısını açar ve karşısında babasını görür ve uğradığı hayal kırıklığına dayanamayarak bayılır. Bu sahne aynı zamanda romanın kapanışını oluşturur. Anlatıcı bu sahneyi: “Şemi’nin efendibabası Dehri Efendi, ak sakalı ve kıpkırmızı bir çehre ile Anjel’in asılı fişanlarının arasından çıktı...” (Gürpınar, 2021b, s.215). sözleri ile betimler.

Romanın sonundaki bu sahne Dehri Efendi’nin yarattığı kişiliğin tamamen yıkıldığı noktadır. Roman boyunca Anjel için birbirleri ile mücadele ederken gülünç duruma düşen erkeklerin arasına Dehri de eklenir. Diğer taraftan romanın ortaya koyduğu eleştirel yaklaşım romanda gülünçleştirilen tiplerin yansıttığı kültürel yozlaşmadır. Örneğin Dehri Bey’in damadı Sadri, eşi Melahat’i Anjel ile aldatmaktan hiç çekinmez. Hatta bunun için henüz on sekiz yaşına giren Şemi ile bile kavgaya tutuşur. Hatta bu kavgaya Amca Bey de karışır, doğal olarak aile içi hiyerarşi de ortadan kalkar. Çocukların sebep olduğu bir kaosa döner her şey. Böylece anlatıcı kendi konumları ve yaşları ile çelişen davranışlara sahip insanları gülünçleştirmiş olur.

Diğer taraftan romanın mürebbiye kavramı etrafında şekillendiğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Özellikle Tanzimat’tan sonra başlayan batılılaşma hareketleri çevresinde mürebbiyelik bir meslek olarak Osmanlı toplumuna girmiştir. Çocuklarını batılı tarzda terbiye etmek ve dil öğrenmelerini sağlamak isteyen aileler konaklarını ve yalılarını mürebbiyelere açmıştır. Ancak Gürpınar’ın eserin mukaddimesinde de belirttiği üzere işini iyi yapan, saygın ve çocukları eğiten mürebbiyelerin yanı sıra

romandaki gibi mesleğin gereklerini yerine getirmeye haiz olmayan mürebbiyeler de vardır. Anlatıcı bu durumu açıklamak için Anjel'in geçmişini ve nereden geldiğini vurgular:

Anjel, Paris'in mezbele-i fuhşu içinde fişkıda yetişen mantar gibi neşv ü nemâ bulmaya başlayınca daha kadınlık çağına girmezden birçok zaman evvel o da anasının sanatına süluk etti. Henüz küçüktü. Fakat fuhuşta irsen haiz olduğu istidat hasebiyle o sanatta validesinden daha üste çıktı. (Gürpınar, 2021b, s.42).

Anjel'in romanda vurgulanan ve özellikle yazar Baudelaire ile arasındaki ilişki itibariyle detaylı bir biçimde anlatılan geçmişi düşünüldüğünde mürebbiyelik mesleğine sahip olabilmesi şaşırtıcıdır. Nitekim romanda anlatıcı, Anjel'in de bu duruma şaşırdığını belirtmektedir.

Memleketini, Fransa'yı, orada geçirdiği hayât-ı sefihâneyi, şimdi meyânesinde bulunduğu aile nezdindeki sıfat ve vazifesini düşünürdü. Fransa'da "fille publique" denilen nazeninlerden iken burada mürebbiyeliğe tayin edildiğine şaşar, "destinée" yani nasip denilen şeyin bu yoldaki garâib-i ahkâmına, tuhaf cilvelerine mütehayyir kalırdı... (Gürpınar, 2021b, s.40).

Anjel'in Fransa'dan gelip bir Türk ailenin yalısında mürebbiye olarak iş sahibi olabilmesi doğrudan güncel duruma yönelik bir eleştiridir. Ailelerin, çocukların batılı terbiye edinmeleri için seçtikleri mürebbiyelerin liyakatten uzak olması eleştirinin bir tarafını oluştururken diğer tarafını ailelerin bunun farkına varamayacak kadar cehalet sahibi olmaları oluşturmaktadır. Roman boyunca yaratılan gülünç sahneler bu durumu belirginleştirmek için yazılmıştır. Özellikle pozitif bilimlere meraklı görünen, masasında saatlerce çalışan Dehri Efendi'nin düştüğü durumlar aslında göstermeye çalıştığının tam tersi niteliklere sahip olduğunu işaret etmektedir. Bu yönüyle roman gösterişe dayalı batılı yaşam biçimini de eleştirmektedir. Batılı tarzda yaşam biçimini taklit etmek için temel kültürel değerlerle çelişen uygulamaların yarattığı sonuçlar romanın mizahi niteliğinin temel çizgisini oluşturmaktadır. Romanın güncel yaşamla doğrudan alakalı bu yönü eserin satirik niteliklerini oluşturmaktadır.

Batı kültürünü bilinçsizce uygulama çabasının ortaya çıkardığı güncel durum *Mürebbiye* romanındaki izleğe benzer biçimde *Metres* romanında da ele alınmıştır. *Metres*'te ilişkiler ağı ve olay örgüsü daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Ancak gülünç sahneler benzer dinamiklerle peşpeşe gelmiştir.

*Metres* romanı Şadi Bey Efendi'nin konağında yaşayan Firuze Hanım, oğlu Hami Bey ve Hami Bey'in eşi Saffet Hanım'ın merkezde olduğu bir olay çizgisi ile başlar. Sonrasında ise Müştak, Reyhan ve Parnas'ın dâhil olduğu başka bir olay çizgisi başlar ve bu iki olay çizgisi belirli bir noktada birleşir.

Romanda iki ayrı çizgi halinde ilerleyen ve sonra birleşen olay çizgileri dönemin güncel sorunları etrafında işlenmiştir. Temelde işlenen mesele batılılaşmanın aile kurumuna verdiği zarardır. Diğer taraftan romanın batılılaşmanın yanı sıra toplumun çeşitli konulardaki eğilimlerine dair bir eleştirel tutuma sahip olduğu da görülmektedir.

Romanın başında Saffet Hanım'ın batılı tarzda giyinmesine yardımcı olması için eve çağrılan modist ile arasında geçen konuşmalar, batılı yaşam tarzına göre hareket etmeye çalışmanın doğurduğu absürt durumları gösterir:

Korsenin arkadan bir bağına modist, diğerini Meryem Duda sıkı sıkıya çekince ilk defa bir moda cenderesine giren Saffet Hanım'ın vücut-ı mülahhamındaki fazla-i lühumun bir kısmı göğsünden yukarı çenesine doğru fırlar, kısm-ı diğeri hemen birbirine girerek sıkışır. Biçarenin çehresi kıpkırmızı kesilir, gözleri büyür.  
O can acısıyla:  
— Aman madam! Etim kemiğim birbirine geçti. Şimdi bayılacağım, biraz gevşetiniz... (Gürpınar, 2022, s.33).

Saffet'in korseyi giymeye çalışırken vücudunun aldığı şekil burada gülünç unsur oluşturur. Saffet'in alışkın olmadığı biçimde giyinmeye çalışması kayınvalidesi Firuze ve eşi Hami ile de ilgilidir. Çünkü ikisi de Saffet'in alafranga tarzda bir görünüşe sahip olmasını istemektedir:

— Sus madam, sus! Beni bu belalara sokan hep o beyim değil mi? Bakalım koca sayesinde daha ne dertler çekeceğim? Kendime kalsa hiç böyle şeyler giyer miyim? Zoruma ne oluyor ki vücudumu yısa boca bu demirli mengenenin içine sokayım? Fakat şimdi beyim beni “Mutlak korse giy” diye sıkıştırmıyor. Bir zaman kaynanamla kocam alafranga kıyafetinde gezmem için çok söylediler, artık bıktılar, bir şey söylemiyorlar. Ama ben tavırlarından anlıyorum ki alafrangalaşmaz isem sonra iş fena olacak... (Gürpınar, 2022, s.39).

Ancak hem Saffet bu tarz bir giyinme biçimine alışkın değildir hem de fiziki özellikleri bu duruma pek izin vermez. Modist'in vücudunuz terbiye görmemiş sözleri de bu durumu anlatmaktadır. Romanın başında Saffet'in dış görünüşü ve modistle yaptığı

konuşmalar etrafında gülünç öğelerle anlatılan bu bölüm, romanın merkezinde duran temel mesele için de önemli bir gösterge vazifesi görmektedir. Saffet'in vücuduna korsenin uymaması gibi alafranga adetler ve alafranga biçimler de topluma uymamaktadır. Anlatıcı da romanın sonraki bölümlerinde bu uyumsuz durumları vurgulayarak gülünç sahneler yaratmıştır.

Bunlardan ilki Hami'nin çocukluğunun anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Hami'nin yetiştirilme tarzı üzerinde durulur. Hami'nin yetiştirilmesi için tutulan öğretmenlerden Hami'nin her dediğini kabul etmeleri istenmektedir. Aslında istenen şey Hami'nin oyalanmasıdır. Anlatıcı bu durumu mübalağa unsurlarından ve ironiden faydalanarak mizahi biçimde anlatmıştır:

Hami Beyefendi'nin emr-i tedris ü talimine müteaddit hocalar tayin olundu. Fakat çocuğun zaafi, çelimsizliği validesini pek büyük endişelere düşürdüğünden müteallime muallimlerin sözlerine tevfiğ-i hareket eylemesi değil, hocalara küçük beyin evamirine tebean bir nevi usul-i tedris ihtira eylemeleri tembih edildi. Şakirt hiç sıkıştırılmayacak, isterse dersine çalışacak, istemezse çalışmayacak. Mesela “Nasara ne kelime?” sualine çocuk “ism-i fail” derse bu yanlış cevap şöyle alkışlanacak: “Maşallah beyim! Subhanallah efendim! Bu ne zekâvet! Evet, ism-i faildir. Fakat şu da hatırınızda kalsın ki ‘nasara’ ara sırada fi’l-i mazi olur.” denecek. Şakirt, “nasara”nın fi’l-i maziliğini katiyen kabul etmeyerek bu tahtieden müteessiren ağlamaya başlarsa muallim derhâl istifa-yı kusur edecek ve “nasara” için dünyada bir şey olmak münasip ise onun da ancak ism-i faillik olacağını itiraf eyleyecek. Rahle-i tedrise oturmazdan evvel şakirdi doktor dikkatle muayene ederek o günkü ahval-i sıhhiyesine nazaran ne kadar müddet derse tahammül edeceğini tıbben bittayin bu emirde hocaya talimat ve tembihat-ı mahsusita ita eyleyecek. (Gürpınar, 2022, s.84).

Analtıcının Hami Bey'in yetiştirilme sürecine dair anlattığı bu bölüm bir yönüyle trajikomik bir niteliğe de sahiptir. Çocuğu eğitmesi için tutulan öğretmenlere, nasıl eğitim verecekleri bile en başından gösterilmektedir. Bu disiplinden yoksun, yüzeysel ve eğitimin ruhuyla çelişen bir tavidir. Romanın bu bölümünde öğretmenlerin tavırlarını doğrudan gösteren gülünç sahneler de vardır:

— Ben saati koynuma koymuşam, liraları keseye atmışam... Bilirem ki gayrı kalan kovulmaktır. “Amuhten”in muşmuladan iştikakını iddia etse daha redde mecalim yok... Cevap ettim: “Beli beyim, yahşi söylüyorsan... Pek doğru... ‘Amuhten’in aslı ‘armut’tandır. Biraz daha büyür ise ebu’l-lûgat olacaksan...” Bu sözüme çok hoşlandı. Anasına metholunmuşam. Ertesi günü hanımefendi beni kapı ardına çağırdı. “Tedrisinden memnunum Murtaza Efendi. Çocuğu güzel okutuyorsun.” iltifatıyla beş lira ihsan buyurdu. Alıram liraları, çekerem nargüleyi, dahası mene gerekmezdi köpeyoğlu! (Gürpınar, 2022, s.92).

Farsça öğretmeninin bu sözleri Hami ve öğretmenler arasındaki ilişkinin genel biçimini ortaya koymaktadır. Farsça öğretmeninin Hami'ye yaklaşımı ve konuşmasındaki aksan özellikleri gülünç unsur olarak öne çıkmaktadır.

Anlatıcı en başta Hami'nin eğitimi için öğretmenlerden beklenenleri anlatmış, ardından Hami'nin öğretmenlerine karşı şımarık ve saygısızca davranışları mizahi biçimlerde betimlenmiştir. Farsça öğretmeninin buradaki konuşması da tüm bunların devamıdır ve mizahi tonun tamamlayıcısı konumundadır. Hami'nin çocukluğu üzerine anlatılan gülünç sahneler ve mizahi göndermelerle, bu bölüm temelsiz ve amaçsız biçimde sadece alafrangalığın bir gereği olarak kişisel öğretmen tutmanın ortaya çıkardığı absürt durumu ortaya koymaktadır.

Romanda gülünçleştirilerek anlatılan alafranga davranışlar güncel ve toplumsal duruma yönelik eleştirinin ilk ve en güçlü ayağını oluştururken bu durumun dışında kalan ve yine toplumsal yapıyla doğrudan bağlantılı olan farklı meseleler de ele alınmıştır. Örneğin Saffet kendisine sürekli aşk mektupları göndererek kendisini etkilemeye çalışan Müştak'ın mektuplarını bir türlü anlayamıyordu. Bunun sebebi Müştak'ın kullandığı ağır, tamlamalar ve edebi sanatlarla süslü nesir dilidir. Konuşma dili ve yazı dili arasındaki bu farkı anlatıcı Meryem Dudu ve Saffet'in aralarındaki konuşmalar yoluyla vurgulamıştır:

— Ya ben anlayabildim? Bunun ne demek olduğunu yazıcı fark etti zannedersin? O da mefhumunu kökünden kavrayamadı. “Efendim, bu ne demek olacak?” deyip sordum. Şu cevabı verdi: “Zebun sıska demektir. aşk -malum- yürekten sevgi... Bîaman amansız... Mazlum felakete uğramış, tîg satır, müjgân kirpik...” Evet, işte böyle bana saydı döktü. “Efendim, ben sıskadan, kirpikten ne anlarım? Böyle birer birer mefhum istemem. Bu lafların hepsini yanbeyan getirerek top et, yakışığıyla gustolu bir söz çıkar.” Bu lafıma karşı yazıcı bir öksürdü. Şöyle dedi: “Amansız sevdasının sıskası olup satır gibi keskin kirpiklerinin felaketine uğradığım efendim...” Şimdi anladın? (Gürpınar, 2022, s.269).

Mektupta ne yazdığını tam olarak anlayamayan Meryem ve Saffet'in yazıcılardan destek alması ironik bir durumdur. Diğer taraftan karşılıklı konuşmaların içeriğindeki göndermeler de bu durumu hem belirginleştirmekte hem de gülünç hale getirmektedir. Bu gülünç unsurlar yazı dili ve konuşma dili arasındaki fark üzerinden cereyan eden



güncel dil tartışmalarına yapılan bir göndermedir. Özellikle Saffet'in yazılanları tamamen yanlış anlaması gülüncün boyutunu artırmaktadır:

- “Yandım aman” diye haykırıyorsa bunda benim ne kabahatim var?
- Kabahatin çoktur. Sen bir gece usul tertip giderek o beyin gönlünü çalmışsın...
- Hak kuru iftiradan saklasın!.. Ne vakit gittim çaldım ayol? (Gürpınar, 2022, s.272).

Saffet'in mektupta yazılan imgeleri tamamen gerçek anlamları ile anlaması romanın eleştirel yaklaşımına dair farklı bir noktaya da temas etmektedir. Saffet alafranga yaşam biçimine uyum sağlayamayan eşi ve kayınvalidesinin zoruyla bu yaşam tarzının gereklerini yerine getirmek zorunda kalan bir tip olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle toplumun dış etkilerden uzak henüz yozlaşmamış kesimini temsil etmektedir. Ancak diğer taraftan dış dünyaya kapalı oluşu da yine gülünçleştirilerek ortaya konmuştur. Bu doğrultuda bakıldığında Saffet'in romandaki varlığını hem halk ve okur-yazar kitle arasındaki farkı göstermekte hem de alafranga yaşam biçiminin bir başka unsuruna dönüşebildiğine dair de fikir vermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf* romanında eleştirinin merkezinde toplumdaki batıl inançlar vardır. Romanın başında Gülsüm, roman satıcısından aldığı bir hikâyedeki isim benzerliklerinden yola çıkarak kocasının başka bir kadınla evlenebileceği korkusuyla Nefise Hanım'a başvurmuş ve peşi sıra gülünç olaylar oluşmuştur. Romanın bu noktasında gülünç; Nefise, Gülsüm ve Annesi üzerinden işletilmiştir. Fal ve büyü yaptırabilmek annesinin parasını çalmaya bile yeltenen Gülsüm'ün düştüğü durum üzerinden toplumdaki batıl inançlara olan eğilim hicvedilmektedir. Ayrıca Gülsüm'ün eşi Rıfkı Bey tarafından mahkemeye verilen Nefise Hanım'ın ününün bu olaydan sonra artması ve Çardaklı Bakıcı olarak daha çok müşteri çekmesi yine toplumsal duruma yönelik bir eleştiridir. Nitekim ünü artan Nefise, zengin müşteriler edinmiştir. Bu noktadan sonra ise romanda Nefise'nin kurduğu dolandırıcılık ağına düşen insan sayısı artar. Gülsüm, geçim zorluğu yaşadığı halde büyü ve fala inanıp gülünç duruma düşen insanları temsil ederken Nefise'nin yeni müşterileri Saibe ve Şöhret nispeten daha iyi ekonomik durumlara sahiptir. Böylece roman, her türlü ekonomik sınıftan insanın batıl inançlardan etkilenebileceğini ortaya koymuştur. Romanın bu bölümlerinde mizah, Mail'in düştüğü durumlar üzerinden işletilmiştir.

19. yüzyıl Türk romanında mizahi eleştiri çok farklı meselelere yönelmiştir. En başta öne çıkan mesele yanlış batılılaşmadır. Yanlış batılılaşmanın bir uzantısı olarak karnaval ve balo adetlerinin yanı sıra giyim kuşamdaki uyumsuzluklar da eleştirilmiştir. Bunların dışında batıl inançlar, önyargılar, şehirleşme, liyakatsizlik, mirasyedilik ve cahâlet hicvedilen kavramlardır. Eleştiri konusu olan bu meseleler göz önünde bulundurulduğunda satirin temel niteliklerinin başında gelen güncel duruma ve yerel alana yönelik eleştirinin 19. yüzyıl Türk romanında karşılık bulduğu görülmektedir.

## 6.2. TOPLUMSAL KURUMLARIN ELEŞTİRİSİ

Satirin güncel ve yerel alana yönelme niteliği mizahi eleştiri bağlamında toplumsal kurumların romanlarda ele alınış biçimlerini çözümlememize de olanak sağlar. Bu doğrultuda romanlarda mizahi eleştirinin toplumdaki eğilimlerden, güncel problemlerden olgusal niteliğe sahip meselelere yöneldiği de görülmektedir.

Cebeci'ye göre (2008, s.195) satirin temel niteliklerinden biri gözlemcinin kendi temsil ettiği standartla, gözlemlediği çevrenin standartlarını karşılaştırmasıdır. Satirin bu niteliği dikkate alındığında romanlardaki anlatıcıların toplumsal normları ve gelenekleri temsil ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla geliştirdikleri eleştirel yaklaşım da bu doğrultuda işlerlik kazanmaktadır.

Toplumsal kurumların işleyişinde aksaklıklar dönem romanlarında ironik ve alaycı ifadelerle ya da doğrudan, mizahi bir bağlam içerisinde gerçekleşen olayın içerisinde ele alınarak eleştirilmiştir.

### 6.2.1. Eğitim

*Tamaşa-yi Dünya'*'nın başında yer alan "Hocalarım ve ettiğim Tecavüzet Beyanındadır" bölümü Favini'nin mektep serüvenlerini anlatsa da alt metinde eğitim anlayışına yönelik eleştirel bir tavır vardır:

Evvel emirde hocam, kutala ta'bir ettikleri bir tahta levha üzerine 24 harufatı (harfleri) çarpık çurpuk işaret iderek, elimize tutuşturdu, ne yabsın zavallı! O kadar öğrenebilmiş, ancak ben sair şagirdandan (öbür öğrencilerden) geri kalmaklığı namus edinerek, var kuvveti aklıma virub tahsile devam eyledim, ve ileru gitmeye

başladığıma hocam olacak keyiflenecek yerde vazifesiz bulunur idi (aldırmazdı). Anlayışım, ya yazmasını bilmeor idi yâhod vakıt vakıt levhamın üzerine yeni ders işaret itmekten usanıyor idi (Misailidis, 2021, s.59).

Üçüncü babın başlangıcında Favini, ilk olarak mektebe gitme mecburiyetini ironik bir dille anlatır. Favini'nin dayak yemekle mektebe gitmek arasında bir seçim yapmak zorunda kalması durumun barındırdığı ironik çelişkiyi göstermektedir. Bu, romanın geliştirdiği eleştirel tavrın bir parçasıdır. Nitekim paragrafın devamında Favini hocasının alfabeyle bile bilmediğini çok doğal bir biçimde anlatmaktadır. Bu tavır eğitimdeki liyakatsizliğin normalleşmesinin ince biçimde alaya alınmasıdır. Aynı zamanda roman boyunca Favini'nin toplumun geneline karşı takındığı eleştirel tavrın nüvesini oluşturan bu yaklaşım biçimi romanın henüz başında eğitim kurumunun eleştirisi üzerinden ortaya çıkmıştır.

Anlatıcı konumundaki Favini üzerinden eğitim anlayışına yönelik eleştiri romanda eğitim kurumları ve öğretmenlerin davranışları üzerinden karşılık bulmaya devam etmektedir:

Bey oğlu'nda vakı Panayia Kelisasi'nın papası olup, hocam bulunan Papa Yani Efendi ehl-i ırz (namuslu) ve kendu halinde bir zat olup, Efholyon'ı kekelemeksizin okuyabilur idi ise de, kusur (öbür) şeylerde ve hususu ile dayak urmada o bir esnaflarından geri durmaz idi, berekât virsin benim zekâvetime ki, üç sene zarfında kina grammata'yi (ilk basit dersleri) su gibi öğreniB, şükürler olsun aklım başımda olduğı halde mektebden çıktım (Misailidis, 2021, s.61).

Bu sefer farklı bir okuldan bahseden Favini öğretmenin alfabeyle kekelemeden okuyabildiğini söyleyerek yine ince alaya başvurmaktadır. Bir öğretmenin alfabeyle rahatça okuyabilmesi aslında dile getirilmeye bile değmeyecek kadar doğal bir durumdur. Ancak Favini bunu bilinçli olarak vurgulamaktadır. Diğer taraftan öğretmenin şiddete meyleden davranışları yüzünden aklını ve uzuvlarını kaybeden arkadaşları olduğunu söyleyen Favini aklını koruyabildiği için kendini şanslı saymaktadır. Burada göstermecî bir tavrıyla eğitim ve öğretmenlik mesleği hicvedilmektedir. Favini ironik ve alaycı bir üslupla başından geçenleri anlatırken mektepten aklını kaybetmeden çıkabilmeyi vurgulaması uyumsuzluğun yarattığı mizaha örnek teşkil etmektedir.

*Tamaşâ-yi Dünya*'da Favini'nin gözlemleri aracılığıyla eşleştirilen eğitim anlayışı Misailidis'in mensup olduğu Rum cemaatinin bu konudaki zaafalarını ortaya koymaktadır. Liyakatsiz öğretmenler ve şiddet, sorunun merkezinde durmaktadır.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında ise farklı bir paradigmanın hakim olduğu görülmektedir. Bunun temel sebebi Osmanlı toplumunda eğitim birliği olmamasıdır. Dolayısıyla sorunlar da çeşitlilik göstermektedir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında cehaleti sürekli gülünç durumlara sebebiyet veren Felatun'un bu durumunun temelleri ortaya konulmuştur. Babası Mustafa Meraki Efendi eğitimin mahiyetini tam olarak bilmediğinden Felatun'un eğitimine gereken özeni göstermemiştir.

Felatun Bey'in çocukluk zamanını nasıl geçirmiş olduğunu anlatmak için tafsile ihtiyacımız yoktur. Mustafa Merakî Efendi kemâl derece alaturkalıktan yine kemâl derece alafrangalığa birden bire sıçramış bir adam olduğu ve bu tahavvül ise yalnız kendi telezzüzât-ı maddiye ve maneviyesi o yüzden hâsıl olmaktan neşet eylediği cihetle böyle bir adamın hem de öksüz kalan evlâdı nasıl bir terbiye altında büyüyeceğini her kim düşünse bulabilir (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 17-18).

Anlatıcın yaklaşımında eleştirel tavır yine dolaylı biçimde yapılan bir gönderme ile anlaşılmaktadır. Bu yönü hicve kayan bir üslubu da göstermektedir. Anlatıcı Mustafa Meraki Efendi'nin eğitim konusundaki bilgisizliğini alafrangalık ile alaturkalık arasında yaşadığı dengesiz ve ani geçişe bağlamaktadır. Bu yaklaşım genel olarak eğitim kurumu üzerinden ele alınabilecek göndermelere sahiptir. Öncelikle bir ikilik göze çarpmaktadır. Rüştüye giden Felatun için bir de Fransızca hocası tutulmuştur. Tüm bunlar alafranga eğitim anlayışının görünen tarafını oluşturmaktadır. Meraki Efendi görünüşte zamana uygun olanı yapmakla yetinmekte ancak çocuğuna “nezaret” etmemektedir. Roman böylece sadece alafranga görünmenin bir gereği olarak eğitimi biçimlendirmenin ortaya çıkardığı sonucu irdelemektedir. “Felatun Bey'in çocukluk zamanını nasıl geçirmiş olduğunu anlatmak için tafsile ihtiyacımız yoktur.” cümlesi bu durumu anlatmaktadır.

*Araba Sevdası* romanında eğitim Bihrûz Bey'in yetiştirilme biçimi üzerinden ele alınmıştır. Babasıyla beraber “vilayetten vilayete” dolaşarak büyüyen Bihrûz, gerekli tahsili görememiştir. Babası ise İstanbul'a döndüklerinde mektebe devamına lüzum

görmemiştir. Bihrûz Bey'in babasının eğitim tercihi ironik bir üslupla ele alınmaktadır. Vurgulanmak istenen, okuldan uzak yetiştirilen Bihruz Bey'e maaşlı hocalar tutulması ve bu konuda da önceliğin Fransızcaya verilmesidir. Romanın hicvettiği mesele ise tam bu noktada belirlemektedir. Maaşlı hoca tutma o dönem alafrangalık göstergesi olan bir furyadır. Bihrûz da bu furyaya uygun biçimde yetiştirilmiştir. Ancak bu eğitim biçimi yetersizdir. Roman boyunca bunun yansımalarını Bihrûz'un cehaleti yüzünden düştüğü gülünç durumlar etrafında görürüz. Periveş'e mektup yazarken Fransızcadan şiir çevirmekte bir türlü başarılı olamaz. Aynı zamanda Türkçe yazılan şiirleri de anlayamayacak kadar kendi dilinden uzak kalmıştır. Dolayısıyla almış olduğu yarım eğitim onu cahil bırakmıştır. Özellikle "Siyeh Çerde" nin anlamını bir türlü çözemediği bölümlerin Bihrûz üzerinden sağlam temellere oturmayan eğitim bilinci hicvedilmiştir.

*Karnaval* romanında *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanı ile paralel bir durum karşımıza çıkar. Bu sefer Mustafa Meraki Efendi'nin yerini Uzleti Efendi almıştır. Romanda Uzleti Efendi'nin oğlu Zekâi'yi nasıl büyüüttüğü anlatılmaktadır.

Zekâi ve Felatun birbirlerine çok benzeyen roman kişileridir. Uzleti Efendi zengin, hali vakti yerinde bir kişilik olarak oğlu Zekâi'yi çok korumacı yetiştirmiştir. Oğlunun ahlaken bozulmasını ve servetini tüketmemesini istemektedir. Bu yüzden oğlunun evden bile çıkmasına izin vermez, öğretmenleri eve çağırmayı tercih eder. Hatta Zekâi o kadar izole yetiştirilmiştir ki Resmi'den başka görüştüğü kimse de yoktur. Ancak romanın yanlış eğitim anlayışını hicveden bağlamı da bu noktadan harektle kurulmuştur. Zekâi de tıpkı Felatun gibi bir mirasyediye dönüşmüştür. Yani Uzleti Efendi'nin hayal ettiği şeyin aslında tam tersi ortaya çıkmıştır. Zekâi korumacı yetiştirilmiş, toplumun kötü yönlerinden uzak tutulmaya çalışılmıştır. Ancak kendine bir metres edinin babasından kalan parayı tüketmeye başlamıştır. Tüm bunlar romanın içinde bir çelişkiler ağı oluşturmaktadır. Bunlara koşut olarak da Zekâi romanın olay çizgisi boyunca küçük düşürülmektedir. Alafranga tarzı eğitim biçimi beklenen sonucu bir türlü ortaya çıkaramamaktadır.

Yanlış eğitim anlayışının en belirgin biçimde hicvedildiği roman ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* romanıdır.

*Metres* romanında Hami'nin çocukluk yıllarında aldığı eğitime yönelik geniş bir bölüm vardır. Romanın Hami ve öğretmenleri arasındaki ilişkiye verdiği ağırlık hem Hami'nin yetiştirilme sürecindeki hatalara hem de batılı eğitim anlayışının yanlış yorumlanmasına dairdir. Hami'ye tutulan öğretmenlerden eğitim vermesi istenmez beklenen tek şey Hami'yi memnun etmeleridir. Romanın bu bölümündeki gülünç unsurlar da doğal akışını kaybetmiş öğrenci - öğretmen ilişkisi etrafında gelişen olaylar çevresinde inşa edilmiştir. Bu olaylarda Hami öğretmenlerinin sözlerini dinlemeyerek sadece kendi söylediklerinin doğruluğunu savunur. Öğretmenler ise yalıda elde ettikleri rahatın bozulmaması için Hami'nin söylediği her şeyi kabul ederler:

Hocaların tatlıya, puf böreğine karşı bir kere bu zaafı tebeyün ettikten sonra Hami Bey, irili ufaklı köle ve cariyelerini etrafına toplar, zavallı hoca efendinin gözlerini bağlayarak yalının o geniş sofalarında körebe oyununa kalkardı. Muallim, yediği tatlılar burnundan gelinceye kadar koşar, bu yorgunluğun acısını o akşam ya revaniden ya muhallebiden çıkarmaya yemin ederdi. Sofra başına oturunca:  
— Yine bugün derse bedel körebe oyunuyla vakit geçirdik. O kadar koştum o merteye yoruldum ki karnım boş torbaya döndü, sözleriyle o akşamki taama derece-i istihkakını herkese tasdik ettirmek ister, badehu kollarını sıvar, sözlerini tasdik etseler de gık deyininceye kadar yerd, etmeseler de. (Gürpınar, 2022, s.85)

Romanın öğretmenlerin genel tavrının anlatıldığı bu bölümü menfaate dayalı karşılıklı ilişkinin ortaya çıkardığı sonucu mizahi bir dille anlatmaktadır. Ancak ortaya çıkan görüntü eğitimin temsil ettiği temel değerlerle uyuşmamaktadır. Anlatıcı öğretmenlerinin Hami karşısındaki hallerini anlatma yoluna giderek mesleklerini hakkıyla yerine getiremeyen öğretmenleri gülünçleştirme yolu ile itibarsızlaştırmaktadır.

*Metres* romanında eğitimin özünden uzaklaştığı takdirde ne kadar yozlaştığı gösterilmektedir. Hami Bey'in eğitiminden sorumlu öğretmenlerin düştükleri durum trajikomik denecek kadar absürt bir hal almıştır. Bunun bir göstergesi olarak öğretmenlerin kendi hallerine güldükleri bölüm önemli bir göstergedir:

Akşamüzerleri fıstık ağacının sayesi altında Arabi hocası sigarasını, Farisi muallimi nargilesini içerek keyif çatarlar ve Nikolaidis Efendi, kilercinin hazırladığı iştret tepsisinden kadeh kadeh düzikoyu yuvarlayarak o nefis mezelerin emr-i intihabında saniyelerle yorulurken bu üç muallim o gün Hami Bey'in keyfi için yine ne kadar lisan-ı kavaidi baltaladıklarını birbirine hikâye ederek gülüşürlerdi. (Gürpınar, 2022, s.94)

Romanın Hami'nin yetiştirilme sürecini gülünç öğelerden yararlanarak anlattığı bu bölümü öğretmenlerin kendi aralarındaki gülüşmeleri ile son bulmaktadır. Anlatıcının bölümün sonunda kurduğu bu meclisin ortaya çıkardığı görüntü tek başına yozlaşan eğitim anlayışını yansıtmaktadır.

*Mürebbiye* romanının eğitim kurumuna getirdiği eleştiri ise sembolik bir niteliğe de sahiptir. Ayrıca romanın ortaya koyduğu düşünce satirik bir bağlama oturmaktadır. Bunu sağlayan ilk unsur romanın adıdır. Mürebbiye, Dehri Efendi'nin evdeki çocuklarına Fransızca öğretme göreviyle tutulan Anjel'dir. Ancak aslında Anjel bir mürebbiye değildir. Romanın eleştirel tavrının mizahi bir bağlama oturması da bu temel çelişki üzerinden sağlanmıştır. Mürebbiye olarak tutulan Anjel aslında Paris'ten İstanbul'a Mösyö Maksim adında bir tüccarın metresi olarak gelmiştir. Ancak Paris'te yaptığı gibi İstanbul'da da para karşılığında erkeklerle beraber olur. Bunu fark eden Mösyö Maksim Anjel'i bırakıp memleketine döner. Zor durumda kalan Anjel ona yardımcı olan başka bir yabancı ailenin desteğiyle Dehri Efendi'nin evine mürebbiye olur. Sonrasında ise Anjel, bir eğitimci olarak ailenin içine girmiş olmasına rağmen aile içindeki bütün ahlaki değerlerin ters yüz olmasına sebebiyet verir. Romanın başından itibaren bu durum roman kişilerinin düştüğü gülünç durumlar etrafında ele alınarak hicvedilmiştir.

*Tesadüf* romanında eğitim kurumu dolaylı olarak bireylerin batıl inançlara kapılmaları üzerinden eleştirilmiştir. Okuma yazma bilmeyen Gülsüm, romancıdan satın aldığı hikâyeyi okuması için Nefise Hanım'a götürür. Nefise de aslında çok iyi okuyamaz ancak Gülsüm'ün cehaletinden faydalanarak onu kandırır. Bu durum romanın kalanı için çok önemlidir çünkü gülünç durumlar etrafında devam eden olay çizgisinin başlangıcını oluşturur. Böylece roman eğitimsizliğin ortaya çıkardığı sonuçları göstermiş olur. Yetersiz ve toplum geneline yayılmamış eğitim anlayışının yol açtığı toplumsal durum gülünç olaylar etrafında hicvedilmektedir.

### 6.2.2. Aile ve Evlilik

19. yüzyıl romanlarında mizahın eleştiri aracına dönüşerek yöneldiği en önemli toplumsal kurumlar aile ve evliliktir. Batılılaşma ile bağlantılı bir mesele olarak ele alınabilecek aile ve evlilik konularında aile kurumunun sarsılmasına sebep olan durumlar gülünç durumlar odağında ortaya konulmuştur.

Hem evlilik hem aile meselelerinin birlikte ele alındığı *Karnaval* romanı bu konuda belirgin göndermelere sahiptir. Hamparsun ailesinin çöküşü ve tesadüfler ve gülünç olayların etkisiyle gerçekleşen Zekâi ve Şehnaz'ın evliliği romanda mizahi biçimde anlatılmıştır.

*Karnaval*'da Hamparsun Ağa kendinden yaşça çok küçük olan Madam Arslangözyan ile evlidir. Roman bu konu üzerinde durarak Resmi ve Madam Hamparsun üzerinden yaratılan yasak aşk çerçevesinde konuya yaklaşır. Hamparsun Ağa roman boyunca alafranga yaşam biçimini savunan bir profil çizmiştir. Ancak Resmi ve Madam Hamparsun arasındaki ilişkiyi öğrenince bu durumu ortaya çıkarmak için bir hafiye gibi davranmaya başlar. Romanın bu bölümlerinde Hamparsun Ağa yaşı ve konumuna uymayan hallere sokulur. Dizlerinin üstünde emekleyerek eşinin odasına girmeye çalışır, baloda karakola düşecek kadar rezalet çıkarır. Roman, Hamparsun Ağa üzerinden kişiler arasındaki yaş dengesi gözetilmeden yapılan evlilikleri gülünçleştirerek ele almaktadır. Diğer taraftan ele alınan ise Zekâi ve Bahtiyar Ağa'nın kızı Şehnaz'ın evliliğidir. Bu evlilik bir kandırmaca sonucunda gerçekleşmiştir. Zekâi aslında Bahtiyar Ağa'nın evinde çalışan Hesna'dan hoşlanmaktadır. Ona bir mektup yazar ancak Zekâi'den hoşlanmayan Hesna mektubu Şehnaz'a verir. Durumdan haberdar olan Bahtiyar Paşa, Zekâi'nin babası Uzleti Efendi ile konuşur ve Zekâi Şehnaz ile istemese de evlenmek zorunda kalır. Romanda gülünç unsurlar yanlışlıklar üzerinden kurulurken kapalı toplum yapısının sebep olabileceği mecburi evlilikler hicvedilmektedir.

*Metres* romanında aile kurumunun geldiği nokta eleştirilmektedir. Alafranga usullerinin toplum tarafından kabul görmesi ile beraber aile kurumu da sarsılmaya başlamıştır. Romanda bunun en belirgin örneği Saffet ve Hami arasındaki mutlu evliliğin Hami'nin Paris'i tecrübe etmesinden sonra bozulmuş olmasıdır. Roman bu durumu hicvetmek için bozulan aile içi ilişkileri merkeze almıştır. Ayrıca Firuze'nin eşini kaybettikten sonra aile içinde bütünlüğü sağlayamaması ve farklı erkeklerle birlikte olması ailedeki



bozulmayı göstermek için anlatılmaktadır. Roman aile kurumunun nasıl yozlaştığını anlatmak için bu aile içi ilişkileri ve aileye dışardan eklenen faktörleri gülünç sahneler eşliğinde anlatmıştır. Gülünç unsurlar Saffet ve Parnas'ın peşinde koşan erkekler etrafında kurulmuştur. Roman tüm bu gülünç unsurlar eşliğinde aile kurumunda meydana gelen yozlaşmayı ortaya koymaktadır.

*Mürebbiye* romanında da yozlaşan aile kurumu mizahi biçimde ele alınmaktadır. Benzer biçimde aile içi ilişkiler konağa Anjel'in gelişiyle yıkılmaya başlamıştır. Anjel'in ailedeki dengeleri ne kadar sarstığını gösteren roman bölümleri aynı zamanda romanda mizahi tonun da en yüksek seviyeye ulaştığı bölümlerdir. Şemi, Sadri ve Amca Bey arasındaki gülünç görüntülerle sürüp giden kavga yozlaşmış aile kurumunun geldiği son noktayı göstermektedir.

19. yüzyıl Türk romanında gelişen mizahi nitelikli eleştiri hiciv kültürünün etkisini taşımaktadır. Bununla beraber satirin toplumsal durumlara karşı geliştirdiği eleştirel biçimin karşılıklarını da görmek mümkündür. Dönemin sosyo kültürel olaylarını hicveden romancılar gülüncün toplumu düzeltme etkisinin farkındadırlar. Bu yüzden yozlaşmış toplumsal kurumlar ve insan tipleri gülünçleştirilerek ele alınmışlardır.

## SONUÇ

Mizah kavramı, bir duygu durumu ve tepki olarak insan varoluşunun doğal bir parçası olan gülme eyleminin belirli bir bağlam çerçevesinde gerçekleşmesi ile doğrudan bağlantılı olarak anlam kazanmaktadır. Bu doğrultuda gülme eyleminin gerçekleşmesini sağlayan fiziki etkiler dışarıda bırakıldığında, mizahın gülme eyleminde en belirleyici öge olarak öne çıktığı görülmektedir. Tüm bunlara bağlı olarak mizahın hangi koşullar altında, hangi bağlam içerisinde üretildiği sorusu da dikkate değer bir hal almaktadır. Bu sorunun cevabı ise kültür kavramı içerisinde saklıdır. Mizahı ortaya çıkaran bağlam, ayrı ayrı insan topluluklarının, toplumların, milletlerin hem birbirlerinden bağımsız hem de tarihi ve coğrafi şartlar çerçevesinde birbirleriyle kurdukları iletişimin ve ürettikleri kültürün içinde oluşmaktadır. Bu çok uzun ve dinamik bir süreçtir. Bir toplumun, topluluğun, milletin mizah anlayışını belirlemek çok zordur. Çünkü mizah, sürekli toplumsal, tarihi, coğrafi, siyasi ve güncel koşullara bağlı olarak kendini yeniden üretmektedir. Dolayısıyla her toplumun, her topluluğun ve her milletin kendine özgü nitelikleriyle gelişen ve değişen mizah anlayışı vardır.

Türk mizah kültürü de benzer süreçlerden geçerek kendine özgü niteliklerini oluşturmuştur.

Türk mizah kültürünün toplumsal bellekte yaşamasını ve aktarılmasını sağlayan temel öge ise sözlü kültürdür. Türk sözlü kültürünün ve bu kültür içindeki edebi türlerin mizahi nitelikleri Türk mizah kültürünün temelini oluşturmaktadır. Bunların başında gelen masallar; başlarındaki tekerlemelerle, olay örgülerindeki genel izlek, konuşmalar ve içlerinde barındırdıkları yan öykülerle mizahi nitelikler gösterirler. Diğer taraftan tekerlemeler ve bilmecelerde söze dayalı mizahi unsurların varlığı dikkat çekmektedir. Bunların yanı sıra fıkralar tarihin her döneminde Türk mizah kültürünün başlıca kaynağı olmuştur. Özellikle fıkra türü etrafında ortaya çıkan başta Nasrettin Hoca olmak üzere, İncili Çavuş ve Bekri Mustafa karakterleri mizah kültürünün yüzyıllar boyunca değişmeyen figürleri olmuşlardır.

Türk mizah kültürü açısından vurgulanması gereken bir diğer nokta ise geleneksel gösteri sanatlarıdır. Köy tiyatrosu geleneği içerisinde değerlendirilen oyunlar ve kukla, gösteri sanatları açısından önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte halk tiyatrosu geleneği içerisinde yer bulan Karagöz ve ortaoyunu mizah kültürünün gelişiminde ve modern türlere aktarılmasında merkezi rol oynamaktadır. İcra planları birbirine benzeyen bu iki türe, anlatımcı nitelikleri ile ön plana çıkan meddah da eklenebilir.

Türk halk kültürü ve edebiyatı çerçevesinde değerlendirilen bu mizahi türlere klasik Türk edebiyatı çerçevesinde de eklemeler yapmak mümkündür. Özellikle hiciv türü mizah kültürümüzde özgün bir noktada durmaktadır. Mizahın en sert biçimlerine sahip hicivler eleştirel düşünce ve mizah birlikteliğinin ürünüdürler. Klasik edebiyat bağlamında tehzil ve hezel gibi türleri de eklemek gerekmektedir.

Sözlü kültür ortamında farklı edebi türler etrafında gelişen Türk mizahının sahip olduğu köklü geçmiş ve birikim, farklı coğrafyalarda yaşayan kültürlerle karşılıklı etkileşime girerek büyümüştür. Özellikle Anadolu'ya göçle birlikte Anadolu medeniyetlerinin sahip olduğu kültürel birikim Türk mizahını etkilemiş, yine benzer biçimde Anadolu çevresindeki medeniyetlerle de karşılıklı alışveriş yaşanmıştır. Bu kültürel etkileşim özellikle gösteri sanatları ve fıkralar etrafında farklı yönleri ile ele alınmıştır. Özellikle Karagöz ve ortaoyununun kökenleri ve dinamik yapısı bu kültürel zenginliği göstermektedir.

Sözlü kültür ve mizah bağlamında gelişen bu güçlü kültürel miras, 19. yüzyıl Türk romanını da etkilemiştir. Ancak bu etki sınırlıdır. Türk romanının gelişim sürecinde sözlü kültür etkisinin temelini aşk ve serüvene dayalı halk hikâyelerinin oluşturduğu bilinmektedir. Belirli bir olay çizgisini tekrar eden bu tarz hikâyelerde: “âşık olma - ayrı düşme - kavuşmak için verilen mücadele - mutlu ya da mutsuz son” biçiminde bir olay çizgisi izlenmektedir. Aşk ve serüvene dayalı anlatılarda doğruluk, sadakat, cesaret gibi temaların öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca anlatı kişileri belirli bir ideali, duyguyu temsil eden simgelere dönüşmüşlerdir. Duygusal tonun hâkim olduğu bu anlatılar 19. yüzyıl romanını olay örgüsü, kişiler ve konu bağlamında etkilemiştir. Bu tarz bir etki rasyonellikle, gerçek yaşamla, kimi zaman müstehcenlikle ve özellikle de konuşma diliyle yakın ilişki kuran mizahın roman bağlamında karşılık bulmasını engellemiştir. Ayrıca aşk ve serüvene dayalı halk anlatılarının etkisiyle yaratılan kahramanlar, âşıklar,

rakipler ve kötüler mizahi anlatıların tip yaratma niteliğine uygun değildirler. Gülünç nitelikleri olan kişiler zaaflarıyla öne çıkarlar ve bu zaaf onlara gerçekçilik katar. Hata yapmaya müsaittirler. Kötüyü temsil etseler bile gülüncün sağladığı hoşgörü okuyucu ile aralarına büyük bir mesafe koymaz. İyiler ise hata yapabilen bazen kötülüğe meyledebilen tiplerdir.

Romanın biçimsel olarak düz yazıyı kullanan bir tür olması ise bir diğer önemli meseledir. Dönemin düz yazı dili, Farsça ve Arapça tamlamaların yoğun olarak kullanıldığı, uzun cümlelerin daha çok tercih edildiği bir yapıya sahiptir. Halk anlatılarında daha sade ve konuşmaya yakın bir dil kullanılsa da süslü ve uzun cümlelerin kullanıldığı düz yazı daha değerli ve yüksek sanat ürünü olarak görülmüştür. Nitekim dönem romanlarında özellikle betimlemelerde bu tarz bir üslubun etkisi görülmektedir. Ayrıca klasik anlatı geleneğinin bir yansıması olarak uzun tamlamalarla yapılan padişah methiyeleri ya da roman kişilerine, zamana ve mekâna yönelik tasvirler yine süslü ve uzun düz yazı geleneğinin, “inşa” anlayışının romanlardaki yansımalarıdır. Bu tarz üslup özellikleri de roman bağlamında mizah yaratmaya uygun değildir. Mizah sade üsluba ve gerçekçi göndermelere ihtiyaç duyan bir anlatı aracıdır.

19. yüzyılda gelişmekte olan Türk romanı üzerindeki diğer güçlü etki ise batı edebiyatlarından gelmektedir. Roman türünün gelişiminde yapılan ilk çevirilerin rolü büyüktür. Fenelon’dan Yusuf Kâmil Paşa’nın çevirdiği *Telemak*, eğitici nitelikte serüvene dayalı bir romandır ve dönemin düz yazısının özelliklerini yansıtan bir anlayışla çevrilmiştir. Ayrıca *Sefiller*, *Monte Cristo Kontu*, *Atala*, *Paul ve Virginie* gibi eserler de dönemin ilk çevirilerindendir. Bunların arasında en çok Bernardin de Saint Pierre’in *Paul ve Virginie* romanı dönemin yazarlarını etkilemiştir. Bu, romantik edebiyatın güçlü etkisini de göstermektedir. Yapılan ilk çevirilere bakıldığında yine aşk, serüven ve trajedinin hakim olduğu eserlerin öne çıktığı görülmektedir. Örneğin batı romanının kurucu metinlerinden olan ve mizahi niteliği ile öne çıkan Rebelais’in *Gargantua*’sı ya da Cervantes’in *Don Quijote*’si ilk çeviriler arasında yer almamaktadır. Sadece Ahmet Mithat Efendi, *Çengi* romanının ilk bölümünde *Don Quijote*’nin kısa bir uyarlamasını yapmıştır. Çeviri romanlar arasında mizahi nitelikli romanların olmaması dönemin edebiyat anlayışında değer verilen romanların duygusal ve eğitici nitelikleri ile öne çıkan eserler olduğunu göstermektedir. Bu da romana bakışa dair fikir vermektedir. Nitekim Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Mizancı Murad gibi yazarların romanları

için yazdıkları önsözlere bakıldığında romanı bir eğitim aracı olarak görmekte oldukları anlaşılmaktadır. Yaptıkları eğlence vurgusu ise daha çok serüvene dayalı anlatı biçimi ve üslup ile ilgilidir. Tüm bunlar mizahın Türk romanının gelişim sürecinde güçlü bir etkiye sahip olmadığını göstermektedir. Bu durumun sebeplerini romanın batı edebiyatındaki gelişimi üzerinden de değerlendirebiliriz.

Batıda roman türünün gelişiminde halk mizahının oynadığı büyük rolü Bakhtin belirtmişti. Orta Çağ dünyasında karnaval ortamının yarattığı hoşgörü atmosferi içerisinde gelişen halk mizahı, hiyerarşiye karşı koyma, onu ters yüz etme niteliği kazanmış ve ahlakçı, didaktik metinleri gülünçleştirerek itibarsızlaştırmıştır. Rabelais, Cervantes ve Bocaccio ise halk mizahının bu ruhunu yüksek edebiyatın bir parçası haline getirmişlerdir. Dolayısıyla batı kültüründe romanın doğusunda halk mizahından romana doğal bir geçiş olmuştur. Bu da gülmeyi ve mizahı romanın kurucu unsurlarından biri haline getirmiştir. Nitekim modern romanın kurucusu olarak görülen *Don Quijote* bu niteliklere sahiptir. Bu tarihsel perspektif Türk romanı için kullanıldığında benzer bir sürecin yaşanmadığı görülecektir. Roman doğal bir gelişim sürecinin sonucu olarak değil batılılaşma çabalarının kültürel bir etkisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu batılılaşma serüveninde roman, toplumun medeniyet seviyesini artıracak bir araç olarak görülmüştür.

Roman türünün gelişim sürecine dair üzerinde durulması gereken bir diğer mesele popüler aşk romanlarının yaptığı etkidir. Klasik edebiyat ve halk anlatılarındaki duygusal aşk hikâyeleri dönemin popüler romanlarında yeniden hayat bulmuştur. Fransız romantik edebiyatının bu noktadaki etkisini de belirtmek gerekmektedir. Mizancı Murad, bu dönemde yazılan popüler aşk romanlarının Leyla ile Mecnun hikâyelerinin yeniden yazımı olduğunu söyleyerek eleştirmiştir. Romanlarına ilgi gösterilen T. Abdi, Vecihi, Mehmet Celâl, Safvet Nezihi, Mustafa Reşit'in romanlarında hakim tema aşktır. Popüler roman geleneğinde de mizahın karşılık bulmadığı görülmektedir.

Diğer taraftan mizahın modern anlamda yeniden üretildiği edebi türler ve mizah basını, yazılı mizahın gittiği yönü görmek açısından önemlidir. Tıpkı roman gibi ilk kez 19. yüzyılda ilk örneklerini veren batılı tiyatro anlayışının yerleşmesinde komedyaların önemli bir yeri vardır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*, sahneye konulan ilk Türkçe oyundur.

İlk örneğin bir komedyaya olması türün gelişimi açısından dikkate değer bir göstergedir. Nitekim Şinasi'den sonra, Direktör Ali Bey, Suphi, Recaizade Mahmut Ekrem, Osman Hamdi Bey, Feraizcizade Mehmet Şakir, Hasan Bedrettin Paşa, Şemsi, Ahmet Mithat Efendi, Fikripaşazade Lûtfi komedyaya türünde tiyatro oyunları yazmışlardır. Bu noktada Moliere'in tiyatro yazarları üzerinde önemli bir etki yaptığını ve Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere tercümeleri ve uyarlamalarının ağırlığını da hatırlamak gerekir.

Mizah basını ise *Diyoben* gazetesinin öncülüğünde önemli bir merhale kat etmiştir. Yenileşme döneminde düz yazının gelişmesinde gazetenin önemli bir rolü vardır. Benzer etkiyi mizah gazete ve dergileri de yapmıştır. Mizah gazete ve dergilerinde çıkan yazılar, fıkralar, muhavereler aracılığıyla mizah kültürü yazıya taşınmıştır.

Tiyatro oyunları, gazete ve dergiler dışında yazılı mizah letaifnameler aracılığı ile de topluma ulaşmıştır. Dönemin önemli romancılarından olan Halid Ziya'nın *Tuhfe-i Letaif* isminde bir letaifname yazdığı görülmektedir. Ayrıca Ahmet Mithat Efendi, *Beliyat-ı Mudhike* isminde içinde küçük gülünç hikâyeler olan bir kitap yazmıştır. Bu durum roman yazarlarının mizah için farklı türleri tercih ettiklerini göstermektedir. Bunun en belirgin örneği dönemin ünlü nüktedanlarından Ahmet Rasim'dir. Yazar, romanlarında bu niteliğini göstermemiş, bunun yerine trajik sonuçları olan aşk, evlilik meselelerini ve kadın erkek ilişkilerini konu edinen romanlar yazmıştır.

Sözlü mizahtan yazılı mizaha geçişin sağlandığı 19. yüzyılda romanın, mizah yaratma konusunda letaifler, mizah dergileri ve temaşa sanatları kadar öne çıkmadığı görülmektedir. Dönem romanlarında trajik halk hikâyelerinin ve Fransız romantizminin etkisi öne çıkmaktayken Türk mizah kültürünün yeni gelişen batılı tiyatro anlayışına, mizah basınına ve letaifnamelere aktarıldığı görülmektedir.

Mizah, roman dışındaki edebi türlerde daha belirgin bir ifade aracına dönüşmüş olsa da 19. yüzyıl romanı içerisinde mizahın etkili bir anlatı aracına dönüştüğü de görülmektedir. Türk mizah kültürünün yeni gelişen edebi türler ve mizah basınına aktarıldığı dönemde meddah hikâyelerinden gelen canlı ve gerçekçi tahkiyelendirme usulü ve temaşa sanatlarının dinamik mizahi yapısı romanda da karşılık bulmuştur. Bu etki Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında ve Misailidis'in *Tamaşa-yi Dünyâ*'sında belirgin biçimde görülmektedir. Diğer taraftan Reacizade

Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda da bazı noktalar üzerinde bu etki hissedilmektedir.

Kurmaca metinlerde mizah yaratma eyleminin en önemli unsuru tip yaratma meselesidir. Bu açıdan bakıldığında meddah hikâyelerinin sağladığı gerçekçi anlatı zemininin romanların mizahi tonunda merkezi konumda olan tiplerin geliştirilmesinde önemli pay sahibi olduğu görülmektedir. Diğer taraftan Karagöz ve ortaoyunundan gelen tiplerin etkisi de aynı derecede öneme sahiptir. Karagöz ve ortaoyunundan gelen tipler mizahın dinamik biçimde işlenmesine ve üretilmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca tip çeşitliliği sağlanarak olay örgüsünün gülünç durumlar odağında düğüm noktaları oluşturması sağlanmıştır. Romanlarda mizah en çok alafranga tipinin düştüğü gülünç durumlar üzerinden işletilmiştir. Karagöz ve ortaoyununda gözlemlenebilecek olan Çelebi tipi burada temel etkiyi oluşturmaktadır. Bununla birlikte meddah hikâyelerinde görülen mirasyedi tipinin de benzer nitelikleri olduğunu belirtmek gerekir.

19. yüzyıl Türk romanındaki mizahi unsurlar Türk sözlü kültürünün etkisinin dışında mizah kavramını ele alan farklı düşünsel yaklaşımlar ve anlatım biçimleri odağında değerlendirildiğinde de belirli noktaların öne çıktığı görülmektedir.

Bunlardan ilki olay örgüsü odağında ortaya çıkan mizahi durumlardır. Romanlarda olay örgüsünü renklendirmek için gülünç unsurlar kullanılmıştır. Bunun için en çok kullanılan yöntem uyumsuzluk durumu yaratmak olmuştur. Romanda öne çıkan kişiler genel toplumsal normların ya da alışılmış normallerin dışında bir olayın parçası haline getirilmişlerdir. Bunu yaparken genel olarak roman kişinin, okuyucunun üstünlük duygusu hissedeceği bir duruma düşürülmesi yolu izlenmiştir. Ayrıca bu yöntemle gülünç duruma düşürülen roman karakteri üzerinden ahlaki mesaj verilmek istenmiştir. Mizahi tonu güçlü 19. yüzyıl romanlarının tamamında bu ahlakçı tavırdan söz etmek mümkündür.

Romanlarda öne çıkan bir diğer mizahi nitelik söz komiğidir. Söz komiğine dayalı unsurlar bir yönüyle halk edebiyatı türleri ile bağlantılıyken diğer taraftan güncel konuşma dilinin romanlara yansımaları biçiminde de görülmektedir. Özellikle nükteli anlatım ve konuşma biçiminin romanlarda yer yer kullanıldığı, bu tarz anlatımlarda dil dizgesinin çok anlamlılığından faydalandığı görülmektedir. Ayrıca deyimler ve

fıkralar da romanlarda nükte yapmak için ya da mizahi tonu güçlendirmek için kullanılmıştır. Söz komiği ile ilgili vurgulanması gereken diğer nokta ise ağız özelliklerinin kullanılmasıdır. Bu konuda Gürpınar'ın romanları öne çıkmaktadır. Diğer taraftan azınlıkların Türkçeyi aksanlı kullanma biçimleri de mizahi unsurlar olarak romanlara yansımıştır. Bir diğer önemli husus ise mizahın önemli bileşenlerinden olan argonun çok az küfrün ise hemen hemen hiç kullanılmamış olmasıdır. Bunun sebebinin de romana atfedilen öğretici ve ahlakçı nitelik olduğu düşünülmektedir.

19. yüzyıl romanlarında mizah ironi ve parodi odağında da karşılık bulmuştur. *Araba Sevdası* dışında güçlü ironik anlatım biçimine sahip bir romandan bahsetmek zor olsa da ironinin romanların belirli noktalarında kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca ironi, karakterlerin konuşma biçimlerine de kimi zaman yansımaktadır. Özellikle alafranga yaşam biçiminin eleştirisi için ironik ifadelerle başvurulduğu sıklıkla görülmektedir. Diğer taraftan ironik görüntüler ya da varoluşu itibariyle ironik olan tipler de romanlarda yaratılmıştır.

19. yüzyıl romanlarında parodi, metin ve üslup bağlamında öne çıkmaktadır. *Çengi* romanının parodik olarak ilişki kurduğu metinler çok açık olarak anlatıcı tarafından vurgulanmıştır. Bunu dışında *Araba Sevdası* genel olarak aşk romanlarına ve abartılı betimleme biçimlerine parodik göndermeler yapmaktadır. *Metres* romanında ise dramatik aşk mektuplarının parodi yöntemiyle gülünçleştirildiği görülmektedir.

Hiciv türünün ve hicvetme geleneğinin mizah kültüründeki yeri 19. yüzyıl Türk romanını da etkilemiştir. Diğer taraftan batılı anlamda roman türünün gelişmesinde etkili olan satir türünün bir anlatma biçimine dönüştüğü de bilinmektedir. Hiciv ve satir türlerinin etkisi odağında gelişen eleştirel mizahi anlatım romanlarda hiciv ve satirin temel niteliklerini barındıran biçimlerde ortaya çıkmıştır. Bu temel nitelikler alaya alarak gülünçleştirme, güncel ve yerel alanlara yönelik eleştiri, anlatıcının temsil ettiği standartla gözlemediği standart arasındaki farkı karşılaştırması olarak sıralanabilir. 19. yüzyıl romanında eleştiri ve mizah ilişkisi bu nitelikler etrafında şekillenirken ironi ve parodi de eleştiri aracı olarak kullanılmıştır.

Romanın gerçekçiliği ve mizah arasında önemli bir bağ vardır. Tanpınar, Gürpınar'a kadar gerçekçi konuşmanın romana işlemediğini söylemiştir. Batı romanında etkili olan



Rebelais gibi bir figür Türk romanı için yoktur. Konu daha çok aşk, kölelik ve serüvendir. Aşk, mizahi tonun hakim olduğu romanlarda dünyevi kısmı ile ele alınmış romantik aşk yerine toplumun onaylayacağı birliktelik biçimleri öne çıkarılmıştır. Cinselliğe dayalı kadın erkek ilişkileri ise mizahi tonun kuvvetlendirilmesi için kullanılmış ancak bu tür aşk ilişkilerine giren roman kişileri romanların sonlarında cezalandırılmıştır.

Romanlarda betimleme yoluyla karakterlerin dış görünüşleri anlatılırken, sürekli karikatürize edildikleri görülmektedir. Bu bir gülünç unsur olarak öne çıkmakla birlikte aynı zamanda temaşa sanatlarının bir yansımasıdır. Meddahta hikâyenin başında karakterin tanıtılması gibi Karagöz ve ortaoyununda da tipin genel karakteristiğini yansıtan bir görselleştirmeye başvurulduğu bilinmektedir. Yani dış görünüş ve mizaç birbirine koşut biçimde tasarlanmaktadır. 19. yüzyılın mizahi nitelikli romanlarında da benzer görselleştirme kelimeler aracılığı ile yapılarak karakterin mizacı ve dış görünüşü arasındaki paralellik belirlenmiştir.

Romanlarda mizahi unsurlar birbirine benzeyen belirli olaylar çerçevesinde mekanik olarak inşa edilmiştir. Anlatıcıların mizahi unsurları önceden belirledikleri bir matematik doğrultusunda romanlarına yedirdikleri, farklı romanlarda da benzer biçimde işleyen olay çizgilerinden anlaşılmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf*, *Mürebbiye* ve *Metres* romanları başlama, geriye dönüşler, olay çizgisinin belirli noktalarda yükselip çözülmesi ve bitiş biçimleriyle birbirine benzemektedir. Benzer doğrusal biçim Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâhâtı Bey ile Rakım Efendi*, *Pariste Bir Türk* ve *Vah* romanlarında da doğrudan gözlemlenebilmektedir.

19. yüzyıl Türk romanında mizah, dönemin roman anlayışı içerisinde yüksek derecede kabul gören bir anlatım biçimi olmasa da belirli yazarlar etrafında giderek güçlenen mizahi nitelikli eserler yaratılmıştır. Yüzyılın sonuna doğru Hüseyin Rahmi Gürpınar çok yönlü mizahi nitelikleri olan romanlar yazarak önemli bir boşluğu doldurmuştur. Ahmet Mithat Efendi'den aldığı tip yaratma becerisini geliştirerek akılda kalıcı gülünç tipler yaratmayı başarmıştır. Tüm romanlar arasında parodik eleştirel tutumu ile ayrı bir noktada duran *Araba Sevdası* ise metinsel bağlamı ile dönemin anlatı anlayışını belirgin göndermelerle parodik biçimde hicvederek öne çıkmaktadır. Misailidis'in *Temaşa-yi*

*Dünyâ*'sı ise folklorik niteliklere sahip olmakla birlikte batı romanının pikaresk kimliğini taşıması yönüyle de Türk romanı açısından özgün bir noktada durmaktadır.

Mizah, yukarıda isimleri anılan yazarlar tarafından önemli bir anlatım aracı olarak kullanılmış olsa da mizahın dönemin roman kültüründe belirgin bir yere sahip olmadığı görülmektedir. Mizahın roman türü içerisinde karşılık bulabilmesi -özellikle roman türünün gelişimsel süreçleri göz önüne alındığında- geleneksel halk kültürünün, halk anlatılarının, toplumsal yaşantının ve güncel durumun romana, öğretici ya da ahlaki kaygılar güdülmeden yansıtılması, geleneksel ve güncel mizahın yeniden yaratılması ya da sanatçı duyarlılığı içerisinde hayat bulan özgün mizah duygusunun yansıtılması ile mümkün olabilmektedir. Ancak dönemin romanlarında böyle bir eğilim öne çıkmamaktadır. Mizahi nitelikleri ile öne çıkan romanlarda ise bu tarz niteliklerin bulunduğu ancak çok ölçülü biçimde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin diyaloglarda gelişen mizahın günlük yaşamın akıcılığına ulaşmadığı görülmektedir. Böylece geliştirilen mizah da dönemin mizah kültürünün canlılığını yeterince yansıtmamaktadır.

Romanlardaki mizahın, yaşamdaki canlılığa uzak kalması yazarların dünyalarında yaşattıkları mizah duygusu ve roman türüne atfettikleri rolle de ilgilidir. Başından sonuna kadar mizahın farklı biçimlerde kullanıldığı romanlarda bile güçlü bir öğreticilik ve ahlakçılık görülmektedir. Hata yapan, gülünçleştirilen tipler için mutlaka kıssadan hisse çıkarılabilecek sonlar yazılmıştır. Bu noktadan bakıldığında mizah okuyucuya toplumsal mesaj vermenin bir aracı olmaktan öteye gidememektedir. Bu da mizahın merkezinde yer alan gülme duygusunun çoşkunluğunu sınırlamakta ve onu ahlaki bir alanın içerisinde gerçekleşmeye zorlamaktadır.

Mizahın öğretici yaklaşımla ve ahlakçı tavırla sınırlanması yazarların mizahı, gülmenin gücünden ve ilgi çekici niteliğinden faydalanarak okuyucuyu yakalamak için kullandıklarını göstermektedir. Mizahın başlıca bir amaca dönüşmemiş olması, güldürünün tek amaç olduğu mizahi romanların yazılmamış olması bu durumu belirginleştiren bir diğer göstergedir.

## KAYNAKÇA

- Acer, E.G. (2019). *Osmanlı Mizah Basınının Bir Temsilcisi: Latife Gazetesi (1874-1875)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000a). *Çengi*. (Haz. Erol Ülgen, M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000b). *Paris'te Bir Türk*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2003). *Mesail-i Muğlaka*. (Haz. Ali Şükrü Çoruk, M. Fatih Andı, Kazım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2016). *Edebiyat Yazıları I*. (Haz. H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2018). *Edebiyat Yazıları II*. (Haz. H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2019a). *Karnaval*. (Haz. Necati Tonga). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2019b). *Vah*. (Haz. Semih Doğan). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2021). *Felâh Bey ile Rakım Efendi* (Haz. Ahmet Aydemir). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Rasim (1978). *Gülüp Ağladıklarım*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akatlı, F., Turan, G., Nesin, A., Sezer, S., Pekşen, Y., Kaçan, M., Kahraman, H. B. (1991). *Edebiyat ile Gülmecenin Sınır Savaşları*, Soruşturma. *Varlık*, 1002: 10-15.
- Akçam, A. (2010). *Türk Romanında Karnaval*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.

- Aktunç, H. (1991). Mizah Cennetinden Kovulan Nesir. *Varlık*, 1002, 9.
- Akyüz, K. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Algan, B. (2023), *Çaylak Dergisi: Yazıçevrimi, Dizin, İnceleme (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Altuğ, F. (2002). Araba Sevdası'na ve Bihrûz'un Zihnine Sızan Fransız Edebiyatı, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*. ss. 895-905.
- Ambros, E. G. (2009). "Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni". *Nazımdan Nesire Edebî Türler, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4*, (Hazırlayanlar: Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım). İstanbul: Turkuaz Yayınları, ss. 64-85.
- And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (2014). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2019). *Oyun ve Bügü / Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arısoy, S. (1967). *Türk Hiciv ve Mizah Antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aristoteles. (2015a). *Retorik* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles.(2015b). *Nikomakhos'a Etik* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Aristoteles. (2021). *Poetika* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Arslan, N. (2007). *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Akgökçe, N. (2001). "Cinsiyet Engelli Şakalar." *Cogito*, Bahar: 26.
- Apaydın, M. (2001). *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Apaydın, M. (2006). *Tanzimat'tan Sonra Mizah ve Hiciv. Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Apaydın, M. (2007). "Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar Adlı Romanında Mizah ve Hiciv öğeleri." *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 16,1, 45-68.
- Apaydın, M. (2020). "Türkiye Türkolojisinde Yapılan Mizah-Hiciv Çalışmaları Hakkında Bazı Değerlendirmeler", [http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/mustafa\\_apaydin\\_mizah\\_hiciv\\_calismalari.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/mustafa_apaydin_mizah_hiciv_calismalari.pdf) Erişim Tarihi: 10.05.2020, 13:34.
- Asan, N. (2017). *Yeni Türk Edebiyatında letâifnâme (1837-1928) (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Assmann, J.(2001). *Kültürel Bellek* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Avadallah, A. M. ve Uylaş, S. (2010). "Fıkra Türünün Arap ve Türk Edebiyatlarındaki Yeri". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED]. 42: 147-174.
- Aydın, B. (2002). "Mizah Yaratma Eyleminde Nasreddin Hoca". *Milli Folklor*. 55: 25-30.
- Avcı, Artun. (2003). "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece". *Birikim*, Şubat: 166.
- Balcıoğlu, S. (1973). *50 Yıllık Türk Mizah ve Karikatürü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Balık, M. (2017). Fuat Köprülü'nün Muallim Nâci Eleştirileri ve Eski-Yeni Tartışması Hakkındaki Görüşleri. *Turkish Studies*, 12(30), 87-100.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2005). *Rebelais ve Dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Başgöz, İ. (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Başgöz, İ., Tietze, A. (1999). *Türk Halk Bilmeceleri*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Başvuru Kitapları.

- Başgöz, İ. (2005). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Batur, E. (2005). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (1993). “Bilge İnsanın Ürkek Gülüşü” (İ. Yalçın, Çev.). *Gül-Diken*, 1, 14- 15.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü* (İ. Yalçın, Çev.). İstanbul: İris Yayıncılık.
- Bayrak, M. (2001). *Halk Gülmecesi*. Ankara: Yorum Yayınları.
- Bayraktar, Z. (2010). *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili (Yayımlanmamış doktora tezi)*. Ege Üniversitesi, İzmir.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın Yayınları.
- Bergson, H. (2006). *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Deneme* (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule*. UK: Loughborough University, SAGE Publications Ltd, Theory, Culture&Society series.
- Bingül, İ. (2004). *Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz Yıktın Perdeyi Eyledin Virân*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boratav, P. N. (1943). “Halk Dilinde Hiciv ve Mizah” *Yurt ve Dünya*, 25(4), 28-31.
- Boratav, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: Bilgi Yayınları
- Boratav, P. N.(1982a). *Folklor ve Edebiyat I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P. N. (1982b). *Folklor ve Edebiyat II*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P. N.(2007). *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Yayınları.
- Booth, W.C. (2016). *İroninin Retoriği*. (S. Sarı, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Boylan, M. (2015). *Humorists' Narratives On Social Role Of Humor In Turkey In A Historical Perspective (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Bulut, S. (2011). *Nüktedan Ahmet Rasim*. İstanbul: Pupa Yayınları.

- Canik, E. (2018). *Osmanlı Cadaloz Mizah Gazetesi ile Sosyolojik ve Kültürel Açından Karikatür ve Mizah Üretimine Dair Bir Yöntem Tespiti* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Cantek, L. (2001). Çöküş Sürecinde Osmanlı Mizahının Kritiği. *Güldiken*, 24, 14 -22.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebeci, O.(2008). “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, *Cogito*, Kış, 57.
- Cevdet Kudret. (1992). *Karagöz*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Cevdet Kudret. (2013). *Karagöz I. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevdet Kudret. (2013). *Karagöz II. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevdet Kudret. (2013). *Karagöz III. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevdet Kudret. (2007). *Ortaoyunu I Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevdet Kudret. (2007). *Ortaoyunu II. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ceviz, S. (2018). *Satire and Humour in Terry Pratchett's Novels* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Chapman, Antony J. ve Foot, Hugh C. (1995). *Humor and Laughter: Theory, Research, and Applications*. New Brunswick, NJ USA: Transaction Publishers.
- Critchley, S. (2020). *Mizah Üzerine*. (S. Sam, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Çamurdan, E. (2010). *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*. İstanbul: Mitos -Boyut Yayınları.
- Çeviker, T. (1985). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Karikatürü”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Ansiklopedisi*, 4, ss. 1101-1108.
- Çeviker, T. (1997). *Karikatür Üzerine Yazılar*. İstanbul, İris Yayıncılık.
- Çeviker, T. (2004). Ana Çizgileriyle Osmanlı Karikatürü, *Toplumsal Tarih*, 122, ss. 72-77.
- Çıkla, S. ve Çetin, M. A. (2017). *Eski Harfli hikâye Kitapları ve Romanlar Bibliyografyası*. İstanbul: Kurgan.

- Çabuk, V. (2015). *Osmanlı Tarihinden Fıkralar*. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.
- Çek, S. ve Öncül, K. (2016). *Türk Fıkra Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çonoğlu, S. (2009). “Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme.” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*(2), 57-73.
- Çonoğlu, S. (2015). *hikâye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çonoğlu, S. (2016). Bir Roman Kahramanı Olarak Ahmet Mithat Efendi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(35), 235-251.
- Davila-Ross, Marina ve Owren, Michael ve Zimmermann, Elke. (2010). “The evolution of laughter in great apes and humans.” *Communicative & Integrative Biology*. 3. 191-4. 10.4161/cib.3.2.10944.
- Darwin, C. (1896). *The Expression Of The Emotions In Man And Animals*. New Yorke: D. Appleton And Company.
- Davulcu, E. (2015). *2. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi ve Eleştirel Kodlar*. İstanbul: Palet Yayınları.
- Demiralp, O. (2005). “Usun Gülümsemesi.” *Kitaplık*, 79, 87-89.
- Dilçin, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dıramalı, C. (2021). “Kültürel Sürekliliğin Mizah Mecmuaları Üzerinden İncelenmesi: Meddah ve Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuaları Örneği”
- Doğan, Â. (2008). “Mizahî hikâyenin Yeni Bir Yorumu”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. 8, Ankara: AKM Yayınları
- Doğan, Â. (2018). *Tarih ve Mekan Odağında Türk Romanı İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Doğan, M. C. (2005). “Şeytan Bunun Neresinde?” *Kitaplık*, 79, 94-98.
- Dölek, S. (1991). “Gülüp Geçelim mi?” *Varlık*, 1002, 2-3.



- Durgun, H. H. (2016). "Ahmet Mithat Efendi'nin 'Gülme'ye Dair Görüşleri" *Yeni Türk Edebiyatı*. 14, 43-59.
- Durgun, H. H. (2022). *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eagleton, T. (2020). *Mizah* (M. Pekdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Efe, N.R. (2013). *Türk Nüktecileri*. Rize: Salkımsöğüt Yayınları.
- Eker, G. Ö. (2009). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Elçin, Ş. (2010). *Halk edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ellison, D. (2008). "Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine." *Cogito*, Kış, 57, 149-163.
- Emre, Y. (2021). *Din ve Mizah*. İstanbul: Eski Yeni Yayınları.
- Ener Su, A. (2017). *1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi*, Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2007). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Ziya Paşa*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2009). *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2012). *Türk Roman ve hikâyesi Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergün, Nurtaç (2017). *Türk Gazeteciliğinin Yeni Edebiyatın Doğuşuna Etkisi (1860-1876)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Escarpit, R. (2016). *Mizah*. (Mehmet Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Esen, N. (2014). *hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. (Osman Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Faroqhi, S. (2011). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Orta Çağdan Yirminci Yüzyıla* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Feinberg, L. (2005). "Mizahın Sırrı". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II.* (Ali Çelik-F. Gül Özyağcıoğlu Koçsoy,Çev.). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Feneglio, I. ve Georgeo, F. (2007). *Doğu'da Mizah* (A. Berktaç, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Finn, R. P. (1984). *Türk Romanı.* (T. Uyar Çev). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Freud, S. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Georgeon, F. (1998). "Şehrin Aynası Osmanlı Mizah Basını." *Toplumsal Tarih.* 49, 24-28
- Georgeon, F. (2004). "Bergson Uyarlayıcısı Mustafa Şekib (Tunç)". *Toplumsal Tarih.* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 84-89.
- Georgeon, F. (200). "Osmanlı İmparatorluğunda Gülmek mi?" *Doğu'da Mizah* (A. Berktaç, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (1997). "Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* XIV 1-2, 119-129.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (1999a). *Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi),* Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (1999b). "Osmanlı-Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser" *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Osmanlı'nın 700. Yılı Özel Sayısı, s.185-202 .
- Gökalp Alpaslan, G. G. (2002). *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (2013). "Çengi'de Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş Sürecinin İzleri" *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi,* 2013/2, s. 66-75.

- Gökçek, F. (2017). *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Graf, F. (1997), "Cicero, Plautus and Roman Laughter", A *Cultural History of Humour* (Ed. Jan BREMMER-Herman ROODENBURG), USA: Polity Press.
- Grotjahn, M. (1966). *Beyond Laughter: Humor and the Subconscious*. New York/Toronto/London: McGraw-Hill Book Company.
- Gündoğdu, İ. (1998). *Sultan Abdülaziz Devrinde Mizah Basını Yoluyla Muhalefet*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güneri, C. (2008). *Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi ve Türkiye'den Üç Örnek* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Güler, Ç. ve Güler, B. U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'den Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Güngören, A. (2001). "Şaka! Bir Marjinal Antropoloji Konusu Olarak Şakanın Antropolojisine Giriş." *Cogito*, Bahar, 26, 191-197.
- Gürpınar, H. R. (2021a). *Şık*. (Haz. Dilek Herkmen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2021b). *Mürebbiye*. (Haz. Ayşe Şeker). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. R.(2022a). *Metres*. (Haz. Kadriye Satman Çallı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2022b). *Tesadüf*. (Haz. Hamdi Üngör). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2022c). *Bir Muadele-i Sevda*. (Haz. Zuhâl Kültüral). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Güvemli, Z. (1955). *Türk Mizah Edebiyatı Antolojisi : Manzum-Mensur*. İstanbul: Varlık.
- Hempelmann, C. (2007). “The Laughter Of The 1962 Tanganyika ‘Laughter Epidemic’.” *Humor-international Journal of Humor Research - HUMOR*. 20. 49-71. 10.1515/HUMOR.2007.003.
- Hisar, A. Ş. (1997). *Geçmiş Zaman Fıkraları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hobbes, T. (1969). *The Elements Of Law, Natural And Politic*. London: Cass.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens—Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (Çev. M.t A. Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hutcheon, L. (2008). “İroni, Nostalji ve Postmodern.” *Cogito*, Kış, 57, 211-230.
- İkiz, T. T. (2001). “Şakalar ve Psikanaliz.” *Cogito*, Bahar, 26, 199-203.
- İzbudak, V. Ç. (2013). *Nasreddin Hoca Fıkraları (Letâif-i Hoca Nasreddin)*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ims, G. A. (2020). *Conflicted Selves. Ironic Representations of Westernization in Three Twentieth-century Turkish Novels*. *Studia Turcica Upsaliensia* 2. 228 pp. Uppsala: Universitatis Upsaliensis.
- Jankélévitch, V. (2008). “Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı.” *Cogito*, Kış, 57, 137-142.
- Jankélévitch, V.(2020). *İroni*. (Y. Çetin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (2011). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2012). “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Asli Tipler”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kant, I. (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Karaca, N. (2017). “Maske ve Ruh ya da Nasreddin Hoca Prizmasından Çağlara İronik Bakış.” *Halide Edip Adivar İncelemeleri*. Ankara: Atlas Yayınevi.

- Karaca, N. (2018). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Mizah Dergileri Karikatürlerinde Yenileşme - Batılılaşma Göstergesi Olarak "Kadın"a Dair İçerik ve Söylem. Türk Basım Tarihi Uluslararası Sempozyumu (ss.1661-1704). Elazığ.
- Karlıdağ, E. (2017). *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kekeç, N. (2014). *Ahmet Mithat Efendi'de Mizahın Toplumsal Cinsiyeti (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Kentel, F. (1991). "Mizah ya da Yaşam." *Varlık*, 1002, 4-8.
- Kerman, Z. (1986). "Hüseyin Rahmi ve Halid Ziya'da 'Mürebbiye' Meselesi". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 24: 299-304.
- Kılıç, S. (2008). "İroni, İstihza, Alaysama." *Cogito*, Kış, 57, 143-148.
- Kılınç, A. (2007). "Üstünlük Kuramı Bağlamında Harp ve Mizah." *Milli Folklor*, 73, 55-60.
- Kierkegaard, S. (2000). *Kahkaha Benden Yana* ( N. Çatlı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı* (S. Okur, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kiraz, E. (2012). *Ottoman Spectators: Morality and Conservatism in 19th Century Ottoman Humor Magazines, A Case Study Of Latife And Tiyatro (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Klein, A. (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü* (S. Karayusuf, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Kocabaş, S. (2012). *Süleyman Tevfik – Osmanlı Sarayında Bir Nüktedan İncili Çavuş Fıkraları*. İstanbul: Bayrak Matbaacılık.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi* (S. Kabakçioğlu ve Ö. Kabakçioğlu, Çev.). İstanbul: İris Yayınları.
- Kortantamer, T. (2007). *Temmuzda Kar Satmak, Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*. Ankara: Phoenix Kitabevi.

- Köken, M. (2019). *Tanzimat Dönemi'nden Bir Mizah Gazetesi: Latife (İnceleme, İndeks, Metin) (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Köprülü, M. F. (2004). *Nasreddin Hoca*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kutay, C. (1970). *Ağlamamak için Nelere Gülerlerdi?* İstanbul: Arkın Dağıtım.
- Kutay, C. (1998). *Nelere Gülerlerdi?* İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Kutay, C. (2013). *Osmanlı'da Mizah*. İstanbul: Acar Bilgi Merkezi Yayınları.
- Lang, B. (2008). "İroninin Sınırları." *Cogito*, Kış, 57, 231-249.
- Lefebvre, H. (2001). "Alaycılık, Doğurtma Yöntemi ve Tarih Üzerine" (Ş. Demirkol, Çev.). *Cogito*, Bahar, 26, 133-144.
- Levend, A. S. (1970). "Türk Edebiyatında Fıkra." *Türk Dili*. 23: 212-231.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. ( C. Soydemir, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mardin, Ş. (2018). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Misailidis, E. (2021). *Tamaşâ-yi Dünya ve Cefakâr u Cefakeş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- McDonald, P. (2012). *The Philosophy of Humour*. Humanities-Ebooks, LLP.
- Moran B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak* (K. Aysevener ve Ş. Soyer, Çev.). İstanbul: İris Yayınları.
- Mumcu, C. (2001). "Gerçek Tutulması: Gerçek Bir Şaka Mı?" *Cogito*, Bahar, 26, 156-159.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Nesin, A. (1993). "Gülmece Yazarı Nerede, Ne zaman, Hangi Koşullarda Dünyaya Gelir." *Gül Diken*, 1, 7-10.
- Nabokov, V. (2016). *Don Quijote Dersleri*. ( E. Serdan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Niemitz, C. (1990) "Visuelle Zeichen, Sprache und Gehirn in der Evolution des Menschen—Eine Entgegnung auf McFarland", *Z. Sem.* 12:323-336.

- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- O'Connor, W.V. (2009). "İroni" *Kitaplık*, Ocak, 2009, 59-61.
- Oğuz, Ş. (1998). *Tanzimat Döneminde Mizah ve Diyojen Gazetesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir.
- Ong, W. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Oral, T. (1998). *Yaza Çize*. İstanbul: İris Yayınları.
- Owens, J. (2008). "İroninin Yaptırımları: Rotry'de İroni, Otonomi ve Olumsuzluk." *Cogito*, Kış, 57, 196-210.
- Oymak, A. (2013). *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap Diyojen, Çingiraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İnceleme (Yayımlanmamış Doktora tezi)*. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ökten, N. (2001). "Varoluşsal Bir Tehdit ya da Bir Korunak Olarak Şaka." *Cogito*, Bahar 26, 146-150.
- Öner, H. (2016). Dönem Sosyolojisinin Anlatıcı Rollerini Üzerinden Türk Romanına Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 173-179.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öngören, F. (2005). "Kara Mizah. *Kitaplık*," 79, 90-91.
- Öngören, F. (2004). "Osmanlı Mizahı Selçuklu'dan Meşrutiyet'e". *Toplumsal Tarih*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 66-71.
- Özdemir, S. (2019). *Modern Türk Romanında Parodi (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özcan, Ö. (2002). *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece)*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Özdemir, N. (2010). "Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca." *Millî Folklor*, 87: 27-40.
- Özdemiroğlu, V. (2015). *Türkçe Sözlü Hafif Mizah*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özdiş, H. (2004). *Tanzimat Devri Mizah Gazetelerinde Batılılaşma ve Toplumsal-Siyasal Eleştiri: Diyojen (1870-1873) ve Çaylak (1876-1877) Üzerinde Bir Araştırma* ). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Özdiş, H. (2010). *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870 - 1877)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özon, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Parla, J. (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, j. (2020). "Metinler Labirentinde Bir Seveda: *Araba Sevdası*" *Araba Sevdası* (Haz. Fatih Altuğ). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paulos, J. A. (1996). *Matematik ve Mizah* (A. Kovanlıka Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Platon. (2019). *Philebos* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2014). *Devlet* (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Provine, R.R. (2000). *Laughter: A scientific Investigation*. New York: Viking.
- Rapp, A. (1951). *The Origins of Wit and Humour*. Newyork: E.P. Dutton.
- Rankin, A. M., and P. J. Philip (1963) "An epidemic of laughing in the Bukoba district of Tanganyika." *Central African Journal of M.edicine* 12 (9), 167–170.
- Rebelais. (1990). *Gargantua*. (S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol, Çev.). İstanbul: Cem Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2020). *Araba Sevdası*. (Haz. Fatih Altuğ). İstanbul: İletişim Yayınları.



- Renauder, P. S. (2001). “Şaka ve Humour Duygusunun Evrenselliği Üzerine Türkiye Merkezli Bir Yayın ve Alan Araştırmasının Sonuçları” (A. T. Alkan, Çev.). *Cogito*, Bahar, 26, 177-184.
- Rifat, M. (1993). *Homo Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roberts, A. (2019). *A Philosophy of Humour*. Brighton UK: Palgrave Macmillan.
- Rotry, R. (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. London: Cambridge University Press.
- Rose, Margaret A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. ( C. Dikme, Çev.). İstanbul: Hece Yayınları.
- Ruch, Willibald ve Ekman, Paul. (2001). “The Expressive Pattern of Laughter.” *Emotion, Qualia, And Consciousness* (ss.426-443)10.1142/9789812810687\_0033.
- Rysbay, K. (2007). *Refik Halit Karay’ın Eserlerinde Mizah ve Hiciv. Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Sakaoğlu, S. ve A. B. Alptekin. (2014). *Nasreddin Hoca*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2013). “Geleneksel Fıkra - Modern Fıkra”. *Millî Folklor*. 97: 70-75
- Sakaoğlu, S. (2004). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation*. (E.F.J. Payne Çev.). New York: Dover Publication.
- Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*. (A. Onur Aktaş Çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Sauter, D. A., Eisner, F., Ekman, P., ve Scott, S. K. (2015). "Cross-Cultural Recognition Of Basic Emotions Through Nonverbal Emotional Vocalizations”: *Correction. PNAS Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(23).
- Selçuk, T. (1998). *Grafik Mizah*. İstanbul: İris Yayıncılık.

- Semih, M. (1982). *Türk Mizah hikâyeleri Antolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Seratlı, T. G. (2004). *Mizahımızın Üç Ustası: Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Serdar A., Tutumlu, R. (2022). Tefrika Romanlarla Osmanlı/Türk Romanına Kanonun Ötesinden Bakmak. *Zemin: Edebiyat Dil Ve Kültür Araştırmaları*, 0(3), 186 - 212.
- Sevengil, R. A. (2014). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sevinçli, E. (1985). "Edebiyat Tarihimizde Gülmecenin Yerginin Varlığı." *Hürriyet Gösteri*. 52: 69-71.
- Şişmanoğlu Şimşek, Ş. (2014). *Romanı 'İki Kilise Arasında Bînamaz' Kılmak: Karamanlıca Edebi Üretim, Evangelinos Misailidis ve Bir Yenidenyazım Örneği Olarak Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş*. Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Sivrioğlu, Ş. ve Ayan, Meryem., vd. (2016). *Batı Edebiyatında Mizah*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Smadja, E. (2013). *Gülmek*. ( S. N. Ayrım, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Starobinski, J. (2008). "İroni ve Melankoli." *Cogito*, Kış, 57, 105-128.
- Şahin, H. İ. (2014). "Gelenek, Gülme ve Şaka", *Milli Folklor*, 101, 237-251.
- Tanç, N. (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taylor, E. T. (2021). *Sokrates İroni, İnfaz ve Etik*. (M. Erkan, Çev.). Ankara: Fol Yayınları.
- Tezçakar, B. (2008). "İ.R.O.N.İ. Gerçeğe Kibar ve Budala Önermeler: Şifanla Zehirlendik." *Cogito*, Kış, 57, 18-19.
- Tunaboğlu, İ. T. (Bahar 2001). "Şakalar ve Psikanaliz." *Cogito Bahar*, 26, 195-204.
- Türk, Ş. (2020). *XIX. Yüzyıl Mizah Gazete ve Dergileri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- Türkmen, F. (2000). "Osmanlı Döneminde Türk Mizahı." *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 2000(IV), 1-10.
- Usta, Ç. (2004). *Karagöz Metinlerinden Günümüz Gülmece Metinlerine Gülmece Dili. Yüksek Lisans Tezi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ünlü, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Ünlü, A. (2007). "Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 27-41.
- Ünal, A. (2016). *Hititlerde ve Eski Anadolu Toplumlarında Din, Devlet, Halk ve Eğlence*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Ünver, O. (2003). *Meddah Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Vaid, J. (2002). "Humor and Laughter". *Encyclopedia of the Human Brain* (Ed. V. S. Ramachandran). Elsevier.
- Varlık, M. B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c.4, s.1092-1100). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Veren, E. (2018) "IX. Yüzyıl Öncesi Türk Kültürel Belleğinde Mizahın İzleri" *Milli Folklor*, 15(119), 114 - 126.
- Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yardım, M. N. (2002). *Edebiyatımızın Güler Yüzü*. İstanbul: Çatı Kitapları.
- Yardımcı, İ. (2010). "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri." *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/2, 1-41.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, Ö. F. (2015). *Osmanlı Fıkraları*. İstanbul: Hasbahçe Yayınları.
- Yılmaz, V. B. (2020). *Humour in Literature*. Ankara: Nobel Akademi Yayınları.
- Yalçinkaya, M. ve Bilge Yılmaz, V. (2020). *Humour in Turkish Literature*. Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.
- Yücebağ, H. (2004). *Türk Mizahçıları*. İstanbul: L&M.

Yücebaşı, H. (2004) *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: L&M yayıncılık.

Zeka, S. (2004). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Roman ve hikâyelerinde Mizah* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	<b>FRM-DR-21</b> <b>Doktora Tezi Orijinallik Raporu</b> <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 29/07/2024

Tez Başlığı: XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)\*:.....

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 345 sayfalık kısmına ilişkin, 29/07/2024 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'tür.

Uygulanan filtrelemeler\*\*:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ahmet CAN

<b>Öğrenci Bilgileri</b>	<b>Ad-Soyad</b>	Ahmet CAN	
	<b>Öğrenci No</b>	N18144111	
	<b>Enstitü Anabilim Dalı</b>	Türk Dili ve Edebiyatı	
	<b>Programı</b>	Yeni Türk Edebiyatı	
	<b>Statüsü</b>	<b>Doktora</b> <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr</b> <input type="checkbox"/>

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.  
(Prof Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN)

\*Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

\*\*Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	<b>FRM-DR-21</b> <b>Doktora Tezi Orijinallik Raporu</b> <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

**TO HACETTEPE UNIVERSITY**  
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**  
**DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 29/07/2024

Thesis Title (In English): Humor In The XIXth Century Turkish Novel

According to the originality report obtained by my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 29/07/2024 for the total of 345 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 4 %.

Filtering options applied\*\*:

- Approval and Declaration sections excluded
- References cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.


Ahmet CAN

<b>Student Information</b>	<b>Name-Surname</b>	Ahmet CAN	
	<b>Student Number</b>	N18144111	
	<b>Department</b>	Turkish Language and Literature	
	<b>Programme</b>	Modern Turkish Literature	
	<b>Status</b>	<b>PhD</b> <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Combined MA/MSc-PhD</b> <input type="checkbox"/>

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED  
(Prof Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN)

\*\*As mentioned in the second part [article (4)/3 ]of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	<b>FRM-DR-12</b> <b>Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu</b> <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 29/07/2024

Tez Başlığı: XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)\*:.....

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ahmet Can

<b>Öğrenci Bilgileri</b>	Ad-Soyad	Ahmet CAN	
	Öğrenci No	N18144111	
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı	
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı	
	Statüsü	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr <input type="checkbox"/>

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.  
(Prof Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN)

\* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu <i>Form No.</i>	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi <i>Date of Pub.</i>	22.11.2023
	<b>FRM-DR-12</b> <b>Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu</b> <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No <i>Rev. No.</i>	02
		Revizyon Tarihi <i>Rev. Date</i>	25.01.2024

**HACETTEPE UNIVERSITY**  
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**  
**DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 29/07/2024

ThesisTitle (In English): Humor In The XIXth Century Turkish Novel

My thesis work with the title given above:

1. Does not perform experimentation on people or animals.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
5. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Ahmet CAN

<b>Student Information</b>	<b>Name-Surname</b>	Ahmet CAN	
	<b>Student Number</b>	N18144111	
	<b>Department</b>	Turkish Language and Literature	
	<b>Programme</b>	Modern Turkish Literature	
	<b>Status</b>	<b>PhD</b> <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Combined MA/MSc-PhD</b> <input type="checkbox"/>

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED  
(Prof Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN)



### EK 3. TEZDE İNCELENEN ROMANLARIN ZAMANDİZİNSEL DÖKÜMÜ

**1851**

*Akabi hikâyesi*, Vartan Paşa.

**1852**

*Muhayyemat-ı Ledünni-i İlâhî*, Ali Aziz Efendi

**1868**

*Hayalat-ı Dil*, Hasan Tevfik.

**1871**

Evangelinos Misailidis, *Temaşa-i Dünya ve Cefakaâr ü Cefakeş*.

Yusuf Neyyir Bey, *Gülzar-ı Hayal*.

**1873**

Şemsettin Sami. *Taaşşuk-ı Tal'ât ve Fitnat*.

**1874**

T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi*.

T. Abdi, *Seyr-i Servinaz*.

**1875**

Ahmet Mithat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*.

Namık Kemal, *İntibah*.

T. Abdi, *Zavallı Kızcağız*.

Ahmet Rıfat, *Tesadüf-i Aibe ve hikâye-i Garibe Yahut Üç Sergüzeşt*.

**1876**

Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar.*

T. Abdi, *Gizli Sevda*

Ahmet Mithat Efendi, *Felâhın Beyle Rakım Efendi.*

Ahmet Mithat Efendi, *Hüseyin Fellah.*

Ali Rıza, *Öksüz Kaptan.*

**1877**

Ahmet Mithat Efendi, *Paris 'te Bir Türk.*

Ahmet Mithat Efendi, *Çengi.*

Ahmet Mithat Efendi, *Kafkas.*

Ahmet Mithat Efendi, *Süleyman Muslı.*

**1878**

Zafer Hanım, *Aşk-ı Vatan*

**1880**

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek.*

**1881**

Namık Kemal, *Cezmi.*

**1882**

Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında,.*

Ahmet Mithat Efendi, *Karnaval.*

**1883**

Ahmet Mithat Efendi, *Dürdane Hanım*.

Ahmet Mithat Efendi, *Acaib-i Âlem*.

Ahmet Mithat Efendi, *Vah*.

Ahmet Mithat Efendi, *Bahtiyarlık*.

Ahmet Mithat Efendi, *Cellat*.

Ahmet Mithat Efendi, *Esrâr-ı Cinayât*.

Ahmet Mithat Efendi, *Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muşakası*.

### 1886

Ahmet Mithat Efendi, *Hayret*.

### 1887

Mustafa Reşit, *Flora*.

Mustafa Reşit, *Hayf*.

### 1888

Ömer Âli, *Cemal Bey*.

Halil Edib Bey, *İki Refika yahut Bir Nümune-i İzdivac*.

Ömer Âli, *Türkmen Kızı*.

### 1889

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*

Ahmet Mithat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*

Ahmet Mithat Efendi, *Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrar*.

Ahmet Mithat Efendi, *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*.

Ahmet Mithat Efendi, *Haydut Montari*.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*.

### 1890

Ahmet Mithat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*.

### 189

Ahmet Mithat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*

Ahmet Rasim, *İlk Sevgi*.

### 1891

Halit Ziya (Uşaklıgil), *Bir Ölünün Defteri*,

Halit Ziya (Uşaklıgil), *Nemide*.

### 1892

Ahmet Mithat Efendi, *Müşahedât*.

Ahmet Rasim, *Meyl-i Dil*.

Hüseyin Cahit Yalçın, *Nadide*.

Mehmet Celâl, *Bir Kadının Hayatı*.

Mehmet Celâl, *Elvah-ı Sevda*.

Mizancı Mehmet Murad Bey, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*

Mehmet Münci Fikri Paşa-zade, *Meraret-i Hayat*.

Mehmet Münci Fikri Paşa-zade, *İnhimâk-ı Memât*.

### 1893

Mehmet Münci Fikri Paşa-zade, *Diyana*.

Ahmet İhsan Tokgöz, *Ülfet*

Ahmet Mithat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzat*.

Ahmet Mithat Efendi; Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat*.

Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât*.

#### 1894

Mehmet Celal, *Küçük Gelin*.

Mustafa Reşit, *Lorans*.

#### 1895

Vecihi, *Mihr-i Dil*.

Vecihi, *Mehcure*

Mehmet Celal, *Zehra*.

Mustafa Reşit, *Tesir-i Terbiye*.

#### 1896

Halit Ziya (Uşaklıgil), *Ferdi ve Şürekâsı*.

Nabizade Nazım, *Zehra*.

#### 1897

Ahmet Mithat Efendi, *Taaffüf*.

Halit Ziya (Uşaklıgil), *Mai ve Siyah*.

#### 1898

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*.

Ahmet Mithat Efendi, *Gönüllü*.

Ahmet Mithat Efendi, *Mesail-i Muğlaka*.

Fatma Aliye Hanım, *Refet*.

Hüseyin Rahmi, *İffet*.

Hüseyin Rahmi (Gürpınar), *Mutallaka*.

Safvet Nezihi, *Zavallı Necdet*.

Selma Rıza, *Uhuvvet*.

Vecihi, *Çoban Kızı*.

Vecihi, *Mesude*.

### 1899

Vecihi, *Feryâd*.

Vecihi, *Harabe*.

Vecihi, *Hasta*.

Fatma Aliye, *Udi*.

Safvet Nezihi, *Teehhül Aleminde*

Abdullah Zühdü, *Şanlı aşker*.

Hüseyin Rahmi (Gürpınar), *Bir Muadele-i Sevda*.

Hüseyin Rahmi (Gürpınar), *Metres*.

Hüseyin Rahmi (Gürpınar), *Mürebbiye*.

Ali Kemal, *İki Hemşire*.

Ali Kemal, *Çölde Bir Sergüzeşt*

### 1900

Hüseyin Rahmi (Gürpınar). *Tesadüf*.

Mustafa Reşit, *Son Salon ve Aşk*.

Halit Ziya (Uşaklıgil), *Aşk-ı Memnu*.

## EK 4. TEZDE İNCELENEN ROMANLARIN YAZAR ADINA GÖRE ALFABETİK DÖKÜMÜ (1851-1900)

**Abdullah Zühdü** - *Şanlı Asker.*

**Ahmet İhsan (Tokgöz)** - *Ülfet.*

**Ahmet Mithat Efendi** - *Arnavutlar - Solyotlar, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, Çengi,*

*Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Hasan Mellah, Dürdane*

*Hanım, Vah, Eski Mektuplar, Esrâr-ı Cinayât, Felatun Beyle Rakım Efendi,*

*Hüseyin Fellah, Yeryüzünde Bir Melek, Gürcü Kızı yahut İntikam, Henüz On*

*Yedi Yaşında, Karnaval, Hikmet-i Peder, Mesail-i Muğlaka, Müşahedât, Taaffüf,*

*Gönüllü, Yeryüzünde Bir Melek.*

**Ahmet Rasim** - *İlk Sevgi, Mevl-i Dil.*

**Ahmet Rifat** - *Tesadüf-i Acibe ve hikâye-i Garibe yahut Üç Sergüzeşt.*

**Ali Aziz Efendi** - *Muhayyelât.*

**Ali Kemal** - *Çölde Bir Sergüzeşt, İki Hemşire.*

**Evangelinos Misailidis** - *Tamaşâ-yi Dünya ve Cefakâr u Cefakeş.*

**Fatma Aliye** - *Muhâdarât, Hayal ve Hakikat, Refet, Udî, Levayih-i Hayat.*

**Halil Edib Bey** - *İki Refika yahut Bir Nümune-i İzdivac.*

**Halit Ziya (Uşaklıgil)** - *Aşk-ı Memnu, Bir Ölünün Defteri, Nemide, Mai ve Siyah*

*Ferdi ve Şürekâsı.*

**Hasan Tefvik** - *Hayâlât-ı Dil.*

**Hüseyin Cahit (Yalçın)** - *Nadide.*



**Hüseyin Rahmi (Gürpınar)** – *Şık, İffet, Metres, Bir Muadele-i Sevda, Mürebbiye,*

*Mutallaka, Tesadüf.*

**Mehmet Celal** - *Damen-Alûde, Müzeyyen, Bir Kadının Hayatı, Elvah-ı Sevda, Küçük*

*Gelin, Zehra.*

**Mehmet Münci Fikri Paşazade** - *İnhimak-i Memat, Diyana, Meraret-i Hayat.*

**Mizancı Mehmet Murat** - *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*

**Mustafa Reşit** - *Flora, Hayf, Lorans, Tesir-i Terbiye, Son Salon ve Aşk.*

**Nabizade Nazım** – *Zehra.*

**Namık Kemal** - *İntibah, Cezmi.*

**Ömer Ali** - *Türkmen Kızı, Cemal Bey.*

**Recaizade Mahmut Ekrem** - *Araba Sevdası.*

**Safvet Nezihî** - *Teehhül Aleminde, Zavallı Necdet.*

**Samipaşazâde Sezai** - *Sergüzeşt.*

**Selma Rıza** - *Uhuvvet.*

**Şemsettin Sami** - *Taaşşuk-ı Tal'ât ve Fitnat.*

**T. Abdi** - *Zavallı Kızcağız, Seyr-i Servinaz, Sergüzeşt-i Kalyopi, Gizli Sevda.*

**Vartan Paşa** - *Akabi hikâyesi.*

**Vecihi** - *Çoban Kızı, Feryad, Hasta, Harabe, Mehçure, Mihr-i Dil, Mesude.*

**Zafer Hanım** - *Aşk-ı Vatan.*

