



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı

**TÜRK ROMANINDA GÜLMECE:
1950'DEN GÜNÜMÜZE**

Esra KARLIDAĞ

Doktora Tezi

Ankara, 2017

TÜRK ROMANINDA GÜLMECE:
1950'DEN GÜNÜMÜZE

Esra KARLIDAĞ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Esra KARLIDAĞ tarafından hazırlanan TÜRK ROMANINDA GÜLMECE:1950'DEN GÜNÜMÜZE başlıklı Doktora tezi 21.06.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak

jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Abide DOĞAN

Prof.Dr. Nesrin TAĞIZADE KARACA

Prof.Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

Doç.Dr. Nihayet ASLAN

Doç.Dr. G.Gonca.GÖKALP ALPASLAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Esra KARLIDAĞ

21.06.2017

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun 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 metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

o Tezimin/Raporumun tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

■ Tezimin/Raporumun 21.06.2000 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

Esra KARLIDAĞ

21.06.2017

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, grsel, 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 zgn olduğunu, Doç Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.

Esra KARLIDAĞ

Kendime...

ÖZET

KARLIDAĞ, Esra. *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze*, Doktora Tezi, Ankara, 2017.

Gülmece; dilin sınırlarını kaldıran, dili değiştirerek, dönüştürerek, ona farklı bir kimlik kazandıran bir anlatım biçimidir. Ele aldığı sorunu, okurun önüne çıkartır; ancak farklı bir yoldan bunu yapar. Doğal olarak da gülmeceyi yaratmada, birçok dil uyumsuzluğu ve bu uyumsuzlukların ortaya çıkardığı gülmece türleri kendini gösterir. *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze* adlı bu tezde de karşımıza çıkan dil uyumsuzlukları ve bu uyumsuzlukların bir araya gelerek doğurduğu gülmece türleri ele alınmıştır. Tez; Orhan Kemal'in *Murtaza* (1952), Salâh Birsal'in *Dört Köşeli Üçgen* (1957), Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* (1957), Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959), Aziz Nesin'in *Zübük* (1961), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968), Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1971), Muzaffer İzgü'nün *Halo Dayı ve İki Öküz* (1973), Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* (1979), Sulhi Dölek'in *Geç Başlayan Yargılama* (1980), Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri* (1981), Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü* (1985), Esen Yel'in *Demokrasi Sakız Çiğniyor* (1987) Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* (1989), Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* (1990), Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* (1995), İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* (1996) adlı romanları üzerinden ilerlemiştir. 1950 ve 2000 arasından seçilen bu romanlarda, gülmecenin günümüze nasıl taşındığı, roman üzerinde hangi dönüşümlerden geçtiği ya da içerisinde nelerin aynı kaldığı üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak gülmece her dönem var olmuştur; kimi dönüşümlerden geçse de, hatta postmodern sanatın içerisine sızıp evrimleşse de, çağdaş Türk romanının içerisindeki dil zenginliklerinden biridir.

Anahtar Sözcükler

Çağdaş Türk romanı, gülme, gülünç, gülmece, ironi, parodi, yergi, kara mizah, şaka ve nükte, gülmece kuramları

ABSTRACT

KARLIDAĞ, Esra. *Humour in Turkish Novel: From 1950 to Today*, Doctoral Thesis, Ankara, 2017.

Humour is a style of discourse that breaks down language barriers, placing a different identity on language by changing and transforming it. It shows the reader the subject matter it dwells upon by using a different route. Therefore, the creation of humour involves a great deal of language incongruence and different genres of humour begotten by said incongruence appear. In this Doctoral Dissertation named *Humour in Turkish Novel: From 1950 to Today*, the language incongruences that we come across and the many different kinds of humour they beget when they converge are analysed. The thesis proceeds by evaluating the following novels: *Murtaza* (1952) by Orhan Kemal, *Four Angled Triangle* (1957) by Salah Birsal, *The Class of Hababam* (1957) by Rifat Ilgaz, *The Idle Man* (1959) by Yusuf Atılgan, *Zübük* (1961) by Aziz Nesin, *The Institute of Clock Adjustments* (1961) by Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aunty Rosa* (1968) by Sevgi Soysal, *The Disconnected* (1971) by Oğuz Atay, *Uncle Halo and Two Oxen* (1973) by Muzaffer İzgü, *A Wedding's Night* (1979) by Adalet Ağaoğlu, *Delayed Impeaching* (1980) by Sulhi Dölek, *The Adventures of Macellos Da Vinci* (1981) by Erhan Bener, *Berci Kristin Litter Stories* (1984) by Latife Tekin, *The Day of Darkness* (1985) by Leyla Erbil, *Democracy is chewing a piece of gum* (1987) by Esen Yel, *The Treasure Chest of Hocaefendi* (1989) by Emre Kongar, *Heavy Novel* (1990) by Metin Kaçan, *The Notes of Mr. Muannit Sahtegi* (1991) by Vüsat Bener, *Mustache Discourse* (1995) by Tahsin Yücel, *The Book of Deceit* (1996) by İhsan Oktay Anar. In these novels culled from the period between 1950 and 2000, the topics of how the concept of humour has been transmitted to today, what kinds of transformations it has gone through in novels or what has been maintained within it unchanged are discussed. Consequently, even if it underwent certain transformations, not to mention it evolved by infiltrating postmodern art, humour has always existed; adding to the richness and variety of language in the modern Turkish novel.

Key Words

Contemporary Turkish Novel, laughter, ridicule, humour, irony, parody, sarcasm, black humour, joke and wit, humour theories

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYANI	iv
ADAMA SAYFASI	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ: GÜLME, GÜLÜNÇ, GÜLMECE, TÜRK KÜLTÜRÜNDE GÜLMECE	1
1. BÖLÜM: GÜLME KURAMLARI IŞIĞINDA TÜRK ROMANINA BAKIŞ	32
1.1. Üstünlük Kuramı	33
1.1.1. Fiziksel Güç	39
1.1.2. Ekonomik Güç	45
1.1.3. Toplumsal Güç	50
1.1.4. Siyasal Güç	59
1.2. Uyumsuzluk Kuramı	63
1.2.1. Davranışlardaki Uyumsuzluk	68
1.2.1.1. Fiziksel Bozukluklar	69
1.2.1.2. Bilgisizlikler ya da Aptallıklar.....	71
1.2.1.3. Ahlakî Bozukluklar	90
1.2.2. Sunuştaki Uyumsuzluk	98
1.2.2.1. Seslerin ya da Sözcüklerin Şekli, İmlâ	99
1.2.2.2. Cümlelerin Bozulması	106
1.2.2.3. Çiftanlamlılık	116
1.2.2.4. Uyumsuz Düşüncelerin Bir Aradılığı	141
1.2.2.5. Kalıpların Dışına Çıkma.	168
1.2.2.6. Mantık Kurallarının Bozulması.	180
1.2.2.7. Çelişkiler.....	199

1.2.2.8. Pragmatik Uyumsuzluk.....	205
1.2.2.9. Amaç ile Sonuç Uyumsuzluğu.	215
1.3. Rahatlama Kuramı:	232
1.3.1. Sinirsel Enerjinin Açığa Çıkması...	236
1.3.2. Birilerine Sataşma İhtiyacı,Nefret Dili.....	243
2. BÖLÜM: ŞAKA VE NÜKTE.....	250
2.1. Kaba Güldüreye Dayalı Şakalar ve Nükteler	252
2.2. Cinsel İçerikli Şakalar ve Nükteler	259
2.3. Korkunç Şakalar	262
3. BÖLÜM: KARA MİZAH	266
3.1. Saçmalık	273
3.2. Karamsarlık, Mutsuzluk	304
3.3. Acı.....	319
3.4. Kötülük	332
3.5. Çözumsuzlük	350
3.6. Karşıtlık.....	355
4. BÖLÜM: YERĞİ	361
4.1. Saldırganlık.....	370
4.2. Abartı	380
4.3. Kaba Güldürü, Karşıtlık (Grotesk).....	385
4.4. Toplumsallık ve Güncellik.....	393
4.5. Karşıtlık ve Tipleştirme	405
4.6. Yargılama ve Eleştiri	414
4.7. Kandırmaca, Oyun.....	427
5. BÖLÜM: İRONİ	437
5.1. Örtülü Karşıtlık.....	447
5.2. Kapalılık.....	484
5.3. Küçümseme/Olumsuzlama	497

5.4. İnce Alay	506
5.5. Eleştiri	539
5.6. Tepki.....	563
6. BÖLÜM: PARODİ	572
6.1. Metinlerarasılık.....	578
6.2. Ciddiyetsizlik/Eğlenceli Dil/Argo.....	609
6.3. Eleştiri	619
SONUÇ.....	635
KAYNAKÇA	646
EK-1 TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU.....	655
EK-2 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	656

ÖNSÖZ

Yaşamımın uzun bir sürecini kapsayan *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze* adlı doktora tezimin sonuna gelmiş bulunuyorum. Sanki uzun bir yolun sonuna gelmiş gibi bir his... İçimden alışık olduğum bir ses “hayır bitmesin!” dese de, başka bir ses “Tamam, artık bitti, başka yollar var seni bekleyen” diyor. Tam yedi buçuk yılın sonucunda bu tez ortaya çıktı diyebilirim; tabi tezle birlikte ortaya çıkan acı tatlı birçok şey de oldu. Güzel olandan başlarsam eğer; tezimden iki yaş küçük bir çocuğum oldu; benim vaktimi çalıyor diye bu tezden nefret eden, hep ‘onunla’ ilgileniyorsun diye bilgisayarını camdan atmak isteyen... Kötü olan ise; şu son yıllarımda bana hep duvar örmeye çalışan, ben yıkmak için çabaladıkça daha büyük taşları dolduran ve en sonunda bana nefes alacak delik bırakmayan sağlık problemlerim oldu. Ve ne yazık ki bu tezin yazılma sürecini, yaşanan bu sağlık sorunları çok yavaşlattı, hatta beni, “Yeter, ben artık yapamayacağım” noktasına getirdi. Neyse ki ben gücümü kaybettiğim her anda Gonca Hocam yetişip “Haydi Esra, haydi Esra yapacaksın” diyerek, gözlerindeki sonsuz ışıltılarla beni tekrar yola çevirdi. Ve ben yeniden sarıldım, tezime. Hatta bu yaz beyin ameliyatına giderken, belki yazarım umuduyla, hastaneye bilgisayarımıyla birlikte gittim. Tabii ki yazamadım, hatta iki ayı da buldu bu süreç.

Bu çalışmanın nasıl ortaya çıktığından, gülmeyi unutmuşken bu konunun nereden aklıma geldiğinden, nasıl planlandığından bahsetmek istiyorum. Doktoranın ders dönemi bittikten sonra, tez konusu arayışları başladı; kim kiminle çalışacak belirlendi; belirlenen hocayla konu arayışlarına gidildi vb. Benim de hocam, on dokuz yıldır öğrencisi olduğum ve hiç peşini bırakmadığım ve açıkçası da bırakmayı hiç düşünmediğim Gonca Gökâl Alpaslan’dı. Kafamda konumu da belirlemiştim, yüzünde gülümsemesi hiç eksik olmayan Gonca Hocam’a, nereden aklıma yerleştiğini bilmediğim bir konuyla, “romanlardaki psikolojik hastalıklar”ı çalışacağım diye tutturdum. Gonca Hoca da bana, “Gülme, gülmece kavramlarını çalış” diyordu, ben de burun kıvırıyordum. Gonca Hoca’ya sonunda sıkıcı konuyu kabul ettirdim. Neyse ki şanslıymışım, bir yılın sonunda öğrendim ki bu konu çalışılmış ve benim başka bir konu bulmam gerekti. Gonca Hoca’ya bunu söylediğimde, bu duruma sevinmesini de bir türlü anlayamamıştım. Yine bana mizahı önerince, artık yapacak bir şey kalmadığı için, gülmece çalışmayı, isteksiz isteksiz kabul ettim. Ancak bilemezdim ki gülmeye en çok

ihtiyacım olduğu bir dönem olacak ve bu tezin kakhahaları benim enerjim olacak... Şimdi diyorum iyi ki kabul etmişim. Aslında benim son yıllarımda çalışabileceğim tek konuymuş mizah, belki de Gonca Hoca bunu hissetti, bilemiyorum. Kimi zaman öğretmen ve öğrenci arasında büyümlü bir ilişki olur; belki de bir yansıması diyorum. Ve böylece gülmece çalışmaya başladım, ben de.

Gülmece konusunda vermemiz gereken ilk karar, tezin hangi dönemleri içereceğı ve hangi romanlar üzerinden ilerleyeceğıydi. Bu anlamda benim çalışmak istediğim dönem çağdaş Türk romanının 1950'den günümüze kadar olan süreciydi. Romanların seçimi ise birebir gülmecenin peşinden gidenleri seçmek üzerine kurulmadı. Aksine romanlar gülmecenin sınırlarının ne kadar geniş olduğunu ve birçok anlatının içerisinde gülmecenin var olabileceğini göstermek amacıyla belirlendi. Bu doğrultuda ilk başta elli roman seçildi. Bu seçimde de daha çok gülmecenin dil zenginliğine dönüştüğü eserler üzerinden gidildi. Bu elli roman, zaman içerisinde elenerek yirmiye indi. Nedeniyse; romanların içine girince çok fazla malzeme çıktığını görmemiz ve herhangi bir dil uyumsuzluğunu birçok roman üzerinde ele alınca da bir noktada tekrara düşeceğimi fark etmemizdi. Sonuç olarak bizim amacımız 1950 sonrası Türk romanının bütün gülmece eserlerini çalışmak olmadığı için içerisinde gülmece zenginliğini yoğun barındıran eserlere öncelik verildi. Roman dağılımı onar yıllık dönemlere göre yapıldı. 1950-1960 arasına Orhan Kemal'in *Murtaza* (1952), Salâh Birsal'in *Dört Köşeli Üçgen* (1957), Rıfat İlgaz'ın *Hababam Sınıfı* (1957), Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959); 1960-1970 arasına Aziz Nesin'in *Zübük* (1961), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968); 1970-1980 arasına Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1971), Muzaffer İzgü'nün *Halo Dayı ve İki Öküz* (1973), Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* (1979); 1980-1990 arasına Sulhi Dölek'in *Geç Başlayan Yargılama* (1980), Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri* (1981), Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü* (1985), Esen Yel'in *Demokrasi Sakız Çiğniyor* (1987) Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* (1989); 1990-2000 arasına da Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* (1990), Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* (1995), İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* (1996) yerleştirildi.

Ayrıca romanların seçiminde, şaka ve nükte hariç, gülmece biçimlerinin hepsini karşılayan eşit bir dağılım oluşturabilmek etkili oldu. “İroni, parodi, yergi, kara mizah” biçimlerinin hepsini olmasa bile çoğunluğunu barındıran romanlar önceliğe alındı. Bu nedenle de tek bir mizahî anlatımı barındıranlar dışarıda kaldı. Romanlarda gülmeceyi yaratan anlatım türleri ve dil uyumsuzlukları tespit edildi. Ancak tek amaç bu başlıklara göre romanları çözümlmek olmadı. Bizim için önemli başka bir konu da mizahî anlatım biçimlerini tanımlayabilmek, türlerin yapı taşlarını var edebilmektir. İroniyi ya da kara mizahı neyin şekillendirdiği bizim için önemli sorgulamalardır. Bu doğrultuda da ilk olarak mizahî anlatım biçimleri ayrıştırıldı ve bu ayrımlara, romanlardan seçilen örnekler yerleştirildi. Kısacası romanların incelenmesi, dizinsel bir sıraya göre ilerlemedi. Gülmece biçimlerinin yapıtaşları ve bunların hangi romanlarda görüldüğü, anlatımın dilini nasıl zenginleştirdiği, romana neler kattığı ya da metnin açıklığını nasıl daralttığı, estetik bir doyum hazzını yaratıp yaratmadığı vb. sorular bizim için asıl önemli olan arayışlardı.

Bizim amacımız bu tezde, sadece gülme kavramının peşinden gitmek olmadı. Gülmeye birlikte dilin, iletilerin, eleştirilerin, dil uyumsuzluklarının da arkasını kovaladık. Doğal olarak da bu kadar farklı uçlarda gibi görünen romanlar aynı çatı altında biraraya geldi. Ve kimi zaman bir mizahî anlatım biçiminin dallarından birinin altında kendini gösterdi. Çünkü mizah, sadece ‘gülme’ değildir. Mizahı, sadece gülmeye indirgemek; onun içindeki dil başarısını, estetiğini, dilin farklı boyutlarını, yüklediği anlamları görmezden gelmek demektir.

Seçilen yirmi roman üzerinde; gülmece biçimlerinin arayışlarını, gülmenin nasıl var olduğunu açıklayan kuramları sırasıyla incelerken; kimi zaman aynı metinlere kimi zamansa, “galiba mizah da bir şiir, ikisi de dil uyumsuzluğuyla kuruluyor” gibi ilginç yorumlara ulaştım. Tabii ki, ikisi arasındaki ayrımları bilsem de, dilin yapılanışının her ikisinin de, içinde var olduğunu görmem, ikisi arasında dil uyumsuzlukları adı altında bir ortaklık olduğunu gösterdi. Benim de amacım bu tezde, mizahın bilinen sınırlarının ötesindeki dil zenginliğini, çağdaş Türk romanında nasıl işlendiğini açıklayabilmektir.

Genel olarak her çalışmanın bir bitişi vardır; ancak devamında da yeni çalışmaların kapıları aralanır. İlk başta hiç ilgimi çekmeyen gülmece konusunu bitirirken ondan hiç ayrılmak istemeyeceğimi ve şimdi “Bu konuyla ilgili ileride ne çalışabilirim?” gibi sorularla kendimi teselli edeceğimi hiç tahmin edemiyorum. Hocalar bilir derler, galiba Gonca Hoca da bunu gördü, bildi, anladı. İyi ki bu gülmece konusunu çalışmışım diyorum, eminim ki başka bir konu olsaydı, çoktan çekip gitmişim; çünkü gülmenin, gülmecenin olumlu gücünü başka hiçbir yerden alamazdım. Ve biliyorum ki bundan sonra, bu konunun bir daha hiç peşini bırakmayacağım. Hâlâ doyamadığım üretme sevdasıyla kafamda planladığım çalışmalarını düşününce de, öyle gibi görünüyor.

Doç. Dr. Gonca Gökalp; 16 Ekim 1999’da onu tanıdığımda, otuz yaşları civarında olan, o zaman da gözleri gülen, neşeli kahkahalar atan ve beni şaşırtan öğretmenim. Sonradan soyadına bir de Alpaslan; yaşamına da tatlı iki çocuk eklendi. Şimdi 2017’nin Mayıs’ındayım ve düşünüyorum; Gonca Hoca’yla olan birlikteliğim on dokuz yıldır devam ediyor. Kısacası Gonca Hoca’mın peşini hiç bırakmadım ve bırakmayı da düşünmüyorum. Ve doğal olarak da tüm bu süreçte sevgisini, ilgisini, yardımlarını, paylaşımlarını göstererek bana destek olan ve beni bu yola yönelten biricik Gonca Hoca’ma, saygılarımı sunarak teşekkür ediyorum.

Çok uzun yıllardır öğrencisi olduğum Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nün değerli öğretmenlerine; üniversite yıllarımda, yüksek lisansta, doktora döneminde derslerinden çok şey öğrendiğim saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Bilge Ercilasun’a, Prof. Dr. Abide Doğan’a; yine hem lisansta hem yüksek lisansta hem de doktora ders aldığım ve yüksek lisans tezimi yazmamda beni hep yönlendiren saygıdeğer hocam Prof. Dr. Dilek Yalçın Çelik’e, uzakta da olsa bilgilerini esirgemeyen, zaman zaman evinde birlikte çalıştığım hocam Doç. Dr. Nihayet Arslan’a teşekkürlerimi borç bilirim. Doktora ders döneminde ya da tez yazma sürecinde bana yardımcı olan, sağlık problemlerinde her türlü anlayışı gösteren BLIS ailesine ve değerli arkadaşlarıma en içten dileklerle teşekkürlerimi sunuyorum. Daima güç kaynağım canım annem Mualla Şen’e, ilk ve daima öğretmenim babam Süleyman Şen’e, her zaman koşturmalarımda beni anlayan ve rahatsız etmemek için aramaya bile çekinen canım ağabeyim Cahit Şen’e, uzaktan da olsa bu koşturmacamı anlayan kardeşim Yüksel

Œen'e yine tüm sevgimle teŒekkür ediyorum. Ayrıca bu süreçte hep yanımda olan ikinci annem Serpil Karlıdağ'a ve bize her konuda destek olan ve hep arkamızda duran ikinci babam Ahmet Karlıdağ'a da tüm sevgimle teŒekkür ediyorum.

Ve hayat yoldaŒım, canım arkadaŒım, sürekli peŒimi toplayan biricik eŒim Fazıl Doruk Karlıdağ'a ve yaşam kaynağım, gülen suratım, heyecanım canım oğlum Ahmet Uzay Karlıdağ'a teŒekkür ediyorum.

Esra Karlıdağ
Haziran 2017

GİRİŞ

GÜLME, GÜLÜNÇ, GÜLMECE, TÜRK KÜLTÜRÜNDE GÜLMECE

“Gülme, gülmece, gülünç” birbirine ayrılamayacak derecede bağlı olan ve üretim aşamasında birbirini doğuran ve besleyen üç kavramdır. Bu anlamda üç yakın arkadaş gibidir. Gülmecenin olduğu yerde gülünç de vardır, gülüncün olduğu yerde gülme. Üçünün de enerjisi yüksektir ve ilginçtir ki üçü de bulaşıcıdır. Komik bir şakaya topluluk halinde gülmek, herkes için alışıldık bir sahnedir. Ayrıca farklı bir ortaklık üçü de değişime çok açıktır. Her an gülmenin bulaştığı duygu durumu değişebilir. Mesela sabah güldüğümüz bir şaka, akşam sıkıcı gelebilir. Aynı şekilde gülmecenin kahkahaları bir süre sonra anlamsızla bürünebilir. Kısacası “gülme, gülünç, gülmece” her daim canlıdır; doğal olarak da değişime açıktır. Değişime açık olan bir şey de aynı zamanda esnektir. Yaşamı dört duvar üzerine kurmaz. Bu açıdan düşündüğümüzde dilin özgürce kullanıldığı gülmeceler örnek verilebilir. Ya da krala her türlü gülünçlüğü yapma hakkına sahip olan kişilerin soytarılar olması düşündürücüdür. Gülmenin bulaştığı her yer özgürlüğün kapılarını açar, dünya görüşüne esneklik kazandırır. Bu üç kavramı tanımlamaya ilk olarak “gülme”den başlanacaktır. Devamında da “gülünç” ve bu ikisinin sanattaki bir dökümü olan “gülmece” ele alınacaktır. Kuramsal bir tanımlamanın ve farklı yaklaşımların biraradalığı, bu kavramların açıklanmasında etkilidir.

GÜLME

Gülme kavramının tanımlamalarına baktığımızda; kimi zaman ortaklıklarla, kimi zaman da birbirini dışlayan farklılıklarla karşılaşırız. Felsefeciler, edebiyatçılar, tıpçılar, psikologlar, kendi meslekî deneyimlerinden, bakış açılarından yola çıkarak gülmeyi tanımlamaya çalışmıştır. Doğal olarak burada bizim yaptığımız tanımlamada da bir şeylerin eksik kalması kaçınılmaz. Gülme kuramlarının (üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama) tanımlamalarını da işin içine katarsak, bu sayı daha da artar. Biz burada, bu kuramların tanımlamalarını aktararak, kavramı açıklamaya başlayacağız.

John Morreal “En eski ve olasılıkla hâlâ en yaygın gülme kuramı, gülme’nin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesidir.” diyor (1993, s. 20). Uyumsuzluk kuramının açıklamasında ise, duygusal bir yaklaşımdan çok bilişsellik ağır basar. Temeli Aristoteles’e dayanan bu kurama göre gülme; yaşamın sıradan akışı içerisinde, beklenenin aksi biçimde gelişmesi, ortamın havasını bozan kimi farklılıkların ortaya çıkmasıdır. John Morreal’ın kitabındaki farklı bir görüş de; bu kuramın savunucularından biri olan Kant’ın tanımına göre gülmenin; yıkılan bir umudun, hiçliğe doğru ani bir değişiminden doğan bir duygu olarak açıklanmasıdır (1993, s. 22). Temeli Freud’a dayanan rahatlama kuramında ise; gülme olgusu oyuna yönelik *gerileme* olduğu için (regression), kişide yaşamın tatsız tarafları karşısında, ruh halinin serbestleşmesi olarak algılanabilir (Cebeci, 2008, s. 29). Bu açıdan baktığımızda, Freud’un tanımı, gülmeceğin işlevine de bir kapı aralamaktadır.

Daha birçok tanım, gülme kavramını ele alan birçok metin, sözcüğü farklı boyutlarda yeniden anlamlandırır, şekillendirir, örnekler üzerinden gösterir. Ancak her biri, insanın yemek, içmek gibi sıradan bir edimine dönüşmüş olan gülmeyi, tam anlamıyla ne kadar açıklayabilir? Daha doğrusu her tanımlama, bu kavramın genelini açıklamaya yetmeyebilir, her tanımda bir şeyler eksik kalabilir.

Yukarıda gülme kavramını tanımlamakta zorlanmamızın en önemli nedeni; öncelikle aşkınlığıdır. Sınırları tam olarak çizilemez, çizilse bile farklı bir noktada, o sınırın tam karşısına başka kapılar çıkabilir. Gülme anlık bir eylemdir, yani bir davranıştır, edimdir ve ortaya çıkışında milyonlarca neden olabilir; kişiden kişiye, kültürden kültüre, toplumdaki topluma, dönemden döneme değişir. Değiştiği için de tek bir tanımla sınırlamak, tek bir kurama hapsetmek doğru değildir. Her tanım, her yaklaşım, kendince belli doğrular barındırır ya da kimi tanımlar bazı gülmeleri açıklayabilir; ama bir başka kahkahada bu tanımlar sessiz kalabilir. Sonuç olarak, gülmeyi açıklamak için tek bir tanım yetersizdir.

Daha genel açıdan baktığımızdaysa, neden güldüğümüz sorusuna verilen cevaplar önem kazanır ve bu cevaplar, yukarıda bahsedilen kuramları da kapsar. Cevaplar üç kavram

başlığı altında sınıflandırılır: Gülmenin işlevi, gülmenin duygusal yönü ve son olarak gülmenin entelektüel yanı. Kuramlar ise, üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama, daha çok gülmenin duygusal yönüne dahil edilmektedir (Cebeci, 2008, s. 17). Gülme kavramı, özünde tek bir sınıfa, sözcüğe, gruba dahil edilemese de; ağır basan görüş gülmenin duygularla olan bağlantısıdır.

Gülmeyi; bilişsel, duygusal, tepkisel vb. olarak sınıflandırsak da, bir noktada birleşebiliriz; tümü de “insana özgü”dür. İnsana özgü olduğu için de kesin sınırları, hiçbir zaman tam olarak çizilememiştir. Tartışılmış, ayrımlaştırılmış, sorgulanmış, sınırları belirlenmeye çalışılmış ancak kesin ayrımlar koyulamamıştır. Kuramsal açıdan yaklaşıldığında da, hep bir şeyler eksik kalmaktadır; kimi gülmeler bir anlık üstünlük duygusundan kaynaklanırken; kimi gülmeler ise kişinin entelektüel yaklaşımının estetik bir sonuca dönüşmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Tezimizde ele alınan ve daha çok kabul edilen kuramlar dışında, gülmeyi belli ölçütlere göre tasnif eden kitaplar ya da filozoflar da vardır. Mesela Hegel’in ve Bergson’un ortaya attığı rasyonel-irrasyonel gülme, bu anlamda örnek verilebilir.

Gülmenin rasyonel bir olgu olduğunu savunan gruba göre, gülme, zihindeki “rasyonel meleke”nin, yani gerçeklik prensibine uyan, mantıklı düşüncenin zaferini duyurur. Buna göre, “gerçeklik değeri” taşımayan yerel bir uyumsuzluk algısı, zihinde komik bir uyaran olarak işlev görür. Rasyonel gülme kuramının ardında Hegel ve Bergson gibi felsefeciler vardır. Öncülüğü Ferud’un yaptığı “irrasyonel gülme” kuramının savunucularına göre ise, gülme, “rasyonel olandan irrasyonel olana bir geçişi” ifade eder (Cebeci, 2008, s. 18).

Bu durumda her koşulda gülme, ne şekilde olursa olsun, rasyonelle bağlantılıdır. Özellikle yaratıcı bir üretime dönüştüğü noktada ya da üstünlük, karşılaştırma, uyumsuzluk vb. içeren komikliklerde tamamen rasyoneldir. Daha doğrusu gülmeyi; irrasyonel bir süreç olarak açıklamak sadece sınırlı durumlarda söz konusu olabilir; bebeğin gülmesi, sinir bozukluğu sonucu oluşan istemsiz gülme, utanç duyarak gülme vb. Genel olarak ise; gülme, rasyonel bir edimdir. Zihinsel bir süreç sonucunda ortaya çıkar. Akılcı olmayan tarafı ise sınırlarının çizilememesidir. Gülme hiçbir zaman, belli bir zaman ya da uzam sınırı konularak eyleme dökülemez; bu açıdan değişkendir. Topluluk içerisinde, aynı fıkraya, diğer kişilere göre daha çok gülen kişiye, bunun

nedeni sorulduğunda, verilen cevap ne kadar rasyoneldir ya da diğerlerinden farkı nedir; bunlar sorgulanabilir.

Bu noktada öncelikle gülmenin nedenlerini açıklamamız gerekir ki; kavrama farklı açılardan yaklaşabilelim. John Moreal gülmenin nedenlerini iki başlığa ayırır. Bu iki başlığı da mizah kavramıyla ilişkilendirerek, mizahla olan bağlantılarıyla ele alır.

Mizahî olmayan gülme durumları:

Gıdıklama

Cee yapma (bebeklerde)

Havaya atılıp tutulma (bebeklerde)

Sihirbazlık numarası izlemek

Tehlikkeyle karşılaşmanın ardında kendini yeniden güvence içinde duyumsama

Bir bulmaca ya da sorunu çözme

Bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma

Yolda eski bir dostla karşılaşma

Piyangodan para çıktığını öğrenme

Zevkli bir işe girişme

Utancı duyma

İsteri

Azot oksit soluma

Mizahî gülme durumları:

Fıkra dinleme

Birisinin bir fıkrayı mahvettiğini duyma

Bir fıkrayı anlamayan birisine gülme

Birisini garip giysiler içinde görme

Bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama

Birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme

Saçmasapan böbürlenmelere ya da “abartılı hikâyelere” kulak misafiri olma

Usturuflu hakaretlere kulak misafiri olma

Üçlü uyaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesi duyma

Ses ya da hece karışması ve cinaslara kulak misafiri olma

Bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma

Yalnızca aptalca bir hava içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülme (Moreal, 1993, s.s. 18-19).

Bu nedenler çoğaltılabilir ya da kimi maddeler, ortaklıklar bulunarak aynı başlık altında toplanabilir. Doğal olarak bu kadar çok madde olmasındaki neden; ‘gülme’yi doğuran oluşumların tek bir başlık altına indirgenememesinden ve çok fazla olmasından kaynaklanır. Kısacası sınırlarının genişliğinin de bir göstergesidir, ayrıca.

Ahmet İnam, gülmeyi ele aldığı bir yazısında, insanın nasıl güldüğünü sorgular ve bunun sonucunda da dört öge tespit eder (2002, s. 16). İnsan; bedeniyle, duygularıyla, aklıyla ve çevresiyle güler. İnam ilk olarak insanın bedeniyle gülmesini açıklar. Vücudumuzda ne gibi değişimler olur; ağızımızda, gözümüzde, elimizde, kolumuzda vb. Sonrasında duygulara geçer; insanın mutlulukla, öfkeyle, alayla, gerginlikle güleceğini belirtir. Devamında akıl gelir; gülmenin kalitelisi aklın katkısının olduğu, aklın yargıladığı gülmelerdir. Ahmet İnam'a göre "Gülmek, akılla ilgili noetik bir davranış olarak, aklın bir olanağıdır. Akıl gülmeye görür, düşünür" (2002, s.14). Akılla gülmeyi de, mizah duygusuna sahip insanların bir başarısı olarak görür. Son olarak ise insanın çevreyle güldüğünü belirtir. İnsan neyin komik olduğunu, içinde bulunduğu ortamdan öğrenir. Yaşadığımız ortam ve toplum bireyin komik algısını oluşturmada temeldir. Ahmet İnam'a göre yaşamdaki en değerli gülüş hepsinin; bedeninin, duyguların, aklın, çevrenin, birarada olduğu gülmedir.

Dört dörtlük gülme, gülmelerin hasıdır. Bizi biz yapan dört ögenin, bedeninin, aklın, duyguların, çevrenin zenginliği, coşkusu, bütünlüğü ile gülebilmek, bir gönül işidir; insan gibi insan olmak başarısıdır. Yalnız çevreyle gülmek, çevreye gülmek, bir bölümüyle alışkanlıklarla, taklitte gerçekleştirilebilen gülmedir. Bence eksik gülmedir. Bedenle gülmek de eksiktir. Duyguların, salt duyguların ateşiyle gülmek, aklın ve kültürün katılmadığı, bana tam olgunlaşmamış bir gülme gibi gelir. Yalnızca aklın gülmesi kuru olabilir (İnam, 2002, s. 16-17).

En son vurguladığı ise; tam anlamıyla gülünç olanın bedeninin, aklın, duyguların, çevrenin bütünlüğü sonucunda var olandır ve bu da asıl gülebilmektir; yani asıl yaşayabilmek. Bir anlamda yaşamın komik uyumsuzluklarına, her yönden açık olabilmektir. Doğal olarak da gülme insanoğlunun yaşam karşısındaki gücüdür de, bir bakıma. Bazı sorunlara gülüp geçebilmenin sersemliği olsa da, kişinin dik kalabilmesidir.

Gülmeye ilgili kuramsal kaynakların birinde, evrenin başlangıcının *gülmeyle* olduğu vurgulanmaktadır. Tanrı güler ve dünyaya hükmedecek yedi tanrı meydana gelir, kahkaya boğulur ışık oluşur, ikinci kez kahkaya boğulduğunda sular oluşur ve sonuncu da ise ruh doğar (Sanders, 2001 s. 17). Bu noktada gülme, kahkaha ve tanrı kavramlarını biraraya getiren "soluk" tur; yani Tanrı'nın gülme edimi soluğu barındırır; kısacası hayatı içerir. Ve kutsaldır. Doğal olarak gülme, yaşamla özdeşleşir ve insana

tanrılardan gelen bir hediyedir. Sanders, gülmenin kökenini, tarihini ele aldığı kitabında, antik çağdan modern zamana kadar gülmenin nasıl değiştiğini, nasıl dönüşüm geçirdiğini toplumlardan örnekler vererek açıklar. Kitapta dikkat çeken nokta, gülmenin alt sınıfla, güçsüz olanla ya da görünenle ilişkilendirilmesidir. Aristokrat kesim, her zaman ciddiliği savunmuş, gülmeyle ilgili her türlü edimi reddetmiş ve hor görmüştür. Özellikle Orta Çağ'da ve Yeni Çağ'da toplumsal sınıflar arasında derin ayrıklar oluşturan bir davranış biçimi olarak gülme, din kitaplarında, edebî eserlerde yer almıştır. Hatta kilise yasaklayıcı bir kurum olarak; gülmeyi *uğraşılması* ve *defedilmesi* gereken bir bağımlılık olarak nitelendirmiştir.

Gülmenin; toplumsal bir nitelik kazandığı noktada, en belirleyici yanı “bulaşıcı”lığıdır (Morreal, 1993, s. 160). İnsan doğasına baktığımızda, birçok eylemle ya da duyguyla bütünleştirebileceğimiz “bulaşıcılık”ın tam anlamıyla nitelik kazandığı yer; insanların birbirlerinden etkilenerek gülme sürecine adım atmalarıdır.

Gülme'nin toplumsal boyutu da, onun bulaşıcı olduğunu gösterir. Gülmek, gurup halindeyken bir füzyon reaksiyonu gibi yayılır. Senin gülmen, benim gülmeme yol açar, benim gülmemse, senin gülüşünü güçlendirir. Gerçekten de, bazen bir insanın gülmekte olması, o insanın neye güldüğünü bilmesek bile, bizim de gülmeye başlamamız için yeterli olur (Morreal, 1993, s. 160).

Gülmenin doğasındaki bu yayılcılık, üstünlük kuramına göre, insanların birbiri üzerinde hakimiyet kurmasında, biraraya gelerek birey üzerinde aşağılık hissi uyandırmasında başat etkindir. İki grup arasında oluşan karşıtlık, gülmenin gücüyle insanları birbirine daha çok yakınlaştırır ve ezicilik hissi, doğal olarak güçlenir.

Sanders'ın kitabında gülmeye ilişkin değindiği noktalardan biri de, kimi gülmelerin insan ve toplum üzerinde bıraktıkları etkilerdir (2001, s. 140). “Tek bir alaycı gülüş, en güçlü insanı bile yok edebilir” düşüncesiyle yola çıkan yazar, devamında bazı gülmelerin insanın en zayıf yönüne, tedavi edilmesi zaman alan kötü bir darbe indirdiklerini ve bir ömür boyu sürecektir yara izi bıraktıklarını vurgular.¹ İnsanı yaralayacak gülüşler, bir çeşit alaydır ve her zaman kaçınılması “kökünün kazınması

¹ Aslında yazar, bu görüşlerini Antik Yunan'da kabul gören gülmeye ilişkin fikirlere dayandırır. Platon'dan, Aristoteles'ten örnekler verir. Bkz. Sanders, 2001, s. 140.

gereken” hareketlerdir. Acaba faydalı gülme yok mudur ya da gülmenin bir ölçüsü olabilir mi, ölçütü nasıl konulabilir vb. gibi sorular da, uzun zaman boyunca tartışılmış, cevabı aranmış ve belki de hâlâ tam olarak yanıtlanamamıştır. Nedeni ise kesin bir doğruluk payının olmaması, insan gibi koşulları doğrultusunda her an değişebilen bir varlığa özgü bir eylem olması ve her bir insan için farklılaşmasıdır. En çok kabul gören görüş ise; alaya kaçmadan, içersinde doğruluk payı taşıyan, ama aynı zamanda mizahî bir üslup barındırdığı için var olan gülmelerdir. Yani “gülerek gerçeği söyleme” işlevi (Sanders, 2001, s.140). Ne yazık ki bu görüş, Orta Çağ’da tamamen önemini kaybeder, gülme kaçınılması, sakınılması gereken bir davranış olarak görülmeye başlanır. Hatta kiliselerde, kimi din adamları için aşağılık bir eylem vasfı kazanır.

Gülme, gülünç, karikatür, mizah kavramlarını sorgulayan Fransız şair Baudelaire’e göre gülme; “delilere özgü bir şey”dir ve “bilgisizlik, güçsüzlük” barındırır (1997, s. 5). Üstünlük kuramını benimseyen şair, insanda yüceliğin artmasıyla gülüşlerin azalacağını düşünür; çünkü ona göre, yüce insanlar, gülmekten korkar.

Yalvaç, yani tanrısal bir usla doğmuş, tanrısal sorulara yanıt verme niteliğine sahip kişi, ürke ürke güler, kendini gülmeye ürkererek bırakır ancak. Yalvaç gülmekten çekinir. Yalvaç dünyasal görünümünden, dünyasal isteklerden nasıl korkuyorsa gülmekten de öyle korkar. Gülmenin kıyısına gelip öyle durur; tıpkı şeytan uymanın kıyısına gelip durduğu gibi. Yalvaça göre, onun yalvaçlık karakteriyle gülmenin temel karakteri arasında kesin bir çelişki vardır (Baudelaire, 1997, s. 4).

Baudelaire en üstün yalvaç olan İsa’nın hiç gülmediğini örnek vermiştir. Gülme, şeytanla özdeşleşen bir edim olduğu için, ondan kaçınılması gerekir. Gülen insan aslında sefaletin içinde olandır; çünkü çevresini gülererek kandırır, gülererek ısırır (1997, s. 5). Bu bakış açısına göre güçsüzlük karşısında sevinen, mutlu olan bir insan, aslında en güçsüz kişidir. Gülen insan, kibirli insandır, kendini yüksek görendir; halbuki, üstünlük kuramından yola çıkarsak, gülme güçsüzlüğün bir göstergesidir.

Baudelaire, gülmeyi sorguladığı denemesinin ilk sayfalarında, kavramı şeytansılıkla özdeşleştirirken, birkaç sayfa sonra farklı bir bakış açısı getirir. “Gülme, şeytansı, hınzırca bir şeydir; yani alabildiğine insansaldır... Gerçek şu ki gülme öz olarak insansal olduğu içindir ki, öz olarak çelişkilidir. Demek oluyor ki gülme, sonsuz bir yüceliğin ve

aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğün imidir” (1997, s. 11). Kendiyle çelişen şair, bu düşüncesini insanın kendisini tanı karşıısında güçsüz, hayvanlar karşıısında ise güçlü konumda hissetmesine bağlar. Bu açıdan, şair, insan doğasının, her gülmeyi içselleştiren, her ana uygun olarak uçlarda gezinen ve bir anlamda da, hangisi çıkarına uyuyorsa onu alıp gülme tepkisine dönüştüren bir varlık olmasını da, alttan alta hissettirmektedir.

Gülme kavramını sorgulayan kimi araştırmacılara göre, gülmek toplumsal bir nitelik taşıdığı noktada saldırganlaşır. Bunun en güzel ifadesi de “hiciv, ironi, alay”dır. Toplumun kurulu düzenine bir karşı çıkış olan gülme, yıkmaya çalışırken bir taraftan da onarır.

Acı alayda, gülme bir emaredir. Toplumsal sahnenin mevcut düzenini bozar. Özerk, sürekli, öngörölmüş bir biçimde akıp gidecek diye düşünölen toplumsal sahnenin düzeni, birdenbire alaycı ya da ironik bir bakışın etkisiyle donup kalır; düzeni bozulmuştur. Bu “düzensizlik”, sürekliliği sağlamak için kullanılan enerjiye zıt ve daha serbest bir enerji açığa çıkarır (Fenoglio-Georgeon, 2007, s. 9).

Bu serbest enerji de yıkılan düzenin yerine, yeni, denenmemiş bir oluşum sunar ya da farklıyı kurmaya çalışır. Bu açıdan acı gülüşlerin, toplulukların önünü görmesi, onlara çıkış yolunu göstermesi gibi, bir tür işlevi de vardır. Belki de acının ve gülmenin aralarındaki ters ilişkinin birbirini çağırmasıdır. Sonuç olarak toplumların tarihinde, her zaman, yenilikler, acıların üzerine kurulmuştur.

Mikhail Bakhtin’e göre ise gülme; alt sınıfla özdeşleşir ve bu gülen insanlar karnaval havasını doğurur. Aslında diyalektik bir ilişkidir; gülme bütünleşmeyi, karşı çıkmayı, yargılamayı doğurur; dolayısıyla gruplaşma oluşur kliseye, aristokrat kesime karşı. Böylece karnaval, özgürlüğü, eşitliği yaratır. Her karnaval kutlaması gücünü karşıit imgeleri biraraya getirmesinden alır. Doğal olarak biraraya gelen “alt, bayağı, köylü” sınıf; aslında aristokrasiye göre yaşamın daha çok içindedir ve daha gerçekçilerdir.

Mikhail Bakhtin, “Gülmenin Tarihinde Rabelais” başlıklı yazısında, Rabelais, Cervantes ve Shakespeare’in, gülmenin tarihinde önemli birer dönüm noktası olduğunu belirtir. Üçü de gülmeye farklı bir bakış açısı getirmiş, eserlerinde yarattıkları dünyayı komik

ama kendi içinde derinliği olan dille örmüşlerdir. Bakhtin gülmenin dünya edebiyatının başyapıtlarının yaratımında da temel bir rol oynadığını belirtir. Yazar kitabında Rönesans'ın gülme anlayışını şu cümlelerle tanımlar:

Gülmenin derin felsefi bir anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açıdır; dünya yeni bir şekilde görülür, ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değil (hatta belki de daha derinlikli). Bu nedenle, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir (Bakhtin, 2001, s. 87).

Yazar bir sonraki paragrafta da, Rönesans sonrası değişen, farklı bir boyut kazanan gülme kavramından bahseder. 17. yüzyılda ve devamında gülme felsefi derinliğini kaybetmiştir.

Önemli ve temel olan komik olamaz. Tarih ve tarihi temsil eden kişiler de –krallar, generaller, kahramanlar- komik bir şekilde resmedilemez. Komiğin alanı dar ve özgüdür (özel ve toplumsal erdemsizlikler); dünyaya ve insana dair temel hakikat gülmenin diliyle ifade edilemez. Bu nedenle gülmenin edebiyattaki yeri yalnızca aşağı türlere, özel bireylerin yaşamını ve alt toplumsal tabakaları resmeden türlere özgüdür. Gülme hafif bir eğlence veya aşağı kişilerin yararlı toplumsal cezalandırılma biçimidir (Bakhtin, 2001, s.s. 87-88).

Rönesans ve sonrasında birbiriyle karşıtlık kazanan gülme kavramına bu bakış açısı, Barry Sanders'a göre tam tersi bir çizgidedir. Sanders *Kahkahanın Zaferi*'nde gülme eyleminin Rönesans sonrasında köylü sınıftan, orta tabakaya (zamanla burjuva diye adlandırılacak) doğru yayıldığını, kaba güldürünün entelektüel bir boyut kazandığını vurgulamıştır (2001, s. 105). Halk kültürünün bir parçası olan gülme, zamanla şehir yaşamının döngüsünde yer almış ve eleştirel boyut kazanmıştır.

Gülmenin evrimsel açıdan kökenini sorgulayan kaynaklarda, neandertallara kadar inilir. Anlık bir beden ya da dil sürçmesinin yol açtığı karmaşanın insanlarda oluşturduğu gülme edimi, başlangıç olarak kabul edilir. Bergson da gülmeyi davranışın akışındaki bir anlık kopuş olarak temellendirir. Ona göre gülme “dikkatli bir uyum yeteneği, canlı bir çeviklik gerekirken, mekanik bir katılığın görülmesidir” (Bergson, 1996, s. 10). Bu katılık sonucunda, insanlarda gülme oluşur. Aslında Bergson'un bu görüşü, temelde üstünlük kuramıyla bağdaşır; nedeniyse insan özünde hata yapabilir, davranışlarında bir

bozukluk olabilir; bunun sonucunda da, çevredeki insanlarda komik bir etki yaratır, yani kişinin anlık, istemeden de olsa küçük duruma düşmesi olarak açıklanabilir.

Barry Sanders, modern gülme tarihinin Antik Yunan’la başladığını belirtir. Kimilerine göre gülme, insana tanrılardan gelen neşeli armağandır (2001, s. 105). Devamında da Homeros’a giderek “tanrılar ile ölümlüler arasında aracılık yapan bir şey, iki dünyayı birbirine bağlayan mecazî bir köprü” tanımlamasını aktarır (2001, s. 105). Antik Yunan’da pozitif bir eylem olarak görülmesine rağmen ilerleyen zamanlarda, Orta Çağ’da, Yeni Çağ’da bu etkiyi kaybetmiş ve insanların gözünde ayıp, kötü bir nitelik kazanmıştır. Kilise ve soylular için kaçınılması gereken bir davranıştır; insanların değerini düşüren, ahlakî niteliklerini kaybettiren, alt sınıflara özgü...

Sanki bütün bunlar yetmiyormuş gibi, kilise gülmede başka kusurlar da bulmuştur. Yaygın bir kilise görüşüne göre, ciddilik ve ağırbaşlılığın kuşattığı bir dünyada, gülme cennetle alay etmek demektir. Gülme, cennetin şimdi ve burada yaşanabileceğini ima eder. Yeni Ahid’in her yerinde Yunanlılarınkinden çok farklı bir gülmeyle karşılaşırız (Sanders, 2001 s. 155).

Gülmeye karşı olan bu yaygın yaklaşım, kimi zaman yasaklara, hatta ceza vermeye kadar dönüşür. İsa’nın yüzündeki ağırbaşlı hava da, bu yaklaşımın kökeninin dayandığı yerdir. İsa’nın yüzündeki ciddi hava, hiçbir zaman gülmeyle bağdaşmamakta, ikisi de birbirini dışlamaktadır. İsa kutsaldır, gülme ise dünyevî bir kavramdır; doğal olarak aynı çatı altında olamaz. Gülme, ancak insanla, o da alt sınıftan insanlarla özdeşleşebilir. Bu durumda içerisinde gülmeyi barındıran her kavram (gülünç, komedi, gülmece gibi) alt sınıftan insanlara aittir.

Hristiyan Orta Çağ bağlamında, gülme her zaman “kirli gülme”dir, mizah her zaman “dünyevi mizah”tır. Her şaka “renksiz”dir; renksizlik, kil ve topraktan dışkıya kadar değişen renk tonları demektir... Karnaval, festival ve şenliklerdeki halk gülüşü alt tabakalara özgü, hatta “underground” mizahtır. Halk gülüşü en iyi durumda toprağa bulanmış, beyazlığını yitirmiş mizahtır; en kötü durumda ise kara mizah (Sanders, 2001, s. 164).

Gülmeye karşı bu olumsuz yaklaşım, neredeyse modern zamanlara kadar devam eder. Hatta günümüzde birçok ortamda hâlâ, gülmeye kötü gözle bakılabilir, insanların bir ayıbı olarak düşünülebilir. En basitinden bir öğretmen ders anlatırken, öğrencilerden biri kahkaha atsa, rahatsız olur ya da toplu taşıma aracında bir insanın sürekli gülmesi

çevredekileri rahatsız eder. Kısacası gülme, içerisinde her zaman olumsuz bir taraf da barındırır; yüzyıllar geçtikçe her ne kadar bu olumsuzluk azalsa da, özellikle gelişmekte olan toplumlar için hâlâ birçok durumda ‘gülme’ kötü bir edim olarak yer almaktadır.

GÜLÜNÇ

Gülünç² kavramı da, gülme gibi, kendi içerisinde dönemden döneme, toplumdaki topluma değişir ve tanımlanması zordur. İçerisinde her zaman öznellik barındırır. Bir söz, cümle ya da yapıt kimine gülünç gelirken, başka bir kişiye hiçbir şey ifade etmeyebilir. Ayrıca her toplumun ve kültürün, gülünç tanımını kendine göre oluşturması, bir noktada, tek bir tanımın izinden gitmenin, ne kadar işlevsiz olduğunu gösterir.

Gülme bir edimdir; gülünç ise bir niteliktir. İkisi de birbiriyle doğrudan bağlantılıdır; tek farklılık her gülünç, gülmeye dönüşmeyebilir ya da kimi zaman kahkahalar savrulurken, kimi zaman küçük bir gülümseme olabilir. Birçok yerde de gülünç, mizahla eşdeğer görülmüş, daha doğrusu mizahî zekânın bir ürünü olarak kabul edilmiştir. Özündeyse her gülünç, mizahla bağdaşmayabilir de.

Birçok kuramsal kaynakta gülünç tanımlanır ve her grup da bu tanımları farklı işlevleri doğrultusunda ele alır. Nörolog Freud’a göre insan zihnindeki işleyişi açısından sorgulanırken, Marksist estetikçiler gülüncü sosyal işlevleri açısından tanımlanmıştır.

1. “Komik”, tarihi süreç içinde değişim gösterir; bu açıdan yalnızca tarihsel terimler içinde tanımlanabilir.
2. Komik, sosyo-ekonomik gelişmelerden ve sınıf bağlamından ayrı düşünülemez; evrensel komik yoktur.
3. Sanat ve edebiyattaki komik “nesnel anlamda komik” durumların bir yansımasını gösterir (Cebeci, 2008, s. 41).

Gülüncü yaratan temel nedenlerden biri, kişinin içinde yaşadığı zaman ve mekândır; bu durumda da Marksist teorisyenlere göre, her toplumun sınıf yapılanması kendine özgüdür ve evrensel bir tanımlaması yapılamamaktadır. Farklı bir noktadan baktığımızda ise; Aristophanes’in kimi eserleri günümüzde de bizleri güldürmektedir ya

² Gülünç sözcüğü, bu tanımlama bölümünde, komik sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Doğrudan alıntılarda ise metne sadık kalarak komik sözcüğü kullanılmıştır.

da Nasreddin Hoca 12. yüzyıldan günümüze kadar halk arasında yaşamayı başarabilmiştir. Bu durumda evrensel olup olmayacağı, hiçbir zaman kesin niteliklerle belirlenemez. Soren Kierkegaard ise komiği karşıtlıkla ilişkilendirerek tanımlar: “Komik, yaşamın her aşamasında vardır; çünkü nerede yaşam varsa orda karşıtlık vardır ve nerede karşıtlık varsa, orada komik vardır” (2009, s. 92). Kierkegaard’dan başka düşünürler de vardır, komikliği karşıtlıkla ilişkilendiren, daha doğrusu komikliği karşıtlığın bir sonucu gören. Bu durumda iki kavram arasında diyalektik bir ilişki kurulmaktadır.

Gülünç olarak nitelenecek her türlü söz, yazı, davranış, ürün vb. nin en çok kesiştiği nokta; sosyal çatı altında toplanmasıdır. Çoğu sosyal ilişkilerle bağlantı içerisindedir; hatta kimi zaman insanları biraraya getirebilmekte ve bir grup içerisine yerleştirmektedir. Ve genelde bu gruplar, topluluklar, toplumda kimi yerde dışlanmış, haksızlığa uğramış insanlardan oluşmaktadır. Orta Çağ’dan örnek verirsek; kilisenin karşısında yer alan köylü tabaka için yaşam, emeklerinin çok üstünde çalışıp hak ettiklerinin çok da altında kazanmaktır; buna rağmen onlar için hayat gülünçlükler üzerine kuruludur. En basitinden Antik Yunan’dan beri tragedyanın aristokrat sınıfa, komedyaların ise sıradan halka ait olmasını, örnek verebiliriz. Belki de gülünç, otoriteye karşı çıkış, haksızlıklara isyan ediştir.

Gülünç kavramına psikolojik açıdan yaklaştığımızda, Freud’un kuramını burada da görürüz, hatta sonrasında onu devam ettiren birçok araştırmacıyla karşılaşırız. Bu kuramda kişinin rasyonel düşünebilme kapasitesini, anlık yitirmesi söz konusudur. Bir diğer nokta, Freud’a göre komik olgusunun arkasında baskın olan öge çocukluk dönemine *gerilemedir*; yani kişinin oyun dönemine bir geri dönüşüdür. İçerisinde kaygı, korku, ciddiyet dolu ruh hallerinin olmadığı, özünde bir çeşit eğlenceyi, mutluluğu, yaşama enerjisini barındıran oyun zamanlarının bir anlık yeniden yaşanmasıdır. Fliegel’a göre de komik, rasyonel olandan irrasyonele, yani akıldan deliliğe doğru bir geçiştir; özünde de geçici ve dönüşlü olması nedeniyle; akıl sağlığını ve akılcı düşünceyi korumaya hizmet etmektedir. Bu durumda yaşamda, gülünç süreç, hep bir “kesintililik hali” içerisinde devam eder. Aynı zamanda da kendi içerisinde değişir.

Yaratılan bu gülünç dünyada etkili olan yapılanmalardan biri de çıkarımlardır. Çıkarım, insanların “olaylar sonucu edindikleri deneyimler” dir. Bu çıkarımlar, insanların beklemediği noktada karşısına çıktığında da gülünç niteliğini kazanabilir. Şaşkınlıkların doğurduğu, anlık enerji yükselişi vardır ve bu bir anlık şaşkınlık acı vermiyorsa yerini gülmeye bırakır.

Bergson, gülme kavramı üzerine denemelerini topladığı kitabında “gülünç”ü farklı başlıklar çerçevesinde sorgular: Biçimler, davranışlar, eylemler, durumlar. Son olarak da karakter üzerinde durur, günlük yaşamdan, tiyatrolardan örnekler verir. Tanımlamasını yaptığı ilk sayfalarda ise “insana özgü olanın dışında komik olamayacağı”nı belirtir (2011, s. 12). İnsanın dışında bir varlığa gülüyorsak, bunun nedeninin “insana özgü bir özellik barındırması ya da insana benzemesi” olduğunu özellikle vurgular.

Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insan-oğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaprisidir (Bergson, 2011, s. 12).

Devamında da, gülmeyi sorgulayan birçok düşünürün, nasıl olup da bu olguyu göremediğini belirtir. Çünkü ona göre sirklerde, insanların maymunlara gülmesinin nedeni de, aslında kendilerinden bir parça buldukları içindir.

Yaşamda gülünç olarak nitelendirdiğimiz “şey”lere baktığımızda, her zaman kendi içerisinde bir uyşamamayla, karşı çıkışla ya da farklı bir bakış açısıyla karşılaşırız. Daha doğrusu gülücün mizahla özdeşleştiği durumlarda, bu farklı düşünebilmekle, herkesin gördüğünden ötesini görebilmekle yüz yüze geliriz. Sıradan olan bir şey, kimse için gülünç değildir, dikkatleri çekmez. Gülünç olabilmesi için içerisinde bir sivrilik barındırması gerekir ki; kimi zaman her şeyden öte bir yerde durabilsin. Bu sivrilik, düşünsel bir nitelikle özdeşleştiğinde mizahı doğurur. Doğal olarak şu sonuca varabiliriz; gülünç olan her şey “mizah” değildir; mizah olabilmesi için temelinin düşünsel bir çıkarıma yaslanması gerekir.

Gülünç olan bir nesne, söz, davranış, her daim bu niteliğini korusa da, ilk karşılaşmada gülme edimine yol açmayabilir. İnsanlar bir fikrayı dinlediğinde, eğer gülünç buluyorlarsa gülerler; ancak bu fıkra dördüncü, beşinci defa anlatıldığında artık kimseye komik gelmez, hatta sıkıcı gelmeye bile başlar. Doğal olarak bir şeyin gülünçten sıkıcıya dönüşmesi, aralarındaki ince çizgiyi göstermektedir.

Gülme için aniliğin gerekli olduğunun bir başka kanıtı da, bir esprinin insanlar üzerinde tek bir kez etki yapmasıdır. Bir espriyi ikinci kez duyduğumuzda “vuruş anı” bizi etkisi altına almaz, en azından üzerimizde ilk duyduğumuzdaki etkiyi bırakmaz. Aynı espriyi üçüncü ya da dördüncü kez duyuyorsak, onu yapan kişiye kibarlık olsun diye gülmemizin dışında, espriye gülmeyiz (Morreall, 1997, s. 74).

Ancak yukarıda da belirttiğim gibi, bizim o espriye, tekrarıyla karşılaştığımız için gülmememiz, onun gülünç niteliğini korumadığı anlamına gelmez; o her zaman gülünçtür. sadece tekrarlar, aynı coşkuyu doğurmayabilir.

Bergson kitabında gülünç kavramını kendi içerisinde ayrıştırarak incelemiştir: biçimlerde, davranışlarda, devinimlerde, eylemlerde, karakterlerde, durumlarda. Hepsisiyle ilgili de yaşamdan, kimi zaman da eserlerden örnekler vermiştir. “Söz komiği”ni ise ayrı bir yere koymanın anlamsız olduğunu belirtir; nedeni de “her türlü komik diye adlandırdığımız “şey”in temelinde ya dil vardır; ya da bir noktadan dille bağlantısı vardır” yargısıdır. Devamında da, her ne kadar anlamsız olduğunu belirtse de, söz komiğini tanımlamaya, nükte ile arasındaki farkı belirtmeye ve örnekler vermeye çalışır (2011, s. 67). Söz komiğini nelerin yaratabileceğini ele aldığımızda bu noktada da mizahî anlatım biçimleriyle karşılaşırız. Bergson ise daha farklı kavramlarla ele almıştır; yineleme, tersine çevirme, abartma, birbirinin içine girme. Bir yerde parodiyi de ele alan yazar; kavramı ciddi tonu, teklifsiz tona aktarmak olarak tanımlar (2011, s. 74). Genel olarak gülüncün dünyasına eğilen yazar; yaşamdaki yerini farklı bakış açılarıyla ele alarak sorgular.

Gülünç kavramı, genellikle içerisinde bir karşı çıkış barındırır; özellikle de mizahla bulunduğu noktalarda. Nedenine gelince sıradanlığın dışına çıkması, dikkat çekmesi, insanların kafasında bir soru işareti yaratmasıdır, diyebiliriz. Herkesle ya da her şeyle aynı olan bir nesne, söz, yazı ya da devinim hiçbir şekilde dikkat çekmez ve gülünç

olamaz. Bu durumu gülünç olan objenin ‘uyuşamama’ hali şeklinde de adlandırabiliriz. Günlük yaşamın sıradan giysi anlayışından yola çıkarsak, iş yerine pijamayla gelen ya da sokakta sabahlıkla yürüyen kişi, eminim ki herkese gülünç gelir; çünkü etrafındakilerle uyuşmamış, farklılığın dışına çıkarak dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu noktada absürde varan bu farklılık, aslında yaşamın çizgisel akışında, öteki kavramını da oluşturmaktadır.

Gülünç olan her türlü ‘şey’in, ‘öteki’yle ilişkisi, insanın düşünsel açıdan yaklaşarak adlandırdığı her türlü nitelemede varlığını belli eder. Gülünç diye adlandırdığımız her türlü söz, davranış, yazı, çizgi vb. doğal olarak, benzerleri arasında “öteki” kimliğini kazanır. Onu ötekileştiren her türlü yapı da, aynı zamanda gülünç olana, farklı bir bakış açısı da kazandırmaktadır. Doğal olarak bu farklı bakış açısı estetik bir niteliğe büründüğünde, sanatsal bir kimlik kazanır.

Gülünçün dille olan ilişkisine baktığımızda, karşımıza birçok yapılanma çıkar. İroni, parodi, satir vb. anlatım biçimleri; sınıfsal dil kullanımları; eksiltme, kesme gibi dille oynamalar, sıralanır gider. Çünkü gülünç olan estetik bir dile dönüştüğünde, kendi içerisinde birçok uyumsuzluk barındırır. Bu uyumsuzluklar aslında, dilin, alışıldık olmayan yapılanmalarıdır ve bu yapılanmalar da, zaman içerisinde karakteristik bir kimliğe bürünerek mizah türlerini oluşturur. Kısacası dil uyumsuzlukları, kendi kimliğine göre bir ad kazanmıştır.

Gülünç dilin nasıl oluştuğunu sorgulayan birçok çalışmada, her yazar kendi sanat algısı üzerinden gülünç ve dil arasındaki ilişkiyi tanımladığı için, farklı isimlerle, ya da yeni oluşumlarla karşılaşabiliriz. Özellikle de gülünç dili var eden noktalar ele alındığında, bir sınır koyamayacak şekilde çok fazla sayıda, isimle karşılaşırız. Kimileri gülünçün dile dönüşümünü açıklarken daha çok türlerin üzerinden konumlandırmayı tercih eder, kimileri de bu iki kavram arasındaki ilişkinin yapısal temellerini odak alır.

Ayrıca, dil ötesi katmanlarda, önvarsayım, sezdirim gibi, dille dolaylı olarak ilintili olan olaylarında, bir metnin gülünç olmasında etken olduğu örneklerle görülmüştür. Raskin de, bir metnin gülünç olabilmesini, metindeki önvarsayımın hem konuşmacı, hem de dinleyicinin ortak araç olarak kullanılmasına, konuşmacı tarafından bir sezdirimin kullanılmasına, metinde olası bir dünyanın ve olası bir gerçeğin canlandırılmasına, ve metinde herhangi bir sözylemin ortaya atılmasına bağlamaktadır (Aktaran: Öznlü, 1999, s. 173).

Kısacası gülünç kavramı, sanatın doğasında birçok farklı kimlikle var olmuştur. Yüzyıllardan günümüze, kavramın birçok kez yeniden tanımı yapılmıştır; çoğu kez de tek bir tanım yetersiz kalmıştır. Kimi zaman da ait olduğu nesneyle bütünleşerek o türe ya da esere özgü bir tanım getirmiştir. Sonuç olarak, gülünç olanın peşinden gitmek, tek bir kaynağa, yazara, filozofa göre şekillenebilecek bir eylem değildir.

GÜLMECE

Aziz Nesin, gülmece sözcüğünün eşanlamlısı olan mizahın Arapçadan geldiğini ve doğrusunun “müzah” olduğunu; ancak bizim dilimize “mizah” olarak yerleştiğini belirtir (2002, s. 43).

Gülmece ortaya konan bir üründür; içerisinde, az ya da çok, bir emek barındırır ve insanlara sunulur. Her sunumun, insanları “kahkahayla güldürecek” diye bir iddiası yoktur; kimi bir tebessüme kimiye nefessiz kalıncaya kadar gülmeye yol açabilir. Gülmenin seviyesi değişkendir. Aynı insan için bile, zamanla değişebilir. Gençliğimizde güldüklerimizle, orta yaş döneminde güldüklerimiz arasında önemli farklılıklar olabilir. Kimi gülmece içeren eserler arasında bile, kavrayabilme açısından farklılık vardır; bazı eserleri okuyup anlamamız çok da fazla emek gerektirmezken; bazı eserler üzerinde uzun süre düşünürüz, hatta kimi zaman anlayamayıp elimizden bırakırız. Bu da eserler ve kişiler arasındaki bakış açısı ve algılama seviyesindeki farklılığı, derinliği gösterir.

Gülmece (humour) kavramını sorgulayan kaynaklarda, sözcüğün birçok tanımıyla karşılaşırız. Kimileri için gülmece, ortaya konan bir eserken kimileri için hayata bakış açısı kimileri içinse bir anlatım biçimidir. Aziz Nesin gülmeceyi; “Seslendiği insanı ne oranda olursa olsun, sağlıklı güldürebilen her şey” olarak tanımlar (2001, s. 18). Burada gülme edimine dönüşmesi temel ölçüttür. Zaten Aziz Nesin, *Gülmenin Kitabı*’ndaki yazısında da “Gülme olmayan şey mizah olamaz” cümlesiyle, iki kavram arasındaki ilişkiyi temellendirir (2002, s. 43). Freud’a göreyse “doğal bir savunma mekanizması; edebiyat teorisyeni Genette’ye göre de “zekâyaya ait işlemin estetik bir sonucu”dur (Cebeci, 2008, s. 57). Son olarak da Rozenthal’ın gülmeceyi “Fiziksel ve sosyal

çevrenin insana yaptığı sınırlamalardan birinin, birdenbire ortadan kalkmasını sağlayan her şey” diye tanımlamasını verebiliriz (Akt. Cebeci, 2001, s. 3).

Geçmiş yüzyıllara gidildiğinde gülmeye karşı olumsuz bakış açısının, gülmece için de söz konusu olduğu görülür. Antik Yunan’da, Orta Çağ Avrupa’sında, Uzak Doğu kültürlerinde vb. genellikle ayıplanan gülme, doğal olarak gülmecenin de önünü kapatmış, sınırlı bir çevrede kalmasına ya da gizlenmesine yol açmıştır. Hatta kimilerince “gülmece”, “İnsanların cehennemlik eğlencelerinin ortak nesnesi” olarak görülmüştür (Morreall, 1997, s. 123). Günümüz toplumlarına baktığımızda da kimi zaman benzer yaklaşımlarla karşılaşıldığına, sanatın özgür doğasının hiçe sayılarak birçok gülmece dergisinin kapatıldığına, davaların açıldığına, romanların vb. toplatıldığına şahit olmaktadır.

Mizah, sorunların tümüne yaklaşmanın en tembelce yoludur ve bu yüzden her yerde çamur artıyor. Mizahsever beyinler ağır sorunları çözme işinden hile yoluyla, sorunlara gülmeyi yeğleyerek sıyrılıyorlar... Gerçeği söylemek gerekirse tutkulu ve ilham almış her yenilikte öyle bir enerji vardır ki, mizahın tembellik ve korkaklığı bu enerjiyle başa çıkamaz (Ludovici, 1933, 12-13).

Gülmeceye karşı bu olumsuz tutum, sosyal yaşamdan siyasî dünyanın içine kadar sızmış, özellikle siyasîlerle mizah arasında her zaman anlaşmazlık olmuştur. Doğal olarak da birçok zaman kenara itilmiştir. Sanatın asil duyguların bir üretimi olduğunu düşünen insanlara göre; gülmece sadece bir eğlence, vakit geçirmedir. Ancak ontolojik açıdan gülmece -sanat eserinde olduğu gibi- kişinin hayalgücü, çalışması, yeteneği, olaylara, durumlara, kişilere farklı açılardan bakabilmesidir ve her şeyden önemlisi estetik bir dilin ve zekânın ürünü olmasıdır. Estetiği; “bilincin bir nesnesine, tecrübenin bizatihi kendisi için bağlanmasıdır” diye tanımlayan Morreall’a göre gülmecedan alınan zevk de bir çeşit estetik deneyimdir (1997, s. 131). Bu durumda gülmece de, özünde verdiği estetik algılamayı, bireye beğeni sağlamak için yapmakta, temelde bir çeşit hoşluk hissi yaratmaktadır.

Gülmecede estetik algısını yaratan, her iki taraf için de, bu algıyı üreten ve bu algının alımlamasını yapan, temel belirleyici “akıl”dır. Okurun zekice kurulmuş bu söz oyununun arkasını görebilmesi gerekir. Bu açıdan gülmece, akılla el ele gider. Aklın yanında etkili olan bir diğer nokta da; belli bir entelektüel birikimdir. Tabii bu entelektüel birikimin seviyesi, her anlatıya göre değişir.

Sanatsal bir eserin, gülmece diye nitelenebilmesi için; öncelikle gülünç öğeler barındırması gerekir. Bu gülünçlüklerin her zaman gülmeye dönüşmesi gerekmez; kimi zaman gülmeden öte içerisinde bir eleştiri barındırdığı için kişiye acı bile, daha doğrusu acı bir gülüş bile, verebilir. O zaman her gülmece eserinin insanı güldürmesi diye bir kural yoktur.

Bugüne kadar izleme fırsatı bulduğum pek çok yazıda, özellikle mizaha ilişkin açıklamalarda **gülme** mizahın bir ölçütü, bir belirleyicisi gibi ele alınmış ve ilk iş olarak da onun tanımına girilmiştir. Genellikle bu tür yazıların hepsinde gülmenin ne olduğu, ne olmadığı anlatılmaya çalışılır. Bunların çoğunda da Bergson'un *Gülme* adlı kitabı referans olarak gösterilir....

Bu durumda, yani böyle iki farklı tepkinin aynı alanda bulunabildiği bir durumda **“gülme mizahın belirleyici unsurudur”** demek ne kadar doğruysa, **“gülmeme mizahın belirleyici unsurudur”** demek de aynı anlamda doğru sayılmalıydı.

Bence ikisi de doğru değil. O zaman **gülme** ile **mizahı** birbiri ile ilişkilendirmeden ayrı ayrı ele almak gerekli (Oral, 2002, s.s. 85-87).

Bu noktada Tan Oral, Aziz Nesin'in kuramıyla ters düşmektedir. Bizim açımızdan da gülmece diye adlandırabileceğimiz her eser, insanı güldürmek zorunda değildir. Bunun nedenini, gülmececinin kendi varoluşunda aramak gerekir. Gülmeceyi ontolojik açıdan çözümlediğimizde, temelinde *gülmeyi* değil *eleştiri*yi buluruz. Çünkü gülmececi temel amaç, insanları güldürmekten öte, düşündürmek; insandaki, toplumdaki aksayan yanları, yanlışları gözler önüne sermektir. Ancak bunu doğrudan değil, dolaylı yoldan yapar; kendine bir örtü çeker ve insanların o örtüyü kaldırması için bir çaba göstermesini bekler. Bu örtünün de seviyesi kişiden kişiye değişir. Kimi zaman derinlerde bir yerde saklıdır, kimi zamansa hitap ettiği toplumda herkes tarafından kolay anlaşılır ve büyük bir hayran kitlesi oluşturur, *Hababam Sınıfı* örneğinde olduğu gibi.

Sadece gülme işlevini yerine getiren bir eseri gülmece kabul edemeyiz. Mutlaka eleştiriye barındırması gerekir. Gülmececinin eleştiriye dolaylı yoldan yapmasındaki neden; insanlarda daha kalıcı etki bırakması, bir zıtlık oluşturarak vurucu olmasıdır. Eserdeki bu yapılanmayı kurabilmek de, bireyden belli bir sanatsal yeti gerektirir. Ayrıca estetik algının seviyesi yükseldikçe metnin anlaşılabilmesi zorlaşacağı için,

ulaşacağı kitlenin sayısı her zaman az olacaktır. Doğal olarak bu gülmececinin dile yansımadaki ölçüyü belirleyen bir öğedir.

Eleştiriler, yaşama dönük her şey olabilir; sadece sosyal yapıdan seçilmesi gerekmez, bireyin iç dünyasına yönelik de olabilir. Kimi eserler toplumdaki aksaklıkları, çarpıklıkları ele alırken; kimi eserlerde bireyin yaşama tutunabilme çabasıyla ya da kendini alaya almasıyla karşılaşırız. Gülmece her ne kadar ortaklaşa bir ürün olsa da, zaman zaman tek bir kişinin gözleriyle de sınırlı kalabilir. Bu tercih, eserin seviyesini belirlemede bir ölçüt kabul edilemez.

Edebiyat açısından gülmeceyi bir anlatım biçimi olarak ele aldığımız için, birçok eserin iç dünyasında karşımıza çıkabileceğini söyleyebiliriz. Bir eserin başta sona gülmece olması gerekmez; eserde farklı anlatım biçimleriyle (parodi, ironi, hiciv, nükte vb.) karşılaşılabilir ki; ayrıca farklılıkları barındıran eser, her zaman daha zengindir. Aziz Nesin'e göre gülmececinin farklı türlerde oluşunun sebebi de "Ayrı toplumların ayrı koşullarda bulunması, aynı toplumda da ayrı sınıfların bulunması"dır (2002, s. 45). Bu koşullarda her sınıf kendi gülmeceğini yaratmıştır. Aziz Nesin yazısının devamında, tek bir sınıfa hizmet eden gülmeceyi yararcı olarak adlandırır ve o sınıfa bir faydası olduğunu belirtir (2002, s. 45).

Bütün sanatlar, özellikle edebiyat dalları içinde görevciliği en belirgin, en ortada olanı, açıkça görüneni gülmece, özellikle görevci gülmececi. Salt güldüren boşalım gülmececi bile görev yapmamış olmakla, egemen sınıfın yararına olarak, görev yapmamak görevini yapmış olurlar (Nesin, 2002, s. 79).

Bu durumda görevci gülmececinin amacı, egemen sınıfa karşı olmak, onunla alay etmek, kendi düşünce sistemine uymayan kuralları eleştirmek; açıkçası karşı olduğu düzeni yıkmaktır. Yıkıp kendi düzenini kurduğunda da, bu sefer kendisine karşıt düşünce geliştiren bir sınıf ortaya çıkar ve o sınıf kendi doğrularını kıstas alarak bir mizah anlayışı geliştirir ve egemen sınıfı eleştirir. Bu süreç kendi içerisinde dönüşüm geçirerek devam eder.

Her sanat alanında olduğu gibi, gülmeceyle toplum arasındaki bağlar da organik; bir ölçü ya da kural belirlemek zordur. Aynı toplumda bile zaman içerisinde değişebilir;

kimi zaman ortaya çok fazla gülmece sanatçısı çıkarır, kimi zamansa yıllar sönük geçer. Örnek olarak Türkiye’de 1980’lerde kendi içine kapanan gülmece dünyası, 2000’lerde bir anda çıkış yapmış ve birçok gülmece dergisinin piyasaya sürülmesiyle sonuçlanmış, postmodern romanların içine kadar sızmıştır.

Bergson *Gülme* adlı deneme kitabında şu cümleyi okuyucuya aktarır: “Gülme her şeyden önce bir düzeltmedir” (2011, s. 111). Düzeltme de bir çeşit eleştiridir. Düzelttiği kişi, grup, toplum vb. üzerinde üzücü bir etki bırakır, yanlış giden bir şeyleri sorgular, değiştirmeye çalışabilir, karşı taraftan bir uyanış bekler. Bergson gülmecenin varlığını, denizin yüzeyinde, birbiriyle savaştan dalgara benzetir.

Denizin yüzeyindeki dalgalar da durup dinlenmeden böyle savaşırlar; oysa alt katmanlar derin bir dinginlik içindedir. Dalgalar da çarpışır, çatışır, dengelerini ararlar. Beyaz, hafif ve şen bir köpük onların değişken kenarlarını izler... İşte gülme de bu köpük gibi oluşur, toplumsal yaşamın dışındaki yüzeysel başkaldırıları bildirir, bu sarsıntıların oynak biçimini anında çizer. O da tuzlu bir köpüktür, köpük gibi kabarcıklanır. Bu kabarcıklanma keyiflenmedir. Tadına bakmak için bu köpükten eline alan filozof, kimi zaman bu kadar az şeyde bile bir parça acılık bulacaktır (Bergson, 2011, s. 113).

Yazarın acılıktan kastı topluma, yaşama, bireye dönük eleştiridir. Çünkü gülmecenin öncelikli amacı, okuru güldürmekse; diğer bir amacı da yanlışları, eksiklikleri, bozuklukları, toplumun yüzüne vurmaktır.

Bergson’un kuramında daha çok “uyumsuzluk durumunun sezilmesi halinde ortaya çıkan bir edim” olarak tanımlanan gülme, gülmecenin içinde aynı ilkeler çerçevesinde oluşur (2011, s. 111). Kısaca gülmece, bir uyumsuzluk halinin sezilmesinin yaratıcı bir imgeye dönüşmesidir ve gülmeyi ortaya çıkaran temel nitelik de bu uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluk halinin ve altında yatan iletinin sunulduğu kişiler tarafından fark edilmesi, anlaşılması gerekir. Kişinin algılama kapasitesi, değer yargıları, beklentisi, entelektüelliği, bu algılama sürecinde etkilidir. Çünkü uyumsuzluk öznedir.

Gülmece kavramını gülünçle olan bağlantısı doğrultusunda iki başlık altında toplayan John Morreall, verdiği örneklerle de farklılıklarını somutlaştırır. “Şeylerdeki uyumsuzluk” ve “Sunuştaki uyumsuzluk” başlıklarını da kendi içerisinde ayıran yazara

göre, edebiyata doğası gereği yakın olan ikinci gruptakilerdir (1997, s. 93). Şeylerdeki uyumsuzluğun temeli; bir nesne ya da insandaki bazı bozuklukların, o şeyi ya da kişiyi bayağılaştırmasına dayanır. Yazar insanlarda gülmeye yol açabilecek durumları genel olarak dörde ayırır: Fiziksel bozukluklar, bilgisizlik ya da aptallıklar, ahlakî bozukluklar ve başarısız işler. Yazar sırasıyla bu dört grubu kendi içerisinde açıklar ve örneklendirir. Devamında da şeylerdeki uyumsuzlukların türlerini, örneklerle açıklar; taklitlerin, çağrışımların, rastlantıların, karşıtlıkların, mekânsal uygunsuzlukların vb. Bu listenin uzatılabileceğini belirttikten sonra da “sunuştaki uyumsuzluklar” a geçer ve bu noktada dilin kendisine yönelik çıkarsamalara başvurur. Öncelikle dilde temelde ortaya çıkan komikliklerin var oluş nedenini araştırır ve basit düzeyden başlar:

Sözcüklerin anlamlarının ötesinde, mizahın dildeki en düşük düzeyini yalnızca konuşulan sözlerin sesi ya da yazılan sözcüklerin şekli oluşturur. Örneğin çok fazla aliterasyon nasıl komik ise, çifte uyak ya da iç uyaklar da, gülmece yazarı Ogden Nash’de olduğu gibi potansiyel komedi unsurlarıdır... Mizahın bir üst aşamasında, sözcüklerin anlamları da bir ölçüde işin içine girer. Ama her şeye rağmen mizah, büyük ölçüde dilin fonetiğine ve dizgisel mekaniğine dayanır (Morreall, 1997, s.s. 102-103).

Eşseslilerin kullanımıyla yapılan şakaları, telâffuz ve imlâ hataları sonucu ortaya çıkan komiklikleri bu gruba dahil eder. Cinasları da, yine aynı şekilde, gülmecenin en basit türlerinden biri olarak görür. İlginçtir ki yazar, çok basit kabul edildiği için birçok insanın cinası sevmediğini belirtir. Devamında “çift anlamlılık”ın gülmeceyle olan bağlantısına değinir ve genel olarak buraya kadar sıraladıklarımızı dildeki uyumsuzluklar sınıfına alır. Gülmecenin gelişmiş düzeyini ise nükte olarak değerlendirir. Yazara göre nükte, insanlar arasında derinliği olan bir mizah alışverişi yaratmakta ve diğerlerine göre daha çok kafa yormayı gerektirmektedir. Bu tarz gülmecede, sanatçı mantık kurallarını bozarak ilgiyi çekebilir. “Bazı mizah eserleri, mantıksal bir uyumsuzluğu iki karakter arasındaki alışverişe bile dönüştürürler, öyle ki, uyumsuzluk yalnızca, sanki anlamlıymış gibi kabul edilmekle kalmaz, yanısıra kişi, yanıtını uyumsuzluk üzerine kurar” (Morreall, 1997, s. 108). Uyumsuz iki karakterin varlığıyla yaratılan gülmeceye Türk romanından birçok örnek verilebilir. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ında karşımıza çıkan Turgut Özben ve Selim Işık arasındaki sözcüklerle yaratılan anlamsızca diyaloglar (saçma da diyebiliriz) verilebilecek örneklerdendir. Her ne kadar ilk bakışta anlamsızlığa, nihilist bir bakış açısına işaret etse

de, özünde iletildiği aslında insan doğasına yönelik var olamamadır. Ayrıca çelişkileri, pragmatik kuralların çiğnenmesini, önsayıtları³, dil uygulamalarıyla yaratılan uyumsuzlukları, konuşmayla ilgili genel geçer kalıpların bozulmasını da gülmece dilini yaratmada temel başlıklar olarak açıklamıştır. Konuşmayla ilgili gülünç atmosferi yaratan nedenleri H.P. Grice'nin "Logic and Conversation" (Mantık ve Konuşma) makalesinden aktararak sıralamıştır.

1. Konuşmanızı, aktarımınızın bugünkü amaçlarının gerektirdiği ölçüde bilgilendirici yapmalısınız.
2. Konuşmanızı gereğinden fazla bilgilendirici yapmayın.
3. Yalan olduğuna inandığımız bir şeyi söylemeyin.
4. Yeterli kanıtınız yoksa konuşmayın.
5. Dile getirirken soyutluktan kaçının.
6. Belirsizlikten kaçının.
7. Kısa anlatın.
8. Düzenli konuşun (Morreall, 1997, s. 114).

Yazar, devamında da bu sekiz maddeyi sırasıyla açıklar ve örneklendirir. Aslında John Morreall'ın burada sıraladığı sekiz maddeyi sadece konuşmanın içine hapsedmek doğru olmayabilir. Yazı dilinde de, hemen hemen bu beklentilerin hepsi aranabilir. Eserlerinde mizahî bir üslup yaratan edebiyatçıların yapıtlarına baktığımızda anlamsız konuşmalar, konunun içeriğinden uzaklaşmalar, bilgi ve gerçeklik arasındaki uyumsuzluk, gereğinden fazla uzatmalar, sırayı karıştırmalar vb. sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Gülmece kavramını ele alan ve onun esprilerle, hazla, bilinçle ilişkisini sorgulayan kişilerden biri olan Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı kuramsal kitabında; gülmecenin türlerini "acıma, öfke, sempati, duyarlılık vb." kavramların çatısı altında ilişkilendirir.

Mizah türü, mizahın lehine tasarruf edilen duygunun doğasına göre (acıma, öfke, acı duyarlılık) olağanüstü değişkenlik gösterir. Bu duyguların sayıları tamamlanmadan kalacak gibidir; çünkü ne zaman bir sanatçı ya da yazar o güne dek fethedilmemiş duyguları, verdiğimiz örneklerdekine benzer aygıtlarla mizahi haz kaynakları kılarak mizahın kontrolüne verse mizah krallığı daha da büyümektedir (Freud, 2012, s. 261).

³ John Morreall, önsayıtlıyı (presupposition) kitabında örnekle açıklar: "U sözü P önermesinin önsayıtlısı ise, P'nin U'nun başarılı bir biçimde kullanılabilmesi için doğru olması şarttır. Örneğin, "Kapıyı kapat" gibi bir önerme "Orada bir kapı var" ve "Bu kapı açık" gibi önsayıtları gerektirir" Ayrıca yazar önsayıtların yanlış kullanılmasının ya da cevabının yanlış olduğunu bile karşı kişiyi utandırmak için başvurulmasının, mizahi bir üslup yaratacağını da belirtmektedir (1997, s.s. 112-113).

Freud'un gülmece kavramına yaklaşımı, birçok araştırmacıya göre farklıdır; Freud gülmececinin temelini, insan vücudunun fiziksel özelliklerini de işin içine katarak, bilimsel bir açıdan yaklaşır. Ona göre gülmece doğası gereği, gülücün çemberine yakındır ve hatta esprilere göre daha da yakın durur.

Gülmece yazarının temel özelliklerinden biri de çok yönlü düşünebilmesi ve olaylara, durumlara farklı noktalardan bakabilmesidir. Hatta bu farklı noktalar, kimi zaman birçok insan için fark edilmeyen, şaşırtıcı algılamalar da olabilir. Organik bir yapıdan kaynaklandığı için değişkendir; bir zaman gelir kendi doğrularıyla bile çelişir. Özellikle kaotik toplumlarda birbiriyle çelişen, birbirini tetikleyen çok fazla gülmece anlayışı gelişebilir. Bu da aslında yine gülmeceyi besler..

Toplum ve gülmece arasındaki ilişkiye baktığımızda, ilk olarak söylememiz gereken; gülmenin doğasında sosyalliğin çok güçlü olmasıdır. En basitinden gülmek; yalnızlık içeren bir eylem değildir; her zaman insana ihtiyaç duyar, daha fazla sese gereksinimi vardır. Ayrıca da bulaşıcı bir eylem olduğu için insandan insana, farklı etkilemelerle de olsa yayılır. Gülmenin doğasındaki toplumsallık, gülmececinin de yapıtaşlarından.

Gülmece insana gereksinim duyar, problemi insandır, insanla alır, insanla verir; kendi doğasından kaynaklanır tüm bu süreç. Ortaya konan eserde de, doğal olarak insanın uzantısı olan toplum vardır, genellikle. Toplumdaki sorunlar, tıkanmalar, yabancılaşmalar; gülmececinin dünyasında her zaman ses bulmuş, kendini ortaya koymuştur. Ayrıca da farklı bakış açılarıyla insanların görüş alanını genişletmiş ve kendilerine özgü bir sorgulama yaratmıştır.

Gülmececinin, özgür düşünceyle, esneklikle olan bağlantısı her daim var olmuştur. Daha doğrusu esneklik olmadan gülmececinin kabul edilmesi neredeyse imkânsız gibidir. Nedenine gelince; gülmece seviyesi eserden esere değişse de, her zaman bir eleştiri, yargılama içerir. Bu eleştiri kimi zaman alayla kimi zaman ironik anlatımla kimi zaman da nükteyle olur. Yargıladığı her ne ise, karşı tarafın eserle biraraya geldiğinde, hoşgörülü bakabilmesi, eleştiriye açık olması gerekir. Eleştiri ve gülünç birarada olduğu için, işin içine abartılar, müstehcen söz ya da sözcük grupları, kelimelerle oynamalar

girebilir. Bu noktada eserin sunulduğu kişinin tüm bunlara açık olması gerekir. Ancak her zaman için bu hoşgörü var olmayabilir; özellikle gülmeceğin yöneldiği alan siyaset, devlet olduğunda sanatçılara açılmış davalarla, mizah dergilerinin kapatılmasıyla, kitapların toplatılmasıyla karşılaşılabilir.

Mizahın özgür düşünceyi gerektirmesinden ve aslında özgür düşüncenin estetik deneyim için de gerekli olmasından ötürü, mizah yazarları ve sanatçılar, baskıcı politik yöntemlerde hep istenmeyen adam olmuşlardır...Hitler, kendi yönetimi sırasında mizahın tehlikelerine karşı çok hassas olmuştur, birçok alinganlıklarının yanı sıra köpeklerini ve atlarını “Adolf” diye adlandıranları cezalandırmak için özel “Şaka Mahkemeleri” kurdurtmuştur (Morreall, 1997, s. 143).

Zaman zaman gülmeceye karşı olan bu saldırgan yaklaşım, sanatçıları içlerine kapatmış olsa da, genellikle özgür düşünebilmenin yarattığı eleştirel tutum devam etmiştir. Sonuç olarak sanat, sanatın gülünç bir sesi gülmece, sınırları çizilecek, kısıtlanacak bir var oluş değildir.

Gülmece doğası gereği, farklı düşünebilmeye, herkesin baktığı noktanın dışına çıkıp tam tersi bir tutum getirebilmeye daha yatkındır. Gülmece diline yatkın olan insanlar bir olaya ya da duruma, beklenilmeyen noktada bir pencere açarlar ve insanların dikkatini çekerler, herkesin gördüğünün ötesindedir gözleri. Bu nedenle de toplumda ayrı bir kimlikleri vardır.

Gülmeceğin en önemli niteliklerinden biri de yıkıcı olmasıdır. Karşısında hiçbir engel tanımaz ki bu devlet, hükümet vb. olsa da. Doğasında vardır yıkıcılık; değerleri, düşünceleri ters yüz eder, yeniden yaratır. Bu karakteristik niteliği olmasa, gülmeceğin sıradan gülmeden ya da gülünçlükten hiçbir farkı kalmaz. Onu diğerlerinden ayıran, daha üstün bir nitelik kazandıran, onun doğasında var olan yıkıcılıktır. Toplumla ya da bireyle ilgili olsun, kendine ters düşen birçok bakış açısını masaya yatırır, eleştirir.

Özünde gülmece bir kişilik yaklaşımıdır; insanın yaşama bakış açısında temel belirleyicidir, daha doğrusu farklı açılardan bakabilmesidir. Gülmeceye yatkın olan insanlar her türlü olaya, kendileri de dahil dışarıdan bakabilir, eleştirel düşünebilir, var olan gerçekliği ters yüz edebilirler. Gülmece yaşam karşısındaki sınımsız tutunuşumuzu esnetip eğlenceli bir yön verebilir.

Bir şey için ciddi tutum içinde olan bir insan, çok şey hakkında tek yönlü düşünmeye yatkındır, çünkü, hem tüm kalbiyle o şeye bağlıdır ve hem de o şey hakkındaki farklı değerlendirmelerle yüzyüze gelmemiştir.... Mizahi tutum takınmış insan, ciddi tutum takınmış insandan yalnızca çok daha fazla eğlenmekle kalmaz, gülererek geçirdiği her saniyeden ayrıca zevk alır (Morreall, 1997, s. 170).

Yaşam karşısında alınan daha fazla zevk, ciddi insanlarda tam tersi bir yapılanmaya dönüşür. Onlar için yaşamın her anı kaygıyla doludur, her şey gereğinden çok “önemli”dir; doğal olarak da tek yönlü düşünmeye yatkındırlar. Yaşamları tek çizgi yönünde akıp gider. Gülmeceyi yaşam tarzına dönüştürmüş kişilerin ise hayata yaklaşımlarında temel ölçüt “görecelik”tir. Dolayısıyla daha esnek bir yapıya sahiptirler, olaylar karşısında farkındalıkları vardır. Durumlar arasında benzerlikleri, birbirini bütünleyen ya da dışlayan özellikleri, herkesten daha önce fark edip üzerine espri yapabilirler. Kişilerin algılayışlarındaki farklılığın göze çarpmasıdır, bir bakıma.

Bireyin olaylara ve durumlara mizahî yaklaşabilmesi; aynı zamanda o kişinin nesnel yaklaşabildiğinin de birer göstergesidir. Biraz açılırsak eğer; gülmek duygusal bir eylemden öte bilişsellik taşıyan bir yapıya sahiptir; özellikle de mizahla bütünleştiğinde. Eleştirel bir kimlik kazandığında, duygular arka planda kalmakta, nesnel bir algılama söz konusu olmaktadır. Herhangi bir duruma şakacı bir üslûpla yaklaşan kişi; aynı zamanda nesnel bir gözle de bakıyor demektir. Özellikle kendisiyle ilgili sorunlara bile mizahî gözle bakan kişiler vardır; onlar için duygusal boyuttan sıyrılıp bilişsel algılamaya demir atmış, insanlar diyebiliriz.

Toplumların tarihine baktığımızda gülmece, her zaman devletle çatışma içerisinde olmuştur. Kimi dönemlerde yasaklanmış, yayınevlerine el konulmuş, kapatılmış kimi dönemlerde baskıcı ortam hafiflemiş ve eserler gün yüzüne çıkmıştır. Kimi dönemlerdeyse gülmece bile iktidarın eline geçmiş ve birer oyuncak haline dönüşmüştür.

Mizah genellikle iktidarın despotizmine karşı “aşağıdan” bir direniş biçimi, bir muhalefet olarak gözüke de, bu şemayla yetinmek çok basite indirgemeci bir yaklaşım olur. Çünkü mizah pekala denetlenebilir, kullanılabilir, ele geçirilebilir ve resmi ideolojinin hizmetine sokulabilir (Fenoglio ve Georgeon, 2007, s. 13).

Özellikle baskıcı toplumlarda, kimileri için bir araca dönüşebilir. İktidarın görüşünü benimseyen veya onunla ters düşen gülmece anlayışlarının, el ele yürüdüğü, birbiriyle çekiştiği birçok dönem olmuştur. Gülmecenin siyasetle olan bu yakınlığının temel kaynağı; mizahın yaşama, insan doğasına karşı olan sorgulayıcı, eleştirel yaklaşımıdır. Toplumlara kendi doğrularıyla düzenlemeye, yönetmeye çalışan siyaset tıkanıp tıkanmadığı noktada, gülmecenin eline düşer, birer güldürü nesnesidir artık.

Gülmece, edebiyatın çatısı altında ele alındığında; ilk olarak dil kavramını ele almamız gerekir. Dil ve gülmece arasındaki ilişki çok yönlü ve değişime açıktır. Dil, sınır tanımaz bir dizgedir ve bu dizgeyi, sanatçı kendi bakış açısı doğrultusunda değiştirebilir, yeni oluşumlar yaratabilir. Bu oluşumu yaratan kişiler mizahçılardır.

Alışılmamış biçimler ve birimler, oluşumlar yaratan gülmece alanında çoğu zaman işte bu yüzden olağanüstü dil yaratıcılığı görülmektedir. Kim bilir, belki de insanoğlu dil dizgelerinin çeşitli katmanlarındaki sınırlı sayıdaki dil birim ve kurallarına başkaldırmak, yeni birim ve olgular yaratmak istediği için, gülmece de dil ile belki daha çok oynamaktadır (Özünlü, 1999, s.s. 25-26).

Sanatçının ortaya koyduğu eser, kimi zaman içerisinde barındırdığı dilsel farklılıklarla, okuyucunun dikkatini çekmekte ve gülünç olabilmektedir. Kimi zaman ise dilde hiçbir farklılık olmamasına karşın yine de gülünç, gülünçlüğü ötesinde de eleştirel, sorgulayıcı, düşündürücü bir perspektifle yaklaşan eserler sınıfına girmektedir.

Gülmece kavramıyla özdeşleştirebileceğimiz eserlerde, göze çarpan baskın öge “şaşırtıcılık”tır. Nedenine gelince anlamsal açıdan ikiye ayrılması; daha doğrusu birbirine karşıt iki anlamı içermesidir. Öne çıkan ve arkaya gizlenen anlam; bunlardan ikincisi asıl iletilmek istenendir. Yazar, okuyucuya iletmek istediğini, kelimelerin arkasına gizleyerek verir. Ünsal Özünlü’ye göre iki anlamın çakıştığı yer, gülünen noktadır ve iki farklı metnin çakışmasından doğan ruhsal gerginliğin patladığı andır (1999, s. 31).

Gülmece zengin bir dildir ve yaşam algısıdır. Yaratıcısını da, sunulan kitleyi de uzun yıllar peşinden sürükleyebilir. Tüm bu sürüklemelerde kimi zaman ayağı takılır kimi zaman büyük bir coşkuyla kitleleri sokaklara döker kimi zaman da edebî bir dil zevkidir.

Hangi konumda olursa olsun gülmece her toplumun içine sızmıştır. İnsanın kurduğu medeniyet içerisinde de her zaman yaşamaya devam edecektir.

Türk Kültüründe Gülmece

Her millet gülmece kültürünü kendi yaratır. Tabii bu kültürü yaratmada etkili nedenler ait olduğu ülkenin koşulları ve dünyanın değişimleri, dönüşümleridir. Ülkenin birbiriyle ilişkili sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı gülmeceye yön veren temel nedendir. Çünkü gülmece, toplumsal bir türdür, bulunduğu ülkeye gözlerini kapatmaz. Ayrıca dünyanın gidişatı da gülmeceyi kurmada etkilidir; ülkeler arasındaki çatışmalar, büyük savaşlar, yaşanan doğal felaketler, iklim sorunları vb. insanla ilgili her türlü sorun gülmecenin yönünü çizer. Doğal olarak da bir ülkenin gülmece anlayışı kendi toprakları ve dünya arasında şekillenerek ilerler.

Gülmecenin Türk kültüründeki yüz elli yıllık yapılanışı, ülkenin geçirdiği değişimlere odaklı evrimleşerek günümüze kadar gelmiştir. Bu anlamda karşımıza çıkan değişimlerin ilki I. Dünya Savaşı ve onun arkasına gelen Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşudur. Cumhuriyet devrimleri, yeniliklere ayak uydurma -ya da uyduramama- çabaları, devamında kıyısından izlediğimiz II. Dünya Savaşı, çok partili sisteme geçiş, ard arda gelen darbeler, ekonomik krizler, terör sorunu vb. hep bu değişimlerin sıralanışıdır. Ayrıca kültürler arası ilişkilerin artmasıyla şekillenen küreselleşme ve kapital sistemin egemenliği, postmodernizm dediğimiz bir kavramın ortaya çıkması, kısacası tüm sıraladığımız iç ve dış değişimler ve sorunlar Türk gülmece kültüründe etkilidir.

Özünde gülmece, Türk kültüründe ve edebiyatında her zaman var olmuş bir anlatım şeklidir. Masallar, fıkralar, tekerlemeler, seyirlik oyunlar vb. sözlü kültürün ürünleriyle başlamıştır. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de ufak değişimler geçirerek varlığını devam ettirmiştir. Bu anlamda Selçuklu döneminin Keloğlan masallarını, Dede Korkut'u, Nasreddin Hoca'yı örnek verebiliriz. Osmanlı döneminde gülmecenin yelpazesi genişler; iki farklı kültür biraraya gelir. Anadolu kültürü ve tarikatlar aracılığıyla topraklara yerleşen İslamiyet yeni bir gülmece anlayışı doğurur. Daha doğrusu gülmece zengin bir yapıya bürünür.

Osmanlı mizahı, imparatorluğun matbaa ve basın öncesi bütün mizah çeşitlerini içine alır. Osmanlı mizahı bir Ortaçağ mizahıdır ve bütün Ortaçağ ilgileri gibi, birtakım lonca örgütlenmeleri içinde gelişmiştir. Ayrıca her lonca, Osmanlı'da kendisini belirli tarikata bağlamıştır... Tarikatlar, bu yönleri ile bütün Osmanlı kültür hayatını, bu arada mizahı da şartlandırmış ve gütmüştür (Öngören,1983, s. 63).

Farklılıkların biraraya geldiği bu kültürün yansıması olan gülmece de, divan edebiyatı, tasavvuf edebiyatı, halk edebiyatı içerisinde ürünlerini vermeye devam eder. Divan edebiyatına Şeyhi'nin *Harname*'si, Fuzuli'nin *Şikâyetnâme*'si, Nefi'nin *Siham-ı Kaza*'sı, Tıfli'nin *Sansar Mustafa*'sı; Tasavvuf edebiyatına -alay içerdiği için çok tercih edilmese de- uzun yıllar var olan ve toplumun muhalif kesimini sembolize eden Bektaşî fıkraları, mizahî manzume kabul edilen şathiyeleri; halk edebiyatına dokuz yüz yıllık geleneğin ürünü olan ve hâlâ yaşamaya devam eden Karagöz ve Hacivat, saz şairlerinden Kaygusuz Abdal'ın, Aşık Dertli'nin taşlamaları vb. örnek verilebilir. Tanzimat edebiyatıyla başlayan değişimlere gelene kadar sıraladığımız bu isimler ya da türler, kimisi yok olsa da, kendisinden sonra gelen dönemlerde gülmece edebiyatını beslemeye ve birçok gülmece sanatçısının malzemesi olmaya devam etmişlerdir.

Tanzimat sonrası şekillenen ve Batı kültürünün girmesiyle yönünü değiştiren edebiyat dünyasının içerisinde gülmece varlığını çoğullatılarak devam ettirir. Yeni edebî türlerin ortaya çıkışı ve ürünlerin daha geniş yelpazeye yayılması, gülmecenin varlığını sürdürmede etkilidir. Bu anlamda Tanzimat edebiyatında, Servet-i Fünün'da, Fecri-ati'de, Milli Edebiyat'ta, Cumhuriyet Sonrası Türk edebiyatında, modern ve günümüzde postmodern diyebileceğimiz edebiyat dünyasında, gülmece farklı türlerin içine girerek, yeni kimlikler kazanarak, değişerek günümüze kadar gelmiştir.

Yeni Türk edebiyatının başlangıcı kabul ettiğimiz Tanzimat yıllarında gülmece dergileri çıkmaya başlar. İlk yayımlanan dergi Teodor Kasap'ın 1870'te çıkardığı, siyasî bir gülmece olan Diyojen'dir. Bu tarih Türk edebiyatında yazılı gülmecenin başlangıcıdır. Diyojen'den esinlenerek şekillenen gülmece dergileri *Hayal* (1871), *Çıgıraklı Tatar* (1872), *Latife* (1873), *Kahkaha* (1874), *Çaylak* (1876) vb. ortaya çıkar. Böylece geleneksel gülmece kültürünün yanında, yeni bir gülmece anlayışı da yer edinmiştir. 1908'den sonra da Osmanlı'nın geleneksel mizah anlayışı yavaş yavaş kaybolmaya başlayacaktır.

1908 yılı, mizahımız için bir dönüm noktası sayılabilir. Çünkü bu yıldan sonra mizahımızda partilerin etkileri, Batı anlamında mizah dergileri ve mizah eserleri gittikçe artacak, yazılı mizah yaygınlaşacak, buna karşılık geleneksel Osmanlı mizah örnekleri sönmeye başlayacaktır (Öngören, 1983, s. 77).

1908'den sonra gülmece dergileri artarak devam eder. Bu dönemde Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar ismi dikkat çeker. Hüseyin Rahmi Gürpınar *Boşboğaz* ile *Güllabi* dergilerini çıkarır; yazı kadrosu da ilginçtir. “Derginin yazı kadrosunda, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar hikâyeleri ile, Mithat Cemal Kuntay da fantezileri ile yer alıyor.” (Öngören, 1983, s. 77) Dördüncü sayıda derginin yazı kadrosundan ayrılan Ahmet Rasim çalışmalarına bağımsız devam eder, gülmece öyküleri yazar. Bu anlamda Türk gülmece öykülerinin ilk yazarlarından biri kabul edilmektedir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında gülmece siyasî bir kimlik kazanır. Sedat Simavi'nin çıkardığı *Gülyüz* dergisi Ankara hükümetini tutar; Refik Halid Karay'ın çıkardığı *Aydede* ise İstanbul hükümetini. İki dergi arasındaki fikir çatışmaları savaş boyunca devam eder ve çoğunluk İstanbul hükümetinin yanındadır. Kurtuluş Savaşı'nı destekleyen tek dergidir, *Gülyüz*. Kurtuluş Savaşı bittikten sonra Refik Halid Karay yurt dışına kaçar ve *Aydede* dergisi kapanır. Onun yerini ise Yusuf Ziya Ortaç'ın çıkardığı *Akbaba* dergisi alır ve uzun yıllar varlığını korur.

Kurtuluş Savaşı'ndan sonraki yıllarda Türkiye Cumhuriyet kurulur, peş peşe devrimler gelir. Latin alfabesine geçiş ise edebiyat anlamında büyük bir değişikliktir. Bu açıdan 1928, Cumhuriyet mizahının da başlangıcıdır. Yeni bir ülkenin yarattığı coşku ile gülmece daha özgürlükçü bir yapıya bürünmüş, pozitif bir algı gülmece konularında egemen olmuştur. Yine birçok gülmece dergisi ortaya çıkmış, yeni yazarların da eklenmesiyle zengin bir kadro oluşmuştur. Neyzen Tefik, Halil Nihat Boztepe, Ercüment Ekrem Tâlu, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel vb. isimler örnek verilebilir. Dergiler arasında da gülmeceyle ilgili isimlere yönelenler “*Alay, Eğlencelik*” dikkat çekmektedir. Ayrıca gülmece, öykülerin, şiirlerin, romanların içinde de belirgin bir kimlik kazanır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, Aziz Nesin'in öyküleri örnek verilebilir.

Cumhuriyet döneminde ülkedeki değişimlerin devam etmesi, kıysından izlediğimiz II. Dünya Savaşı'nın kötü etkileri, siyasî sorunlar ve ekonomik krizler gülmecenin doğasını belirlemiştir. Yazarlar ya da şairler daha çok bu sorunlara yönelmiş, gülmecenin yayılmacı niteliğinden yararlanarak insanlara ulaşmaya çalışmışlardır. Gülmece dergileri, tüm bu sorunları işleyerek okurun ilgisini canlı tutmayı başarmıştır. Bu anlamda verebileceğimiz örnekler; Türk Edebiyatı içerisinde ağırlığı olan Yusuf Ziya Ortaç'ın *Akbaba'sı*, Cemal Nadir'in *Amcabey'i*, Aziz Nesin'in, Sabahattin Ali'nin, Rıfat Ilgaz'ın, Mustafa Mim Uykusuz'un çıkardığı *Markopaşa'sı* örnek verilebilir.

1950 sonrasında gülmece genişlemeye devam eder. Tiplerin, durumların gülünçlükleri yanında, dil uyumsuzlukları da yer edinmeye başlar. Daha farklı bir dil vardır, gülmece türleri kimlik kazanır. İroni, parodi, kara mizah, yergi tam olarak romanların içine girer. Toplumsallık ön planda olsa da bireye yönelen romanlar yavaş yavaş belirir; Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı gibi. Bu anlamda *Aylak Adam*, gülmece diline yer vermesi açısından dönemine göre farklı bir romandır.

Tezimizin konusu olan roman ve gülmece birlikteliği, 1950'den günümüze gelene kadar dönüşümlerden geçerek devam etmiştir ve içerisinde yer edindiği birçok roman olmuştur. Özellikle 1980 sonrasında, postmodern edebiyatın şekillenmesiyle, yeni kavramlar “oyunsuluk, çoğulculuk gibi” eklenmiştir ve bunlar ilişkinin gidişatını belirlemiştir. Bu gidişatta gülmecenin çağdaş Türk romanındaki dönüşümlerini açıklayabilmek adına, tezimiz doğrultusunda her dönem için gülmece dilini barındıran şu romanlar seçilmiştir: 1950-1960 arasına Orhan Kemal'in *Murtaza* (), Salah Birsnel'in *Dört Köşeli Üçgen*, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*; 1960-1970 arasına Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Aziz Nesin'in *Zübük*, Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*, 1970-1980 arasına Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Muzaffer İzgü'nün *Halo Dayı ve İki Öküz*, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi*; 1980-1990 arasına Sulhi Dölek'in *Geç Başlayan Yargılama*, Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*, Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*, Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü*, Esen Yel'in *Demokrasi Sakız Çiğniyor*; Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası*; 1990-2000 arasına da Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi*, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*,

İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*.. Bu romanların bulunduğu nokta, seviyesi değişse de, hepsinin gülmece diline, türlerine yer vermesidir. Hepsi döneminin gülmece anlayışını belirlemede odak noktasına dönüşmüş romanlardır. Öncelikle olarak her birinin içinde toplumda yaşanan çıkmazlar en önemli ortak paydadır; devamında da gülmecenin estetik bir dile dönüşmesi gelir. Ancak estetik dil kurulumu, her roman için aynı derecede olmayabilir. Kimisinde gülmeceyi kuran uyumsuzluklar, şiir diline varacak derecede imgeseldir kimisinde gülmece şiddet kültürü üzerinden ilerlemiştir kimisinde de farklı üslûp denemelerinin de aralara karışmasıyla karnavala dönüşen romanlar belirmiştir. Bu anlamda da seçilen romanların her biri gülmecenin içindeki farklı bir zenginliği ya da bir tespiti açıklamak adına önemlidir.

1. BÖLÜM:

GÜLME KURAMLARI IŞIĞINDA TÜRK ROMANINA BAKIŞ

Antik Yunan'dan günümüze “gülme, gülünç, gülmece” kavramları sorgulanmış ve her dönemde kendi doğrularını yaratmış, kendi algılama biçimini oluşturmuştur. Günümüzde de gülmece üç kuram başlığı altında değerlendirilir: üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama. Üçü de gülme kavramına tek yönlü yaklaştığı için hiçbiri tek doğru kabul edilemez. Yaklaşımları, her bir kuramın düşüncesine göre yanlış olmasa da eksiktir. Eksikleri olduğu için de, kuramlar eleştiriye açıktır.

Gülme kuramları özünde insanın neden güldüğünü sorgular. İnsan gülen bir varlıktır; gülmesinin nedeni ise farklı gerçekliklerden kaynaklanır. Bazen eşek şakasının komikliğine kapılır gider; bazense yaşanan sorunların sanattaki yansımaları kişiyi güldürür ya da basit bir gülme olsa da gıdıklanmalardır kahkahaya neden olan. Her ne olursa olsun, tüm gülmeler, kişinin hayatta kalma sürecine eşlik eder. Ayrıca insanın konumu da gülme kavramıyla olan ilişkisini belirler. İnsan kimi zaman gülen; kimi zamansa gülünen konumdadır.

Gülme kimileri için duygularla ilişkilendirilen bir kavramken kimileri için de mantıksal uyumsuzluklar sonucunda var olan bir tepkidir. Her iki durumda da önemli olan; gülme, duygu, düşünce arasında var olan ilişkinin yadsınamayacağıdır. Zaten özünde duyguları yaratan da düşünceler olduğu için; ikisini birbirinden ayrı düşünmek ve gülmeleri bu bağlamda ayırmak ne kadar doğrudur, tartışılır.

Bir bakıma gülmenin, deyim yerindeyse, bir duygu değil, bir davranış parçası olduğunu söylemek doğru gibi görünse de, gülmenin esnemek ya da öksürmek gibi yalnızca fizyolojik bakımdan açıklanacak bir davranış olmadığı açıktır. Gülme her nasılsa duygularla bağıntılıdır; coşkuyla, küçümsemeyle, sersemlikle güleriz. Ancak bu bağıntı neyin nesidir? (Morreall, 1997, s.s. 56)

Belki de aradaki bu bağıntıyı kuran, gülme edimine dönüştüren bireyin düşünce dünyasıdır. Nedenine gelince, en basitinden bir olaya, söze, davranışa gülmemiz, onu komik algılamamız düşünceler ve düşüncelerden doğan duygulardan kaynaklanır.

Ancak bu söylediğimizin tam tersini savunan; düşüncelerin duygulardan kaynaklandığını kabul eden, farklı kuramlar da vardır.

Gülme kuramlarına zaman içerisinde yeni eklemeler yapılmaya çalışılsa da, temelinde üç teori karşımıza çıkar: üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama. Ayrıca her kuram da kendi içerisinde yapıtaşlarını oluşturur. Öncelikle kuramların açıklaması yapılmıştır, devamında da kuramların parçalarını oluşturan öğeler, roman örnekleri üzerinden gösterilerek ele alınmıştır.

1.1. Üstünlük Kuramı:

Gülme üzerine belli bir doktrin oluşturan kuramlar arasında en eski olanı “üstünlük teorisi”dir. Gülmeyi, “bir kişinin kendisini bilmemesi” olarak tanımlayan Platon’a ve onun kadar olmasa da, yine olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşan Aristo’ya göre “gülme”, bireyin kendisine zarar veren, onu aşağılık konuma sokan bir edimdir. (Morreall, 1997, s. 9) Aynı zamanda insanın karakterine zarar veren bir davranış da olduğu için, insanlar kaçınılmalıdır, kimi noktada da gülmenin ölçüsünü kaçırmamalıdır. İnsanların birbirlerine üstünlük taslayarak, kendilerini güldürmeleri ya da buldukları ortamda komik bir algılama yaratmaları, kötü bir davranıştır; ancak tüm insanlık tarihinde gülmenin böyle bir misyon yüklendiği, hatta vahşete varan durumlarla iç içe bulunduğu sayısız örnek üzerinden bu kuram doğrultusunda tanımlanmıştır..

Gerçekten, insanlar başkalarının talihsizliklerine sık sık gülerler, kaydedilmiş tarih boyunca da böyle yapmış oldukları görülmektedir. Elbetteki, aslanlar tarafından parçalanmış hristiyanları zevkle seyretmek için Colosseum’a gelen Romalılar, arenadaki bu acı çeken ve ölen insanlara kesinlikle gülmüşlerdir... Mons kasabası, yurttaşlarının, komşu bir kasabada hüküm giyen bir suçluyu, eğlenmek için parçalamak üzere satın aldıklarını gösteren geç ortaçağ dönemine ait bir kayda rastlanmaktadır (Morreall, 1997, s. 15).

John Morreall’in verdiği örnekler iki sayfaya yakın devam etmektedir. İnsan doğasındaki, tüm zamanlar boyunca var olmuş ilkeliliği sembolize eden bu örnekler, modern çağa doğru yaklaştıkça azalsa da, zaman zaman hafifletilmiş bir formu olan, başkalarını ezerek, küçük düşürerek gülmek hâlâ tüm ihtişamıyla varlığını sürdürmektedir. Çünkü gülme, içerisinde alaycı, küçümseyi bir ton barındırabilir; doğal olarak da gülünen kişi, gülünen otoritesi altında ezilmeye mahkûm demektir, günümüzde bile.

İçerisinde bir çeşit saldırganlık barındıran gülme, kimi araştırmacıların elinde, kişinin, düşmanla arasında olan ilişkisinin bir boyutudur. Temelinde de canlıların birbirlerine üstünlüklerini kanıtlamak için saldırganca bir refleksle dişlerini göstermelerinin farklı bir görünümüdür. Doğal olarak da ilkel bir davranıştan kaynaklandığı da göz önüne alınmaktadır. (Morreall, 1997, s. 13) İnsanların kimi zaman karşı tarafı geri adım attırmak ya da küçük düşürmek kimi zaman da kendini ön plana çıkarmak amacıyla “gülme” edimine başvurdukları görülür. Bir noktada da güç kavramıyla kesişen gülme; toplumlarda bireylerin fiziksel olmasa da, manevi anlamda her zaman silahı olmuştur, modern çağda da, aynı şekilde devam etmektedir.

“Mizah, gülme, alay” sözcükleri arasında bağlantı kuran John Moreall’a göre “Alay etmenin mizahtaki çeşitli modern biçimler içinde vardığı son nokta, kendi kendine gülme” olarak adlandırılır (1997, s. 14). İlerleyen paragraflarda da; yakın bir arkadaşının benzin deposunun kapağı yerine radyatörün kapağını açarak, bir depo benzini içine boşaltmasını, her yerde anlatarak, kendiyi dalga geçmesini örnek olarak verir. Kısacası kişinin kendisini alaya alabilmesidir. Bu noktada da ironik bir kişiliğin de, kendisini gülmenin merkezine yerleştirmesi sezilir.

Üstünlük kuramının temeli Aristo’ya, Platon’a dayansa da, Hobbes ile sistematik bir yapıya bürünür. İnsanların birbiri üzerinde yarattıkları alt-üst ilişkisi ya da eşitsizlik sonucu oluşan galibiyet duygusu, bu kuramın temel yapısını belirler. Anlık zafer duygusu sonucu oluşan üstünlük ve doğal olarak başkalarına yukarıdan bakma, insanlarda özgüven uyandırır. Bu özgüven kişiyi ayrıcalıklı kılar ve birey kendi seviyesinin altında olanları, alaylımsı bir bakış açısıyla yargılar, aşağı görür ya da onlarla dalga geçer.

Bu kuram, ilk olarak Platon’a kadar geriye götürülebilir. Platon’a göre gülme kusur sonucu oluşan bir eylemdir ve etik açıdan doğru değildir; çünkü insanların seviyesini düşürmekte, değer kaybettirmektedir. Aynı biçimde komediya da alt seviyeden insanlara hitap eden, kendi içerisinde bir değeri bulunmayan ucuz, bayağı bir türdür.

Platon, özellikle komedilerdeki gibi basmakalıplaştırılmış gülmeye karşı çıkmıştı; dahası edebiyatta insanın gülerken betimlenmesini bile zararlı bulur... Bununla birlikte, ahlakça zarar verici bir etkiyi sahip olan komedinin daima bir tehlikesi vardır, bu nedenden ötürü hiçbir yurttaş zamanın çoğunu komedileri okuyarak ya da izleyerek harcamaz; yani o, bir komedide rol alamaz (Platon, 2006, s. 143).

Paragrafın devamında ise yurttaşların gülmemelerini güvence altına alan katı sansür uygulanması, gerektiğini belirtir. Kısacası “gülmek” insanın ahlakî değerini, toplum içindeki seviyesini düşüren, küçülten bir eylemdir. İnsan kendini, gülmemek için ne kadar engellerse, o derece soyludur.

Platon gülme hakkındaki düşüncelerini, ideal toplum yaratmaya yönelik yapıtı *Devlet*'te dile getirir. (2006) Ayrıca *Yasalar*'da da bu düşüncelerini kurallara dönüştürür; liderler, sanatçılar, yurttaşlar için gülmeye ilgili sınırlamalar koyar. Mesela kötü örnek oldukları için liderlerin gülmesini yasaklar. Aynı şekilde sanatçılarda eserlerinde gülmeye yer vermemelidir. Toplumu doğru yola sokabilmek, seçkin bir yaşantıyı kurabilmek için, bireyi her zaman devlete feda eden Platon, bu düşünceleriyle öğrencisi Aristoteles'i etkilemiştir.

Aristoteles'e göre de gülme, alayla özdeşleşen bir edimdir; ancak Platon kadar da katı değildir. Hatta kimi zaman gülmenin, insanları doğru yola sokan, toplum içerisinde düzenleyici bir rol üstlenen bir kavram olduğunu belirtir. Nedeniyse insanlar gülünç duruma düşmemek, alay konusu olmamak için, kendi davranışlarını düzenler, toplum yasalarına uyum sağlamaya çalışır ve bunun sonucunda bireylerin davranışları toplum nezdinde belirlenir. Ancak yine de çok sınırlı durumlar için bu yaklaşım geçerlidir. Aşırı gülme; hiçbir zaman iyi bir yaşamla uyuşmamaktadır. (Morreall, 1993, s. 20). Ona göre şakacı tutum bile, insanı ciddiyetten uzaklaştırmakta, hayata bakış açısındaki soyluluğu bozmaktadır. Mizahtaki şakacılık bile; ölçüyü kaçırdığı zaman insanı “kaba ve haşin” bir kalıba sokar.⁴

İnsanların zayıf yanlarıyla, başarısızlıklarıyla alay etmek, onları aşağı görerek kendini

⁴ Aristoteles; *Nicomachean Ethics*, adlı ahlaki eserinde nükteli mizahın bir formu olarak kabul eder. Ona göre: “Nükte, alay etmenin bir türüdür ve yasa koyucular alay etmenin bazı türlerini yasaklarlar ve belki de nüktenin bazı türlerini de yasaklamalıdır.” (Akt. Morreall, 1997, s. 11)

üstün ve bunun sonucunda da mutlu hissetmek, Baudelaire'e göre şeytana yakışan bir harekettir (1997, s. 8). Zaten kutsal kitaplarda da gülme edimi, şeytanla özdeşleştirilmiş; iyi olan varlıkların (melek, peygamber, evliya vb.) yüzüne ise yakıştırılmamıştır. İsa'nın resimlerinde, gravürlerinde yüzünde hiçbir gülme hatta gülümsemeyle bile karşılaşmayız. Gülmenin yeri cennettir. Doğal olarak Orta Çağ'da da İsa'nın dünya karşısındaki acılı yüzü, kilise tarafından yaşamın bir yansıması olarak görülmüş ve gülme olabildiğince pratik hayattan çıkartılmıştır. Gülme, cennetle alay etmektir.

Üstünlük Kuramı'nın tam olarak teorisini kuran kişi Thomas Hobbes'tur. XVII. Yüzyıl filozoflarından Hobbes, kuramını *Leviathan* adlı eserinde yazıya döker. (2012) İlerleyen dönemlerde de, erken modern döneme kadar, düşünürler kurama eklemeler yapar. T. Hobbes'a göre "insanlık tarihi, sürekli birbiriyle savaşım içerisinde olan kişilerin bir koleksiyonudur." (Hobbes, 2012) Ona göre gülme, başkaları karşısında duyulan üstünlük duygusudur; özünde küçümseme barındırır. Kişilerin zayıf yanları, insanların zafer hissetmesine ve kendi üstünlüklerini fark etmesine yol açar. Doğal olarak da bu üstünlük anlık bir gülmeye dönüşür. Bir çeşit başkalarına yukarıdan bakmadır, aslında.

Gülme... kendilerindeki yeteneklerin en azından bilincinde olan kimselerin çoğunda gülmeye rastlanır, ki bunlar başkalarının kusurlarını izleyerek hep kendi kendilerinin tarafını tutarlar. Ve bu nedenle, diğerlerinin eksikliklerine fazlasıyla gülme bir yüreksizlik işaretidir. Akıllı insanların bulunması gereken davranışlardan biri de, başkalarına yardım etmek ve onları hor görmemektir; ve de kendilerini yalnızca en yeterli olanlarla karşılaştırmaktır (Akt. Morreall, 1997, s. 11).

Hobbes, gülmenin, yüreksizliğin bir sonucu olduğunu özellikle vurgulamakta ve etik açıdan yanlış bulmaktadır. Daha çok kusur ve gülme arasındaki ilişkiden hareket ettiği için, bütün gülmelerin temelini bu çıkışla açıklar. Ancak bu sözcük; anlamı her yana çekilebilecek bir temele dayandığı için; gülmeyi doğuran her eylemi, bir tek sözcüğe dayanarak açıklamak sınırları daraltır.

Bir çeşit meydan okuma olarak adlandırabileceğimiz gülme, insanda cesaret duygusunu da kamçulamaktadır. Fiziksel engelli bir insan karşısında duyulan üstünlük, sevinç patlamasına dönüşmekte ve kişinin kendisini tatmin etmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu açıklamaya örnek Antik Yunan mitolojilerinden bile çıkartılabilir. Yeraltı tanrısı Hephaistos'un Olympos'un zirvesindeki babası Zeus'un, annesi Hera'nın, kardeşlerinin,

kısacası diğerk tanrıların karşısında, topallığı yüzünden komik duruma düşmesi, onların kahkahaları karşısında alaylarla yüzleşmesi söz konusudur. Topal vücuduyla hizmet etmeye çalışan Hephaistos koştururken ayağı aksar ve elindekileri düşürür; artık yapabileceği bir şey yoktur; herkes güler, Hephaistos ağlar. O bir kötürümdür, karşı taraf ise güçlüdür ve bu onlarda üstünlük yaratır; üstünlük de kahkaya dönüşür. Bu olaydan yola çıkarak gülmenin, aslında bir çeşit haset duygusundan kaynaklandığını da söyleyebiliriz.

Baudelaire “gülme”yi şeytansı, hınzırca bir şey olarak tanımlar; ama aynı zamanda da insansal olduğunu da belirtir (1997, s. 11). Özünde insan vardır, insanın olmadığı yerde hiçbir zaman gülme olmaz; gülme olabilmesi için insandan bir parça olması gerekir. Baudelaire devamında gülmeyi açıklar; ancak açıklamalarında dikkat çeken nokta, üstünlük kuramı doğrultusundaki bakış açısıdır. “İnsandaki kendini yüksek görme düşüncesinin bir sonucu olarak vardır. Gerçek şu ki gülme öz olarak insansal olduğu içindir ki, öz olarak çelişkilidir. Demek oluyor ki, gülme, sonsuz bir yüceliğin ve aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğün imidir” (1997, s. 11). Şair; sonsuz düşkünlüğü, insanların, bilge kişiler karşısında hissettiği *aşağılık imi*; sonsuz yüceliği de, hayvanlar karşısında duyulan hissiyat şeklinde adlandırır. Devamında da şair, hayvanlar için “akıl fukarası zavallı yaratıkları adlandırmak istiyorum” açıklamasını yapar (1997, s. 11). Belki de şairin akıl fukarası diye adlandırdığı yaşam karşısında yenik düşmüş, güçsüz, başarısız insanlardır.

Doğu’da Mizah’ta Efthymia Canner, E. Dupréel’den alıntı yaparak iki çeşit gülüş olduğunu belirtir. Öncelikle kolektif bir oluşumun yarattığı duygusal patlamayı “kabul gülüşü”; birisinde ya da birilerinde belli bir uygunsuzluk sonucunda oluşanı da “dışlama gülüşü” şeklinde tanımlar. Gülünç olan kişinin de, toplumla yaşadığı uyuşamama nedeniyle ona gülünlere eşlik edeceğini, belirtir. Bu noktada gülme, insanın özüne ait olan komikliğine mesafeli duruşunu gerektirmektedir ya da ironik bir bakış açısının varlığı kendini hissettirmektedir.

Üstünlük kuramını ayrıntılı bir yaklaşımla ele alan kişilerden biri de Albert Rapp'tir.⁵ Rapp'in yaklaşımına göre gülme "ilkel bir davranış"tan kaynaklanır. Dillerin doğuşundan daha eski zamanlara dayandırdığı gülme edimini, zafer kükremesi olarak adlandırır. Aynı zamanda da kabile üyeleri arasında iletişimi kurmalarını, insanların kendilerini rahat hissetmelerini sağlayan bir eylemdir.

Modern gülme anlayışında atılan diğer bir adım, alay etmenin gelişimiydi. Önceleri insanlar, kavgayı kaybetmiş olan savaşçının morarmış gözüne, kırılmış koluna gülerlerdi, ancak daha sonraları kavga durumlarının dışında herhangi bir incinme hatta sakatlık işaretine güler oldular; çünkü bu işaretler o kişinin dövüşte yenilmiş olduğunu, belki de, sakatlık durumunda yenileceğini göstermekteydiler... Günümüzde bile, diye devam eder, bir sakatlığımız ya da yapmış olduğumuz bir yanlışla gülünmesinden çekindiğimiz gibi... (Morreall, 1997, s. 13)

Yazının devamında ise yazar mizahtaki gülmeyi de, sevgiyle yumuşatılmış, güleryüzlü bir alay olarak nitelendirmiştir. Ancak mizahın yapıtaşlarından biri gülme ve alay olsa da, sanatsal bir kimlik kazanarak var olan her gülmeyi, tek bir üstünlük üzerinden açıklamak, ne kadar tutarlı bir sonuç verir, tartışılır. En basitinden kara mizah yazarının, kendi gülme ihtiyacını, eserleri üzerinden yarattığı üstünlükle karşılaşması, çok mantıklı bir çıkarsama olmayabilir. Kısacası her gülme, birilerinin ezik olma şansızlığına göre kurulmayabilir.

Üstünlük kuramını, her ne şekilde olursa olsun, gülmenin birebir açıklayıcısı saymak ne kadar yanlışsa, tamamen dışlamak da o kadar hatalı ve eksik bir görüştür. Öncelikle mizahın bir türü olan karikatürlere baktığımızda, çizimlerin abartılı olduğu, insanların organlarının olduğundan daha büyük ya da daha küçük çizildiği ve bu sayede komik bir hava yaratıldığı herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Kimi zaman sakatlıklar, kusurlar bile, bu çizimlerde sunulduğu kitleye komik gelebilmektedir. Bu abartılı çizimler olmasa, yani özünde kişiler arasında bir çeşit üstünlük yaratmasa, belki de karikatürler çekiciliğini yitirebilir. Farklı bir noktadan yaklaştığımızda da; üstünlük arayışını, tüm gülmelerin nedeni görmek de doğru değildir. Kimi gülmeler vardır ki; insanda duygulardan ya da kişinin üstünlüklerinden öte, aklın bir çıkarsaması sonucu oluşmuştur

⁵ Albert Rapp'in kitabı The Origin of Wit and Humor'ın Türkçede çevirisi yoktur. Mizah Kültürü Dergisi Güldiken'in 1. Sayısında, John Morreall'in "Gülmeyi Ciddiye Almak" adlı makalesinde bahsedilmektedir. 1, s.s. 22-23.

ya da içerisinde mantıksal bir taraf barındırmaktadır. Bu durumda da algılanabilmesi için mizahî zekâyâ ihtiyaç duyar, kısacası beden, duygu, akıl, kültür, toplum vb. ilişkilerinin kurulu olması gerekir. Bu da keskin bir zekâ gerektiren bir gülmedir.

Buraya kadar tanımlanan üstünlük kuramı ışığında, ele alınan romanlar, gülüncü yaratan unsurlara, “güç ve gülme” ilişkisine göre değerlendirilecektir. Bu değerlendirmede gülünç olanın neyi ele aldığı, neyi yargıladığı “fiziksel, ekonomik, toplumsal, siyasî” kavramlarına göre dört başlık halinde incelenecektir. Bu kavramların nasıl bir güç ya da eksiklik doğurduğu ve edebî bir türle nasıl bir alışverişe girdikleri örneklerle açıklanacaktır. Bu süreçte de daha çok üstünlük kuramının belirgin olduğu romanlar üzerinden gidilecektir.

1.1.1. Fiziksel Güç

İnsan yaşamında gücü belirleyen öğelerden biri fiziksel kapasite olduğu için “güçsüz” olmak, nadir de olsa, ilişkilerde gülünç eylemleri doğurabilir. Anlatıcı mizahın çemberinde ele aldığı kişiyi çok güçlü gösterebilir. Hatta bu güçlülük komik bir görünüme bile dönüşebilir; İhsan Oktay Anar’ın *Kütüb-ül Hiyel*’de Kara Calûd’u tasvir etmesi gibi. Ya da kişi çok güçsüzdür ve bu durum onu sürekli olarak ezilen konumuna sokmaktadır, doğal olarak bu ezilmişlik de, birilerinin yüzünü gülümsetebilir. *Ağır Roman*’daki birçok dövüş sahnesi de, bu açıdan örnek verilebilir. Her iki durumda da, güçlü ya da güçsüz, komik bir dil yapısı içermelidir ki, mizahın içine girebilsin. Ayrıca gelişmemiş toplumlarda da bu güçsüzlük daha çok ortaya çıkmakta, kişiyi toplumla ilgili varolmalarda başarısız kıldığı için de mizahın konularından biri olarak kullanılmaktadır.

Gülmenin çemberindeki birçok eserde “güçlü” olmak farklı yönleriyle metne dahil edilir. Kimi romanlarda doğrudan, güç kavramıyla, insanların güce verdiği değerle dalga geçilir kimi romanlarda ise komik dil, güçlü olanın karşıdakini ezme politikası sonucu ortaya çıkan komik ilişkilerde, dediğini yaptırabilme gücündedir. Kadın erkek ilişkisinde bile, bu politika, birçok zaman güç üzerinden işler; çünkü güç erkeğe özgüdür. Doğal olarak da erkeğin kadın üzerinde her türlü hakka sahip olması, onu

önemsiz bir nesneye dönüştürmesi, istediğinde her türlü şiddeti uygulayabilmesi vb. sıklıkla romanlarda karşımıza çıkar. Gülmece başlığı altında ele aldığımız romanlara baktığımızda fiziksel gücün kendini gösterdiği eserler; *Halo Dayı ve İki Öküz*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Kitab-ül Hiyel*, *Ağır Roman*'dır diyebiliriz.

İnsan, doğası gereği, birilerinin kendisine gülmesinden her zaman rahatsız olur. Bunun sonucunda da kişi, kendini koruma altına alır ki; güçsüz olan yönü ortaya çıkmasın. Ya da kişi, güçsüzlüğünü başkaları fark ettiği anda; farklı bir tepki geliştirerek, gülünen her ne ise, bu sorunu bir an önce ortadan kaldırmaya çalışır. Kısacası insan, basit bir edim olsa da, güçlü olduğunu göstererek kendini tatmin eder; Halo Dayı'yla ilgili kimi örneklerde olduğu gibi. Muzaffer İzgü'nün romanında Halo Dayı'nın, kendisiyle "yaşlı, elinden bir şey gelmez" diye dalga geçenlerle, güç yarışına girmesi ve yerdeki kocaman taşı kaldırarak, onlara güçlü olduğunu göstermesi örnek verilebilir. Ya da yine aynı tip üzerinden gidersek, Halo Dayı'nın, çevresine toplanmış işçilere, elindeki kazmayla, toprağı kazabildiğini kanıtlaması da gülünç bir sahnedir.

Duymadı sanki Halo Dayı, yukarıya kaldırdığı kazmayı bir daha, bir daha vurdu yere... Sanki bir an önce dünyanın dibini bulmak istiyormuş gibi, üst üste yapıştırdı kazmayı toprağa... Dişleri sıkılmıştı, kulakları zonkliyordu, tüm kaslarıyla kazmaya yükleniyordu... Vuruyordu Halo Dayı, soluk almadan, dinlenmeden... Burnunun ucundan terler damlıyordu yeni kazılmış mis kokan toprağa... Sanki suluyordu toprağı yumuşasın diye... Sonra, indiriyordu yine kazmayı, indiriyordu: (İzgü, 2011, s. 145)

Çevresindekiler Halo Dayı'yı izleyerek gülüşmektedir. Ancak Halo Dayı, tarladaki işçiler gibi, kendini öylesine kaptırmıştır ki, gözü hiçbir şey görmez. Kendini kanıtlamak istemektedir; insanların onu yaşlı diye ciddiye almaması, zoruna gittiği için, toprağa her vuruşu, içindeki öfkenin de bir boşalımdır.

Romanda, Halo Dayı, çevresindeki insanların, kendisini fiziksel anlamda küçük görmelerini kabullenemez. Bu nedenle de, İstanbul'a ilk geldiği zamanlarda, karşısına çıkan tiplerle, onu rahatsız eden, kimi zaman üzen sohbetlere girer. Kendisinin inandığı, yola koyulduğu bu öküz parası biriktirebilme hayalini gerçekleştirmek için attığı her adımda da, olumsuz bir tepkiyle karşılaşır. Kimi zaman alaycı dilin eziciliği de işin içine karıştığında, Halo Dayı, insanlara doğru düzgün cevaplar bile veremez.

- İyi dayı ama, dedi, köylüler doğruyu söylemişler, sen oralarda ölür kalırsın.
Yaşın geçmiş senin...
- Altmış üç oğul...
- İyi ya, kandilin yağı tükenmiş artık...
Halo Dayı anlamadı:
- Hangi kandilin oğul? diye sordu.
Polis sırttı:
- Yani köylülerin dediği gibi, senden iş geçmiş. İki öküz kaç liradır bilir misin?
Sen nasıl İstanbul'da biriktirirsin bu parayı? Yol yakınken çek git köyüne, oğlunun başına oralarda dert olma!.. (İzgü, 2011, s. 57)

Halo Dayı, kendisiyle iletişim kurmaya çalışan polisin soruları karşısında heyecanlanır, hatta içten içe sinirlenir. Polisin ne demek istediğini kimi zaman anlamaz ve “Hangi kandilin oğul?” gibi saçma bir soru da sorar. Kısacası doğru düzgün iletişim kurulamaması da, komik dilin oluşmasında etkili olur. Kimi zaman bu dil kabalığa dönüşür ve karşı tarafı daha fazla rahatsız eder. “ - Emmi, dedi Halo Dayı'ya, sen gafayı oynatmışın. Sen var ya sen, iki kürek attıktan sonra tamam, yığılın galın bok gibi...” (İzgü, 2011, s. 55) Argonun araya karışması olumsuz etkiyi doğuran temel nedendir. Doğal olarak da Halo Dayı, iş bulma serüveninde, sürekli karşılaştığı bu tepkiler sonucunda, çevresindeki herkese yanıldıklarını kanıtlamaya çalışır. İnsanların kendisini ‘yaşlı’ sıfatıyla adlandırmalarını kabullenemeyen Halo Dayı için, fiziksel güce sahip olmak, bu anlamda, önemlidir.

Fiziksel gücün çevresinde dönen konuşmalarda iki özellik dikkat çeker. Bunlardan birincisi; sözcüklerdeki ses değişiklikleridir. Sokak ağzının belirgin kullanıldığı bir dil vardır. Sözcükler kendi içerisinde farklılaşır ve bu farklılık da bir noktada komik dili doğurur. İkincisi ise; fiziksel güç kıyaslamasıdır, aynı zamanda zayıf olan kişinin alaycı ya da küçümseyici dilin altında kalmasıdır.

Yaş iş dayı, dedi, bana öyle geliyor ki, sen köye öküz yerine ölünü götürün... Ona da paran yiterse, böğünkü günde, bi ölüyü İsdanbıl'dan gamyona gatıp da, tee Mescitli'ye götürmek dünya para... İyi dayı, sen biriktir gamyon parasını, şöyle heç olmazsa dirin gedemez özelde, bari ölün getsin... (İzgü, 2011, s. 61)

Örnek metne baktığımızda, ‘bugün’, ‘böğün’e; ‘kamyon’, ‘gamyon’a; ‘hiç’, ‘heç’e vb. dönüşür. Bu değişiklikler ses uyumsuzluklarının konusu olduğu için üzerinde durulmayacaktır; ancak özdeşleştiği kişinin toplumsal seviyesini belirlemesi açısından

önemlidir. Sonuç olarak toplumdaki katmanlar da ya da sınıf farklılıkları da bu güçler arasındaki ilişkiye göre kurulur. Bizim karşımıza çıkan kişiler de, toplumun en alt kesiminde yaşayan insanlardır.

Halo Dayı'yı karşılaştığı tipler karşısında güçsüz yapan; sadece fiziksel kapasitesi değildir. Ayrıca İstanbul karşısındaki bilmemişliği, hiçbir konuda bir pratiğinin olmaması, kısacası şehir yaşamına uyum sağlayamamasıdır. Tüm bunlara bir de yaşı ve geçkin görünmesi eklenince, doğal olarak çevresindeki kişilerin, alay etme aracına dönüşmesi ve Halo Dayı'yı kullanarak bol bol kahkahalar atmaları, üstünlük kuramına verilebilecek bir örnektir.

Kadın erkek ilişkisinde de fiziksel açıdan güçsüz olan kadın olduğu için ezilen de, doğal olarak onlardır. Kadına şiddet, kültür seviyesinin düşmesiyle artan bir sorun olarak, Türk romanına baktığımızda, gülmecenin dilinden *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kendini gösterir. Sokakta geçerken saçını açtı diye dayak yiyen, cilveli konuştu diye saçlarından sürüklenen, kocasına karşı geldi diye öldürülen vb. sıralanır gider. Aynı zamanda cinsel baskı da eklenirse, haksız bir durum olan bu fiziksel güç üstünlüğü ortaya serilmektedir.

Çöp Bakkal'ın öfkeden kanı tepesine çıktı. Fidan için yakılan türkülerden birini diline doladı. Eliyle terini sildi. Usulca göğsündeki ateşi üfledi. Ateş çıtır çıtır sıçrayıp sağına soluna yayıldı. Değdiği yeri yakıp kavurdu, sönmedi. Çöp Bakkal ateşin çıtırtısına dayanamadı. Arsızlığı ele aldı. "Arkanı az dön, kız," diye karısının yanına yanaştı. Başına dikildi. Karısı, arkasını dönmeyeceğine, koynuna girmeyeceğine yemin etti... Çöp Bakkal sonunda deliye döndü. Karısını saçından tutup kaldırdı. Babasının kondusuna kovdu. Kadın önce kondunun ortasında morduz gibi ayak diredi. Çöp Bakkal'ın içini yakıp kavuran ateşin alev olup gözünden üstüne savrulduğunu görünce kanadı düşmüş kuş gibi kondunun ortasına çömeldi (Tekin, 1990, s.s. 42-43).

Kocası elindeki fiziksel güçle, karısına istediğini yaptırabilme hakkına sahiptir. Bu satırlarda dile getirilen, ne yazık ki Türkiye'nin gerçeği olan çok ciddi ve acınası bir sorundur. Kişinin hayata baştan yenik başlamasıdır; özellikle de kadınsan. Romanda yukarıdaki paragrafa benzer birçok örnekle karşılaşırız. Nedeniyse, Çiçektepe mahallesinin insanların cahil, eğitimsiz, maddi gücü olmayan tipler olmasıdır. Her sorunu şiddet uygulayarak çözmeye çalışan bu insanlar için, kadın demek anlamsız bir

kimliktir. Kadının konuşma hakkı yoktur, doğal olarak da erkeğin gücü altında her zaman ezilmeye mahkûmdurlar.

Erkeğin gücü, elinde barındırdığı fiziksel kapasite ile kendi anarşizmini kurabilmeye dayandığı için, tüm tatmin olmamış isteklerini, zayıf gördükleri eşlerinden çıkarırlar. Fabrika da yediği azarların kızgınlığını evlerinde eşlerini döverek, ya da kendisinden üstün olana ses çıkaramamanın acısını, kadınlar üzerinde faşizm uygulayarak atarlar. Evler, erkeklerin özgürlük alanı olduğu için, bu mekâna ulaştıklarında, kendi krallıkları da başlar ve küçük çapta da olsa totaliter rejim kurulmuş olur. Çöp Bakkal'ın eve gelip 'dayak atarım' tehditiyle, karısına cinsel baskılar da bulunmasını, bu açıklama için örnek verebiliriz.

Karısına, “Gelemem ben gidemem ben” türküsünü söyleyerek kondunun bir ucundan diğer ucuna yüz defa gidip gelmesini emretti. Bir eksik gidip gelirse konduyu başına yıkıncaya kadar dayak atacağına yemin etti... Türküyle kondunun bir ucundan diğer ucuna gidip geldi. Çöp Bakkal'ın önünde gözlerinden yaşlar dökerek yürüdü. Rüzgâr Çöp Bakkal'ın karısının kondunun içinde sekip durmasına güldü. Güle güle konduların başında esti. Türkünün kıvraklığına dayanamadı. Çiçektepe'nin beyaza boyanmış sokaklarında sabaha kadar oynadı. Sabah, Çöp Bakkal'ın keyif isteyen karısına türkü söylediğini kondulara yaydı (Tekin, 1990, s. 43).

Cümlelere baktığımızda, Çöp Bakkal'ın karısından talep ettiğinin; saçma olduğunu ve kimseye bir çıkar sağlamadığını görürüz. Ancak Çöp Bakkal için, bu istek kendi diktatörlüğünü evinde duyurabilmesi açısından önemlidir. Fiziksel açıdan zayıf olan kadının ise, şiddetle karşılaşmama adına kabul etmekten başka yapabileceği yoktur. Satırları komik yapan bir diğer neden ise; anlatıcının kişileştirme yaparak ateşi ve rüzgârı da işin içine katması, özellikle de rüzgârın türkünün kıvraklığıyla sokaklarda sabaha kadar oynamasıdır. Dile getirilen çok acı bir sorun olsa da, işin içine komik masalsı öğelerin karışması, anlatıyı mizaha yakınlaştırmıştır. Masal dilinin satırlara taşınması, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, büyülü gerçekçiliğin varlığını da gösterir. Zaten Latife Tekin'in kimi yapıtları, Türk Edebiyatı'nda, büyülü gerçekçilik akımının başarılı örnekleri olarak kabul edilmektedir.

İnsanların güce karşı özlemi, üstünlük kuramında kişilerin başkalarının gücüne karşı olan özenmeleriyle de komikliğe dönüşür. Özellikle varoş kesimin insanları, fiziksel

açından güçlü olanın peşinden gider, güçlünün güldüğüne onlar da güler; kızdığına da onlar da kızar. Bir tür lider konumundadır güçlüler, *Ağır Roman*'daki Arap Sado gibi. Medeniyet seviyesi yükseldikçe bu fiziksel kapasiteye başka güçler de eklenir “toplumsallık, akıl, siyasal güç vb.” Seviye düştükçe ise; hayvanlar aleminde olduğu gibi, kimi üstünlükler sadece adele gücüyle sınırlı da kalabilir. Bu güce sahip olanlar da, çevresindekiler için özenilecek bir hayata sahip olanlardır. Bu açıdan her iki romanda da *Ağır Roman* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*, yarattığı tiplerle, insanlardaki güç arayışının birçok örneğini içerir. Mesela *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, Çiçektepe halkı bir çeteye kavuşunca çok mutlu olur ya da aileleri erkek çocuklarının çeteye karışmasına “güçlü oğlum” diye sevinir. “Çeteye kavuşma”nın başarısı ise, her gece sokaklarda birinin ölmesiyle süregider. İnsanların cahilliğidir, söz konusu olan. Üstünlük ihtiyacının kötü sonuçlanmasıdır. İçerisinde fazlasıyla saldırganlık taşır; kimi gülmeler gibi. Komik olan öge; mahalle halkının bir çeteye olan ihtiyaçlarıdır, kendilerini başarılı görürler, bu açıdan. Kendilerini fiziksel güçle yaratılan algılama sayesinde mutlu ederler.

Şiddet üzerinden üstünlük sadece insanın dış çevresiyle olan ilişkisinde etken değildir; yukarıdaki örnekte olduğu gibi karı-koca arasında, hatta çocuk ve anne-baba arasında da görülebilir. Bu sefer ezen taraf anne veya babadır, ezilen ise çocuklardır. Babanın gücünden korkan çocuklar ya da annesinin dayak atmasından her yanı yara bere içinde gezen küçükler... Bu görünüm de, hiç yabancı olmadığımız bir sorun olarak romanlarda karşımıza çıkar. Mizahın diline büründüğünde ise komik bir anlatımla okurun karşısındadır. Kısacası fiziksel kapasitenin gücü, özellikle gelişmemiş toplumlarda, insanın tüm çevresiyle olan ilişkisinde başat etkenlerden biridir.

Reco rüyasında çizgi dünyasını dolaşırken, rüya bantlarının arasına ‘babasının sinirli portresi’ karıştı. Reco'nun hep aynı kareyi görmesine bozulan çizgi roman kahramanları, ellerindeki baltalarla Ali'nin suratını parçalayıp Reco'nun beynine tekrar yerleştiler. Gecenin ilerleyen saatlerinde Gili Gili Salih de “Vurma baba! Kulağımı çekme babacığım!” diye sayıklamaya başladı (Kaçan, 2014, s. 36).

Babalarının şiddetinden korkan Reco ve Salih, yaşamlarında büyük bir yer kaplayan ve her günü korku içerisinde geçirmelerine neden olan dayak yemenin baskısıyla rüyalarında bile babalarını görürler. Anlatıcı sürreal bir dille, çizgi roman

kahramanlarının ellerindeki baltalarla, Ali'nin suratını parçalayıp tekrar Reco'nun rüyalarına dönebilmelerinin resmini çizmiştir. Satırların komikliği ve özünde eleştirisi; gerçeküstücü bir dille şiddetin, çocuklar üzerinde uyguladığı diktatörlüktür. Bu satırlarda komiği yaratan gerçeküstü bir dille kurulan, çizgi roman kahramanlarının dövüş sahnesidir. Bu açıdan dil uyumsuzluklarına da verilebilecek komik bir örnektir.

Genel olarak, mizahın doğasına çok da uygun olmayan bir kuram olan uyumsuzluk başlığı altında, ele alınan örneklere baktığımızda, hepsinin ortak özelliği, şiddetin ve korkunun, bu gücü kurmada belirleyici bir öge olmasıdır. Doğal olarak da birçok sanatçının, toplumdaki sorunları göstermede çizdiği tipler ya da yaşanan olaylar; gülme ve üstünlük arasındaki ilişkiye örnek vermede kullanılabilir. Genellikle bu örnekler, daha çok ekonomik ya da kültürel sınıflamada, en alt kesimde olan insanların arasından çıkmıştır. Bunun altında yatan nedenler, insan ilişkilerindeki bağlantı noktalarını belirleyen birçok yerde aranabilir. Sonuç olarak gelişmemişlik oranı arttıkça, şiddetin dili keskinleşir ve kimi romanda da mizahın eleştirdiği odak noktalarına dönüşür.

1.1.2. Ekonomik Güç

İnsanlar arasında üstünlüğü yaratan en önemli güçlerden biri de ekonomik sermayedir. Para, kişinin toplumdaki konumunu belirler, insan ilişkilerini düzenlemede yardımcı olur, kişiye kimi özgürlükler kazandırır, ayrıca sahip olunan diğer üstünlükleri de fazlasıyla destekleyen bir güçtür. Üstünlük kuramına göre bir çeşit alay olan “gülme”yi yaratan nedenler de, kişinin ait olduğu grupta tüm bu sıraladığımız maddi güçlere sahip olmasıdır (Morreall, 1997, s. 10). Kısacası bireyin üstün olmasıdır. Basit bir güdüye dayansa da, içerisinde bir derinlik barındırmasa da, ne yazık ki toplumlarda paraya sahip olan kişinin, fakir bir insanla dalga geçebilme hakkı vardır ya da maddi güce sahipsen, varoş bir semtteki insanların giyim tarzını küçümseyerek gülebilmeye özgürlüğüne sahiptir. Bu açıdan “gülme”yi ilkel bir güdü olarak tanımlayan Albert Rapp'ın yorumu haklılık kazanır (Rapp, 1951, s. 110). Çünkü üstünlük kuramı; kişinin sahip olduğu güçler üzerinden yukarıda olması ve bunun sonucunda insanlarla alay edebilme hakkını taşıması, bu açıdan “gülme”nin, çok da etik bir kavram olmadığını gösterir.

Üstünlük kuramına göre gülmenin, ekonomik güç üzerinden kendini gösterdiği romanlar, daha çok yoksul hayatların bir yansıması olan anlatılardır; en belirgin de *Murtaza*'da, *Halo Dayı ve İki Öküz*'de, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ve *Ağır Roman*'da görülür. Nedeniyse bu anlatıların temelini maddi güçler arasındaki eşitsizliğe, var olan sistemin de bu eşitsizliği desteklemesine dayalıdır. Kısacası bu anlatılarda eleştirinin odak noktası “para”nın toplum içerisindeki dağılımına göre kurulur. Anlatıcı bu dağılım üzerine başka yoksunluklar da eklemiştir, cahillik gibi, ancak hepsini var eden, kapital sistemlerin maddi dengesizliği sonucu birilerinin dışarıda kalmasıdır. Sadece şehirler için değil; köylerdeki insanların bile üstünlüğünü belirleyen öge; sahip oldukları para olmasa da; tarla, koyun, inek, bahçe gibi mallarının değeridir. Doğal olarak bunlar da paraya dayalı sahiplikler olduğu için, varılan sonuç aynıdır.

Halo Dayı ve İki Öküz'de karşımıza çıkan Halo Dayı tiplmesi; iki öküz alabilmek için para biriktirmek zorunda olan Halo Dayı'nın, kalkıp köyden şehre gelmesinin komik ama trajik öyküsüdür. İki öküz alabilmek, en büyük hayalidir; çünkü bunu başardığında tüm köy halkı ona özenecek, herkes onu konuşacak ve Halo Dayı da bu güç üzerinden kendini mutlu hissedecektir. Kısacası kendisi bu hayalinin gerçekleşmesiyle, köyde bir üst makama yerleşecektir.

Halo'nun öküzleri diyecekler onlara. Geçerken çağalar birbirlerine gösderecekler, aha bak ula, Halo Dayı'nın öküzleri gidiyo, diyecekler. Köye nam salacak benim öküzlerim. Biri yeter amma, Halo Dayı ikisini birden koşuyo sabana, diyecekler. Yalakda su içişlerini teknil millet seyredecek, teknil millet gulaklarını okşamak için yanına varaca. Hele bozu hele bozu, hele garası hele garası, diyecekler (İzgi, 2011, s. 11).

Bu satırlar, insan doğasının, birilerinin karşısında üstünlük arayışının tipik bir örneğidir. Üzücü bir komiklik taşır; çünkü tüm bu güçlü istek, sadece iki öküz içindir. Komikliği yaratan da zaten budur; öküzün kulaklarıyla, su içişiyle, heybetiyle, köydeki insanların kendisine hayran kalmasıyla, ona özenmesiyle vb. kurduğu hayaller. Önemli olan tüm bunların hayalinin Halo Dayı'yı çok mutlu etmesidir. Doğal olarak da Halo Dayı karardır, kimseyi dinlemeyecek, para kazanabilmek, öküz alabilmek için şehre gidecektir.

Halo Dayı için öküz alabilme takıntısı, tüm roman boyunca kendini hissettirir, özellikle birilerine bu öküzleriyle üstünlük kurabilme telaşı vardır. Şehre gelir, iş bulur, para biriktirir ki köyüne dönüp arkadaşlarına hava atabilsin, gücünü gösterebilsin, paraya sahip olduğunu fark ettirebilsin. Bu nedenle Halo Dayı'nın öküzleriyle köye dönüş sahnesi bile komiktir, o kadar heyecanlanır ki, karısı Halo Dayı'nın biri kara, biri boz öküzleriyle koşturmasına arkasından yetişemez. Köy karşısından görünmeye başlayınca da tüm köy halkına seslenir:

Kirman Yarığı karşıdan gözükmüştü...

_ Dur, dedi karısına, dur!.. Hep bu dakgayı bekledim, hep burayı... Dur çıksınlar düzlüğe, hazırlansınlar, uyuyanlar uyansın, köyün dört yanına haber salınsın...

...

“Çıkın yola, çıkın!” diyordu. “Sen de çık Zako, sen de Yussuf, sen de Bedo!..”

Boz öküzün ipini sımsıkı tutmuş, koşuyordu... Yemek, yutmak istiyordu şu birkaç yüz metreyi... Ama ya İmamgızı, ama ya kara öküz?.. (İzgu, 2011, s.s. 401-402)

Sonuç olarak Halo Dayı başarmıştır, şehirde para kazanmış, parasıyla öküzlerini almış ve dönüyordur. Kendisine gitme diyen herkesi şaşkına çevirecektir, kendi üstünlüğünü gösterecektir. Ne yazık ki beklediği gibi olmaz; maddi güç yarışına girdiği arkadaşlarının hepsi onun yokluğunda vefat etmiştir. O kadar para kazanmıştır; ancak yakını olan kimseye bu paralarını gösterememiştir. Bu duruma Halo Dayı o kadar üzüldür ki; hırsından öküzlerini alıp mezarlığa doğru gider ve oradan ölü arkadaşlarına seslenir, öküzlerini gösterir. “Bak ula Dingil Zako, bak ula Dik Yussuf, bak ula Şişgo Bedo, geldim, ben geldim... Gafalarınızı kaldırın da bakın!..” (İzgu, 2011, s. 402) Ve arkadaşlarına niye beklemediniz beni, diye seslenir. Yaşadığı büyük bir hayalkırıklığıdır, Halo Dayı için. Üstünlüğünün çöküntüsüdür, bir bakıma. Komik bir görüntü olsa da, ölmüş arkadaşlarına seslenmek, yıllardır içinde biriktirdiği ezilmişliğin bir hincidir.

Ekonomik üstünlüğün kurulu olduğu en önemli yer ise şehirlerdir. Şehirlerde insanların paranın dağılımına göre ne kadar saygı göreceği bellidir. Ekonomik sermaye sayesinde kimileri, paralarıyla birilerinin haklarını ellerinden alır, birilerini yönetir, sömürür, tüm yaptırım güçlerine sahiptirler. Bir fabrika sahibinin, atık suyu fakirlerin üzerine boşaltabilme hakkı, el altından da olsa, vardır. Güç kimdeyse, kurulu olduğu mekânın tüm işletimi de ona aittir. Doğal olarak da ezilen kesimin içindeki kızgınlık, tüm bu kurulu olan para düzeneğindedir. Bu açıdan Halo Dayı ve onunla birlikte çalışan işçilerin

isyanları, kimi noktada onların haklılıklarını dile getirir, komik olsa da. “Patronlar da adam deel ki, bi günden bi güne işçinin yanına varıp, ne alıyonuz, ne ediyonuz diye sormazlar ki, gelirler tumafilnen, sanki alayı tefdiş ediyo, şöle bi enerler, bi bakarlar, ondan sonra işçi başıynan iki mırmır, iki vırvır, hadi eyvallah, bok soylular” (İzgu, 2011, s. 186). İşçiler arasında güçlü olanın, birilerinin parasını alması, patronların umursamadıkları işlerle ve işçilerle, muhatab olmamaları, kendi dünyalarına gömülü bir şekilde bencilce yaşamaları eleştirinin odak noktasıdır. Bu satırlarda üstünlüğü kuran tabakanın, alt kesimi ezmesi, kendi çıkarları doğrultusunda kullanması ön plana çıkarılır. Alttan alta oturmamış kapital sistemin varlığı hissedilir.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda da, bu maddi dengesizlik, kapitalizmin eleştirisiyle, kendini fazlasıyla belli eder. Özellikle de insan sömürüsüne dönüşen bu maddi düzenin altında ezilenler vardır. Fabrikalar kurulur, atıklar bu insanların üzerine gönderilir, evleri yıkılır, paraları alınır, kanlarının son damlasına kadar çalıştırılır vb. Önemli olan ne kadar sömürüldükleridir. Önemli olan başka bir konu ise; *Halo Dayı ve İki Öküz*'de olduğu gibi, patronun cebine giren paranın miktarıdır.

Büyük şirketler, mahalleye, halkın adını bile bilmedikleri bir kavram olan bankaları açmaya kalkarlar. Bankalardan birinin şubesi açılrsa da, bu insanlardan hiçbiri ne olduğunu anlamaz ve bankanın etrafında dolanarak bu garip dükkâna bakarlar. Kimse ne olduğunu bir türlü açıklayamaz, ta ki mahallenin muhtarının gelip “banka”nın ne kadar faydalı olduğunu anlatıncaya kadar. İnsanlar paranın gücünü bilmediklerini için, banka gibi parayla ilgili bir dükkân da, onlara anlamsız gelir. Çünkü onlar için önemli olan ekmek alabilmek, maaşlarına kavuşabilmek, su bulabilmek, evlerinin yıkılmasını engelleyebilmek vb. anlatıcının komik bir dille sunduğu sorunlardır. Onlar için yaşamlarını devam ettirebilmektir, tüm mesele. Komik olan, anlatıcının ironik bir dille belirttiği gibi Çiçektepe'nin bir banka kazanması ve yeni bir caddelerinin olmasıdır. Bu sayede de kendi üstünlüklerinin arttığını düşünürler.

Anlatıcı ekonomik güç üzerinden bu insanlarla alay eder; özünde ise bu alaycı dil var olan gerçeği gösterir, karşı çıktığı bu sistemi eleştirir. Yazar toplumu biraraya getiren hiçbir insanın ezilmemesini istemektedir. Parasal gücün ortadan kalkmasını, sosyal

devlet sistemiyle, herkesin eşit olduğu bir düzenin kurulmasıdır, vurgulanan. Bu düşüncesini de tam tersi bir görünümle okurun karşısına çıkarır. “Bankanın açıldığı ilk gün Çöp Muhtar’ın para yatırması, sonra da çalımlanarak bankanın yararlarından laf açıp ortalığı velveleye vermesi, Çiçektepe’lilerle bu banka arasında gösteriş hissi bağının kurulmasına neden oldu” (Erbil, 1990, s. 100). Devamında da tüm mahalle halkı Çöp Muhtar’a özenerek bankalarında hesap açtırmaya, banka cüzdanlarını koyunlarında gezdirerek birbirlerine hava atmaya başlarlar. Bu insanlar arasında bile güç yarışı para üzerinden ilerler. Şehre gelmek, onlar için paranın keşfedilmesi olmuştur. Herkes birbirinin maddi gücüyle ilgilenmeye başlar ve birbirlerine komik nesnelere üzerinden üstünlük taslarlar. Kısacası, insan doğasının en basit gülme arayışındaki çekici bir güçtür para.

Konducular bu tozlarla misafir ağırladılar. En kıymetli misafirler için sandıklarda kâğıt kâğıt tozlar sakladılar. Tozlar bilinmedik meyvelerin suları oldular. Sahte fabrikalar durmadan çoğaldı. Konduların içinden Dereağzı Mahallesi’ne doğru uzandı. Zamanla bu fabrikaların olduğu yer ‘Çiçektepe Sanayi’ adını aldı. Çiçektepe Sanayi’de küçük tekstil atölyeleri açıldı. Sanayi’den gökyüzüne mavi, yeşil, kırmızı dumanlar savruldu. Çiçektepe’nin başına boy boy, renk renk bulutlar oturdu. Konduların üstüne fabrika karları yağarken bulutlar renkli yağmurlar aktardı (Tekin, 1991, s.75).

Paranın gücü altındaki bir mahallenin çaresizliğidir, komik bir dille sunulan. Çiçektepe’nin havasını kirleten, orada yaşayan insanları her gün bu zehirli atıklarla dolu havayı solumaya maruz bırakan bu fabrikalar, açıkça söylenmese de eleştirinin oklarındadır. Devletin duyarsızlığı da, arka planda bu insanların yaşamlarının her geçen gün çürümesindeki nedenlerden biri olarak gösterilir. Birçok dil uyumsuzluğunu da içeren bu satırlar, aslında var olan güçler ilişkisini gözler önüne sermektedir. Ekonomik üstünlük açısından yaklaştığımızda, bu gücü ellerinde bulunduran insanların, kalabalık üzerindeki hakimiyet gücünü de nasıl ellerinde taşıdıklarının kanıtıdır.

Genel olarak düşündüğümüzde, sürüler, her zaman bir gücün hegemonyası altındadır ve bu doğrultuda da yaşamlarının çizgisi, güçle orantılı gider. Bu güçlerden en basiti fiziksel hakimiyettir, devamında da maddiyat gelir. Maddi kimlikle var olan insanlar da, sırtlarını yasladıkları paranın iktidarı sayesinde, birilerini ezerler. Doğal olarak da, gülmecenin dilini kullanarak, bakışlarını bu ezilen insanlara çeviren yapıtlar da, zaman

zaman, sorunu vurgulamak adına abartı dili de kullanarak, toplumdaki bu maddi güç ilişkisine yönelir. Ele alınan romanlarda da mizah dilini kullanarak paranın kurduğu iktidarı, olaylar üzerinden en iyi anlatan roman *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır.

1.1.3. Toplumsal Güç

Üstünlük Kuramı, insan ilişkilerinde var olan gülme kavramını “güçlü olma”yla ilişkilendirerek açıklar ve özünde de her insanın içinde “güçsüz olan komiktir algısı”nı taşıdığını belirtir. Türk romanında güçsüzlük ve gülme arasında kurulan bu olumlu ilişki de daha çok insanın ezilmişliğine, toplumla uyşamamasına, kendi bulunduğu çevrenin bir adım gerisinde olmasına dayanır. Köyden gelip şehre yerleşen kişinin, komik davranışlarına tüm mahallenin gülmesi gibi ya da apartman görevlisinin karısının çöpleri karıştırırken, kimseye görünmemek adına sergilediği acaleci ve komik davranışlarına, binadaki kişilerin kahkaha atması gibi, özünde kişinin toplumsal açıdan güçsüzlüğünün ya da belki de farklılığının bir yansımasıdır, aslında.

Üstünlük kuramına göre; kolektif bir gülüş vardır; kişinin, çevresindeki herkes gülüyor diye, kendisinin de -kimi zaman anlamadan da olsa- o kişiye gülmesidir. Böyle bir gülüş, içerisinde sosyallik barındırdığı için, toplumsal güç kategorisine girer. Çünkü kişinin sosyal ilişkilerine göre şekillenecektir. Bir tür kişinin çevresinden dışlanmamak, kendini de o gruba katabilmek için uyum göstermesidir. Bu tarz oluşumlarda, grubun dışında kalabilmeyi, kolektif bir gülüşten uzak durabilmeyi beceren nadir insanlar vardır.

Türk romanına baktığımızda, toplumsal gücün temellerini belirleyen bazı anahtar noktalar vardır; paranın gücünün doğru yapılanmaması, şehir ve köy arasındaki karşıtlıkların yoğunluğu, ülkenin ekonomik düzeninin yanlış kurulması ve bu yanlışlığın da giderek artması gibi. Toplumsal güç birçok noktada maddî güçle de el ele gitmektedir. Doğal olarak da gülmeceğin baskın olduğu birçok romanda, bireyler arasındaki toplumsal güç yarışının doğurduğu komik sonuçlar birçok kez görülür.

Genel olarak ‘toplumsal güç’ün tanımının yapıldığı bu satırlardan sonra, kolektif gücün karşısında olan özneye verilebilecek başarılı örneklerden biri olan Murtaza’dır. Bir

mahallede, sonrasında da fabrikada bekçi olan Murtaza, çevresindeki tüm insanları karşısına alarak var olmuş bir tiptir, ilginçtir, gariptir, komiktir. Doğal olarak da bu yapıda bir tip olduğu için grup içerisinde, sürekli olarak insanların alayına maruz kalır. Hatta kimi zaman, çevresindeki akrabalarının bile alayıyla karşılaşır.

“Tıpkı dayısı kakavan Hasan!”
 “Tıpkı”
 “Herkes gider Mersin’e...”
 “Bu budala tersine!”
 “Ben en çok acırım anacığın...”
 “Bereket çekmemiş kardaşı kakavan Hasan dayılarına...”
 “İyi ama, saldırmış idi dayısı düşmana arslanlar gibi!”
 “Saldırmış idi de ne geçmiş eline?”
 “Şahadet şerbeti!”
 “Denmez ona şahadet şerbeti...”
 “Yaa?”
 “Denir dangalaklık şerbeti!” (Kemal, 2011, s.s. 10-11)

Muhafazakâr toplumlarda, farklı olan, genellikle ötelenir, itelenir, dışarı atılır; çünkü o öznenin sosyal yapıdaki farklılığı karşı taraftakileri rahatsız eder. Özellikle de bu farklılık, başkalarının özgürlüğüne dokunduğunda, toplumla bir karşıtlık oluşturduğunda daha da dikkat çeker. Bir de bu farklılığın, o kişiye pragmatik açıdan bir getirisi olmazsa, kişi komik bir konuma düşer. Doğal olarak da uç noktalarda olan bu kişi, fikirleri, davranışları, giyim ve konuşma tarzı açısından, herkesin alaycı diliyle karşılaşır. Kimi zaman alaycı dilin içine argo da karışır ve bu kişi “kakavan, budala” gibi nitelemelerle insanların diline düşer.

İnsanlar Murtaza’nın, herkesten farklı bir tip olduğunun farkındadır ve onun bu farklılığı da, işle ilişkili bir ortam olduğunda kendilerini rahatsız eder. Çünkü Murtaza kafasında yarattığı ideallerin peşinden gitse de, insanların bulunduğu yerdeki özgürlüklerine müdahale etmeye başlar. Doğal olarak da kimse tarafından sevilmez. İnsanlar da Murtaza’ya sataşma yolları ararlar ve birbirlerinden güç alarak, kurdukları üstünlükle alaycı bir dil geliştirirler.

Kalabalık bu sözlerle daha da çıkmıştı zıvanadan:

“Vay Allah vay!”
 “Analar ne aslanlar doğurmuş demek...”
 “Herif sinema şerefsizim.”
 “Ne sineması? Tiyatro. Koy sahneye, gülmekten işetsin milleti altına (Kemal, 2011, s. 77).

Murtaza'yı alaya alan bu satırlarda, hakim olan kalabalığın gücüdür. İnsanlar birbirini destekler ve birbirinden beslenir, ayrıca da kişi sosyal bir varlık olduğu için toplulukla hareket eder. Bunun sonucunda da göz önünde olan kişi, bu toplulukla her çatıştığında, alaycı tavırlara maruz kalır. Gruptaki herkes birbirinden güç alarak alaya başlar ve o kişi üzerinde üstünlük kurarlar. Bu alay sosyal yapıya ait olmanın üstünlüğüdür. Aşağıdaki örnekte de benzer şekilde, farklı olmanın bedelini öder, Murtaza.

On kuruşu masaya bırakan Murtaza, hâlâ tepinerek, katıla katıla gülmekte olan işçilere döndü:

“Yazıklar olsun, yazıklar olsun ki söylediğim içli sözlerden alacağınza ders, gülersiniz hayvanlar gibi!”

Ensiz, “Yörüüüü,” dedi.

“Andavallı”

“Lan yörü gav gav” (Kemal, 2011, s. 138)

Kahvedeki insanların kollektif üstünlüklerinden yararlanarak Murtaza'yla alay ettikleri bu satırlarda, gücün altında kalan kişinin bulunduğu tek çözüm ortamı terk etmektir. Birçok kez olduğu gibi, sosyal gücün etkisiyle oluşan ve komik bir dille karşı tarafı ezmeye varan bu cümleler, Murtaza'nın kaçınılmaz sonudur. Çünkü farklılığı yüzünden, bulunduğu her ortamda, bu tarz tepkilerle karşılaşmış ve sonuç olarak sevilmeyen biri olarak yaşamına devam etmiştir.

Toplumsal güçsüzlük, kimi kişide arayışın, daha fazlası istemenin, öteye erişebilmenin hazzını doğurduğunda, insan çözümler üretmeye başlar. Ancak bulunan çözümler, her zaman kişiyi ulaşmak istediği toplumsal noktaya getirmez. Kimi zaman kişi eski sahip olduğunun da gerisine düşebilir ve kendi güçsüzlüğünü daha çok artırabilir. Kısacası insanın güçsüz konuma gelip çevresini güldürmesi; kişinin kendi başarısızlıklarıyla ya da daha fazlasını istemesiyle ilişkilidir. Örnek olarak, Muzaffer İzgü'nün *Halo Dayı ve İki Öküzleri*'nde karşımıza çıkan Halo Dayı ve oğlunun, tuvalet bekçisinin onlardan para istemesine verdikleri tepki, güç ve komik arasındaki ilişkinin bir çizimidir.

- Hop, hop, dedi, nereye hele?

Baba oğul birbirlerinin yüzüne baktılar. Tuvalet bekçisi;

- İki lira, dedi.

Anlamadı Halo Dayı, hiç helaya gitmek parayla mı olurdu?

- Ne iki liresi? dedi.

- Adam başı birer liradan ikiniz iki lira...

- Get oğul işine, dedi Halo Dayı, ama yapıştı tuvalet bekçisi yakasına:
 - Burası değirmen arkası değil, dedi. Boşuna beklemiyoruz burada.
- Halo Dayı, tekrar oğlunun gözüne baktı, ne de olsa oğlu askerden yeni gelmiş, şehir nedir biliyordu (İzgi, 2007, s. 100).

Bu satırlarda dile getirilen; köyden şehre gelen, baba ve oğlun, İstanbul'daki yaşamın karşısında, düştükleri çaresizlikleridir. Alt seviyede olan kişilerle bile iletişim kuramazlar; çünkü bilmedikleri bir yaşamın ortasında oldukları için onları anlayamazlar. İnsanın tuvalet ihtiyacını gidermek için para ödemesi, Halo Dayı'ya çok saçma gelir. Bekçi de şaşırır, bir taraftan da kendini üstün görmeye başlar. Karşısındaki komik giyimli insan, böyle basit bir gerekliliği bile bilmemektedir. Bu sahne kişinin toplum karşısında 'aptal' konumuna düşmesidir. Doğal olarak da tuvalet bekçisi, Halo Dayı'ya göre toplumsal bir güce sahip olduğu için, ona gülebilmeye, onunla alay edebilme hakkına sahiptir. Kısacası Halo Dayı'yı böyle komik bir duruma düşüren neden kişinin toplumsal sermayesinin yokluğudur.

Üstünlükler üzerinden ilerleyen *Halo Dayı ve İki Öküz*'de, Halo Dayı ve İdris'le ilgili birçok komik sahne karşımıza çıkar. Bu insanlar, girdikleri her ortamda, ortama ait olmadıkları için, aptalca davranışlar sergilerler, varılan nokta ise her seferinde aynıdır; alayın diline maruz kalmak. Bu anlamda Halo Dayı'nın sergilediği komik davranışlardan biri de; bindikleri kamyonu bulmak için park yerindeki bütün kamyonları koklamaya başlamasıdır. Doğal olarak da insanların kısa sürede dikkatini çeker ve Halo Dayı'yla, hiç acımadan dalga geçmeye başlarlar.

- Ne o dede, dedi, kamyonların kokusundan markasını mı bulmaya çalışıyorsun, bak bizimki Man, kız gibi kokar, şu BMC, şişman kadın gibi kokar!..
- Ardından da kahkayı bastı... Ama bilmiyordu ki Halo Dayı'nın koklayıp koklayıp kamyonu bulamayınca içi gidiyordu... (İzgi, 2011, s. 102)

Abartı bir dille Halo Dayı'nın sergilediği, ucu saçmanın kıyısına varan komik bir eylemdir. Çevresindekiler de, ne yaptığını anlamadıkları bu garip adamı, gülme malzemesine dönüştürüp birbirlerine gösterirler. Çünkü kamyonları koklayarak, bir yer aramaya çalışmak, şehir insanına garip gelen bir eylemdir. Ancak bu kişinin yaşı büyük olduğu için de, bu gariplik, gülme ve alayla sınırlı kalır. Ne yazık ki Halo Dayı, daha sosyallik bağını kuramamış, şehre uyum sağlayamamıştır, genç yaşlı herkesin odak noktasıdır.

Farklı bir komiklik ise Halo Dayı'nın ve İdris'in, şehre alışmaya çalışırken, insanlarla kurdukları saçma ilişkileridir. Doğru düzgün konuşmayı, kendilerini ifade etmeyi bile beceremedikleri için, birçok topluluğun içinde komikliği yaratan kişiler olurlar. Romanda birçok sahnede, insanlar onlarla alay eder, onları ezmeye çalışır, kimi zaman ise onlara kızarlar, hatta dertlerini anlatamadıkları için bu insanların itilip kakıldıkları bile olur. İdris'in kadınları, kızları görebilmek için genelev arama sahnesi de komiktir. İdris, şehir yaşamına alışmamış bir kişi olarak, o dünyanın içinde olan insanlar için komik bir objedir. İnsanların İdris'e gülmesi, toplum düzenine göre şekillendiği için, kollektif bir oluşumdur.

- Hemişerim bişe soracaktım, acep bazar nere, bazar?..
- Ne pazarı? Dedi adam.
- Söylemedi İdris, boğazına bir şey geldi düğümlendi... Adam yineledi:
- Salıpazarı mı?
- Yoo şey bazarı
- Ne pazarı?
- Balık mı, Balıkpazarı mı?
- Yoo, şey...
- Eee, dedi adam, ne satılır be herif? Kocaman adam olmuşsun, şey şey deyip duruyorsun, herkesin işi gücü var...
- Adam yürüyüp giderken ancak söyleyebildi İdris:
- Avrat avrat, avrat satılırmış orda... (İzgi, 2007, s.s. 199-200)

Bu görünüm komiktir; cümlelerin gerisinde ise çaresiz bir insanın, üstün olanın karşısında düştüğü ezilmişliktir. Anlatıcı yarattığı kişiye verdiği bu “aptal” kimliğiyle, okuru fazlasıyla eğlendirir. Ancak asıl dile getirilmek istenen; köy insanının, şehir insanı karşısında düştüğü aşağıda kalma halidir. Üstün niteliklerin, şehir yaşamına uyum sağlamış kişiye verilmesidir. Farklı bir açıdan da üstünün gülüşü; kişinin, karşı tarafa ne kadar ezik olduğunu göstermektedir. Doğal olarak karşı tarafın güçsüzlüğü üstün kişiyi mutlu eder, kendini ortaya koymasına yardımcı olur. Sonuç olarak güçlüyü ortaya çıkaran, güçsüzlerin varlığıdır.

İdris, romandaki birçok kişi için alay edilecek bir tiptir. Gerçekten de, babası gibi, şehir yaşamıyla ilgili hiçbir bilgisi yoktur ve girdiği her ortamda dikkatleri çeker. Sonuç olarak da insanların yüzlerinde alaycı bir gülümsenin oluşması kaçınılmazdır. Tüm şehirde avrat pazarını bulmaya çalışır, insanlara sorar, komik tepkilerle karşılaşır ama

bu insanların niye güldüklerini bile anlamaz, ne yöne gittiğinin bile farkında değildir. Dikkat çeken, kendisi hiç anlamasa da, konuştuğu herkesin İdiris'le alay etmesidir.

- Hemişerim, avrat pazarı nere ki?
- Gazete satıcısı:
- Soğan mı alacaksın? diye alaylı alaylı sordu.
- Yoo, dedi İdiris, orada avratlar satılırmış da...
- Pekiyi, çuvval getirdin mi?
- Ne çuvvalı?
- Avratı neyin içine koyup götüreceksin?
- Aboov!...
- Aboov ya... Hiç insan çuvalsız gelir mi? (İzgu, 2011, s. 242)

Bu satırlarda karşımıza çıkan sorun iletişimsizliktir. Zaten gazete satıcısının alaylı gülüşünü doğuran neden de bu iletişimsizlik sonucu ortaya çıkan dil karmaşasıdır. İdiris, kendisiyle alay edildiğinin farkında bile değildir; hatta yanında çuval getirmediği için ilk başta üzülür. Ancak sonrasında kafasında yaptığı hesapta, çuvala gerek olmadığına karar verir ve yoluna devam eder. Gazete satıcısı, kendisini, İdiris'in karşısında, toplumsal açıdan daha üstün görür ve onunla alay edebilme hakkına sahip olduğu için de karşı tarafın cahilliğini kullanır. Ortaya çıkan görüntü komiktir.

Üstünlük kuramı açısından çok da fazla yorumlanabilecek bir roman olmasa da, zaman zaman Bay C. nin kimi sahnelerinde güç ilişkileri ya da ilişkisizlikleri sonucunda oluşan gülmenin izlerini görürüz. Özellikle de *Aylak Adam*'da Bay C. nin dilinden toplumsal gücün yarattığı baskı, anlatıcının alaycı dilinde bizlere sunulur. Zaten, sorunun temeli de; Bay C. nin, bu kurulu düzene, özellikle de bu düzenin işleyişini belirleyen, toplumsal gücü en çok ellerinde bulunduran kişilere olan kızgınlığına dayanır. Bay C. nin ne kadar dışında olsa da, içindeki rahatsız edicilik, insanlarla iletişime geçmek zorunda olduğu birçok zaman ortaya çıkar. Hatta kimi zaman insanlara sataşmaya, durup dururken gidip bir kadını öpmeye, insanlarla dalga geçmeye kadar varır. Kafasında ilginç çıkarımlar da bulunur, sonra da buluşlarına kendisi de güler. Tüm bunlarda insanlara karşı takındığı alaycı bakış ya da kendini üstün görme arayışı varlığını hissettirir. Ve kendi içinden bu insanlara alaycı, kimi zaman da küçümseyici bir dille seslenir.

Saatine baktı: Dört buçuğa beş vardı. “Eve gidip okusam.” Durağa yürüdü. “Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar...” Kafasından geçene güldü. Duraktakiler dönüp baktılar. Kadının biri kaşlarını çattı. Sokakta kendi kendine sesli gülünemeyeceğini bilmeyen yoktu (Atılğan, 2006, s. 18).

Bu satırlarda Aylak Adam, toplumsal gücün baskısına, sinema çıkışında isyan eder. Alaycı bir gülüş vardır; çünkü kafasındaki düzenin, büyük bir yer kaplayan toplumsal güçle çatışması söz konusudur. Bunun mutsuzluğunu da, kendi üstünlüğüne inanmanın yarattığı alaycı dille giderir. Kısacası toplumsal gücün reddidir, Bay C. nin komik yorumları. Zaten *Aylak Adam*'da, kolektif güç açısından tersine şekillenmiş bir ilişki vardır. Normalde güçlü, alay hakkını elinde bulundurur; ancak bu romanda alayın dilini satırlara taşıyan, güçlü sosyal yapının karşısında tek başına olan Bay C. dir. Ters orantılı bir güç ilişkisidir, söz konusu olan.

Türk romanında, toplumsal güçle ve kişiler üzerinde yarattığı yönlendirme baskısıyla, ‘bıyık’tan yola çıkarak alay eden eserlerden biri; Tahsin Yücel’in *Bıyık Söylencesi*’dir. Tüm bir kasabaya hakim olan özentilikle, yalancı kimlikle, birbirinin peşinden gitmeyle alay eden anlatıcı, merkeze Cumali’yi koyar ve onun çevresinde özentili heveslerle dolaşan kişiler de ne yaptıklarının farkında bile değillerdir. Toplumsal gücün dışında kalmak istemedikleri için anlamadan, dinlemeden çevresindekiler ne yaparsa, onlar da peşlerinden giderler. Bu romanda alay edilen grup, *Aylak Adam*’daki gibi, toplumsal ilişkilerin içindeki tiplerdir ya da sürülerin yarattığı toplumsal baskıyla nesnelliğini yitiren insanlardır.

O gün, kahvelerde, dükkânlarda, sokaklarda, evlerde, tüm konuşmalar dönüp dolaşıp kaymakamın odasındaki dörtlü söyleşi üzerinde yoğunlaştı. Birçokları, özellikle Berber Ziya’yla Hacizzet Ocak’ın yarım yamalak açıklamalarından yola çıkarak Cumali’nin bıyığının kasabayı ayrıcalıklı bir konuma getiren olağanüstünlüğünü vurgulayan değişik söyleşilere girişti. Ancak, görünüşüne bakılırsa, olaydan en çok etkilenen Hacıfarıfı’ydı, sokakta adımlarını daha bir güvenle attı, dükkânda, kahvede, geleneksel Türk bıyığının kökeninin nerede olduğunu göstermek istercesine, ikide bir apak bıyıklarını burdu (Yücel, 2010, s. 48).

İnsanların gözünde -Kaymakam’ın yaptığı konuşma da etkili olur- Cumali’nin bıyığının, kasabaya üstünlük getireceği, kasabayı farklı bir konuma yerleştireceği kabul

görür ve çevresindekiler tarafından bu “kutsal bıyık” çok anlamlı ve değerli bulunur. Kasabadaki herkes de bıyığa karşı besledikleri saygıyla, böyle bir bıyığın kendi kasabalarında bulunmasının verdiği gururla çok mutlu olurlar. Bu satırlar toplumsal gücün, büyük bir çoğunluğu yönlendirmesidir. Açıkçası sürü psikolojisi de denebilir. Ancak bu sefer gülen; roman kişileri değil, anlatıcının kendisidir.

Tahsin Yücel, ilerleyen satırlarda ‘bıyık’ın önemini, gördüğü saygıyı, hayranlıkları daha da artırır. Abartı bir dil hakim olur. Pragmatik dil uyumsuzlukları devreye girer. İnsanlar bıyığı görünce heyecanlanmaya başlar. Tüm kasaba Berber Ziya’nın aklıyla ortaya çıkan bu bıyığın peşinden gitmektedir. Abartıyla çizilen tüm bu görüntüler, Türk halkındaki akılcı düşünebilme yoksunluğunu gösterir. Birbirinin peşine takılıp giden bu insanlar, kendilerini uyum sağladıklarında güçlü görebilmektedir.

Cumali’nin saygınlığı doruğuna ulaştı böylece. Kunduralarının gıcirtısı bile insanların yürek vuruşlarını hızlandırdı. Bıyığın ardında, sağa sola bakmadan, ağır ağır geçip gittiğini görenlerin gözleri yaşardı. Bir sokağın köşesinde, bir dükkânın önünde, birdenbire onu karşılarında bulan delikanlıların başları döndü (Yücel, 2010, s. 58).

Satırlarda, toplumsal gücün, bıyığın çevresinde, ‘insanların başlarını döndürecek kadar’ coşku yaratması kendini gösterir, hatta bu coşku, belki de gülmeyi doğuran nedenlerden biridir. Tabii, gülmeyi doğurmasının arkasındaki nedenlerden biri de; bu gücün hiçbir mantıksal temele dayanmamasıdır.

Gülme’yi, kusurla ilişkilendirerek açıklayan Platon’a göre; hata yapan komiktir. Başkaları da bu hatayı ya da kusuru fark ettiklerinde, karşı tarafa gülebilmek hakkını kendilerinde bulurlar; bu gülenler kimi zaman okur olur kimi zaman roman karakterleri kimi zamansa yazarın kendisidir. Mizahî dil, doğası gereği toplum ya da bireyle ilgili sorunları gülmeye harmanlayarak eleştiren bir yapı olduğu için de; sanatçı fark ettiği sorunu ya da kusuru, mizahı kullanarak ortaya koyma sorumluluğunu taşır. Kendisinin güldüğü sorunu ortaya koyar ki başkaları da gülsün ve olumsuzluklar düzelsin. Yukarıdaki satırlarda da Tahsin Yücel, toplumdaki güç arayışının saçma uygulamalarla tatmin edilmesini, önce kendisi gülerek, sonra da okurları güldürerek dile getirir.

Toplumsal gücün kötü insanları desteklediği noktada, ezicilik daha baskın bir konuma dönüşür. Özellikle de toplumun gerisinde kalmış insanların dünyasında, toplumsal güç ve kötü arasındaki ilişki, sürekli olarak birbirini besler ve birileri de bu beslenme zincirinin yemi olur. Bu anlamda *Ağır Roman*'ın tiplerine baktığımızda, kötüyü tanımlayan Reis ve onun etrafında oluşmuş bir güç birlikteliği vardır. Sahip oldukları bu üstünlükten yararlanarak da, kendilerini rahatsız eden ya da kendilerine karşı bir güç olarak ortaya çıkan birileri olduğunda, o kişiyi kimi zaman şiddetle kimi zaman alaya alarak ezerler.

Ağır Roman'da Reis ve onun adamları karşısında, en çok zarar gören tipler, Berber Ali, Arap Sado ve Gılı Gılı Salih'tir. Hem şiddetin hem de şiddetle ezemediklerinde sözcüklerin gücünden yararlanarak her fırsatta, bu kişilere sataşır. Hatta romanın ilk sayfasında bile bu alaycı dil kendini gösterir. Reis'in kahkahaları arasında, tüm mahallenin onu seyrettiği sahne, Salih için kötü bir başlangıçtır. Gılı Gılı Salih'in, kötü insanların karşısında komik bir konuma düşmesidir. Reis ise kahkaha atan kişi olarak, toplum içerisinde kendi gücünü ispatlamıştır. Sonuç olarak, her insan için karşı tarafla alay edebilmek, kendi üstünlüklerini kanıtlamanın bir yoludur.

Sahte ipek gömleklerini rüzgârın asaletine satmış olan pezolar, yuttukları hapların patlamasını beklerken, Edâ'nın apış arasını yıkadığı vizite suyuyla ıslanan Gılı Gılı Salih'e, "Ulan artık hayatın boyunca karı derdin olmaz, bütün mitralar ayaklarına kapanıp tapacaklar sana," diyerek balinalar gibi gülüşüler (Kaçan, 2014, s. 1).

Reis'in bu satırlarda Salih'le alay etmesindeki neden ise, genelevin balkonundan atılan pis suyun, Salih'in kafasından aşağıya doğru dökülmesidir. Suyu atan, genelevdeki kadınlardan biridir. Roman bu girişle başlar ve ilk satırlardan, sıradan insana 'iğrenç' gelebilecek nesnelere karşımıza çıkacağını gösterir. Bu komik sahnenin arkasına da, herkesin önünde rezil olan Salih'le alay eden tipler, kendi sosyal ilişkilerinin gücüne dayanarak, tüm anlatı boyunca Salih'i ezebilme politikasının peşini takip ederler.

Genel olarak romanlardan yola çıkarsak eğer; toplumsal gücün, alayın dilini doğurmasına verilebilecek en çok örnek *Halo Dayı ve İki Öküz*'den çıkmıştır, diyebiliriz. Diğer romanlarda toplumsal üstünlüğün yarattığı gülüşler nadir de olsa

karşımıza çıkar; ancak *Halo Dayı ve İki Öküz*'ün içerisinde, birilerini yenme, küçük görme adına alaycı dili kullanan sahneler, diğerlerine göre daha fazladır. Zaten özünde de *Halo Dayı ve İki Öküz*, üstünlük kuramına göre şekillenmiş bir romandır. Dil uyumsuzluklarının ya da mizah türlerinin yoğunluğundan çok, iki uç arasındaki farklılıklar ve birilerinin kahkaha atarak kendi gücünü göstermesi söz konusudur.

1.1.4. Siyasal Güç

Siyasal güç, kişinin bulunduğu konum doğrultusunda kendini “üstün” biri olarak tanımlaması; iyiyi, güzeli, saygıyı hakettiğini düşünmesi; işine geldiğine ya da tüm insanlar üzerinde baskı uygulayabilme gücüne sahip olması vb. diyebiliriz. Öncelikle her açıdan, özellikle akıl ve makam gücü olarak, kendini her anlamda üstün gören bu insanlar, kendi kurallarınca bir düzen kurdukları için, kendi yaşama alanlarını oluştururlar. Ancak bu yaşama alanında en alt seviyedekiler her zaman vardır ve bu alt seviyede olanlar da, bu siyasal güce sahip insanların gözünde, genellikle komik bir duruma düşerler. Kısacası güçlünün, kişiyi fiziksel olarak değil; bulunduğu konumla ezebilmesidir. Modern yaşamın kaçınılmaz bir gerçeği olsa da; taşrada da, varoş mahallelerde de, köylerde de siyasal güç farklı ilişkilerle ve isimlerle her zaman varolmuştur.

Romanlarda siyasal gücün yarattığı üstünlüğü ve eşitsizliği, bunun sonucunda komik bir konuma düşen insanları görürüz. Özellikle devletin içinde belli konuma gelmiş kişiler ya da güvenliğimizden sorumlu polis, asker gibi kurumlar, insanlar için büyük bir güçtür. Toplumdaki insanların sırtını dayadığı aynı zamanda da bir kusur işlediğinde fazlasıyla korktuğu bu güç, bir bilinmezlik de içerdiği için, karşısındaki cahil halk komik durumlara düşebilir. Tüm bu açıklama doğrultusunda, Türk romanında verilebilecek en komik tiplerden biri, elindeki siyasal güçle, kasaba halkını ezmeye çalışan Zübük'tür. Kasabanın kaymakamı olan Zübük'ün kendi siyasal gücüne güvenerek insanları ezmesi, onlarla alay edebilmesi, romanın başından sonuna kadar kendini gösterir. Konumuz için farklı bir örnek de; siyasal gücün karşısında ne yapacağını bilemeyen, karakola çağrıldıklarında, polislerin karşısında saçmalamaya başlayan Halo Dayı'yı ve oğlu İdris'i verebiliriz. Bu sefer de siyasal güç polislerin elinde olduğu için, karşı tarafı ezebilme, alay edebilme hakkına sahip onlardır. Saçmalayan Halo Dayı ve İdris'in durumu da anlatıcının dilinden komik bir sahneye dönüşür.

İdiris:

- Bizi döverler mi acep, buba? diye sordu.
- Niye döverler oğul, n'apdık ki, kız mı kaçırıldık sana, yoğsam harman mı yakdık, eşgiya da dutmadık evimizde, niye dövsünler?
- Sen yaşlısın diye belki seni dövmezler amma, beni döverler buba.
- Niye seni dövsünler?
- Eee, gencim buba, derler, dayak bu yaşlı adama yakışmaz, yakışsa yakışsa bu gence yakışır, yığın yere, furun ayağına elli deynek... (İzgi, 2011, s. 223)

Karakola gidince neler olacağını bilmemeleri, bu yerle ilgili hiçbir bilgilerinin olmaması, onlar için büyük bir korkudur. Özellikle de İdiris'in yiyeceği dayakların korkusuyla söyledikleri, onu çaresiz kılmaktadır. İkisi de ne hata işlediğinin farkında olmadıkları için ne yapacaklarını da bilemezler. Onların bu haline karakoldaki polisler gülmektedir; arka planda ise okur. Yaşanan iletişimsizlik de bu komik sahneyi doğuran nedenlerden biridir.

Siyasal güçle alay eden anlatılardan biri de *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'dir. Mizahî bir dille Türkiye'nin 1950-1965 yılları arasında yaşadıklarını, parodik bir anlatımla dile getiren romanlardan biridir. Siyaseti ellerine geçirmiş olanları ve halkın yaşadıklarını anlatan romanın arka planında siyasî güç adı altında kişilerin sahip oldukları hakları, yönetim ilkelerinin nasıl algılandığını, bakış açılarını vb. görürüz. En önemlisi de halkın fakirliği ve mutsuzluğu temel sorundur. Gidişattaki hatayı dile getiren anlatıcı da; tüm bu yaşananlardan sorumlu olan siyasileri, parodik bir dille alaya alır.

- Selam sana Ulu Sultan! Selam sana yüce
Sultan!
Umudumuz, güvenimiz, övdüğümüz,
saydığımız,
Boyuneğmez Ulusu'na onur veren, ışık tutan,
Gönlü yüce halk çocuğu, selam sana
Ulu Hakan!
Büyüklerin en büyüğü, bilgelerin en bilgesi,
En yürekli, en şefkatli, en akıllı, en
kahraman!... (Bener, 1979, s. 19)

Tahta yeni çıkan Sultan'ın çevresindeki kişiler, güzel sözlerle kendilerini gösterme yarışına girip siyasî gücün temelini elinde bulunduran kişiye yakınlaşmaya çalışırlar. Güçlü olana yakın olmak, erki paylaşmak, kişinin kendini güçlü göstermesi olduğu için, kişi tahtı yıkılana kadar, çevresindekilerden bu güzel sözleri duymaya devam eder.

Anlatıcı bu satırlarda insanların güçlü olana yakınlaşmak uğruna kimi değerleri feda etmesini dile getirir. Ayrıca anlatıcı, gerçekliği olmayan, samimiyetsizce söylenen sözleri ve kaçınılmaz bir gerçek olan siyasi gücün otoritesini parodik bir anlatımın içerisinde alaya dönüştürür. Kısacası siyasi gücün doğru işlenmemesiyle alay eder.

Macellos Da Vinci'nin Sözleri'nde "soytarı" makam olarak kral kadar üstün olmasa da, kralın soytarısı olmanın verdiği 'dil özgürlüğü'yle, insanlarla, olaylarla alay eden bir tiptir. Herkesi dilinin altında bir iletişim aracına dönüştürebilir. Ayrıca, kendi bulunduğu konumun gücünden yararlanarak, toplantılarda ironik bir dille çevresindekileri eleştirir. Ancak gülücün dilinden yapılan eleştirileri fark edenlerin sayısı azdır. Hatta kimi zaman oklarını yönelttiği Sultan'ın bile, soytarının söylediklerini anlama yetisi kaybolur.

- Görelim bakalım... Aklını daha önceden yitirmiş olanlarla akılsızlar bu yağmur suyundan içerlerse ne olacak? Bakarsın, etki ters olur, akıllanıverirler! O zaman da büyük bir değişiklik olmaz. Hem, kimbilir, bakarsın, böylece Sultan'lık sırası bana gelivermiş! Sultan'ın soytarılaşmasındansa, Soytarı'nın Sultan olması yeğdir!.. (Bener, 1981, s. 84)

Bu örnekte, Dördüncü Sultan'ın ülke yönetimini her geçen gün kaybetmesi sonucu ortaya çıkan Soytarı'nın gülmececi dil özgürlüğüne yaslanarak yaptığı eleştiriler karşımıza çıkar ve sonrasında da benzer örnekler gelir. “ - Yönetmek, yönetilmekten her zaman iyidir Sultanım! Eşeğe binmek varken, eşek olmayı kim ister?” (Bener, 1981, s. 111) Hepsinde temel mesele, ülkenin gidişatını değiştirebilmektir. Dil uyumsuzluklarının da olduğu bu satırlar, üstünlük kuramı açısından, kişinin ait olduğu kimliğin gücüyle istediği şekilde alaya yaslanabilmesidir.

Siyasal gücün tam bir komikliğe dönüştüğü satırlar ise, boş olan tahta kimin geçebileceğidir. Eski Başvezir, Zaptiye Nâzırı ve Sultan, tahtı kapabilmek için birbirleriyle fiziksel açıdan yarışa girerler. Üçünün de boş olan koltuğa geçip erki ellerinde tutabilmek için kavga etmeleri, komik bir betimlemeyle bizlere sunulur.

Eski Başvezir’le eski Zaptiye Nâzırı, aynı anda, durumun ciddiliğini kavrayarak, o sırada boşalmış olan tahta doğru hamle ettiler. Ancak daha önce davranan eski Başvezir, eski Nâzırdan önce tahta kurulmayı başardı.

...

Ne var ki, eski Nâzır da, Sultan da, iktidar koltuğunu öyle kolay kolay bırakmak niyetinde değildiler. İkisi birden, bu eski Başvezir’in yakasına yapıştılar. Eski Başvezir, kalkmamak için diretiyor, eski Nâzır’la Sultan, bir yandan onu yerinden kaldırmağa çalışırken, bir yandan birbirlerine kıyasıya yumruk atıyorlardı (Bener, 1979, s. 151).

İnsanların kendisini üstün görmesinin sonucunda oluşan “gülme”, bu satırlarda anlatıcı ve kişiler arasındaki ilişkide de temellenir. Bu satırlarda ve genel olarak ele aldığımız örneklerde gülen kişi yazardır. Çünkü kusuru gören de yazardır ve devletle ilgili olmasa da, kendi siyasal gücüne inanarak, nazır, başbakan, cumhurbaşkanı gibi üst mevkilere gelmiş insanları yaptıkları yanlışlar doğrultusunda komik ve alaycı bir dille eleştirmektedir.

Zübük’tekine benzer bir makam hırsı ya da siyasal gücü ellerinde bulunduranlara yaranabilme isteği *Bir Düğün Gecesi*’nde de vardır. Bu sefer alaycı bir dille konuşan, insanlara gülen Tezel’dir. Düğün alanında toplanmış herkes Korgeneralin peşinden koşmaktadır, düğün sırasına girebilmek için birbirleriyle yarış haline girmektedir, doğal olarak tüm bu yaşananlar da Tezel’in gözünde kaçırılmayacak komik bir sahnedir. Sanatçı kimliğiyle Tezel, komik olan bu sahneyi, özellikle de Gönül Hanım’ı alaya alır.

Müjgan, Korgeneralin en yakınında yürüebilme, içerdeki çağrılılara kendini böyle sunabilme telâşıyla, Tezel’in kuraldışı, vurdumduymaz davranışını seçme fırsatı bulamıyor. Gelinle damat, taburun en gerisinde yürüyorlar. Bir yanlarında Ayten hanım, bir yanlarında da... Daha doğrusu o yanlarında olabilmek için kendini camlı kapıya çarpan, çarpınca küçük kürkünü düşüren, düşürünce çok utanan, utanınca, kimseler gördü mü diye acemi tebessümlerle çevresine bakan; bir resmi bayram çocuk alayının iyice gerisinde kalmış, sürüden ayrı düşmüş en kısa boylu çocuk gibi yalpalayarak alayın en son üyesine yetişmeye çalışan Gönül Hanımcık (Ağaoğlu, 2003, s. 187).

Sonuç olarak güçlüye yakın olmak, kişinin toplum içerisindeki var oluşunu desteklemektedir. Tezel için komik bir görünüm olsa da; Korgeneral’in yakınında olabilmek, kendini insanlara bu şekilde sunabilmek, oradaki insanlar için büyük bir başarıdır. Tezel ise sanatçı kimliğiyle romanda var olan bir kişidir ve tüm bu sahneyi, yanındaki arkadaşı, kardeşinin eşi Ömer’e alay ederek anlatır. Onları; güç peşinde

dolaşan, basit, hiçbir derinliği olmayan sıradan insanlar olarak görür ve doğal olarak da onlarla, özellikle de Gönül Hanım’la uğraşmaktan zevk alır.

Genel olarak siyasal güç, bulunduğu ortamda kişiyi farklı bir konuma çeker, o kişiye dokunulmazlık verir ve doğal olarak da onu birçok kişinin öznesi konumuna dönüştürür. Siyasal güç; sadece kişinin siyasetle bir ilişkisi olduğu anlamına gelmez. Kişinin ait olduğu meslek, makam, rütbe vb. hepsi siyasal güce girer. Bir öğretmenin sınıf içerisinde siyasal gücü elinde bulunduran kişi olması gibi ya da sanatçının alaycı bir dille toplumu eleştirebilme hakkını taşıması gibi. Kimi zaman bu siyasal güç doğru işler kimi zaman kendi bulunduğu sınırların içinden çıkarak yanlış yönlere sapar. İşte bu noktada sanatçıların dilinden eleştirinin odak noktası olup metnin içine dahil olurlar. İki farklı şekilde ilerler. Bazen sanatçı siyasî gücü ele alır ve toplumun yanlış giden uygulamalarını, uyumsuzluklarını mizahın dilinden ele alır. Bazen de yine sanatçının eleştirisi vardır; ancak karşımıza çıkan siyasal gücü elinde bulunduran kişinin alaycı dili kullanarak birini ezmesi söz konusudur. Bu ikinci ilişki, üstünlük kuramını tanımlaması açısından daha belirleyicidir. Ancak her iki çıkarımda da ele aldığımız romanlardan az da olsa örnekler çıkmıştır.

1.2. Uyumsuzluk Kuramı

John Morreal, uyumsuzluk kuramıyla, ilginizin, gülmenin duygusal ya da duyumsal yanından bilişsel ya da düşünsel yanına çevrileceğini söyler (1993, s. 21). Bu durumda ilk olarak şunu söyleyebiliriz ki; bu kuram için gülme “zihinsel” bir tepkidir. Kişinin kendi kendini tatmin etmesi, insanlar üzerinde bir üstünlük kurması önemini kaybetmiştir. Doğal olarak insanları, daha doğrusu dünyayı, yarışmalarla dolu bir arenaymış gibi ele alan “üstünlük” kuramına, eleştirel gözle yaklaşan, farklı bir bakış açısı gelir. Bu bakış açısında birey, standartlarla dolu yaşamında düzeni bozan, ayrık bir duruşla dikkatleri üzerine çeken her türlü nesne, kavram, olay vb. gibi karşısında şaşırır ve kimi noktada bu şaşkınlık “komik”e doğru yol alır.

Öncelikle uyumsuzluk kuramı, yaşamın temel akışını bozan her türlü kavram, nesne, durum vb. her şeyi içine alabilir. Önemli olan düzenli dünyada, mantık dışına çıkan, uyumsuz bir şeylerin olması gerekir ki; düzeni bozsun, insanları güldürsün. En

basitinden; herkesin sessizce film izlediği bir sinema salonunda, bir kişi ayağa kalkıp dans etmeye başlarsa; doğal olarak herkes o kişinin deli olduğunu düşünür ve birçok kişi gülebilir. Komik bir görüntü oluşmuştur; çünkü normal insanlara öğretilen davranış biçimi, film izlerken sinema salonunda, sessiz olmamız gerektiğidir. Bir kişi dans ederek mantık dışına çıkmış, tüm dikkatleri üzerine çekmiştir, sonuç olarak komiktir.

John Morreall, kuramı temelinde ilk olarak Aristoteles'e dayandırır; ancak çok sınırlı durumlar için geçerli olduğunu belirtir. Çünkü Aristo, gülmenin uyumsuzluklarla şekillenen yapısından çok, insanlar arasında birilerinin küçük düşmesi sonucu elde edilen hazzın niteliğiyle uğraşmaktadır.

Uyumsuzluk kuramı ilk kez Aristoteles tarafından irdelenmeye başlanmıştır; ancak Aristoteles bunu, *Poetics ve Nicomachean Ethics*'indeki üstünlük kuramıyla uyumsuzluğu nedeniyle hiç geliştirmeye girişmemiştir. Onun uyumsuzluğu bir gülme kaynağı olarak kabullenişine *Rhetoric*'de rastlarız. Aristoteles *Rhetoric*'de dinleyicileri arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmanın, bir konuşmacı için güldürme yolu olduğuna dikkati çeker (Morreall, 1997, s.s. 21-22).

Bunun dışında, Aristoteles, gülmenin kökeni hakkında, uyumsuzlukla ilgili bir açıklama yapmamıştır. Bu kuram doğrultusunda gülme kavramının asıl üzerinde durduğu kişiler ise Kant ve Schopenhauer'dur. 18. 19. yüzyılda ayrıntılı bir şekilde ele alınan gülme ve uyumsuzluk arasındaki ilişki, onlara göre "saçma"nın mantığına dayanmaktadır. Kant'a göre saçma olan her şey gülmeye neden olabilir. Schopenhauer'a göreyse gülmenin nedeni "bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanması"dır ve gülmenin kendisi bu uyumsuzluktan başka bir şey değildir (Akt. Morreall, 1997, s. 22).

Uyumsuzluk kuramı insanın, yaşam karşısında beklediğinin ötesinde olanla karşılaşmasıdır. Sıradan akışın kopması, bir anlık saçmanın ön plana geçmesi insanda şaşkınlık yaratır ve bu şaşkınlığın sonucunda da gülme edimi gerçekleşir. Aslında kişinin beklentilerinin dışına çıkılmasıdır da diyebiliriz. Schopenhauer'a göre "bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanması" olarak tanımlanan gülme; John Morreall'a göre de "kavramsal anlamla algı arasında gelişen uygunsuz bir birliktelik"tir (1997, s. 28). Bu birliktelik sonucu kişide gülme edimi gerçekleşir.

İnsan doğasına, dünyaya simetrik bir algılamayla yaklaşmak neredeyse imkansız gibidir; yaşam bireysel farklılıklardan tutun da, fiziksel farklılıklara kadar binbir çeşit sınıflandırmayla doludur. Bu noktada da karşımıza çıkan her türlü uyumsuzluğun, komiğin sınırları içerisinde düşünülmesi, hem gülücün doğasına aykırıdır, hem de insanın.

Beattie, gülme'nin uyumsuzluğa bir tepki olduğu iddiasına önemli bir nokta daha ekler. Bir kişinin farkına vardığı her uyumsuzluk, gülme dürtüsünü başlatmaz, der. Bizim uyumsuzluk algımız “başka daha büyük herhangi bir duygulanımla karşılaştığında” ortaya çıkan duygulanımı ki buna Beattie “çoşkun duygulanım”der, gülmemize yol açmayacaktır (Morreall, 1997, s. 30).

Ayrıca da bütün gülmeleri açıklamada, bu kuram da, tek başına yeterli değildir. Kimi gülmeler insanlar arası uyumsuzluktan öte, onların birbiri üzerinde kurduğu egemenliği dile getirmekte ve küçük düşürücü bir yaklaşımla kişiyi ezmektedir; kimi gülmeler ise kişinin kendi olumsuz enerjisini boşaltmaya yarayan zamansız bir tepkidir. Doğal olarak gülme kavramını açıklamada tek bir kuram yetersiz kalmaktadır; ancak gülmeceğin bir tanımlaması yapılacaksa, o zaman uyumsuzluk kuramına ait gülüşlerin sonucu var olan bir sanattır, diyebiliriz.

Kimi durumlarda karşımıza çıkan uyumsuzluklar komikten çok insana acı verebilir. Kimi durumlarda da öne çıkan uyumsuzluk, komikle ve acı vermeyle iç içe olabilir. Bu noktada mizahın kapısı daha da belirginleşir; birey akıp giden düzenin dışında bir “şey”le karşılaştığında ve bu “şey” komik bir anlatımla sunulduğunda, kişiye komik gelebilir, onu güldürebilir.

Uyumsuzluk kuramı, yukarıda da vurguladığımız gibi, kimi gülmelerin nedenlerini açıklayabilir; ancak tüm gülmeleri açıklamakta yetersizdir. Nedeniyse insanlar çok farklı nedenlerden gülebilir, gülmeyi tek bir nedene indirgemek tutarlı bir yaklaşım değildir. “..... uyumsuzluk olgusunun yer aldığını savunan kuramlar, genel olarak, “indirgemeci” olmakla eleştirilmiştir. Buna göre söz konusu kuramlar uyumsuzluk hallerine gösterilen “bireysel tepkiler”i açıklamakta yeterli değildir” (Cebeci, 2008, s. 28). James Beattie de, yalnızca bazı gülme durumlarının uyumsuzluktan kaynaklandığını savunur. Ona göre iki çeşit gülüş vardır: duygusal gülme, hayvansal

gülme. Bunlardan ilki bir duygulanım sonucu oluşur, bu duygulanıma neden olan ise “aynı topluluktaki birleşmiş uyumsuz şeylerin görünüşü”dür ve mizahî gülmenin nedeni de bu uyumsuz görünüştür. Hayvansal gülme ise kökeninde zihinsel ya da duygusal hiçbir oluşum barındırmaz. Uyumsuzluk sonucu ortaya çıkmadığı için de nedeni farklı yerlerde sorgulanmalıdır. Beattie’e göre hayvansal gülme “duygulardan ya da gülüncü düşüncelerin algısından değil, hayvansal ruh diye adlandırılan, bütünüyle maddesel olan maddeleri işleyişinden kaynaklanan ya da kaynaklanıyormuş gibi görünen, bazı bedensel duygulardan ya da ani tepkiden” ortaya çıkar. Devamında da gıdıklanma sonucu oluşan kahkahaları ya da bebeklerin yüzündeki gülümsemeleri örnek verir.

Birçok kaynakta uyumsuzluk kuramıyla, mizahî gülme arasında ilişki kurulur. Gülmede komik etkiyi yaratan ögenin bir anlık uygunsuz söz, davranış, hareket vb. olduğu belirtilir. Bu açıdan baktığımızda Karagöz ile Hacivat’ın konuşmalarının bize komik gelmesinin nedenini, uyumsuzlukla açıklayabiliriz. Hacivat, Karagöz’e seslenir ya da ondan bir istekte bulunur; Hacivat ise bunu tam tersi anlar ve ortama uymayan, ilgisi olmayan bir cümleyle karşılık verir. Beklenen cevap ise çok farklıdır. Doğal olarak seyirci için de komik bir ortam yaratılır; komikliğin nedeni ise cümleler arası, cümle ile ortam arası uyumsuzluktur.

Uyumsuzluk kuramı ve mizah arasındaki ilişkinin temeli, ikisinin de zihinsel bir süreç sonucunda ortaya çıkmasıdır. Mizah düşünsel bir şeydir, komik bir etki yaratabilmesi için karşı tarafta, bazı uyumsuzlukların bilincini oluşturabilmeli, okura bir iletisinin olduğunu gösterebilmelidir. Bu uyumsuzluklar fark edilmediği takdirde komik bir etki yaratmayacaktır. Her birey için de fark edilecek diye bir kural yoktur.

Uyumsuzluk kavramının bir birey ekseninde en çok göze çarpması, toplumdan uzaklaştığı anla açıklanır. Bulunduğu çevreye uyum sağlamayan, bulunduğu çevreden gittikçe uzaklaşan birey zamanla insanlara komik gelmeye başlar. İnsanların gözünde uyumsuz karakter, kusur barındırır, birçok noktada ölçüyü yakalayamaz. Bu ölçüyü belirleyen de kişinin yaşadığı toplumsal çevredir. Bu anlamda da uyumsuzlukların tanımlanması, ülkeden ülkeye değişebilir. Bir Fransız’a komik gelen şaka; Sudan’daki bir insanın anlamsızca bakan tepkisine dönüşebilir.

Özetlemek gerekirse bir karakterin iyi ya da kötü olabileceğini, bunun pek önem taşımadığını görmüştük. Bu karakter topluma uyum sağlayamıyorsa komik duruma gelebilecektir.. Toplumdan uzaklaşan herkes gülünç olur, çünkü komik büyük ölçüde toplumdan uzaklaşmadan doğar (Bergson, 2011, s. 86).

Topluma uzaklaşan birey ise zamanla içine kapanır; kısa süre sonrası insanların kendisine niye güldüğünü fark edemeyecek bir konuma gelebilir. Bu durumda toplum bir çeşit mahkemedir; ölçüyü kaçırdığı noktada insanı eleştirir, yargılar, cezalandırır. Bir noktadan sonra ölçüyü kaçıran insan, aslında bir çeşit çemberin dışında yaşayan, kimi zaman çembere yaklaşırsa da bir türlü içeri giremeyen kişidir. Örnek olarak modern romanlardan bu tip kişileri verebiliriz.. Mesela *Aylak Adam*'da Bay C. toplumun dışında yaşayan, yakın çevresine bile uyum sağlamayan, kendince bir yaşam oluşturmuş; ama mutsuz, mutsuzluğunun nedeninin de farkında olan bir bireydir. Çözüm ise çevresiyle olan ilişkilerini gözden geçirmek, sorgulamak, insanlara daha farklı gözden bakmaktır. Bu tarz örnekler çoğaltılabilir.

Kısacası gülmeyi sorgulayan birçok kaynakta belirtilen, uyumsuzluk kuramının da, bir nokta da, doğrudan mizahı açıklamada yetersiz kaldığıdır. Çünkü, genel olarak mizahî gülmelerin kökenini açıklarken, ki özellikle bireysel farklılıkları da göz önüne alındığında, 'uyumsuzluk kuramı' kısır kalabilmektedir. Nedeniyse mizah zengin bir oluşumdur ve içerisinde gülmeyi doğruran birçok neden barındırır ve tüm bu gülmeleri uyumsuzlukta ararsak, ele aldığımız sanat eserini anlamak, açıklamak, yorumlamak bir yerlerde tikanır. Sonuç olarak her gülme; kişinin, davranışın, sözlerin uyumsuzluğuyla ilgili bir oluşum değildir.

Ele alınan romanların uyumsuzluk kuramına göre çözümlenmesi iki başlığa göre yapılmıştır: davranışlardaki uyumsuzluk ve sunustaki uyumsuzluk. Bu başlıklar ve devamında bunları takip eden alt başlıklar John Morreall'ın *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı kuramsal çalışmasından yararlanılarak belirlenmiştir (1997, s.s. 89-120). Alt başlıklar ele alınan romanlardan seçilen örneklerle açıklanmıştır. Seçilen örneklerin, gülmece anlatım biçimlerinde karşımıza çıkan pasajlarla aynı olmamasına dikkat etmeye çalışsam da; hem uzun bir bölüm olması, hem de başlığın birebir açıklaması olan kimi örneklerin vazgeçilemezliği nadir de olsa aynılığı yaratmış olabilir. İlk olarak

“Davranışlardaki Uyumsuzluk” ele alınmıştır. Devamında da mizah kavramını daha çok var eden “Sunuştaki Uyumsuzluk” a geçilmiştir.

1.2.1. Davranışlardaki Uyumsuzluk:

Bir metnin mizahla ilişkisi olması demek, içerisinde birçok bağlantı noktasının olması demektir. Bu noktaların anlaşılabilmesi için de kişi ve kişinin ilişki içerisine girdiği mizahî anlatı arasında, benzer dünya görüşlerini paylaşabilecek bir duygu ve düşünce alışverişi kurulması gerekir. “Bir dil oyununu anlamak, dünya görüşünü paylaşmaktır” (Morreall, 1997, s. 91). Bu birliktelik kurulduğunda mizahla, alıcı arasındaki ikişki sağlanmış demektir. Doğal olarak da alıcı, ortaya çıkan ürünlerdeki uyumsuzlukları yakalayabilir. Genellikle “davranışlardaki uyumsuzluk” ta, insanla iletişime geçen her şey, kendi içerisinde taşıdığı bir bozuklukla komiği yaratır. Ayrıca sadece bozukluklar da değildir; komik olabilecek başka oluşumlar da var olabilir; rastlantılar veya karşıtların birliği gibi. Kısacası tüm bunlar iki varlık arasındaki iletişimi kurmada yer alabilecek, komiği yaratan uyumsuzluklardır.

Gülmeceyi doğuran “davranışlardaki uyumsuzluk” anlatılarda daha çok tipler üzerinden ilerler. Ele aldığımız romanlarda, bir özelliğiyle ön plana çıkan kişilere baktığımızda fark ederiz ki “Murtaza, Zübük, Halo Dayı gibi” kişiler, Türk romanının ölümsüz tipleri olarak tarihe geçmişlerdir. Bu insanları komik bir tip olarak var eden temel neden ise, içlerinde sosyal yapının dışına çıkan bir uyumsuzluk taşımalarıdır.

Öncelikle insan kendi sıradan yaşam akışının içerisinde uyumsuzluk yaratabilecek bir durum olduğunda ve bu durum o kişinin canını yakmıyorsa, yani ona bir zarar vermiyorsa, komik gelebilir. Bu açıdan bir öğretmenin sınıfında, sıraların ortasında öğrencileriyle birlikte oturan bir köpek gördüğündeki gülme tepkisi; uyumsuzlukların en basitine örnek verilebilir. Ya da bozukluklar da bu sıralamada yer alabilir. Bu aşamada, John Morreall bozuklukları dört başlığa ayırmıştır: fiziksel bozukluklar, bilgisizlik ya da aptallıklar, ahlakî bozukluklar ve başarısız işler (Morreall, 1997, s. 94). Sonrasında da tüm bozuklukları örneklerle açıklar. Bu iki sınıflandırma arasında, sunuştaki uyumsuzluk adı altında verilen ve temeli dildeki uyumsuzluklara dayanan

bölüm, mizahla ilişkisi bağlamında en çok örneğe sahip olan kısımdır. Sonuç olarak mizah bir dil işidir, işçiliğidir ve bu işçilik de dilde yaratılan bozukluklarla kurular; doğal olarak da bu bölüm altında karşımıza çıkan başlıklara örnek olabilecek sahnelerin daha fazla olması, uyumsuzluk ve dil arasındaki ilişkiden kaynaklanır.

1.2.1.1. Fiziksel Bozukluklar

İlk olarak fiziksel bozukluğu tanımlarsak; kişinin vücudundaki bir eksiklik, çarpıklık, orantısızlık vb. görünümü bozan her türlü şekilsizliği verebiliriz. Bu şekilsizlik de anlatının içerisinde, komik bir görünüm doğurarak var olur. Fark edilmesi ve kurulumu kolay olduğu için anlatı türlerinde kullanılır; ancak bir yapı içerisinde komiği doğurduğu asıl yer, gösteri sanatlarıdır. Bunun nedeniyse, görüntüye has bir bozulma olması ve görselliğe ihtiyaç duyan bir arayış olmasından kaynaklanır. Metin içerisinde sömük kalsa da, dramada, sözlü gülmece türlerinin içerisinde zengin bir tabloya dönüşebilir.

Yazılı metnin görselliği kurmaya çalışması, betimleme üzerinden olur ve bu betimlemede anlatıcı, ele aldığı kişinin tasvirinde, kimi sözcükleri abartarak okuyucunun önüne çıkartır. Bu kişinin burnunun kocaman olması ya da çok kilolu görünmesi vb. Abartıya bürünerek dile getirilir ki, anlatıcı, bu orantısızlıkla komik olanı yaratabilsin ve de okuyucunun dikkatini çekebilsin. En önemlisi de var olduğu bu kimlik üzerinden kalıcılığını doğurabilsin.

Türk romanına baktığımızda, fiziksel bozukluklarıyla komik bir sahnedan çıkmışçasına okurun karşısına çıkan tiplerden ilki Murtaza'dır. Devamında da *Hababam Sınıfı*'ndaki bazı tiplerin, farklı romanlardan Halo Dayı'nın, Güllü Baba'nın, Cumali'nin, Calûd'un vb. betimlemelerindeki komikliği yaratan öğeleri, bu başlığın altına örnek verebiliriz. Hepsinin ortak özelliği, vücutlarındaki bir yerin abartı tonlarda kurulmuş olmasıdır. Kimisi kilolarıyla kimisi upuzun bıyıklarıyla kimisi ise iri vücuduyla romanda bir kimlik kazanmaktadır. Bu bozukluklara, başarısız olma görünümü çizen yaşlı bir vücudun ya da kör olduğu için elinde asası ile dolaşan ve bilge kişi kimliğini kazanan Güllü Baba'nın komik görünümleri de eklenebilir. Buldukları anlatının renkli tiplerine dönüşen bu kişiler, var oldukları kimlikleriyle roman üzerinde ilerler ve bu

sayede de okurun aklına yerleşirler. Örnek olarak Murtaza'nın komik görünümü, onu, çevresindekiler arasında farklı bir tipe büründürmüştür. Herkes onun komikliğinin farkındadır, sokakta yürürken bile insanlar eliyle, bu gülünç insanı birbirlerine gösterirler. “Palaskasını sertçe düzeltti, önemle öksürdü. Sonra kaz adımlarıyla rap rap rap yürümeye başladı: Karnı içerde, göğsü dışarda, gözleri ta karşılardaki değişmez bir noktadaydı” (Kemal, 2011, s. 4). Subaylara özenerek, onlar gibi yürümeye çalışarak sokaklarda dolanan Murtaza'nın betimlemesi gerçekten komiktir; insanların, hatta ait olduğu mekânın eğlenceli bir öznesidir.

Fiziksel anlamda simetriyi bozan uyumsuzluklar ise, *Hababam Sınıfı*'ndaki tiplerin çiziminde karşımıza çıkar. Hatta bu uyumsuzluklar, bozukluğa göre bir takma isme dönüşerek, kişinin kendisiyle birlikte yer alır; Güdük Necmi, Tulum Hayri, Küp Arif, Kalem Şakir vb. Kişinin uzun ya da kısa boylu, kilolu ya da zayıf olması, takma ismin seçilip kalıcılık kazanmasında etkili olmuştur. Birbirlerine de bu isimlerle seslenirler, hatta okuldaki herkes onları bu takma isimleriyle tanır. Halo Dayı'nın ya da İdiris'in görünümünde de fiziksel bozukluğu doğuran komiklikler vardır. Özellikle de İstanbul sokaklarında gezinirken, komik kıyafetiyle yarattığı uyumsuzluk, dikkatleri çeker. Güllü Baba ise; *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın ermiş kişisi olarak ortalıkta dolanan bir insandır ve gözleri kör olsa da, yaşamaktan, saçmaya dayansa da bilge bilge akıllar vermekten vazgeçmez. Cumali ise bıyıklarıyla kendi kimliğini oluşturur, tüm köy halkı, onu, heybetli bıyıklarıyla tanır. Hatta insanlar ona özenir, bıyık hakkında gerçekdışı söylentiler yaratırlar. Her geçen zamanda daha da uzayan, şekillenen bıyıkları, bir süre sonra kişinin vücudundaki fiziksel bozukluğa dönüşür ve uyumsuzluk yaratır, abartı söz konusudur. Bu uyumsuzluk da fiziksel bir komikliklerdir. Son bir örnek de tipler arasında görünümüyle en komiği doğuran kişilerden biri olan Calûd'dur. Dev gibi görünen cüssesiyle, *Kitab-ül Hiyel*'de kendini gösterir. İridir, uzundur, kısacası bulunduğu ortamda uyumsuzluk yaratacak kadar fark edilir. Calûd'un betimlemesinde de abartı bir dille çizilen fiziksel görünüm belirgindir.

Tellâllar, on dört yaşındaki bu köleyi öve öve bitiremiyorlardı. Bu yaşına rağmen dev gibiydi. Üstelik ta beş yıl önce buluğa ermişti. Satıcının biri bu iddiayı ispatlamak için Calûd'un belindeki peştemali çözünce, müşterilerden bir korku ve hayret nidası yükseldi. Çünkü kölenin maslahatı, insanın içine dehşet salacak kadar büyük, üstelik sünnetsizdi (Anar, 2008, s. 48).

Örnekte de görüldüğü gibi, iriliğiyle çevresindeki herkesin dikkatini üzerine çeker. Ayrıca köle olarak, böyle dev gibi bir yaratığı kimse de almak istemez. Bu nedenle de, yani fiziksel açıdan fazla büyük olduğu için, çok ucuza satılır. Tam anlamıyla fiziksel bozukluk diyemsek de, kişinin çizdiği görsellikte, fazla olanı barındırmasıdır, söz konusu olan. Abartının gücü eklenince de, doğal olarak komik bir sahneye dönüşür.

Genel olarak, bu örnekler üzerinden açıklamaya çalıştığımız fiziksel bozukluklar, mizahın küçük bir görünümünü oluşturmuştur, anlatının içerisinde bir farklılık yaratıyorsa, okurun dikkatini her zaman çekmiştir. Ayrıca çok da fazla zeki bir bakış gerektirmeyeceği için de, her okurun kolaylıkla anlayabileceği bir görünüşdür. Görselliği önceliğe aldığı için, bir açıdan da anlatının sözcüklerle çizilmiş resmidir. Mizah türleriyle karşılaştığımız her romanın içerisinde kendini göstermese de, kimi zaman ana karakter, kimi zamansa yan karakterler üzerinden bu komik resimler, kimi anlatılarda, doğal olarak sesini yükseltebilmiştir.

1.2.1.2 Bilgisizlikler ya da Aptallıklar

Davranış bozukluklarının bir üst seviyesindeki bilgisizlikler ya da aptallıklar, kişinin toplum içerisindeki konumunda bir bozukluk yarattığı için, okura komik görünebilir. Genellikle aptallıkların davranışa bürünmesi, kişinin sosyal yapı içerisinde öne çıkmasına, insanların alay konusu olmasına ve devamında da bir köşeye itilmesine neden olur. Bu açıklamaya, Türk romanından verilebilecek en belirgin örnek de, görevlerini yerine getirme adına sergilediği komik davranışlarla, bulunduğu her ortamdaki insanların dikkatini çeken ve doğal olarak kimseyle anlaşamayan Murtaza'dır. "Ne sanarlardı, abe ne sanarlardı onu? Yukarıda Allah, Ankara'da Devlet hem de Hükümet, burda da Murtaza'ydı! Yoo... gelemezdi buna! Görmüştü kurs, almıştı çok sıkı terbiye amirlerinden" (Kemal, 2011, s. 2). Ayrıca kafasında kutsal bir yere konumlandığı dayısı Kolağası Hasan Bey, onun için tüm yaşamındaki en belirleyici bir öznedir ve tüm yaşamını bu özne çevresinde oluşturduğu anlamsal yüklemelere göre devam ettirir. Yanlış bir adım attığında, kendisini ona karşı suçlu hisseder, doğru yoldan şaşmak istemez; ancak onun bu saplantılı hali çevre içerisinde komik bir tipe dönüşmesine neden olur. Doğal olarak da bu insanlar için, içlerindeki gülme enerjisini

boşaltabilecekleri aptal bir tiptir, Murtaza. “Yakışık alır mıydı? Çevresinde dolaşıp durduğuna inandığı dayısının ruhu ne derdi bu yalancılığa? Gün gelip de İsrail’in sûru üflenip ölümler dirildiği zaman yakasına yapışarak, “Yazıklar olsun sana yeğenim!” demeyecek miydi?” (Kemal, 2011, s. 12) Murtaza’nın komik söylemlerine örnek olarak verilen bu cümlelerde, gülüncü doğuran, İsrail’in sûr borusunu üflediğinde, dayısının yeğenin yakasına yapışıp ona “yazıklar olsun” demesidir. Bu açıdan kendisini suçlu hisseder ve bin türlü uyanıklığın döndüğü arsa, tapu işlerinde hiç yalan söylemez. Ailesinden kalan birçok araziye de böylece kaybeder. Kendisine göre doğru olanı yapmıştır; ancak başkalarına göre bu dürüstlüğü ‘aptallık’tır.

Bilgisizlik ve aptallık birbirini destekleyen iki kavram olsa da aralarında ince bir çizgi vardır. Genellikle aptallıkların çoğu, zaten bilgisizlikten kaynaklanır. Ancak kimi zaman kişiler, Murtaza gibi, kafalarında yarattıkları dünyanın geçersizliğiyle aptal görünebilir. Mesela Murtaza tipinde, bizi güldüren onun cahilliğinden çok aptal bir bakış açısına sahip olması ve bunun sonucunda sergilediği komik davranışlarıdır; kediyi konuşmaya kalkması gibi. “Kocaman postallarıyla vatan, millet sevgisinden uzak, disiplinden yoksun hayvanın üstüne hınçla yürüdü... Ama duur, kaçma. Var sana iki çift lafım” (Kemal, 2011, s. 20). Bu konuşma ilerleyen cümlelerde daha da komikleşir, kediye ceza vermeye kalkar. “Dur derim, olmaz hakkında hayırlı derim, yaparım derim hakkında işlem!” (Kemal, 2011, s. 20) Kediye çok kızgındır; “...kurs görmemiş, pis bir hayvanın Murtaza’yı hiçe saymaya kalkması?”, kedinin kendisini tanımamasına sinirlenir ve peşinden koşturur, ona doğruyu anlatmaya çalışır. Bu örnek de saçma olanın yinelenmesi açısından absürd sanatın da izleri görülür.

Murtaza’nın kimi davranışı aptallıkla delilik arasında gider gelir; özellikle de bir üst paragrafta değindiğim kedilerle konuşma sahnesi gibi, bu tarz davranışlar, aptallık ve delilik arasındaki ince çizginin bir örneğidir. Murtaza’nın bir ucu deliliğe varan bu davranışını, romanın genel havasına oturarak ‘aptal bir komiklik’ görürüz. Ancak günlük hayatımızda böyle bir sahneyle, kedileri işlem yapmakla uyarmaya kalkan biriyle karşılaşsak, doğal olarak hepimiz o kişinin deli olduğunu düşünürüz. Kısacası okur için de aptallık ve delilik arasındaki ince çizginin, konumlandırılmasıdır.

Murtaza'nın insanların arasında dürüst ama aptal bir tip olarak görünmesindeki nedenlerden biri de, kendisini subaylara benzetme telaşdır. Hayallerindeki kimliğe subaylar gibi görünebilme ideasını yerleştirir; böylece dayısı gibi görünebilecektir. Fiziksel komikliklere de girebilecek olan subay üniforması hayali, aslında Murtaza'nın kendini tanımladığı bir noktadır. Bu giysileri giyebildiği gün, kendini insanlar arasında bir derece yükselmiş hissedecek, hem de vatani için çalışmış olacaktır.

Mübarek kanını kutsal vatan topraklarına dökmüş Kolağası Hasan Bey" dayısı gibi subay olamayacaksa da, subay urbarına benzeyen bir üniforma tutkusu içinde, bu işi birkaç ay sürdürüp ayrıldı... Hangi işi tutarsa tutsun, kafasında Kolağası Hasan Bey, Hasan Bey'in subay urbasına benzeyen sivillerden ayrı, az da olsa subayları hatırlatan bir urba, bir bekçi urbası (Kemal, 2011, s. 13).

Sonunda da istediği gibi olur, üniforma hayaline kavuşmuştur. Murtaza, artık bekçidir; ancak nasıl bir bekçi olduğunun tanımlamasını kafasında doğru yapamaz. Gece bekçisi olduğu mahallede, huzuru sağlamak için yapması gerekenleri anlamsız bir noktaya çeker, doğal olarak da, kendi ailesi de dahil, mahalledeki herkes Murtaza'nın saçmaya dönüşen bu davranışlarından rahatsız olur.

Tek hayali subay üniformasına benzeyen bir kıyafeti sonunda elde edebilmesi, Murtaza için inanılmaz bir doyum noktasıdır. Mahalle bekçiliğine atandıktan sonra ilk gün; dayısınınki gibi benzer bir kıyafet giyerek şehrin sokaklarında, mutlulukla ve gururla dolu adımlar atarak dolaşır. Zanneder ki herkes kendisini seyretmektedir. Çevresindekiler, Hasan Dayı'sına benzetmekte ve Murtaza'ya hayran olmaktadır.

Dünyalar onun olmuştu. Koltuğunda yeni beylik urbası, gıcır gıcır postallarıyla anacadedden geçerken sanıyordu ki herkes ona bakıyor, imreniyor: "Aşkolsun!" diyorlardı. "Şimdi ispatladı işte damarlarında şehit Kolağası Hasan Bey'in mübarek kanının dolaştığını (Kemal, 2011, s. 13).

Eve gelince de kendini bu kıyafetler içinde görünce çok heyecanlanır. "Koca burnunun etli kanatları hazdan titreye titreye urbasını giydi." Hatta heyecanından yerlerde yuvarlanır. "Giyerken öyle telaş, öylesine bir acele içindeydi ki, pantolonunun paçasına yanlışlıkla iki ayağını birden soktu ve yere yuvarlandı. Derme çatma oda sanki yıkılacaktı o an" (Kemal, 2011, s. 13). Murtaza, yaşamında kendince çok büyük bir başarı elde etmiştir. İsteddiği kimliğe kavuşan, en azından bir bekçi üniforması giyen

Murtaza, kısa sürede bekçi tayin edildiği yerde, yukarıdaki örnekte de belirttiğim gibi, sergilediği komik davranışlarıyla herkesin dikkatini çeker.

Murtaza'nın kafasında maddi gücü elinde bulunduran kişi üstün olmayı hak edendir. Ve her koşulda bu gruba ait insanlara saygı göstermek, onların söylediklerini ciddiye almak gerekir. Çünkü Murtaza'ya göre; onlar okumuş, terbiye görmüş, çalışkan insanlardır. Alt sınıf gibi tembel, akılsız değillerdir. Kafasında yaptığı bu ayrımlaştırma, belki de sınıflandırma sonucunda da, o mahallenin zenginlerinin oturduğu evlerde yaşayan kişilere, hayranlığa varan bir ciddilikle bakar. Bu yoğun duygulanımla da çevresindekileri ve tabiki de okurları güldürecek komik davranışlar sergiler. Zengin bir mahallenin balkonundan gelen sesin karşısında saygı duruşuna geçmesi gibi. “Sol baştaki apartmanın aydınlık balkonunda birden esans kokulu bir kahkaha patladı. Döndü, baktı. Kanatları hazla titremeye başlayan iri burnuyla memnun, esas duruş oldu, kahkaha patlayan aydınlık balkon olanca ciddiliğiyle selamlarken...” (Kemal, 2011, s. 19) Balkondan gelen sesi selamlamaya kalkan Murtaza, bu hareketiyle vazifesini yerine getirmiştir. Olması gerekeni yapmıştır; çünkü onlar zengindir ve onlara her zaman saygılı olmak gerekir, onlar saygıyı hak eder. Kahkaha seslerinin bile selamlanması, Murtaza için tatmin duygusudur. Takıntılı bir kişiliğin dışavuran yansımalarıdır.

Görev aşkıyla tutuşan Murtaza'nın bu takıntılı, hasta ruhu insanlara karşı davranışlarında da kendini gösterir. İnsanların özgürlüklerini kısıtlamaya çalışır; gece hâlâ uyumayanlarla tartışmaya girmesi ya da elinde bavuluyla geçen vatandaşı çevirip hesap sorması gibi. Hatta insanların kendi paralarını nasıl harcamaları gerektiğine bile müdahale eder ki; görevini yerine getirsin, mahallenin huzurunu sağlayabilsin.

“Elbet sürüklerim. Sen fakir bir vatandaşsın. Ne için bulunsun sende böyle güzel bavul? Nereden aldın?”

“Parayı veren düdüğü çalar.”

“Parayı nereden buldun?”

“Kazandım.”

“Madem kazandın, ne için satın almadın üst baş da, aldın bavul?”

“Sana ne yahu? Var mı davacı?” (Kemal, 2011, s. 30)

İnsanlarının maddi konumuna göre, kendisinde o kişilere karışabilme hakkı gören Murtaza, cevabı aldıktan sonra da vazgeçmez, adamın peşini bırakmaz. Doğal olarak da

mahalledeki, devamında da gece kontrolünü yaptığı fabrikadaki insanlar tarafından hiçbir zaman sevilmez; hatta kendi çocukları bile sevmez. Uyumsuz bir tip olan Murtaza'yı tek seven, daha doğrusu yaptıklarından rahatsız olmayan kişiler, onun görev aşkını yerine getirebilmesini sağlayan müdürler, patronlar, kısacası siyasal gücü ellerinde bulunduranlardır. Çünkü Murtaza fark etmese de, o kişiler çıkarları söz konusu olduğu için, Murtaza'yı nasıl kullanabileceklerini çözmüşlerdir.

Murtaza'ya göre; kafasında kendisi çok başarılıdır, yaptıkları doğrudur. Hatta bu doğrularını başkalarına anlatmalıdır ki, insanlar kendisinden ders alsın ve vatani için doğru birey olmaya çalışsın. Bu doğrultuda da insanlara, inandığı kendi doğrularını anlatır. Yolda geçen insanları durdurup abartı bir dille, kendinden bahseder. Ancak insanlar, bu doğruları, gülebilmek, bir araya gelip karşı tarafla alay edebilmek için kullanır. Romanın sosyal yapısında, Murtaza 'aptal komiklik'leriyle, tüm insanların 'gülme malzemesi'dir. "Yetişmez anlamak. Lazım olmak nümüne-i imtisâl, hem da civanmert! Neden? Çünkü lazımdır olmak civanmert hem da arslan yürekli. Şimdi bana herhangi bir düşman baksa, kaçırır gözlerini gözlerimden. Ne için? Çünkü bakarım gözlerinin içine çelik yıldırım" (Kemal, 2011, s. 98). Bu konuşma, Murtaza'nın, yolda yürürken karşılaştığı bir kabzımal kâtibiyile arasında geçer. Düşmanları bakışıyla korkutabileceğini iddia eden Murtaza'nın sergilediği komik aptallıklardan biri olan, kâtibeye yaptığı bu konuşma, Murtaza'nın karşı taraf için kimliğinin belirlenmesinde yardımcı olur. Kâtip için, böyle biriyle karşılaşmak demek, o gece eğlenebileceği bir adam bulmak demektir. Kâtip, Murtaza'ya hissettirmeden, onunla dalga geçebilmek için, ona uygun bir dil geliştirir ve sorulara başlar. Komik olan ise sorular değil; cevaplardır.

"Adınızı bağışlar mısınız?" dedi.

Murtaza şıp duruverdi:

"Adımı mı? Benim adım ha?"

"Evet."

"Bilmezsin?"

"Maalesef hayır."

Kızdı:

"Abe nasıl bilmezsin Mürteza'yı? Kolağası Hasan Bey'in yeğeni Mürteza'yı bilir herkes."

"?.."

"Amma da cahilmişsin!" (Kemal, 2011, s. 99)

Murtaza, kâtibin kendisini bilmemesine çok kızmıştır; çünkü kafasında kendisini öyle

bir noktaya yerleştirir ki, herkesin kendisini tanıdığını zanneder. Çünkü Kolağası Hasan Bey'in yeğenidir ve herkesin, böyle bir insanı tanıdığını ve doğal olarak kendisine de yabancı olmadıklarını, hatta kendisine özendiklerini düşünür. Karşısındaki kişiyi kendisini tanımaması nedeniyle azarlamaya bile kalkar. Kâtip içinse bu akşamın eğlencesi çıkmıştır. “Vay anasını, herif tam da piyadeydi akıldan be!” (Kemal, 2011, s. 99) Murtaza'yı alaya alan kişi, ironik bir dil kullanarak komik söylemi daha da körükler. “Haklısınız. Çünkü Murtaza yeryüzünde bir tane. Halbuki ben, bana benzeyenler ohooo...” (Kemal, 2011, s. 99) Murtaza'nın duymak istedikleridir, tüm bunlar. “Bizim gibileri bitpazarında düzineyle satıyorlar. Bakma bize sen. Bizler seninle bir olabilir miyiz hiç?” (Kemal, 2011, s. 99) Bu cümleleri duyan Murtaza, adamın karşısında kendisiyle daha da gurur duyar. Bu sohbetin devamında da, başarılı olma gücünü, damarlarında şehit dayısının kanının akmasına bağlar. Kâtip için bir enayidir Murtaza, kaçırılmamalıdır.

Murtaza, her ortamda kendisini ‘aptal’ konumuna düşüren biri olarak, çevresindeki herkes için gülmeye ihtiyaç varsa, kaçırılmayacak bir imkândır. Ayrıca kendini gerektiğinden fazla üstün ve güçlü bir tip gördüğü için de, insanlar, komik bir ortam yaratabilmek için, Murtaza'ya hangi konudan yaklaşabileceklerini anlamışlardır. Bu konulardan biri de ‘fiziksel güç’tür. Kendisini, insanlara çok güçlüymüş gibi tanıtır.

Beni ha? Azgıın? Haçan bilirsın beni sen? Abe ben tutar idim memlekette güleş. Nerede çalınır idi davullar, kappar idim kispetimi, koşşar idim tutmaya güleş. Olmadı sırtımı getiren yere. Dönmez idi boynum. Ne zaman oturur idim iskemleye, atamaz idim bacak bacak üstüne, ağrır idi yumurtalarım (Kemal, 2012, 230).

Fiziksel güç üzerinden kendini tanımladığı bu satırlarda, abartı bir dilin kullanımı komiği destekler. Bakkaldaki insanlara bile, fabrikada dayak yemenin acısını atamadığı için, kendini güçlü göstermeye çalışır; ancak güçlü olmak yerine, alay konusu olur, insanların gülme nesnesine dönüşür. Başka bir komiklik de, kendisinin karşı tarafın gülme oyununu hiç fark edememesidir.

Murtaza'nın davranışları, romanın sonlarına doğru, okuyucunun içini acıtmaya başlar. Artık gülünç olmaktan çok iç acıtmaya varan bu davranışlar, anlatıyı farklı bir yöne kaydırır. Hatta kızını görevi başında uyuyor diye öldüresiye dövmesi ve kızının

ölümüne sebep olması, anlatının gülmece tonunu kara mizaha doğru yaklaştırır. Vatani için çalışan Murtaza, kızının görevi başında uyumasını asla kabullenemez, gururu ayaklar altına alınmış, herkese rezil olmuştur. Artık Murtaza, gülünç olmaktan çok üzülesi bir tiptir. Çocuğu açlığa dayanamayıp bakkaldan ekmek çaldığı için de, aynı yıkımı yaşayan Murtaza, çocuğunu kendi eliyle karakola teslim eder ve küçücük çocuğun hapse atılmasını ister.

“Haaayır!” dedi, “Olamaz aç benim oğlum! Kabul edemem açlığını! Velev olsa idi bile aç, çalmayacak idi, ermeyecek idi tenezzül hırsızlığa. Tükürecek idi kan, söyleyecek idi içtim kızılılık şerbetini! Şimdi sizden ederim istirham, edesiniz mahkûm, atasınız hapsilere!”

Sert bir dönüş, rap rap rap, çıktı gitti (Kemal, 2012, s. 356).

Murtaza kendince doğru olanı yapmıştır. Herkese göre yine ‘aptalca’ bir davranıştır; ancak artık eğlence aracı değildir. Herkes, Murtaza’ya üzülür, içten içe kızsada. Kendi doğruları, ne yazık ki, bu dünyayla, insan denen varlıkla uyuşmamıştır ve de hiçbir zaman uyuşamayacaktır. Artık az da olsa bunu fark etmiştir; ancak yine karardır, kendi doğrularından ödün vermeyecektir. Sosyal yapıya uyumsuz bir kişi olarak yaşayacaktır. Bu da Murtaza’yı, Türk Edebiyatı’nda, ‘aptalca’ sergilenmiş uyumsuzluklar açısından karşımıza çıkan en komik ve ölümsüz tiplerden biri yapmıştır.

Ele aldığımız romanlar arasında aptal davranışlara örnek verebileceğimiz bir kitap da *Hababam Sınıfı*’dır. Romanda birçok kişinin komik davranışlarıyla karşılaşırız; ancak bunlar arasında en çok dikkat çeken safılığıyla, aptal davranışlarıyla bilinen İnek Şaban’dır. Türk sinemasında da yer etmiş bir tip olan İnek Şaban, sınıf içerisinde, rahatsız edici tonda olmasada, arkadaşlarının alay malzemesidir. Özellikle okulun öğretmenleriyle ya da müdürleriyle kurduğu ilişki, kimi yerde komik davranışlar üzerinden ilerler. Bu aptallıklara verilebilecek örneklerden biri; gizli gizli sigara içtiği tuvaletin kapısını çalan kişinin müdür Kel Mahmut olduğunu anlayamamasıdır. Kapıyı çalan bu kişiyi sesinden tanıyamaz ve arkadaşlarından biri zanneder, ancak helânın kapısını açtığında karşısında müdür Kel Mahmut’u görür ve ona karşı kurduğu cümleler nedeniyle de, karşısında ne diyeceğini bilemez. Şaşkındır.

Deliye dönmüştü Kel Mahmut:
 “Çık da göstereyim sana Kel Mahmut’u!”
 “Rahat bırak beni yahu! Hastayım vallaha...”
 “Çık diyorum sana!”
 “Yeni girdim boş hela mı yok be!..”
 ...
 “Sen miydin o, heladaki?” dedi.
 “Ben... Bendim efendim” (Ilgaz, 2013, s. 14).

Kel Mahmut kızgındır, İnek Şaban çok utanmıştır, sınıf arkadaşları ise bol kahkahalarla bu sahneyi seyretmektedir. O günün gülme malzemesini bulmuşlardır. Bu örneği komik yapan temel neden; doğru iletişimin kurulamaması ve bu doğrultuda öznenin hatalı bir davranış sergilemesidir. Bilgisizlikten çok aptallık örneğidir.

İnek Şaban adıyla tanıdığımız bu komik tipin, her seferinde gülünç bir olayın içine sürüklenmesinde, sınıf arkadaşlarının payı büyüktür. Çünkü Hababam Sınıfı’nın öğrencilerinin birinci amacı; komik olaylar üzerinden gülebilmek, sınıfın, derslerin sıkıcı havasını dağıtmak, ortamı şamataya çevirmektir. Bu sosyal gücün, okuldaki birinci amacı bu olduğu için de, her zaman eğlenecekleri bir olay yaratırlar. Bu eğlenceli olayın merkezinde olan kişi de genellikle, İnek Şaban’dır. Kimi şakalar da fazlasıyla rahatsız edici boyutta bile olabilir; gazozu müshil koymak gibi, ancak yine de gülme tınısı daha ağır basar.

Kel Mahmut bir şeyler sezer gibi oldu:
 “Gene ne yaptınız bu adama?”
 ...
 Kıvranıyor, bir şey söylemiyordu.
 “Hiç efendim, gazoz!”
 “Ne gazozu?”
 “Tulum kazandı da... Ayyy!”
 “Ne oluyor? Nerden kazandı?”
 “Eşekten... Yani siz...” (Ilgaz, 2013, s. 21)

Kel Mahmut üzerine, arkadaşlarıyla iddiaya giren İnek Şaban kaybeder, arkadaşlarının verdiği gazozu da içmesinin sonucunda, müshilin etkisiyle bağırsakları bozulur. Müdürün karşısında kıvranıp duran İnek Şaban’ın komik hareketlerine, saçma konuşmalarına tüm sınıf gülmektedir, Kel Mahmut bile birilerinin dolaplar çevirdiğini fark eder; ancak o da güler. Çünkü bu sınıfın mayasını bilmektedir.

Aslında *Hababam Sınıfı*'ndaki şakalara baktığımızda, çok da fazla derinliği olmayan, sadece mizahın kaba güldürü dediğimiz dil kurulumunu kullanan basit örneklerle karşılaşırız. Belki de sıradan hayatta karşılaştığımızda, gülmeden geçeceğimiz bu örnekler, ait olduğu kimliklerin elinde, komikle özdeşleşecek boyutta gülmeceyi doğurmuştur. En basitinden, kısaca açıklamaya çalıştığımız bu yoruma, “inek, öküz, boğa gibi” hayvanlar üzerinden dönen, kısaca kaba güldürünün dilini kullanan şakaları örnek verebiliriz.

Tulum Hayri:

“Ne diyeceğiz?” diye sordu.

“İneğin erkeğine ne derlerse!”

“Öküz Şaban!”

“Yook! Bilemediniz! Boğa Şaban!” (İlgaz, 2013, s. 45)

Bu örneğe baktığımızda, şakaya yaslanan alaycı dili görürüz. Ancak bu şakacı dilden ne Müdür, ne de arkadaşlarının gülme aracına dönüşen İnek Şaban rahatsız olur. Hatta birçok zaman gülme eylemine kendisi de katılır. Şakaları yüklenen kişi olsa da, arkadaşlarıyla kurduğu ilişkilerinin bozulmasına, bu durumun sonucunda küslük oluşmasına, ya da olayların şiddete dönüşmesine izin vermez. Kısacası şakalar, sınıf içerisinde mutlu bir an doğuran oluşumlardır.

‘Bilgisizliklerin, aptallıkların’ belirgin olduğu tiplere, birçok gülünç örnek de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden çıkar. Hatta romanda sayabileceğimiz birçok ilginç isim vardır; hazine aramayı tek görevi haline getiren Seyit Lütfullah, her gün vasiyet mektubu yazmakla gününü geçiren Abdüsselam Bey, mezarından kalkıp gelen hala, ömründe Hayri İrdal'dan başka hastası olmayan Doktor Ramiz, ve en önemlisi ülkedeki saatleri ayarlamak için enstitü kuran Halit Ayarcı vb. Bu tipler kendine özgü tutarsız düşünceleriyle ve davranışlarıyla romanı farklılık açısından zenginleştirir, komikleştirir. Romanın anlatıcısı Hayri İrdal da bu komik tipler arasına, kimi zaman aptallığa varan davranışlarıyla katılır. Her birinin ilginç düşünceleri vardır, davranışları anlamsızlıkla örülüdür ve tüm bunların da hiçbir kazanımı yoktur. En basitinden kendini hekim olarak tanımlayan Dr. Ramiz'in, hastası üzerinde yaptığı teşhisi, hastasının evindeki saatle bağdaştırması, komik bilgisizliklere örnek verilebilir. “- Yani çocukluğunuz bu saatin eve getirdiği hava içinde geçmiş... Babanız bile onu kıskanmış... Anneniz Mübarek

adını verdiği halde, babanız “Menhus” adını koymuş, nasıl oldu da parçalamadı şaşıyorum. Çünkü babanız sizden evvel tehlikeyi görmüş...” (Tanpınar, 2012, s. 111) Devamında da hastasının, evin saati ‘mübarek’le ilişkilendirdiği hastalığını, baba kompleksine bağlar ve mantıksız terapilere başlar. En komiği ise hastası Hayri İrdal’dan baba kompleksine yönelik rüya görmesini istemeye başlamasıdır. “ - Nasıl olur? diyordu. Sizin gibi bir zat, hastalığına uygun tek bir rüya görmüş olmasın! Bari bundan sonra biraz gayret etmiş olsanız...” (Tanpınar, 2012, s. 114) Dr. Ramiz’in istediği, hastasının hastalığına uygun rüyalar görmesidir. Devamında da hastasına reçete yazmaya kalkar. Hatta Dr. Ramiz, Hayri İrdal’ın kendisiyle rüyalarını paylaştığı bir anda sinirlenir; çünkü hastası Hayri İrdal, onun istediği gibi yapmayıp, rüyasındaki aslana kendisini yedirmemiştir. Kısacası mantıksal olarak gerçekliği olmayan bir fikir doğrultusunda hareket eden Dr. Ramiz, romanın en gülünç tiplerinden biridir.

Komik davranışların, konuşmaların birçok örneğiyle, insanların zamanlarını tükettikleri kahvehânedede karşılaşırız. Her türden insanın bir arada bulunduğu bu kahve, sembolik olsa da, mantıksal tutarlılığa sahip olmayan birçok insanın tutunma yeridir. Bu kahvehânenin betimlemesi olsun, insanların kendi konuşmaları olsun, okur için zengin mizah örnekleriyle doludur. Her birinin ya da grupların kendilerine özgü aptallıkları vardır; Hayri İrdal’a evindeki saatin hayatını sormaları, ya da rüyalarında Şerbetçiabaşı Elması’nı aramaya kalkmaları gibi.

Şerbetçiabaşı Elması ise hemen her günün başlıca mevzuu idi. Kahvenin sahibi sade kahvesini eline alır almaz, “Bu gece, Cenab-ı Hakk hayra tebdil eylesin, âlem-i menamda, bana altın bir tepsi üzerinde, Şerbetçiabaşı Elması’nı sunuyorlardı.” diye uydurma bir rüyaya başlıyor ve elmasın tarifini yapıyordu. İkinci defasında bu rüya değişiyor, elmasın bulunduğu tepsiyi bir “Bânu!” getiriyor, üçüncüsünde Bânu, Câdu, yani halam oluyordu (Tanpınar, 2012, s. 130).

Hayallerindeki nesnelere, yarattıkları masalsı karakterlerle yaşayan bu insanlar için, zamanlarını geçirdikleri bu mekân, güzel bir eğlence yeridir. Gerçek olmayan konularda akıl sağlığını yitirmiş kişiler gibi bütün gün konuşarak, işin komik tarafı da söylediklerine ya da kendilerine söylenenlere yürekte inanarak var olan bu tipler, “davranışlardaki uyumsuzluk” başlığı altındaki bölüm olan “bilgisizliklere ve aptallıklara” birçok örnek çıkartırlar. Bu anlamda en komik örnek; üç katlı ev yapan mimarların, eve merdiven koymayı unutmuş olmalarıdır. “Ev iskeleleri alındığı andan

itibaren birbiriyle alâkası olmayan üç kısma ayrılıyordu” (Tanpınar, 2012, s. 137). Aptal davranışlara verilebilecek örnekler arasında en komik olanıdır; çünkü akıl sağlığı yerinde olan bir mimar, yaptığı binaya merdiven koymayı unutmaz.

Ele aldığımız romanlara baktığımızda, “bilgisizlikler ya da aptallıklar”ın ortaya çıkardığı komik davranış biçimlerini; *Murtaza*’da, *Hababam Sınıfı*’nda, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde, *Zübük*’te, *Halo Dayı ve İki Öküz*’de, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda, *Demokrasi Sakız Çiğniyor*’da farklı tonlarla görürüz. Çoğunlukla çevrelerinde dönen birçok şeyden habersiz bir toplum vardır ve ne yöne savrulursa oraya doğru hareket ederler. Cahildir, kendileri söyler, kendileri inanır; sorgulamayı bilmezler ve kültürel hiçbir donanımları yoktur. Üstüne bir de fakirlik eklenince cahilliğin son noktası olabilecek “aptal” davranışlar sıralanır gider.

Genellikle ele aldığımız romanlardan yola çıktığımızda, fark edilir ki “bilgisizlikler ve cahillikler” kişilerin eğitim seviyesi düştükçe ve gruplar şehirden taşraya, köy hayatına doğru kaydıkça daha çok karşımıza çıkar. Özellikle taşra insanının cahilliği; şehir ve köy arasında kültürel sıkışmalar, çatışmalar; fakirliğin yarattığı tek odak noktasının ekmek parası olması, bu insanların sergilediği bilgisizliklerin temel nedenidir. Toplumsal sorunları işleyen mizah romanlarında da, genellikle böyle sorunlarla iç içe geçmiş kişiler vardır. Kimilerinde köy veya kasaba yaşamı birebir anlatıya hakimdir, *Zübük*’te ve *Bıyık Söylencesi*’nde olduğu gibi; kimilerinde ise *Murtaza*, *Halo Dayı ve İki Öküz*, *Bir Düğün Gecesi*, *Berci Kristin Çöp Masalları* vb. de ise şehir ve köy birarada gider. Hepsinin varış noktası ise; cahilliğin, eğitilmemişliğin ya da farklı olmanın yarattığı sorunları dile getirmektir.

Cahillikler, birçok romanda aptallıklara dönüşürerek kendini gösterir. Abartı bir söylem de eklenince, bu tarz örnekler okurun gözünde kolayca fark edilebilir. Zaten komiği yaratan da aptalca hareketlerdir. *Zübük*’te de, okurun hem kolayca fark edebileceği hem de anlayabileceği örnekler, anlatıcının alaycı dilinde sıklıkla yer almıştır; *Zübük*’ün evinin bahçesinde kendi kendine konuşması gibi. “ - Bunda hüner çok heyri, dedi, kapısının önünde sandalyeye kurulur, durup dururken, “Merhaba Kaymakam Bey”, “Ve aleykümselam Kumandan Bey” diye havayı selamlarmış. Bizim oğlanlar görmüşler

canım. Delikanlıların maskarası oldu” (Nesin, 2014, s. 31). Kişinin durup dururken havayı selamlaması, kendi kendine konuşması, Murtaza’nın kedilere ceza yazması gibi komik bir harekettir. Alışıldık bir davranış kalıbı değildir ve amaç sonuç açısından bir uyumsuzluk taşır. Ayrıca kendi kendine konuşan insan, sosyal yapıda “deli” olarak tanımlanır. Bu durumda da Zübük delidir; doğal olarak da çevresindeki insanların gülme aracı olur. Çevresindeki insanlar için gülüp eğlenecekleri bir kişidir, Zübük.

Zübük’te ana karakterin, yani Zübük’ün davranışları romanın ana meselelerinden biridir; ancak tek bir odak noktası bu değildir. Anlatıcı Zübük’le birlikte köy halkının cahilliğini, abartı bir tonda çizilmiş davranışlarla okura gösterir. Hatta Zübük, daha çok ahlakî bozukluklarıyla öne çıkmış bir tipin sembolü olurken, köydeki insanlar aptalca davranışlar sergileyen, ne yöne çeksen oraya giden tipik cahil insanlardır. Zübük’ten nefret ederler, her seferinde Zübük’ün kendilerini kandırdığını fark ederler; ancak devamında yine ona inanırlar. Abartı bir görünümün hakim olduğu bu davranışlarda, köy halkı Zübük’ün ağzından her türlü yalana kolayca inanır ve o ne istiyorsa, düşünmeden her dediğini yapar.

Eşşoğlueşşegiz hem de... diye bağırdı, yahu şu bizim bildiğimiz zibidi Zübük’e, koca bir başvekil, “Gözlerinden operim koçum, bir emrin olursa aman bildir. Telefonunu da beklerim,” diye yazar mı? Biz bu kuyruklu yalana nasıl inandık? Kendimize eşek desek, eşeğe ağır hakaret olmaz mı? (Nesin, 2014, s. 38)

Kendileri de farkındadır ve her seferinde ona inandıkları için kendilerine de çok kızarlar. Ancak sonuç hiç değişmez, bu davranış kalıbı sürekli yinelenir. Bu romandaki ilişkiler, gruplar üzerinden ilerlediği için, köyde, toplu halde aynı noktaya sürüklenme söz konusudur. Kısacası ‘sürü psikolojisi’nin tipik bir örneğidir; sonucunda da köy halkının sürekli yanlış düşmesidir. Biri ne yaparsa, yanındaki de aynısını yapar; düşünme, sorgulama, karşılaştırma, doğru çıkarsamalar yapma yoktur. Hep birinin peşine takılıp giderler. Aziz Nesin, yarattığı bu komik tipleri ve onların aptalca davranışlarını kullanarak, Türk halkını, alaycı bir dille eleştirir.

Romanda köy halkının birçok davranışı okuru güldürür. Sadece Zübük ve onun çevresinde dönen davranışlar değildir. Yaptıkları her harekette abartıya kaçan cahillikler söz konusudur. Köye hükümetten biri gelecek diye tören yapmaya çalışırlar, ancak

törenin her parçası komikliğe sürüklenir; toplar patlar, alakasız şakılar sıralanır gider, kasabalarını tanıtan bir yazı asmak isterler, kontrol bile etmeden vb. Çoğunluğu okumayı bile bilmediği için, bezdeki yazıyı okuyabilecek kapasitede değillerdir.

Sonradan işi anladık. Fareler, belediye ambarındaki bezleri ditmişlerdi ya... Ulan, bu fare milleti okuryazar mıydılar da, bezdeki yazının en olmayacak yerini yiyip, bizi rezil ettiler. Kırmızı bezde “Durmamalım, düşeriz!” diye yazılıymış. Namussuz fareler, yazının bir buçuk harfini yemişler. “D” harfinin hepsiyle, “ü” harfinin yarısı gitmiş. “Durmamalım, düşeriz!”, “Durmamalım, işeriz!” olmuş (Nesin, 2012, s. 63).

Vali karşısında rezil olan köy halkının, aptallık çerçevesinde dönen bu davranışlarının, gerçeği aşar bir tonda dile getirilmesindeki neden, anlatıcının ele alamak istediği konuyu, daha doğrusu öne çıkararak eleştirmek istediği sorunu, okurun anlayabileceği bir dille sunma ihtiyacıdır. Zaten bu noktada amaç, ne kadar çok okurun anlayabileceğiyle ilgilidir. Bu nedensellik de metnin dilinin kolay kurulumunu gerektirir. Bu açıdan *Zübük*, başarılı bir romandır, Türkiye’deki birçok insanın kolayca anlayabileceği, eleştirilen meseleleri kolayca fark edebileceği bir anlatıdır. Doğal olarak da *Zübük* Türk halkı arasında çok sevilmiş, filmlerin konusu olmuş, Kemal Sunal’ın oyunculuğunda insanların zihnine yerleşmiş bir tipe dönüşmüştür.

Sadece *Zübük* değildir; romanda onun gibi aptalca davranışlar sergileyen birçok insan vardır. Genel olarak çoğunluğunu cahil insanların oluşturduğu bu grupta, birbirinden komik konuşmalar, gerçekliği olmayan her türlü söylentiye hemem inanmalar, sorgulamadan sürülerin ardından kapılıp gitmeler vb. karşımıza çıkar. Bu açıdan kasaba halkının boş arazide bulunan balık kemiklerinin bir pilota ait olduğuyula ilgili söylenen yalana inanıp oraya cami yaptırmaya kalkmaları, aptallıklara verilebilecek başarılı bir örneklerden biridir.

Köyden gelip şehir hayatına girmiş insanlara baktığımızda, Halo Dayı gibi, sergiledikleri komik aptallıklarla, okur için malzeme olabilecek birçok sahne karşımıza çıkar. Özellikle Halo Dayı ve ondan daha komik bir tip olan oğlu İdiris, anlayamadıkları bu değişik dünyanın içerisinde, sıkışıp kalırlar; çoğunlukla da her girdikleri ortamda ezilip ötelenirler, kimi zaman da alay edilirler. Bunun altında yatan neden ise; doğru davranış kalıbını bilmemeleridir. Öğrendikleri köy kültürünün, şehirde işlememesidir.

En basitinden seyyar tuvaleti kullandıktan sonra para ödemenin gerekliliğini anlayamayıp görevli gençle laf atışmasına girmeleri ya da İdris'in "Nerede kadın satılıyor?" diye insanlara sorarak İstanbul sokaklarında dolaşması da aptal komikliklere girmektedir.

Bir Düğün Gecesi'nden aptalca davranışlara, sürekli olarak, siyasal gücü elinde bulduran kalabalığın arasına karışmaya, kendine bir yer edinmeye çalışan ama her seferinde daha da komik bir şekilde arkalarda kalmanın ezikliğiyle ortada dolaşan Gönül Hanım'ı verebiliriz. Tüm düğün boyunca, kendini göstermeye çalışan, kendi ezikliğini aptal davranışlar sergileyerek kapatmak isteyen Gönül Hanım, komik bir tiptir. Ve bu komikliği, bütün gece düğünü gözlemlerken fark eden Tezel ve Ömer'dir.

Daha doğrusu o yanlarında olabilmek için kendini camlı kapıya çarpan, çarpınca küçük kürkünü düşüren, düşürünce çok utanan, utanınca, kimseler gördü mü diye acemi tebessümlerle çevresine bakınan; bir resmi bayram çocuk alayının iyice gerisinde kalmış, süürüden ayrı düşmüş en kısa boylu çocuk gibi yalpalayarak alayın en son üyesine yetişmeye çalışan Gönül Hanımcık (Ağaoğlu, 2003, 187).

İnsanların arasındaki aptal davranışlarıyla öne çıkmış bir tip olan Gönül Hanım, düğün konvoyunun sırasında en arkada kalmaya mahkûm olur. Aynı şekilde Gönül Hanım'ın eşi Ertürk Bey de, benzer bir şekilde, aptalca davranışlar sergileyen bir kişidir. Seviyesiz davranışları onu bulunduğu kalabalık içerisinde aptal konumuna düşürür. Özellikle de Tezel'in çevresinde dolanırken, ona yaklaşma hevesiyle olsa da, karşı tarafı rahatsız eden davranışları dikkat çeker. Etrafındaki kişiler arasında, kötü bir izlenim yaratır.

Tombul, kısa parmaklarıyla bu kez de bir kürdanın ucundaki sıcak köfteyi Tezel'in ağızına sokuşturuyor. Tezel ne yapıyor? Emekli albay Ertürk'ün o tombul elini tutuyor. Açıyor o kırmızı, terli avcu; yüzüne doğru kaldırıyor –Ertürk'ün içi bayılıyor-, ağızındaki köfteyi o avcun içine tükürüyor: İçerken yiyemem! (Ağaoğlu, 2003, s. 185)

Tezel'in emekli albaya karşı verdiği tepki ve buna rağmen albayın güçlü kahkahalar atarak hâlâ Tezel'in çevresinde dolaşması, aptalca davranışların bir devamıdır diyebiliriz. Sahneyi gözlerinden kaçırmayan Ömer ise bu anı sözcüklere döker: "Ah ne güzel bir şaka bu emekli albay için. Ah ne içten davranış! Ne yakınlıktır bu, İlhan beyin küçük kızkardeşinin kendisine gösterdiği..." (Ağaoğlu, 2003, s. 185) Ömer'in ironi içeren yorumlamasıyla bu aptal davranışın değerlendirilmesi yapılmıştır.

Ertürk Bey, kendi yarattığı izlenimin farkında olmayan bir tip olarak, tüm düğün boyunca ortalarda, komik hareketlerle, kendini gösterme telâşını içerisinde dolandır. “Ertürk, hep aynı tempoda, “Everything is going all right...” diye mırıldana mırıldana - yok, marş adımlarıyla değil, samba oynar gibi- İlhan’ın peşinden yürüyor” (Ağaoğlu, 2003, s. 221). Basit daha doğrusu seviyesiz bir görüntü çizdiği için sergilediği aptal komiklikler, düğündeki kimi insanların gülme kimilerinin ise rahatsız olma tepkisini doğurur. Sonuç olarak aptal davranışlar, her zaman cahil insanların arasından değil, kendi elinde herhangi bir konuda güç bulunduran tiplerin “albay, milletvekili, müdür, iş adamı vb.” içinden de çıkabilir.

Bilgisizlikleri, aptallıkları besleyen başka bir güçlü yapı da varoş kültürüdür ve gelişmemiş ülkelerde kendisini fazlasıyla gösterir. Çünkü parasızlık ve köşede kalmışlık, denetimsizliği, başı boşluğu ve birçok yöne savrulan yaşamları getirir. Bu doğrultuda verilebilecek en iyi örnek de *Berci Kristin Çöp Masalları*’ndaki insanların hayatlarıdır. Bu romanda şehrin kıyısında kalmış cahil insanların kendilerini kurtarma derdiyle, kötülüklerle ve acılarla örülmüş yaşamları vardır. Romanın başından itibaren zor hayatların içerisinde olan bu insanlar, kendilerine en ilkel seviyede bile olsa bir hayat kurma derdiyle çabalayıp dururlar. Kendilerine evler yaparlar, her yanı dökülen, doğru düzgün kapıları, pencereleri olmayan, çatıları uçan vb. “Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde... bir mahalle doğdu” (Tekin, 1990, s. 8). Bu mahallenin yapıldığı yer ise ilaç artıklarının ve çamur birikintisinin ortasıdır. İnsanların çaresizliğidir, asıl vurgulanmak istenen. Ve bu insanların yanında olabilecek hiçbir gücün olmamasıdır. Bu insanların yaşamına cahillik de eklenince, aptalca devam edip giden davranışlar her defasında yinelenir. Cahillik, bir noktada rasyonel düşünebilme eksikliğini doğurur ve kadın ya da erkek her türlü sorun da, işe yaramayan çözümler bulmaya çalışırlar; rüzgâr çatılarını uçurduğunda, yazmalarının ucuna düğüm atmaları gibi. Talihsizlikler de hep onları bekler, sorunlar bu insanların ayağını kaydırıp durur; sürekli çatılarının ve çatılara bağlanan bebeklerinin uçup gitmesi gibi. Gece yüzlerine yağın karın soğukluğuyla uyanan bu insanlar, önce rüya gördüklerini sanarlar, sonrasında da çatılarının uçtuğunu anlarlar. Çatıyla birlikte de, çatılara bağlanan beşikler ve bebekler de bir yere sürüklenip gitmişlerdir. “Kadın erkek, çağ çocuk herkes

içlikleriyle dışarı döküldü. Fenerler yakıldı. Topluca çatı ve bebek aramaya çıkıldı. Kadınlar bebeklerini daha da uzağa sürüklemesin diye rüzgârın yolunu bağladılar. Bir ağıtla mendillerinin, yazmalarının ucuna düğüm attılar” (Tekin, 1990, s. 8). Kadınların, rüzgârı engellemek için, buldukları çözümün, ne yazık ki hiçbir getirisi olmaz; çünkü bir tür amaç-sonuç uyumsuzluğu vardır. Doğal olarak da yapılan eylemler, boş bir halk inancına dayandığı için, komik bir aptallık olarak kalır. Rüzgârın daha da şiddetlenmesi ise, anlatıcının vurgulamak istediği olumsuzluğu daha da belirgin kılmaktadır. Aptallıklara örnek verebileceğimiz, buna benzer örnekler *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda sıralanır gider. Okuyucuya komik gelir; ancak yerginin verdiği toplumsal eleştirinin gücü, Türkiye’deki birçok eksikliği, sömürüyü, eşitsizliği, cahilliği gözler önüne sermektedir.

Berci Kristin Çöp Masalları’ndan örnek verilebileceğimiz farklı bir davranış da, mahalle insanlarının, sütü gelmeyen genç kıza buldukları mantıksız çözümlerle, onu öldürmeleridir. Kadınlar, lohusayı, mahallenin hocasına götürürler, hoca da, genç kızın göğsüne kaş, göz, kirpik, dudak vb. resimleri yaptıktan sonra, kızın iki göğsünü de usturayla keser. Bu yöntemle bol bol süt geleceğini düşünmüştür; ancak süt yerine kan gelir. Cahillik acıya dönüşmüş bir biçimdir, bu örnek. Türk milleti için alışıldık bir sahnedir. Aptal bir davranıştır, ancak komiklikten çok kızgınlık ve acıma barındırır.

Tüm roman boyunca karşılaştığımız tipler, hep bir sorun çözmenin peşindedir. Bir parça kendilerinin de neden olduğu bu sorunlar, onları sürekli olarak bir çözüm peşinden sürükler. Ancak bulunan çözümler hiçbir işe yaramaz. Aksine sorunlar her seferinde daha da güçlenerek gelir. Buldukları çözümler ise mantıksızlık içerdiği için, davranışlardaki uyumsuzluklara örnek verilebilir. “Erkekler ‘Rüzgâra karşı yürüme oyunu’ diye başka bir oyun buldular” (Tekin, 1990, s. 20). Kadınların toplanıp rüzgârı taşlaması, ya da rüzgârın bu tepeye sevdalı olduğunu düşünerek çocuklarına rüzgâr adını vermesi gibi, tüm bunlar komik davranış uyumsuzluklarıdır.

Cahillikler, kişiler üzerinden kimliklere bürünür. Özellikle Güllü Baba, tüm mahallenin eğlenceli bir tipi olarak, insanlara verdiği akıllarla, kendini gösterir. Verdiği akıllarda komiği yaratan, gerçekliği olmayan nesnelere hareket etmesidir. *Berci Kristin*

Çöp Masalları'nda insanların "sendika" sözcüğüne, kafalarında bir anlam verememeleri ve Güllü Baba'nın yaptığı açıklamaların bilgisizlik içermesi komik bir görünümüdür.

Herkes birbirine sendikanın ne olduğunu sorarken Güllü Baba sendikanın sandıktan gelme olduğuna dair açıklamalarda bulundu. Kader okutmaya gelen Çiçektepe'lilere işçilik ettiği günlerde işyerlerinde sandıklar olduğundan, eskiden işçilerin dileklerini kağıtlara yazıp bu sandıklara attıklarından söz etti. Evlenenlere, evinden ölü çıkanlara, kolunu bacağını makineye kaptıranlara bu sandıklardan para çıktığını anlattı (Tekin, 1990, s. 35).

Bu satırlarda, kişilerin "sendika" sözcüğünü anlamsal yapılandırmaları, okura komik gelebilir. Çünkü mizahın topluma yöneldiğinde, ele aldığı konulardan biridir "bilgisizlik ya da aptallık" ve birçok romanda, seçilen kişilerin komik hareketlerinde anlam kazanır. Cahillikleri sonucu toplum içerisinde komik bir duruma düşerler, alaycı bir dille bu insanların komiklikleri anlatıcının ele aldığı meseleyle örtüşüyorsa, içerisinde komikle birlikte eleştiriyi de yüklenen bölüm olur. Zaten mizah, sanatçının mesajını taşıyan anlatım biçimi olarak, bir bozukluğu dile getiriyorsa, içerisinde mutlaka bir ileti taşır.

Benzer bir örnek de Çiçektepe mahallesine gelen çingenelerden biri olan Hınık Alhas'ın, Güllü Baba gibi, çevresindeki insanlara, daha doğrusu her akşam kendisini dinlemeye gelenlere, gerçek olmayan olaylar üzerinden kurgular anlatmasıdır. Gerçek bilgileri değiştirir, dönüştürür, yeni oluşumların içinde kullanır. Anlattığı kurgular, dil uyumsuzlukları içerdiği için, uyumsuzluk kuramı altındaki başlıklara da örnek verilebilir.

Konfeksiyon'un öğütlerini almaya ve gerçek dedelerinin adlarını öğrenmeye gelen konducuları içeri buyur ettikten sonra arka odasına çekildi. Gök mavisi parlak elbisesini giydikten sonra da yeniden karşısına geldi. Arkaya taradığı ve alnında gül yaprağı gibi büktüğü bir tutam ıslak saçıyla kafasını konduculardan yukarı dikti. Tarih ve insanlık dersleri vermek üzere sedire oturdu. (Tekin, 1990, s. 80)

Bu insanlar da büyük bir heyecanla dinledikleri Hınık Alhas'ın düşüncelerine inanıp duyduklarını gerçek zannederler. Hınık Alhas'ın tipi de komiktir; parlak elbiselerle gezer, saçına komik şekiller verir, yakasına süsler takar vb. Süslü bir erkek olarak ortalarda dolaşan Hınık Alhas, insanlara her akşam verdiği dersler adı altında, uydurma bilgileri anlatır. Kulaktan duyma bilgileri, kendi yorumlarını da katarak, değiştirerek, üzerine eklemeler yaparak insanların önüne çıkartır. Hınık Alhas'ın bu davranışı

cahilliklere, aptallıklara örnek verilebilir; ancak çevresindeki insanların da ona inanması, verdiği öğütleri uygulamaya çalışmaları da bu kategoride değerlendirilebilir. Sonuç olarak sadece çingeneler değildir, okuru güldüren; aynı şekilde mahalle insanı da aptallıklarıyla dikkatleri çekmektedir.

Mizah uyumsuzlukları açısından fakir bir yapıt olan *Demokrasi Sakız Çiğniyor*'da, aptallıklara verilebilecek en etkili örnek, okul müdürü Rauf Bey'in, çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkidir. Okul müdürü olsa da bulunduğu ortamda, aptal davranışlar sergileyerek, herkesi kendine güldüren bir tiptir. En basitinden okuldaki öğretmenlerin sınıflarına sessizce yaklaşip içeriği dinlemeye çalışması, aptalca bir davranıştır. Dinleme nedeni ise bu aptallığı daha perçinlemektedir. Çünkü Rauf Bey, okulda, komünizm propagandası yapan öğretmen arayışı içine girmiştir. Sınıf sınıf dinleyerek o öğretmeni bulacaktır. “O günden sonra, yöneticileri kötölemenin de komünistlik olduğunu biliyordu artık. Öğretmenler dersteysen, sık sık sınıf kapılarını dinlemeyi alışkanlık durumuna getirmesi bundandı” (Yel, 1979, s. 15). Basit bir aptallık örneğidir. Okuldaki herkes, Rauf Bey'in seviyesiz hareketlerinden rahatsız olmakta, kimi zaman ise ona karşı tepkiler göstermektedirler. Bu davranışı komik yapan, o kişinin toplum içerisinde kötü bir konuma düşmesidir. Çünkü insanlar kapı dinleyen okul müdürüyle dalga geçmekte, onu küçümsemekte ve kendi aralarında da alaycı bir dille yapılan dedikodu malzemesine dönüştürmektedir.

Rauf Bey'in sergilediği başka bir aptalık ise; kafasında ‘komünizmi’ nasıl bellediyse, ona hangi anlamlar yüklediyse, okuldaki öğretmenlerden biri ona karşı tepki verdiğinde, o öğretmenin komünist olduğunu düşünmesidir. Rauf Bey'e göre, müdüre tepki göstermek, karşı çıkmak demek, komünist olmaktır. Okuldaki birçok öğretmenle, derslerde propaganda yaptığı gerekçisiyle kavga eder. Ancak kimsenin onu ciddiye aldığı yoktur. “Sınıf kapılarını dinleyip öğretmenlere bağırmasına tepki gösteren olunca da o kişinin komünist olduğuna emin olur; çünkü bir müdüre kimse bağırılmamalıdır. “Bu öğretmen komünistin ta kendisi. Hem sınıfında yöneticileri kötülüyor, hem müdürüne bağırıyor” (Yel, 1979, s. 18). Müdüre bağırılmasını kendisine yakıştıramayan Rauf Bey, her söylediği sözle, verdiği tepkiyle daha da komik bir duruma düşer. Okuldaki insanların eğlence malzemesine dönüşür, kimse kendisini ciddiye almaz,

doğal olarak da okulla ilgili hiçbir isteğini yaptıramaz, insanlar üzerinde yaptırım uygulayamaz. Bunun altında yatan temel neden ise taşra kültüründen gelip okul müdürü koltuğuna yerleşmesidir; çünkü kendini bir anda seviye atlamış bulur ve bunu da çevresine gösterme telâşına girer. “Bu iki mektebin okulunda yetmiş tane de öğretmen vardır. İşte ben hep bunların müdürüyem. Ha, altı tane de hademe vardır burada. Ben onların da müdürüyem” (Yel, 1979, s. 8). Onun için okulda hademelerin bile müdürü olması, çok önemsenmesi gereken bir olaydır. Kendisini bu şekilde var eder.

Rauf Bey’in sergilediği davranışların benzeri olan bir örnek de, hatta belki daha da alt seviye diyebiliriz, devlet görevlisinin, çalışanlara vermeye kalktığı cezadır. Öküz ve insan arasında nasıl bir bağlantı kurduysa Müdür Bey, insanlara cezalandırmak ister; ancak bunu alışıldık olan bir yöntemle değil, saçmaya varan bir davranış kalıbı üzerinden yapar. Doğal olarak insanlar üzerinde yaratmaya çalıştığı etkinin aptallığı fazlasıyla sıırıtır.

Sahipleri tembel öküzlere nasıl davranıyorlarsa, ben de size öyle davranacağım. Öküzlüğünüzü bir iyice kanıtlayacağım bu kez... Ama asıl suç bende canım. Bende.. Bu kravatlı ve de diplomalı öküzleri hala görevlerinde tutuyorum... Peki bu yaptıklarınız yanınıza mı kalacak? Yoook! Bırakmayacağım. Buyruk veriyorum, şimdi tümünüz bir ağızdan öküz gibi böğüreceksiniz (Yel, 1979, s. 121).

Mizah açısından çok da başarılı olmayan bir örnektir. Bu açıdan da okura okuma ya da mizah hazzı vermez. Genel olarak çok başarılı bir roman olmadığı için beklenen okur kapasitesine de ulaşamamıştır. Mizahî dil kullanarak bir roman yaratılmaya çalışılmış; ancak birbirini bütünleyemedikleri için, mizah kısır kalmıştır. Görüldüğü gibi her zaman mizah, anlatının evreninde bir yerleşke edinemeyebilir.

Buraya kadar tanımlamaya, örnekler üzerinden somutlaştırmaya çalıştığımız konu; “aptallıkların ve bilgisizliklerin” yansıdığı komik davranışların görünümüdür ve tüm bunların, toplum içerisindeki dağılımıdır. Ayrıca ele alınan romanlar arasında, bu başlığın altına daha da fazla örnek sığdırılabilir. Nedeniyse ele aldığımız birçok romanın ana meselelerinden birinin cahillik olmasıdır ve cahillik de Türk milletinin temel problemlerinden biridir. Doğal olarak da ele aldığımız her romanda, ucu cahilliğe varan davranışlarla karşılaşırız.

Genellikle aptal davranışların başka bir özelliği de, ait olduğu metin içerisinde bir uyumsuzluk yaratması ve amaç-sonuç ilişkisi bazında bir tutarsızlık oluşturmasıdır. Doğal olarak dil uyumsuzluklarının bir türü olan amaç-sonuç tutarsızlıkları sınıflandırmasında da, buna benzer örnekler karşımıza çıkmaktadır. Bu komikliklerin temeli aynı olsa da, bu başlığın altına daha çok davranışlarla ilgili olanları verilmiştir. Amaç-sonuç tutarsızlıklarının altına ise dille ilgili olanları dahil edilmiştir. Ancak her iki durumda da, varılan nokta, ister davranış, ister sunum olsun, içerisinde bir aptallık barındırmasıdır.

1.2.1.3 Ahlakî Bozukluklar

Ahlakî bozukluklar, insanların etik değerleri yok sayarak, her türlü kötülüğü özgürce yapabilmeleridir, Mizah da, toplumdaki bu bozuklukları ele alan bir türdür; insanlar arasında, hangi davranış kalıbında bir sıkıntı oluştuysa, anlatıcı ona uygun, mizahın çatısı altında bir tip yaratır ve anlatının içine yerleştirir. Özellikle de ahlakî değerleri olmayan bu kişileri, romanın merkezine oturtmak, var olan iletiyi daha da güçlendirir. Bu tarz uyumsuzlukların komikle buluştuğu nokta ise, kötülüğün tam tersi bir dille sunulması, aralara karşıtlığı ya da abartıyı yaratan uyumsuzlukların karışmasıdır. Ancak yine de ahlakî uyumsuzlukları, mizahın çemberine sokmak, fiziksel bozukluklara, komik aptallıklara ya da bilgisizliklere göre daha zordur. Çünkü bu tarz konularda, insanların tepkisel duruşları daha yoğundur. Mesela *Murataza*'daki Zinnur Amca'nın, küçük kızları ahıra götürüp cinsel tacizde bulunması, okuru fazlasıyla rahatsız edebilecek bir sahnedir. Yüksek tonda tiksindirici bir tepki taşıyan bu gibi ahlakî bozuklukların, okura anlatılabilesini, mizahî dille yapabilmek güçlü bir dil kurulumunu gerektirir ki, okur rahatsız olsa da komik bulabilsin.

“Zinnur Amcaa!”

“Efendim canım?”

“Sen artık bizi eskisi gibi sevmiyorsun...”

Aklı gidiyordu:

“Kim? Ben mi? Sizi sevmemek haa? Elimde mi? Yüreğim sizinle ama...”

“Peki neden bizi ahıra çağırıyorsun?”

Bir başkası:

“Elmaşekeri vermiyorsun?” (Kemal, 2011, s. 43)

Devamında da “onlar benim torunlarım” diyerek tüm mahalleyi kandırır, Murtaza hariç. Cümlelere baktığımızda, anlamsal bir karşıtlık oluşmuştur. Çocukların dili de araya karıştığı için ahlakî bozukluk kapalı bir dille okura aktarılmıştır. Pedofili ne kadar rahatsız edici olsa da, sonuç olarak komik bir dille anlatılan ahlakî değerlerin yoksunluğudur.

Tek bir kişi üzerinden çizilen ahlakî bozukluklara *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden bir örnek de Halit Ayarcı'dır. İnsanları kandıran bir kişidir ve bu kişi şehirde her gruptan insanın -entelektüeller de dahil- arasına çok başarılı bir şekilde nüfuz edebilir. Dili başarılı bir şekilde kullanan ve insanları kandırabilen biri olarak, birçok yalan söyler, hatta komik yalanlar. Herkes de inanır. “_ Devir, çok ehemmiyetli bir devir. Zaten büyük bir mekanik merakı var. Hemen herkes, küçük büyük icatlarla meşgul... Minareden minareye uçma tecrübeleri var...” (Tanpınar, 2009, s. 263) Örnekte görüldüğü gibi, küçük yalanlarla çevresindekileri kandırmayı çok kolay başarır. Söylediği yalanlar gerçekten komiktir; mantıksızlık ilkesiyle doludur; bu nedenle de okura komik gelir. Saatleri ayarlamak için enstitü kurmaya karar vermesi ya da ülkenin böyle bir kuruma çok fazla ihtiyacının olması gibi. İsteddiği gibi tüm planlarını gerçekleştirir. Kafasında gerçekleştirmek istediği her şeyi, biri on gösterebilmenin becerisiyle yaptırır. Dil yeteneği olan biri olduğu için, insanları kandırmak, Halit Ayarcı'ya zor gelmez. Çevresindekiler de peşinden her yola girdiği için boş bir yalan etrafında şekillenen tüm planların hepsi istediği yönde ilerler. Ancak varılan sonuç; koca bir ‘hiç’ten ibarettir.

Gülüncü yaratan ahlakî bozukluklara verilebilecek en başarılı tipler ise; Zübük ve Berber Ziya'dır. Bu tiplerin dışında birçok romandan tek bir kişi üzerinden olmasa da, farklılıklarla şekillenmiş, etik olmayan davranışlarla da karşılaşırız. Ancak ahlakî değerlerden en yoksun kişi Zübük'tür. Tüm kasabayı, söylediği yalanlarla etkisi altına alır, her dediğini yaptırır, uydurma öyküler anlatır; kısacası tüm kasaba halkını kendi çıkarları doğrultusunda kullanır. Hatta insanların, hükümet gelecek diye açıklamalar yaparak, yıllardır biriktirdiği paralarını alır ve bir daha da ödemez. İnsanları kandırma yöntemi de, ben ne yapsan kasaba için gibi bir söylem oluşturmasıdır. “Ben mebus olsam, kimin için olacağım? Kendim için mi, bura insanı için mi? Hiç bunu düşünen

yok...” (Tanpınar, 2014, s. 18) Böylece birçok insanın parasını alır ve bir daha ödemez. “Ah, aradan kaç yıl geçti... Ne o üçyüzü alabildik, ne beşyüzü... Daha da kaç yüzler kaptırdık... Zübükzade mi, ondan yaka silkmeyen mi var?” (Tanpınar, 2014, s. 19) Bu satırlar, ahlakî bozukluğa verilebilecek tipik örneklerdir. Ayrıca abartı bir dil kullanır, komiği desteklemek için. Romanın girişinde de Zübük’ün hükümetle ilgili konuşmalarını görürüz. Okurun kafasında nasıl bir tip oluşacağını belirleyen bu bölümlerde, yalanın ve dolandırıcılığın örnekleri, sıralanır gider. Eleştiri okları siyaset üzerinden şekillenir.

Vekil sıkı ahababım ki aramızdan su sızmaz. Senli benli konuşuruz. Hatta beni her yerde görse, “Vay len Zübük, nereden çıktın böyle?” diyerekten boynuma sarılır da öpüşürüz. Böyle ki samimiyetimiz var. Senin kardeşin demek benim kardeşim demek. Yazarım vekile... Bu işi yapmazsan suratına bakmam, derim. Sen bana bırak o işi... (Nesin, 2014, s. 23)

Bu gibi yalanı belli eden açıklamalarla, tüm kasabayı kandırır. Sonuç olarak istediği parayı alır, hatta insanlar paralarını Zübük’e kendi rızasıyla verir. Bu davranışlar da ‘aptal komiklikler’e örnek verilebilir. Zübük ise; Türk romanında, yalancı ve üçkağıtçı politikacı kimliğiyle, insanların zihnine yerleşmiş en başarılı tiplerden biridir. Kemal Sunal’ın canlandığı Zübük kimliğiyle de, sinema dünyasında da yer edinmiştir.

Zübük, insanları kandırmak için farklı yöntemler kullanır. Bunlardan biri de, aynı zamanda en komiği, kendi diliyle yazıp gönderdiği mektupları; vekillerden, bakanlardan gelmiş gibi insanlara gösterebilmesidir. İnsanları kandırabilmenin her yolunu keşfetmiş biri olarak, insanlar üzerinden para koparabilmenin yollarını bilir. Ayrıca karşısındaki insanların da ne kadar bilgisiz ve aptal olduğunun farkındadır Zübük ve bu kişilere düzenlediği her oyunda kazanan taraftır.

Yahu hemşeriler, bu orostopolluk, düneğin biz burada otururken ortaya çıkmadı mı? Postacının getirdiği şekerleme paketi neydi? Bu ne düzmece, bu ne oyuncu bre hemşeriler... Başvekilin de selamı var diye bize burda vekil mektubu okutmadı mı? kendi kendine vekil vükela ağzından mektup yazar. Bizi eşek yerine kor. Eşek yerine de demek... Biz eşeğiz be... Hem de ne eşek! (Nesin, 2014, s. 38)

Vekillerin ağzından yazılmış gibi gösterdiği bu mektuplar, Zübük için büyük bir kazançtır. Çünkü bu sayede tüm köy halkını kandırır. Köydeki insanlar bu ‘vekillerden gelen mektuplar’a inanır ve doğal olarak her ihtiyaçlarında, Zübük’e paralar vererek,

sıkıntı yaratan sorunu çözmesini isterler. Bu kişilere göre; Zübük'ün vekillerden, bakanlardan tanıdığı bir sürü isim vardır ve ne yazık ki Türkiye'de her türlü sorun makam gücüyle çözüldüğü için, aslında bu insanların da bulabildikleri en iyi çözüm budur.

Zübük'te bütün komiklikler siyasetle ilgili konular etrafında şekillenir. Sürekli ucu siyasete varan sorunlar karşımıza çıkar. Bunların en komiği de tüm roman boyunca hükümet gelecek diye beklemeleridir. Hükümet için kafalarında planladıkları her gösterişin işlerine yarayacaklarını düşünürler. En basitinden inek kurban edince, köylerine fabrika, yol, baraj yapılacağını düşünmeleri gibi. İnsanlar da tüm kalbiyle bu yalana inanır. Başarılı bir politikacı olarak, tüm köy halkını çevresinde döndürür.

...bu büyükler Ankara'dan kalkıp kazamıza konacaklar. Bizim kendilerine camuş kurban ettiğimizi görecekler. Kör değil ya bunlar heyri, ayakları dibinde sel olup camuş kanı akacak... bunlar da insan. Bizim kendilerine camuş kurban ettiğimizi görünce hamiyete gelecekler. Ondan sonra gayrı iste de iste... Yol iste, fabrika iste, mesela baraj iste. Belediyenin bütçesini göster para iste... (Nesin, 2014, s. 57)

Bu örnekte olduğu gibi, insanları sürekli olarak kandırır; komik olan ise çevresindekilerin de her söylediğine inanmasıdır. Hükümet gelecek diye, insanlara söylediği yalanlar; aslında kendi çıkarlarına dayanan bir isteğin gizlenmiş halidir. Kötü niyetli bir siyaset adamıdır; insanlarla dürüstlüğe dayanan bir iletişim hiçbir zaman kurmaz; hatta kendi ailesine bile sürekli yalanlar söyler. Doğal olarak da kötü bir insanın kaymakam olması, tüm kasaba halkının geleceğini etkilemiştir; çünkü her türlü sorun bu insanlara dokunmaktadır.

Aslında birçok zaman Zübük'ün yalanları, çevirdiği dolaplar, insanlar tarafından fark edilir ve hep birlikte karşı çıkmaya karar verilir. Ancak başarılı bir sahte politikacı olarak, köy halkı ne zaman ayağa kalksa, onların ağzını kapatmanın yöntemini bilir. Anlatıcının amacı da zaten üçkağıtçı bir politikacı tipi yaratabilmektir ki, siyasetle, ülkedeki politikacılarla ilgili düşüncelerini, eleştirilerini dile getirebilsin.

- O şimdi buraya gelecek. Geldi mi geldi... Adam gibi de duramaz. Atmaya başlar... Hükümet diyecek, efendim, başvekil diyecek, "Beni Ankara'ya çağırıyorlar. Bilmem gitsem mi ki..." diyecek, "Filanca vekilden mektup geldi," diyecek, diyecek oğlu diyecek. İşte o zaman, daha ağzını açar açmaz... "Ulan, sen hiç utanmaz mısın zübükoğluzübüğü, kimi kandırıyorsun?" diye buna hep birden girişelim... (Nesin, 2014, s. 31)

Her seferinde aldıkları bu kararlar boşa çıkar. Yalan etrafında dönen bu ilişkilerin başındaki tip olan ahlakî bozukluğun timsali Zübük, halkını çok iyi tanıyan bir politikacıdır. Ayrıca ülkedeki işlerin nasıl ilerlediğini de bildiği için, halkının dilinden konuşur ki, onları kısa sürede kandırabilsin. “- Çok iyi olur, yaparım senin işini de, dedi, hem de kasabaya bir gelir kapısı açılır. Velakin bu zaman öyle bir zaman ki, rüşvetsiz adım mı atılıyor?” (Nesin, 2014, s. 37) Hatta kandırmak istediği insanların dilinden, aynı konu çerçevesinde, kendisi de karşı tarafı eleştirir ki, çevresine samimi görünebilsin.

Şu dünya batsa da, kalanlar kurtulsa... Yahu bu ne vicdansızlık! Daha hükümet kapısından girerken paçalarından rüşvet akacak. Dünyanın sonu geldi heyri. Kimde namus kalmış? Namuslu diye birini bilseler, eline deli raporu verip tımarhaneye tıacaklar. Hep baştakiler... Neden demişler, balık baştan kokar diye... Koku başı sardı da kuyruğa bile geçti (Nesin, 2014, s. 37).

Devleti ağır bir dille eleştiren Zübük, aslında tüm bu yalanları, kendisinden yardım isteyen insanlardan, rüşvet bahanesiyle para alabilmek için yapmıştır. ‘Rüşvet’ almayla ilgili devletin duyarsızlığını eleştirir; ancak rüşvet alan kendisidir. Politik insan adı altında şekillendirdiğimiz siyasetçilerin en kötüsüne verilebilecek bir örnek olan Zübük, söylediği yalanlarla, aldığı paralarla, çevirdiği dolaplarla, kısacası özünde bir siyasetçinin taşıması gereken hiçbir niteliği barındırmayan bir tiptir. Komiği yaratan en temel neden ise; Zübük’ün etrafında yer alan kalabalığın bu kadar cahilce davranabilmesidir.

Zübük’ün etrafında şekillenen ahlakî bozukluklar, başka siyasetçilere olan tavırlarında da kendini gösterir. Kasabaya gelen Vali’ye bile nasıl davranılacağını bilmeyen Zübük, Vali’yle kaç yıllık ahabmış gibi konuşur, Vali’ye sarılmaya kalkar, Vali’nin koluna girer vb. Bu durumdan rahatsız olan tek kişi ise Vali’dir. Karşıdaki kişinin seviyesiz davranışları karşısında şaşırıp kalır, nasıl davranacağını bilemez. Daha önce hiç böyle davranan bir politikacıyla karşılaşmamıştır.

Zübükzade tören alanına girmesiyle, iki kolunu birden açtı.

- Vaaay, koca vali, kazamıza hoşgeldin! diye, vali hazretlerinin boynuna sarıldı.

Nerdeyse, kara kuru valiyi kucağına alıp hoplatacak... Yahu bu ne iş? Bizim vali hazretleri de şaşırıldı. Öyle şaşırıldı ki, ne diyeceğini bilemedi. Zaten, Zübükzade, valinin bişey demesine müsade etmiyor ki... Boyuna kendi söylüyor: (Nesin, 2014, s. 68)

Satırlara baktığımızda seviyesizlik açıkça kendini gösterir; kişinin kalitesizliğini ele verir. Daha resmî dili bilmeyen bir kişidir, Zübük. Anlatıcı Zübük'ü yaratarak, bir siyasetçi kimliği çizmiştir ve bu tip de, Türkiye'deki üçkağıtçı politikacıları temsil etmektedir. Kısacası ahlakî bozukluklara sahip roman kişilerinden, Türk okurunun belleklerine yerleşmiş bir kişi olan Zübük, mizahın yarattığı kalıcı tiplerden biridir. Hem okur için kolaydır, sorunlar açıkça ortadadır, kimi zaman argoyle ya da yöresel ağız farklılıklarıyla kurulmuş komik kelimeler vardır; hem de günümüze kadar gelen süreçte, her dönemin siyasi yapısına kolayca uyum sağlamış bir yapıttır. Doğal olarak da ahlakî bozuklukların siyasetle birleştiği kanadı temsil eden bir tiptir, Zübük.

Halo Dayı ve İki Öküz'e baktığımızda, ahlakî bozuklukların şehir yaşamında her yere bulaşmış halini görürüz. Çevrelerinde nereye adım atsa Halo Dayı ve İdris, hep bir yalanın, ikiyüzlülüğün, üçkağıtçılığın izini görür. Birileri bu iki köylü vatandaşı kandırmak, üç kuruş paralarını almak ya da kullanmak için ellerinden geleni yaparlar. Üstüne bir de inşaatlarda çalışmanın verdiği ağır koşullar eklenince, Halo Dayı ve İdris için hepsiyle birden uğraşmak zorlaşır. Özellikle de inşaatta çalışan tipler arasında, iş ahlakı gelişmediği için, işçilere kötü davranan ustalar davranış uyumsuzluklarına örnek verilebilir. Halo Dayı'nın elinden parasını almaya çalışırlar, yaşlı diye emeğinin karşılığını vermeyip kendi ceplerine indirirler vb. Kısacası şehirle ilgili her ortamın içine sinmiştir, bu bozukluklar. Anlatıcı da bu bozuklukları Halo Dayı'nın ve İdris'in komik hareketlerinde gösterir.

Ahlakî bozuklukların en rahatsız edici kanadı olan cinsel sapkınlıklara, Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*'nde, kısa da olsa değinilir. Her hafta annesini ziyarete giden anlatıcının dilinden öğreniriz ki; bakımevinde cinsel istismar gerçekleşmektedir. Yukarıdaki örnekle benzerlik taşıyan ve fazlasıyla rahatsız edici bir görünüm olan bu cinsel istirmarların sonucu ortaya çıkan çocuklar da bir şekilde yok edilmektedir. Ortada bir ahlakî uyumsuzluk vardır ve bu da sözcüklerin arkasına gizlenerek, anlatıcının dilinden okura gösterilmiştir. Kara mizahın tonunun baskın olduğu bu sahnedeki davranış uyumsuzluğu açıkça ortadadır.

iplik fabrikasında emekli işçi kadının şarkılarını
 çuvala taşınan o kabarık ve kımiltılı şeyleri
 alt kata kadın bakıcıları alıp bir şeyler yapan
 (bazen Emine'yi de alıp)
 uzun kuyruklu ceketli, kavun şapkalı, şişman
 adamı (Erbil, 1983, s. 17)

Taşınan kabarık şeyler, bakımevinde, tecavüz sonucu hasta kadınlardan doğan, çuvala konup dışarı atılan bebeklerdir. Bunu yapan adam da giyimiyle ve şişmanlığıyla dile getirilmiştir. Aslında bu sahne daha çok dil uyumsuzluklarında çiftanlamlılığa ya da uyumsuz düşüncelere de girebilir; çünkü bu sahneyi dil uyumsuzluğu altına sokan dildeki kapalılıktır. Davranış uyumsuzluğunun mizahî anlatımı doğurmasından çok, dildeki kapalılık anlamsal sapmayı doğurmuştur. gülünç dilin tınısı azdır; rahatsız edici bir dil daha ön plandadır.

Köy yaşamındaki ahlakî bozukluklara verilebilecek tiplerden biri de *Bıyık Söylencesi*'ndeki Berber Ziya'dır. Cumali'nin bıyığını kullanarak tüm kasaba halkında gerçek olmayan bir algı oluşturur ve insanları, hatta bıyığın sahibini bile kandırır. Sadece iki kişi Cumali'nin karısı ve kasabanın delisi, Berber Ziya'nın oluşturduğu bu yalancı bıyık algısını kabullenmez. Gerçekliği bir tek onlar fark etse de, tüm kasaba halkı bu yalancı algının peşinden gider. Bu açıdan da Berber Ziya'nın saçma konuşmaları, gülüncü oluşturur. İnsanlar da Berber Ziya'nın yarattığı yalancı algıyla komik işlere kalkışır, bir açıdan insanların yalanı nasıl devam ettirdiklerinin göstergesidir. Aşık Hasreti'nin bıyık için türkü yazması gibi.

Hacizet Ocak sorunu Aşık Hasreti kimliğiyle çözmeyi düşündü, ama, şaşkınlıktan mıdır, nedir, tek dize doğmadı içine. Gene de umutsuzluğa düşmedi. "Bugün olmazsa, yarın, yarın olmazsa, öbür gün, bu bıyığın türküsünü çıkaracağım," dedi, "uzun, çok uzun bir türkü, say ki bir destan (Yücel, 2010, s. 30).

İnsanların gerçekliği olmayan düşüncelerle saçmaya doğru sürüklenerek birbirini kandırması, dile getirilir. Komiktir; çünkü içerisinde anlamsızlık taşır. Mantık kurallarının dışına çıkmıştır; doğal olarak da anlatıcının dikkatleri çekmek istediği nokta kolayca fark edilir. Satırlarda, pragmatik uyumsuzluk da, abartı bir söylemin tonunun baskın olması nedeniyle kendini gösterir.

Belli kişilerde sembolleşmese de, topluluk üzerinden ilerleyen örneklerdeki birçok davranış da, ahlâki bozukluğa örnek verilebilir. Özellikle şehrin arka sokaklarında yaşayan insanlarsa, bu tarz davranışlar birçok sahnede fark edilir. Nedeniyse etik bir hayat algısı verecek yaşam değerlerinin yoksunluğunda yetişmeleri ve hayatlarındaki en büyük sorunun, tek çıkar yollarının sadece para bulmanın derdi olmasıdır. Doğal olarak da günlük yaşamlarına devam edebilmek için her türlü ahlâksızlığı yapabilirler. Bu açıdan *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan ya da *Ağır Roman*'dan birçok sahne etik olmayan davranışlar içerir. Onlar için çözümün etik değerlere göre sonuca ulaşımın bir önemi yoktur, zaten. Birbirlerini öldürebilirler, yaralayabilirler, kavga edebilirler, hatta eşlerini bile dövebilirler. Ve bununla ilgili düşüncelerini iletebilmek isteyen anlatıcı da, içerisinde şiddet olsa bile, birçok komik sahne yaratır ki; okur toplumdaki var olan sorunu görebilsin. Mesela *Ağır Roman*'da ahlakî değerlerin yoksunluğu birçok kişi de kimlik kazanır. En basitinden lahmacunlarını kedi etiyile yapıp satan sokak satıcısı ya da kadın cesetleriyle sevişmeye kalkan sokak serserileri gibi örnekler fazlasıyla yer alır.

Ahlakî bozukluklarla yaratılan gülme sahneleri, sadece toplumsal içerikli romanlara özgü olmayabilir. Kimi zaman toplumdan çok kişinin dünyasına yönelen, bireyi merkeze alan ve hatta 'entelektüel tip' olarak adlandırdığımız kişilerin yaşamında bile ahlakî bozukluk üzerine kurulu sorunlarla karşılaşırız. Hatta o kişinin, Bay C. nin, Tezel'in ya da Turgut'un vb. yaşamlarından örnekler çıkarabiliriz. Bu tarz davranışlar, genel olarak o kişilerin varoluşlarının kıyısında kalmış acılarının da bir boşalımıdır, aynı zamanda. Daha doğrusu tepkisel bir eylem olarak nitelendirebiliriz.

Sonra o Rum kızını öptüm. Harbiye'ye yakın caddenin ortası tenhaydı. İki kişiydiler; kolkola gülüşerek geliyorlardı. Yanımdan geçerlerken benden yana olanı tuttum, öptüm. Yüzü soğuktu. Bağıştılar. Öteki,
- Terbiyesiz, pis sarhoş, dedi.
Kafamı hınçla geriye attım gülerken (Atılgan, s. 2006, 10).

Bu sahnede, özünde düşünsel temelli olsa da, görünüş itibariyle davranışsal bir uyumsuzluk vardır. Nedeni de; bir erkeğin, sokakta ya da başka bir yerde tanımadığı bir kadını öpmesidir. Daha doğrusu arada hiçbir bağlantı kurulmadan, kişilerin birbiriyle fiziksel bir temasa geçmeleridir. Bir de bu davranış, Bay C. de olduğu gibi, erkekten

kadına yöneldiği için, daha da rahatsız edicidir. Temelinde, bu tarz davranışlar ahlakî olarak doğru kabul edilemez. Ancak, bu sahne, okura, anlatının içinde kaygı vericilikten çok, komik gelir. Bunun altında yatan neden ise, rahatlama kuramıyla da açıklanabilecek olan, “öpme anının” kişinin tepkisel, yani sinirsel enerjisinin dışavurumundan başka bir şey olmamasıdır. Devamında gelen cümlelerde de “Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz” kişinin bir tür sataşma eylemi olduğu belirginleşir. (Atılğan, 2006, s. 10).

Ahlakî uyumsuzluklar başlığı altında ele aldığımız bu bölümde, *Aylak Adam* dışarıda tutulursa, genel olarak şu tespitte bulunabiliriz; o da etik değerlerdeki sorunların, ekonomik yapıyla paralel gitmesi ve birçok romandan bir örnek bile olsa çıkartabilmesidir. Kimi zaman bir politikacı, kimi zaman mahalle bakkalı, kimi zamansa sokaklarda lahmacun satan bir kişi olabilir; ya da makam, ekonomik, sosyal konum barındırmaz; her grubun içinde, etik değerlere uymayan kişiler var olabilir. Doğal olarak da bir sorun olarak tanımladığımız ahlakî bozukluklar, mizahın çatısı altında, Türkiye’yi yansıtan gerçeklere dönüşmüştür. Hangi çevreden gelirse gelsin, Türk insanından parçalar taşımaktadırlar.

Romanlarda ahlakî bozukluk tanımlamasına giren konulara baktığımızda; birçok kötü davranış kalıbıyla karşılaşırız. Yalan söyleme, kandırarak siyaset yapma, insanları küçük görme, şiddet uygulama vb. sıralanır gider. Tüm bunların arasında en belirgin olanı ise yalancı karakteriyle şekillenen, kötü siyasetçiyi simgeleyen Zübük’tür. Türkiye’deki birçok insanın zihnine yerleşmiş bir tip olarak, üçkağıtçı, yalancı, çıkarıcı siyasilerin hepsine bir iletidir, aslında. Belki de birbiriyle aynı kulvarda olmaması gereken siyaset ve ahlâk kavramlarının tek bir kişinin elinde çok başarılı şekilde birleşmesinin, anlatılardaki en iyi timsali olmasındaki nedenlerden biridir.

1.2.2. Sunuştaki Uyumsuzluk

Bu bölüm, “davranışların”ların uyumsuzluğundan çok, var olan her ne ise onun sunumuyla ilgili dil uyumsuzluklarını ele alır. Kısacası komiklik kişinin o “davranışı”ı sunuşundaki uyumsuzluktadır (Morreall, 1997, s. 102). Dille yaratılan her türlü

uyumsuzluk bu bölüme girer; ses uyumsuzlukları, mantıksız sözcük kurulumları, imlânın bozulması, çiftanlamlılık, çelişkiler vb. Bu uyumsuzlukların, kolaydan zora doğru, kendi aralarında bir sıralamaları vardır. Ses uyumsuzluklarından başlar, dildeki mantıksız yapılanmalara, pragmatik uyumsuzluklara kadar gider. Giderek zorlaşmasındaki neden ise anlamsal sapmaların yoğunluğuyla ilgilidir. Cümleler arası ilişkinin kopması, anlamsal sapmaların giderek artması ya da anlamın kapalılığı, dil uyumsuzluklarını gittikçe zorlaştırır. Doğal olarak da okurun metinle kurduğu ilişki daha çok uğraşmayı gerektirir.

Mizah eserlerindeki komikliği yaratan, türleri birbirinden ayıran, satırlardaki zenginliği oluşturan; anlatıcının sunuşundaki uyumsuzlukları sık kullanmasıdır. Birçok uyumsuzluğun bir araya gelmesi, eserde dil ve mizah zenginliği yarattığı için, eserin bakış açısını da çoğaltır. Farklı bir açıdan da, okuyucu donanımlı değilse, eserin içine girmeyi de zorlaştırabilir. Okur için yapıt daha karmaşık bir yapıya büründüğü için, kimi zaman uyumsuzlukların bolluğu okuru metinden uzaklaştırabilir. Bu açıdan *Zübük*'ü anlamakla, *Tutunamayanlar*'ı anlamak, uyumsuzlukların yorumlanabilmesi açısından farklılık gösteren iki romana, örnek verilebilir.

Mizahta karşımıza çıkan uyumsuzlukların, genel olarak kolaydan zora doğru bir sıralamasını yaparsak; ilk olarak ses uyumsuzluklarından başlayabiliriz. Devamında da yavaş yavaş anlamsal yapıyı bozan sözcük ya da cümleler arası ilişkiler gelir. Ayrıca romanlar üzerinden seçilen örnekler de bu başlıkları somutlaştırabilir. Bu örneklerde kimi zaman iki uyumsuzluğun biraraya geldiği, birbirini desteklediği komik birliktelikler de vardır; ancak bu gibi durumlarda da baskın olan dil uyumsuzluğu öncelik kazanır. Bu sınıflandırmayı yaparken John Morreall'ın *Gülmeyi Ciddiye Almak* ve Arthur Koestler'in *Mizah Yaratma Eylemi* kıstas alınmıştır.

1.2.2.1 Seslerin ya da Sözcüklerin Şekli, İmlâ :

Dil uyumsuzlukları arasında, en kolayı dilin fonetik yapısına yönelik ses oyunlarıdır; hecelerle oynama, ses tekrarları, şivesel farklılıklar, dil sürçmeleri gibi. Sözcüklerdeki sesler değiştirilir, hecelerin sıralaması farklılaşır ya da anlamsızca sesler bir araya gelir;

kısacası tüm bunlar seslerdeki uyumsuzluğu yaratmada, komik bir dil kurmada kullanılır. Sanatçı için uyumsuzluğu yaratmanın en kolay yöntemlerinden biridir.

Mizahî anlatım biçimlerini kullanan birçok anlatıda seslerle, hecelerle, sözcüklerle oynanır. En basitinden *Aylak Adam*'daki “hızlıyürüyeninsanlar sürüsü” sözcüklerle oynanmış bir birlikteliğe örnek verilebilir. Aynı yazılması gereken kelimeler, bir arada yazılmıştır. Benzer bir örnek de, aynı romandan “İşte Teknik-Ün-Verme okulu” olabilir (Atılğan, 2006, s. 35). Üniversitenin ismi değiştirilmiştir, bu örnek de anlamsal bir uyum da vardır. Ancak bu tarz örnekler genellikle az kullanılır. Yazarların asıl tercih ettiği ses uyumsuzlukları; ağız farklılıklarına dayanan kelime dönüşümleridir; “hükümet-hökümet, papur-vapur, heç-hiç, kaç-gaç, işte-işde, baba-buba, koca-goca, gidiyorum-gettim, hava-heva” vb. Romanlarda komiği yaratmada, hem de kişinin geldiği sosyal yapıyı belirlemede, bu tarz kelimeler sıklıkla karşımıza çıkar.

Kimi zaman yazarın aralara karışması, komik sesler çıkararak varlığını ortaya koyması da karşımıza çıkabilir. *Dört Köşeli Üçgen*'de, anlatıcının arada bir cümlelerin içine sızıp “öhö, öhö, öhö.. ö.. ö.” şeklinde anlatıya karışması, bu açıdan, ses uyumsuzluklarına örnek verilebilir. “Öhö, öhö, öhö, öhö.. öö. Bağışlayın gıcık tuttu. Öhö, öhö, öhö, ö.. Bu gıcık öhö, öhö, öhö ö... Bu, öhö, hö, öhö... ö..” (Birsal, 2012, s. 30) Ya da sokak ağzına yerleşmiş, argo dille içiçe kullanılan kelimeler de, komik bir dilin kurucusudur. “Cebimde metelik, nanay yavrum nanay” (2012, s. 69). Bu tarz örneklerin metindeki kullanımının yoğunluğu, anlatıcının üslubunu belirleyen öğelerden biridir, mizah romanlarının birçoğunda da kullanılır.

Bu başlığın altına koyabileceğimiz ağız farklılıklarına, örnek olarak verebileceğimiz iki roman da; *Zübük* ve *Halo Dayı ve İki Öküz*'dür. Köy yaşamını anlatımın içine dahil eden *Zübük* ile *Halo Dayı ve İki Öküz*'de sesleriyle oynanan ve taşra insanının resmini çizen bu tarz sözcükler bolca kullanılmıştır. ““Te” demek, Türkiye demek, “Be” demek, büyük demek, “Me” demek, meme, meme... millet memleket demek...” (Nesin, 2014, s. 8) Ya da ufak ses değişiklikleriyle kelimelerle oynamak “heyri, İğri Nuri, İbraam, harta, şimdiecek, camuş vb. gibi” *Zübük*'te yine karşımıza bol bol çıkar.

Kelimelerdeki ses değişiklikleri çoğu zaman, ait olduğu kişinin sosyal yapısını belirleme de kullanılır. Ayrıca da, şehir ve köy arasında sıkışmış sözcükler ya da köy kültürünün içinde değişime uğramış kelimeler vb. komik bir dili kurmak için de yer alabilir. Mesela Halo Dayı'nın ve İdris'in konuşmalarının içinde, köydeki insanlar arasında, köy yaşamına ait birçok sözcük ya da ses değişimi, romanın karakteristik bir özelliğine dönüşmüştür.

Habarımız var mı, Halo Dayınız, sizin gibi iki dene getirmek için Isdanbıl'a çalışmaya gediormuş... Gocamış deyyus aklını yitirmiş... Na na, fazla deel.. Bubası Kirman Yarığı'nın depesine çıkarmış da, o niye Isdanbıl'a öküz parası kazanmaya gedemezmiş... Ehe gocca avanak... Belli, bana bes eynat yapıyo... (İzğü, 2011, s. 36)

Cümlelerde, “habar, dene, gocamış, ehe, gocca, eynat” gibi, değişime uğramış birçok sözcük vardır. Köy yaşamının içine sinmiş olan bu tarz sözcükler, mizahı kurmada en basit ve kolay bir uyumsuzluktur. Uyumsuzluğu doğurmasındaki neden ise; kullandığımız dili değiştirmesidir. Farklı bir neden de; bu sözcüklerin, roman kişilerinin yaşadığı İstanbul'da, yani şehrin içerisinde sırtımasıdır, oradaki insanların diline ‘garip, yabancı’ gelmesindedir. Mekân ve dil arasındaki uyuşmamadır.

Ses değişiklikleri, eğer *Tutunamayanlar* kadar kaotik bir dil yapılanması içermiyorsa, algılanması çok fazla emek gerektirmediği için, toplum içerisinde sunulan her kişinin kolaylıkla anlayacağı bir mizah ürünüdür. Zaten mizah yaratmanın, algılama ve yaratma açısından bir zorluk sırası oluşturulduğunda, ilk adımı; ses uyumsuzluklarıdır. Hemen hemen birçok konuşmalarda da kendini gösterir. Kurulumu kolaydır.

Ama ne dedi adam, sana çok bi yakışdı, dedi... İrengi de güzel, gara renk... Bunun altına Recai Begin verdiği işliği de geydik mi, tamam... Bi görecek Murtaza gardaşım beni böyle, lan diyecek, lan ne olmuşsun böyle. Hele bi de tıraş yarin... Bıyığı da yanından yoldurduk mu, ulan olduk Isdanbıl oğlanı bee... (İzğü, 2011, s. 299)

Bu satırlarda anlamsal bir irdeleme yaptığımızda; İdris'in, Bit Pazarı'ndan kendisine aldığı takım elbiseyle nasıl mutlu olduğunu görürüz. Çünkü hayatında ilk defa kumaş pantolon ve ceket giymiştir; doğal olarak şaşkındır. Bir açıdan da çok mutludur; çünkü kendisini kıyafet değiştirince İstanbullu biri olarak kabul etmeye başlamıştır, sonuç

olarak da köylü değil, şehirlidir artık. Okuyucuya komik gelen bir bakış açısidir. Bu yüzeysel bakış açısının yanında cümlelerde komiği yaratan başka bir uyumsuzluk da, sesleri değişmiş sözcüklerdir: irengi, gara, geydik mi, gardaşım, yarin, Isdanbıl oğlanı gibi. Bu tarz örnekler *Halo Dayı ve İki Öküz*'de birçok bölümde karşımıza çıkabilir.

Ses uyumsuzluklarının her türlü dönüşümüyle en yoğun kullanıldığı romanlardan biri de *Tutunamayanlar*'dır. Yazar; seslerle oynamış, yeni sözcükler yaratmış, kelimeleri birleştirmiş vb. birçok dönüşümlerle, uyumsuzluk oluşturmuştur. Romanda bu tarz örnekler çok fazladır, hepsi buraya dahil edilemeyeceği için, neyin açıklaması olan temel örnekler seçilmiştir.

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'da, Türk Edebiyatı'nın dönemlerine ait dil yapılanmasını ya da edebî geleneği kullanarak metnin içine mizahı taşımıştır. Halk edebiyatı, divan edebiyatı, tasavvuf edebiyatı, Göktürk Yazıtları ya da Öztürkçecilik hareketi romanın dil döngüsünde kendini gösterir. Bu doğrultuda, verilebilecek en komik örneklerden biri Türk dilinin tarihî dönemlerine ait sözcük dünyasını, romana taşıyan Selim'in ya da Turgut'un yazdıklarıdır. Örnek olarak sözcükleriyle, sesleriyle oynanarak değiştirilmiş halk tekerlemesini verebiliriz.

Karga da seni tutarım amang
 Kanadını kanadını yolarım amang
 Kışın kebab yaparım amang
 Yazın Tanrı diye taparım amang (Atay, 2016, s. 170)

Halk Edebiyatı'na ait bir söylemi dizelere taşıyarak komiği yaratmıştır. Dilimize yerleşmiş “aman” sözcüğünü dönüştürür “amang”ı yaratır; bu yeni ürün de anlatıcının hangi döneme öykündüğünü gösterir ve dilimizde artık böyle bir sözcüğün olmamasının yarattığı uyumsuzlukla gülünç olanı üretir. Romanda buna benzer sayısız örnekle karşılaşırız. Neredeyse her edebî dönem ya da gelenek bu tarz öykünmelerle yaratılan ses değişiklikleri sayesinde, mizahın çemberine girmiştir. Anlatıcının bu noktada amacı; hem komik olanı kurabilmek hem de kendi döneminin edebiyata olan yaklaşımlarını alaya alabilmektir. Bu açıdan yine benzer bir oluşum da, anlatıcının, Öztürkçecilik akımına karşı kurduğu metinlerde kendini gösterir. Eski Türkçeyi savunan gelenekçi dilcilere benzer bir sözcük yapılanması vardır.

1 Bidâyette cemiyet vardı. Cemiyet, ne halkedilmişti, ne de halkedilmemişti.

2 Cemiyetin müessisleri, yedi esas müeyyidenin yedi meş'alesi, kur'unu vüstası, mütemadiyen münevver ve mütenekkiren peygamber, Ulu Orkan, Ulu Durman, Ulu Salgan, Ulu Gökçin, Ulu Yılgın, Ulu Kutbay ve Ulu Düzgen idi (Atay, 2016, s. 205).

İlmihâl tarzında yazılan bu satırlarda, anlatıcı, Arapça kelimeleri fazlasıyla kullanarak “bidâyet, cemiyet, müeyyide, kur'unu, vüstası, mütemadiyen, münevver, mütenekkiren gibi”, gelenekçi zihniyetin insanların dile bakış açısını alaya alır. Aynı yapılanma Öztürkçecilik hareketinin dil yapılanmasının kullanıldığı bölümlerde de çıkar. Hatta bu örneklerde, yazar akımın izinden giderek, hiç duyulmamış yeni sözcükler üretir.

İnce bir alayla edebî geleneği gülünce dönüştürerek yazılan şiirlerin ya da düzyazıların dışında; *Tutunamayanlar*'da sadece komiği yaratmak için de, ses değişikliklerine başvurulmuştur. Örnek olarak Turgut'un yazılarındaki mekân adları örnek verilebilir. Turgut, ses eklemelerle ya da çıkarmalarla, ülkemizdeki yer isimlerini değiştirip cümlelerin içine yerleştirmiştir. “Sanmıyorum ben geçen yıl Nefes harabelerindeydim... Herdek'te mi karşılaştık yoksa... Akçapakça kasabasına çok yakın... Bir de Tartaris'in denizini methederler... Eti de Küçükçerçeve'de'n alıyorum” (Atay, 2016, s.s. 334-335). Cümlelere baktığımızda “Efes-Nefes, Erdek-Herdek, Akçakoca-Akçapakça, Marmaris-Tartaris, Küçükçekmece-Küçükçerçeve” bu örneklerle benzer ses uyumsuzlukları, sıralanır gider. Amaç mizahın yapıtaşlarından biri olan ses uyumsuzlukları yaratarak, farklı, kendine özgü ve gülmeceyle harmanlanmış bir dil oluşturmaktır.

Vüsat Bener de sözcüklerle oynayan yazarlardan biridir. Tezimiz doğrultusunda ele aldığımız romanlardan biri *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, yazar, sesleri ya da seslerin yerlerini değiştirmiş, yeni oluşumlar yaratmıştır. “...seni seven şu *abd-i âciz*'in laflarına kulak asarsan” (1991, s. 23). Başka bir örnek de yabancı dilden geçen sözcükleri değiştirdiği satırlardan verilebilir. “Neler de biliyor bizim dayıoğlu, *mazohist* diyor...” (1991, s. 56) Dil uyumsuzluklarının fazla olduğu anlatıda, ayrıca dikkat çeken üslûpsal bir özellik de, yazarın kendi evreninden yarattığı yeni sözcüklerdir. Örnek olarak satırların arasından çekilen şu cümlelerde farklı sözcükler kendini gösterir. “...midelerine indirilen ekşimik çorba bunlar deme” (1991, s. 29) “Tükenmez kalemle

yazmak, böylesine ufarak ufarak üstelik...” (1991, s. 38) “...benim şimdi içine düştüğüm gelgeç burkuntuya mı benzer...” (1991, s. 65) Cümlelere baktığımızda, kimi okur için metnin zorlayıcı olan dil yapısının görünülerinden biridir. Sonuç olarak dil uyumsuzlukları, metnin çözülmesindeki kilit noktalardır. Bu kilitleri açabilmek için, sıradan bir romana göre daha fazla düşünmeyi gerektirir.

Seslerin ya da sözcüklerin uyumsuzluğuna, birçok romandan örnek çıkabilir. Örnek *Ağır Roman*'da mahalledeki gençlerin kurduğu “Feylezof Spor” takımı verilebilir. Anlatıcı “filozof” sözcüğünü değiştirip “feylezof” yapmıştır. Tabii burada mantıksız bir tutarsızlık da vardır. Ya da *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da buna benzer ses oyunları sıklıkla kullanılır. Örnek, romanın komik tiplerinden biri olan Tirintaz Fidan'ı betimleyen dizelerdeki komik ve anlamsız sözcükler verilebilir.

Konduların Tirintazı suya gidiyor
Hop hop ederekten de
Zonk zonk ederekten
Memeleri kendinden önde gidiyor (Tekin, 1990, s. 40)

Cinsel bir objenin “zonk zonk” etmesi, yani bir anlamı olmayan ses oluşumu ve bunun tekrar edilmesi komiği doğurmuştur. Ya da başka bir bölümde yer alan “çaydanlık şır şır aktı” örneği de verilebilir. Örneğe baktığımızda, anlamsız ve ses benzerliğinden yararlanılarak kurulan “şır şır” aslında, bir ikilemedir. Yukarıdaki örnekte de olduğu gibi, bu gibi ikilemelerin yansıma anlamları genellikle sesin akışına ya da ilgili olduğu kelimenin görünümüne göre oluşturulur. Mesela, ‘şır şır’ ikilemesinin, çaydanlıktaki suyun akışını yansıtması gibi.

Sözcük oluşumlarında, anlatıcılar kimi zaman eski yüzyıllarda dilimize yerleşmiş olan Arapça ve Farsça sözcükleri kullanabilir. Metnin içeriğine, anlatım biçimine, sanatçının kimliğine vb. oluşan anlatının temel yapısı da bu sözcük dünyasında eskiye vurgu yapmada ya da farklılığı oluşturmada etkilidir. Örnek olarak *Kitab-ül Hiyel*'de ses değişiklikleri ya da Arapça sözcüklerin bolca kullanımı verilebilir. “Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi” (Anar, 2008, s. 9). Romanın giriş paragrafının son cümlesi olan bu dizilim Arapça sözcüklerle doludur, anlatıcı Osmanlı döneminin dil kurulumunu yaratmıştır. Bu

tarz dil öykünmeleri parodik anlatımı doğurur. Genellikle her bölümün girişinde aynı cümleyle karşılaşırız. Ayrıca anlatılanların, birilerinden aktarıldığını dile getiren farklı sözcüklerle harmanlanmış bu cümlelerde; komik, anlamsız kelimeler dikkat çeker. “Fener’deki Sümbüllü meyhanenin mudavimlerinden ayyaş bir zat ise, lodoçular kethüdası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi’nin kankardeşi merhum Gelenbevî Salim Efendi’den başka bir rivayet nakletmiştir” (Anar, 2008, s. 11). İsimlere getirilen sıfatlar, lâkaplar sıralanır gider. Bu sözcük dizilimi dilin ahengini kurar, aynı zamanda da romanda, parodik bir dil anlatımın resmini belli eder. Genellikle her ismin önünde, kişinin adıyla uyumsuz komik sıfatlarla karşılaşırız. “Kıl İzzet Efendi”, “Delisakal İzzet Efendi”, “Martaloz Beşir Bey”, “Kokarca Fikri Bey” vb. Her sayfada bu tarz örnekler fazlasıyla vardır.

Kitab-ül Hiyel’deki komik ses değişikliklerinden biri de Batı diline özgü sözcükleri, Osmanlıcanın dil yapısına göre değiştirip yeni oluşumlar yaratmaktır. Bu açıklamaya verilebilecek en komik örnek de “tek-i âlâ” dır (Anar, 2008, s. 46). Bu sözcük batının ürettiği bir içki olan “tekillâ”nın, Osmanlıcaya dönüşmüş halidir. Sözcük bir tamlama şeklini almıştır, en komiği ise ‘a’ların, Arapça seslerden biri olan ‘â’ ya dönüşmüş olmasıdır. Aynı ses değişiklikleri “Gâilevî” için de geçerlidir. “Gâilevî adında bir âlim, onlara gök kubbenin değil de, aslında dünyanın döndüğünü söyleyip kafalarını alt üst edince zavallıya çektirmediklerini bırakmamışlardı” (Anar, 2008, s. 76). Burada bahsedilen kişi Rönesans dönemi bilim adamlarından olan ve dünyanın dönen bir küre olduğunu bulan Galileo’dur. Anlatıcı benzer şekilde, sesli harfleri, şapkalı harflere dönüştürerek komik bir dil oyunu yaratmıştır. Aynı şekilde “Pisagor/Fisagor” ya da “Pascal/Passakal” örnekleri de, bu komik isim değişiklikleri listesine eklenebilir. “Bu duygularla daha mutsuz ve daha güçlü olan Calûd bedestende dolaşırken, bir satıcının, Firavun’a ait olduğu söylenen bir mumya ile Passakal adlı birinin icadı olan mekanik bir hesap makinasını teşhir ettiğini gördü” (Anar, 2008, s. 84). Bu tarz ses değişiklikleri, yani hece eklemeleri ya da çıkarmaları, ses dönüşümleri, kısacası anlatıcının renkli bir dil kurmasında etkili olmuştur. Örneğe baktığımızda hesap makinesini bulan ünlü Fransız matematikçi Pascal’ın adı, “Passakal”a dönüşmüştür; hece eklemesi yapılmıştır. Kısacası bu tarz örnekler, *Kitab-ül Hiyel*’in dil dünyasındaki yenilikçi bir üslûbun

izlerini taşıyan görünümlerdir. Ayrıca postmodern edebiyatın yapıtaşlarından biri olan oyunsuluğun da bir biçimidir.

Genel olarak ses dönüşümleri başlığı altında ele aldığımız örnekler baktığımızda, çoğunluğunun, farklı bir amaçla metnin içine yerleştirildiğini görürüz. Kimi romanda, *Halo Dayı ve İki Öküz* ya da *Zübük* diyebiliriz, ses değişiklikleri, anlatının içindeki tiplerin ya da toplulukların ait oldukları kültürel yapıyı belirlemek için kullanılır. Kimi romanda ses oyunları, birden fazla amaç için kullanılır; mesela, *Tutunamayanlar*'daki bazı örneklerde anlatıcı alayın dilini kurabilmek için ses oyunlarına başvurur; bazı örneklerde ise üslûpsal bir yeniliğin peşinden gitme vardır, sadece. Aynı şekilde *Kitab-ül Hiyel*'de de, değişimler, dilsel bir oyunun izleridir. Sonuç olarak ele alınan bu örneklerde ve devamındaki açıklamalarda ses değişikliklerine başvuran romanlara ve bu değişikliklerin, anlatı içerisinde nasıl bir algı yarattığına değinilmiştir. Örnekler istense daha da artırılabilir. Teker teker her sayfa incelense, eminim ki 1980 sonrası ele alınan romanlardan başka örnekler de çıkabilir. Ancak konuyu fazla uzatmamak ya da dağıtmamak adına, bu kadarını yeterlidir.

1.2.2.2. Cümlelerin Bozulması

Anlamsız, sonu bir yere varmayan cümlelerin arka arkaya sıralanmasıdır. Kimi zaman iç konuşma tekniğiyle de bir arada kullanılır. Cümleler arası bağlantı kurulabilecek bir ilişki yoktur. Bunun yanında farklı ikilemlerde gelişen cümle dizgelerinin birbirine karışması da, anlamın tekdüzeliğini bozabilir. Düşünceleri birbirine harmanlayabilir. Okur için bu tarz ikilemlerde, hem komiği kavramak hem de sözcüklerin arkasındaki iletiyi anlamak zorlaşır.

Cümlelerin bozulması, ayrı bir başlık olan “uyumsuz düşüncelerin sıralanması”yla benzerlik taşır. Çünkü her ikisinde de paragraf içerisindeki anlamın kırılması vardır ve her ikisi de okur için anlatımın zorlaşmasıdır. Bu iki başlığın arasındaki ince sınır; bozulmanın yoğunluğuna ve anlamın kurulamamasına dayanır. Cümle içi değişimlerin yoğunluğu ve anlamın saçmaya dönüşmesi, cümle bozulmalarının altına konumlanır. Ayrıca, iç konuşmayı andıran tümce birliktelikleri de, uyumsuz düşüncelerden çok bu

başlığın altındadır. Anlatının genel havası, üslûpsal özelliği de, örnek üzerinde karara varma da etkilidir. Tüm bu açıklamalar doğrultusunda, romanlar üzerinden gidersek, *Aylak Adam*'daki kimi sahnelerde, cümle diziminin bozulduğu bu tarz anlatımlarla karşılaşırız.

Karalar giymişler. Gözleri sahnede. Ortada bir kız duruyor. Sırtı dönük adam arkadaşı değil mi? Sızmıştı o ya. İşte ayılmış, gelmiş. Kıza yaklaşıyor. Isıracak mı yine? ...Bakın bu adam her gece ısıyor beni,” diyor. Şimdi kalkıp aktörü döverler. Kız şaşkın, öyle duruyor. Kimse kıpırdamıyor. Şaplı yüzler kırışmış, gülüyorlar (Atılğan, 2006, s. 22).

Kısa cümlelerle kurulmuş bu birliktelikte, ‘ısıрма’ komik bir tını katsa da, genel olarak anlamın bozulması vardır. Aslında bu satırlar Bay C. nin kendi iç sesidir. Bulunduğu ortamdaki içsıkıntısının, kelimelere dönüşmüş halidir. Cümlelere baktığımızda, aralarında bir birliktelik olmadığı, dizgesel bir anlamın örülü olmamasından fark edilir. Cümlelerin arasına karışmış, bütün yapıdan bağımsız “Sızmıştı o ya.” sözcük birliktelikleri vardır. Kaotik bir anlam söz konusudur.

Bay C. nin uyuklama sahnesi de, iç konuşma tekniğiyle kurulmuş, ard arda sıralanmış anlamsız cümle birliktelikleridir. İçerisinde uyumsuzluklar olması, cümlelerde komiği yapılandırır. Anlatılanlar farklı zaman çizelgelerinde ilerler, doğal olarak da hangi cümle hangisini tamamlıyor anlamak zordur.

Kuru çam yaprakları... Uzun, örülmüş saçlı kızın ellerine batırmıştım. Öğretmenim! ‘Yaramaz seni!’ Neden dokunmadın saçlarına? Cumartesiye dedi. Ayakları ıslanacak. Ayaklarım... Ne işim vardı Alemdar’da? Taksi! Gıcırrrt. Nasıl üşüyordum! ‘Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için’ Yarım kadın, sağır mı bunlar? (Atılğan, 2006, s. 65)

Örnek, anlamsız gibi görünen cümlelerin bir araya dizilişidir. Bay C. nin yaşamındaki farklı noktalara değinen cümlelerin sıralandığı bu içkonuşmada, komiği yaratan dil uyumsuzluklarından biri de “derman” sözcüğünün ikili anlamda kullanılmasıdır. Derman, ilaç da olabilir, sembolik olarak da kullanılmış da; sonuç her iki anlamı da karşılamaktadır. Bu tarz kullanımlara farklı bir örnek de; yine iç konuşma tekniğiyle kaleme alınan Bay C. nin anılarından bir parçadır. Geçmişteki birçok anın arada bağlantı olmadan, bir araya dizilişidir.

Kitabını çıkardı. Belki Laura Amerika'ya gitmişti. Belki şu anda dilinden düşürmediği o gölün kıyısındaydı. "Oo my Erie!" "Ama orada daha sabahtır." Cleveland'lydı. Kahveci, fincanı masanın üstüne bıraktı. "Salt et. Hold me honey. Büyük kalçalı." Kahveden bir yudum içti. "Az kıllı bacaklar. Bir kere bu kılları çekmişim. 'Oooy are you crazy!' Neden kadınlar bana hep, 'Deli misin' derler? Güldü (Atılğan, 2006, s. 61).

Bu satırlarda komik bir dil yaratan; cümle dizilimindeki kuralların bozulmasıdır. İngilizce sözcüklerle kurulan cümlelerin arasına, farklı bir anlam içeren kelime gruplarının girmesi bu uyumsuzluğu doğurmuştur. *Aylak Adam*'daki Bay C. nin ufak bağlantılarla bir araya getirdiği cümlelerine bir örnek de, denizde yüzerken aklından geçirdikleridir. "Deniz dibinin suskunluğunda balık dişleriyle ısırılmak... Okulda balık gözlü bir çocuk vardı. Neden insan gözlü balıklar olmasın? Öyle yorgunum ki!..." (Atılğan, 2006, s. 137) Bu tarz ilişkisiz birliktelikler, daha çok içkonuşma tekniğiyle var olduğu için, toplumsal sorunların baskın olduğu anlatılarda, genellikle karşımıza çok çıkmaz. Daha çok bireyin iç dünyasına yönelen romanlarda, en belirgin *Aylak Adam* ve *Tutunamayanlar*'ı söyleyebiliriz, cümle dizimindeki bozukluklar kendini gösterir.

Uyumsuzlukların başka bir görünümü olan cümleler arası kurulumuzluk, *Tutunamayanlar*'da da kullanılır. Selim'in, Turgut'un, Süleyman Kargı'nın dilinden okuduğumuz, okurun anlamakta zorlandığı kimi yerlerde, cümleler birbirini takip etmez. Özellikle de Şarkılar, bu açıdan aralarındaki ince bağlantıyı fark ettirmeden, kimi zaman yarım kimi zamansa tam kurulan dizeler arası uyumsuzluğa örnek verilebilir.

Kelimenin anlamı: sevmek demek Yunanca.
Filo. Sofya'yı sevmek oluyor Filozofya.
Hatırlarsın pasajda Lefter'in meyhanesi,
Servis yapar, şarkı söyler; biraz kısık sesi.
"O Sofya mu, Sofya mu. Sensiz içmek olur mu?
Kır saçlı laternacı biraz mahzun dururdu.
'*In vino veritas.*' Der sofistlerden Duzikos,
Tarih felsefesinde, 'Armoniko Muzikos...' (Atay, 2016, s. 118)

Dizeler arası bir bağlantısızlık vardır, dizeler birbirini bütünlemez. Konudan konuya atlar, hatta dizeler kendi içerisinde bile saçmaya dönüşerek, anlamını yitirebilir. Farklı dilden, Latince gibi, sözcük grupları, dizelere dahil olur, alışık olmadığımız kelimeler

“Duzikos, Armoniko Muzikos” devreye girer. Bu anlatım sayfalarca sürer gider, dil uyumsuzluklarının yoğun kullanıldığı örneklerdir.

Parodinin yarattığı dil özgürlüğünden yararlanan anlatıcı, farklı metinlerden alınan cümleleri ya da anlatım biçimlerini, kendi metnine dahil ederek yeni bir dil ortaya çıkartabilir. Hatta türler, eserler birbirine karışabilir. Doğal olarak da bilmeyen okuyucu için bu yapılanmalar eksik kalır, anlamsal boşluklar oluşur. Özellikle de metinlerarası ilişkilerin kullanılmasıyla, anlatı, okurdan daha fazla emek bekleyebilir. Mesela *Tutunamayanlar*'da, Turgut'un iç konuşmalarında *Machbet*'ten bir sahne devreye girer ve Turgut'un dünyasına göre yeniden yaratılır.

Ölümler için sıcakta soğukta birdir: duymazlar efendimiz. Söyleme Olric: fena oluyorum. Bütün vücudumu soğuk bir ter kapladı. Güneş batıyor efendimiz. Nöbetçiler, nöbetçiler nerede? Turgut silkindi. Her şey yavaşladı. Sıcaktan. Bu sarayda bir kötülük hazırlanıyor. Sıcak, hainlerin kokusunu burnuma getiriyor. Tevfik Fikret! Kış şiirleri söyle. Yüreğim kızdı. Kafam kızdı. Kar altında biçareler, soğuk düşünceler, ete değen çeliğin serinliği! Zavallı ruh! İşlediğin günahlar ne kadar büyük ki gecenin bu saatinde dolaşıyorsun. Nereden gelip nereye gidiyorsun? (Atay, 2016, s.s. 278-279)

Turgut, saray, ölümler, Tevfik Fikret, kış şiirleri, günah gibi, birbiriyle farklı bağlamlarda yer alabilecek sözcükler bir araya gelerek, saçmanın üzerinden anlamı yaratmıştır. *Macbeth*'teki ölümün yavaş yavaş kişiye yaklaştığı sahnedir. Kişinin bir tür iç hesaplaşmasına dönüştüğü bu sahne, içkonuşma tekniği ile yazılmıştır. Bu satırlarda cümleler arası boşluğu oluşturan da bu içkonuşma tekniğinin, yarattığı anlamsal kırılmalardır, cümlelerin birbirini görünürde karşılayamamasıdır. Sözcüklerin gerisindeki farklı bağlantıları, metni anlayabilmek adına, okurun yakalayabilmesi gerekir.

Tutunamayanlar'da “cümleler arası uyumsuzluk” sıklıkla kullanılan bir deyiş özelliğidir ve Turgut'un hastalığı ilerledikçe, daha fazla karşımıza çıkar. Kısacası örnekler çoğaltılabilir. Ancak genel olarak, cümle dizilimiyle ilgili bir yorumda bulunmak amacıyla şu söylenebilir; cümlelerin oynanması, bozulması, birbirine karıştırılması romanda, karmaşık bir dil yaratmış, farklı katmanlarda anlamsal zenginlik oluşturmuş ve son olarak da bir noktada romanı, örnekte de olduğu gibi, absürd edebiyata da

yakınlaştırmıştır. “Olrıc mi? Kafamı durdurmalıyım bir süre. Basit şeylerle oyalamayın onu. Matematikle dinlenmeliyim. Efendim? Siz Poincaré misiniz? Hayır benekli dikdörtgenim. Kendi kendine komiklik yapma: birikimlerini tüketiyorsun” (Atay, 2016, s. 290). “Benekli dikdörtgenim”in, mantıksal uyumsuzlukların uç bir örneği olarak ‘saçma’nın ortaya çıkışıdır. Zaten amaç da saçmayı yaratabilmektir. Arada Fransız matematikçi Poincaré’e ve onun ortaya attığı teoremlerine göndermede bulunan anlatıcı, bu saçmaları bir araya getirerek gülmeceyi oluşturur. Kendi komik dilinin de farkındadır ve kendisine de seslenir “Kendi kendine komiklik yapma” diyerek, ayrıca “Olrıc” tipini de araya sokarak, cümleler arası bağlantısızlığı tam olarak destekler. Parodik bir dilin izleri vardır.

Cümle dizimindeki kuralların fazlasıyla bozulduğu, dilsel sapmaların yoğun olduğu ve kimi zaman anlaşılması çok zor cümlelerle anlamın dağıldığı romanlardan biri Leylâ Erbil’in *Karanlığın Günü*’dür. Farklı edebî türlerin birbiriyle karıştırıldığı bu romanda, anlatıcı Yıldız, geçmişini, geleceğini, çevresindeki insanları, ilişkileri, annesini, kızını vb. yaşamındaki her konuyu ele alır, sorgulamaya açar. Bir yerlerde cümlelerin arasına sinmiş olan pişmanlıklar görülür. İronik bir dilin anlamı tersine çevirmesi de satırlarda hissedilir.

Dikkat et bir Yunan kurşunu
 ÖÖÖÖÖÖÖÖ
 Başka kimsem yok
 Devletin parası mı
 Yatağım
 Var hadi yat sen zenginsin
 Bankada paran dolu
 Artık Yunan da yok
 Yok mu, yok, inan bana,
 ÖÖÖÖÖÖÖÖ (Erbil, 1983, s. 29)

Bu dizelerde anlatıcı; devlet, para, Yunan üçgeninde saçmaya varan bir ilişki kurarak, düşüncelerini dile getirir. Hatta belki de düşünceden çok birbirine zayıf noktalarla bağlı kesik anlamlar vardır. Doğal olarak da dizelerde ne anlatıldığını, okurun gözünde yakalamak zordur. Ses uyumsuzlukları da “ÖÖÖÖÖÖÖÖ” araya karıştığı için anlam iyice dağılır. Benzer örnekler romanda karşımıza birçok zaman çıkar.

Romanda kimi zaman, anlamın iyice ötelendiği bölümlerde, farklı diller birbirinin içine girer. Anlam iyice kesik bir örüntüye bürünür. Hatta cümle uyumsuzluklarının yarattığı anlam kesintileri, kimi yerde imgesel bir dile bile dönüşür ve doğal olarak sözcük oluşumlarının altını kazımak gerekir. Noktalama işaretleri de aradan çekildiği için cümleler ortadan kalkar. Konudan konuya atlamalar daha da hız kazanır. “...hangisinin asıl ben olduğunu bilmediğim aşağıdan vuran yelle çarpık marilyn monroe bacaklarım görünen öyleyse tarsustan geçmeliyim st paulun doğum yeri olan antony summoned cleopatra here in 41 bc there first meeting farketmez” (Erbil, 1983, s. 265). Noktanın olmaması, doğal olarak cümlenin nerede başladığını ve nerede bittiğini anlamayı ortadan kaldırır. Hatta cümleler, dil uyumsuzlukları nedeniyle, anlamsız sözcük birlikteliklerine dönüşür. Romanın sonlarına doğru, daha da yoğunlaşan dil, özellikle kimi yerlerde tamamen içkonuşma tekniğine, hatta bilinç akışına dönüşür. Zaman zaman başka eserlerden alınan montajların ya da başka eserlere yapılan göndermelerin de girdiği bu satırlar, okurun çabalamasını gerektiren bölümlerdir.

Karanlığın Günü'nde cümle dizimindeki uyumsuzluklara son bir örnek de dizelerin sıralandığı bölümlerden verebiliriz. Birbirini takip etmeyen, anlamın tamamlanmadığı dizeler, okurun dikkatini çeker. Araya farklı dillerden sözcüklerin de karıştığı bu dizelerde, uyumsuzluk açıkça kendini gösterir. Bu anlamda şiir dilinin anlamsal sapmaları da, anlatıcının kurmak istediği üslûba yardımcı olur. Zaten şiir dili, cümle diziminin yok olduğu edebî tür olduğu için, şiir dilinin imkânlarından yararlanmak, anlatıcının işine gelir. “Sine-i suzanım ahım bana yeter, You belong to me, Akşam oldu gene de bastı kareler” (Erbil, 1983, s. 271). İngilizce'nin de araya girdiği ikinci dize ile üçüncü dize arasında anlamsal hiçbir bağlantı yoktur. İlerleyen dizeler de, aynı cümle yapısıyla devam eder gider. Kimi yerde düzyazıya geçilir, satırlar kendini gösterir kimi yerde de dizelere tekrar dönülür. Hep bir anlamın ötelenmesi, geriye itilmesi söz konusudur. Gülmece dili çok fazla baskın olmasa da, zaman zaman dil uyumsuzluklarında kendini gösterir. Ancak kahkahalarla atılan bir gülüş değildir; aksine kimi yerde kara mizahı kimi yerde de ironiyi andırırçasına sinsi bir tebessüm gibidir.

Bu bölümün girişinde de açıkladığımız gibi, sunuştaki uyumsuzluk adı altında verilen başlıklardan ikisi birbirine çok benzemektedir. Cümle dizimindeki kuralların bozulması

ve uyumsuz düşünceler. Bu iki başlığa ait örneklerin birbirine kolayca karışmaya müsait olmasındaki neden ise de; her ikisinin de cümlelerin kendi içinde olsun ya da ardarda sıralanmasında olsun anlamsal akışın kesilmesinin kullanılmasıdır. Bu anlamda, buraya kadar verdiğimiz örnekler arasında, Leylâ Erbil'den alıntıladığımız satırlar cümle bozulmalarının tipik bir örneğidir. Çünkü cümle dizimindeki bozulmalar daha belirgindir, anlam bazen tamamen anlamsız örüntülere dönüşebilir ya da cümle yapısına özgü mantık hataları kendini gösterir.

Cümle dizimindeki bozulmalara; cümlelerin zorlayıcı şekilde uzaması, ya da cümlelerin birleşmesi ve kimi zaman öznelerin karışarak dili daha kaotik bir yapıya büründürmesi de dahil edilebilir. Ayrıca iç içe cümle tekniğiyle yazılan bölümler de anlamsal akışı bozan yapılar olduğu için de her romanda kullanım yoğunluğu farklıdır.

Bu açıklamalar doğrultusunda, cümle içi kesintilere, Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* örnek verilebilir. Romanda cümle içi bozulmalar ya da cümle birliktelikleri arasında olan uyumsuzluk, yazarın biçimini belirlemesi açısından sık kullanılmıştır. Kimi yerde anlam karışıklığı, kimi yerde ise anlamsal sapmalar yaratan bu uyumsuzluklar, daha önce de vurguladığımız gibi, kullanıldığı oranda metnin anlaşılma kapasitesi zorlaşır. Bu açıdan romanın giriş cümlesine baktığımızda, dil açısından sıradan, alışıldık bir metin olmadığını kolayca ele verir.

Yine öldürgen bir intihar sabahı, yirmi miligram *nobraksin* almama karşın, ellerimin titremesini önleyemiyorum, kaydın bay Muannit Sahtegi, yapma, seni konuşmak değil, yazmak kurtarır derken, yani günlük adı altında ilk üç beş tümcenin yazıldığı günden tam üç yıl sonra, yeniden başlamayı deniyorum (Bener, 1991, s. 9).

Örnekte, araya nokta koymadan kullanılmış cümleler vardır. Hatta tam olarak sayıyı verirsek, beş cümlelerin bir araya getirildiğini söyleyebiliriz. Anlama baktığımızda kişi kendisine seslenir, daha doğrusu bir iç konuşma söz konusudur. Kişinin içindeki sıkıntı cümlelerde hissedilir; “öldürgen bir intihar sabahı” gibi, ayrıca da “yeniden” sözcüğü, bu durumun tekrarı içerdiğini belirtir. Cümlede kimi öğelerin yerleri değişmiş, araya devrik yapılanmalar ya da dil oyunları girmiş ve böylece de kişinin içinde bulunduğu bunalım, bu dil karışıklığıyla gülünç olana dönüşmüştür. Romana baktığımızda

anlatıcının kendini tanımlayan bu tarz cümleleri, birçok yerde kullandığını görürüz. “Belli, besbelli, paraşütü açılmıyor ürkütücülüğünü kullanan planör pilotçuğum, umutsuzluk ağıtçısı sen, bildiğim sınırlılığın hacıyatmaz deliliği oyununa kapılıp gideceksin” (Bener, 1991, s. 12). Anlatıcı kendine seslenir ve içindeki farklı bir yaşam algısına sahip olmanın yarattığı ayrımcılığı ve köşede kalmışlığı cümlelere döker.

Cümlelerin arasına, zaman zaman, romanlardaki, öykülerdeki, şiirlerdeki vb. cümlelerden ya da dizelerden; sanatçıların sözlerinden; yapıt isimlerinden alıntılar karışır. O alıntının ya da sözcük grubunun, kime ya da neye ait olduğu, ancak okurun entelektüel donanımıyla orantılı olarak bulunabilir. Aksi takdirde, okur için bir şey ifade etmediğinde, ‘alıntılar’ cümleler arasında karışıklık yaratmaktan ya da dili zorlaştırmaktan başka bir işe yaramaz. Bu açıdan, aşağıdaki satırlarda yer alan Hırsız Saksığan örneği verilebilir. “...*Havva* gerek öyle ya, döllemeyi bekleyen! Yeniden yaratma özünü korumak mı? Öyle bir öz mü var sanıyorsun. Gelinecek nokta bundan farklı olacak ha! Kapa çeneni ‘*Hırsız Saksığan*’, yaralı ceylan! Işınla kendini o eski, yalın zamana” (Bener, 1991, s. 30). İtalik harflerle yazılmış bu sözcük birlikteliği, ilk başta cümle içerisinde anlamsız gibi görünür. Ancak Hırsız Saksığan, 19. yüzyılda yaşayan bir Fransız bestecinin yazdığı, müzikbilimciler için eğlenceli kabul edilen bir operadır. Yazar “Kapa çeneni ‘*Hırsız Saksığan*’ çıkışıyla, belki de o anda, odasında çalmakta olan o operaya seslenmiş olabilir. “Işınla kendini o eski, yalın zamana” yorumunda da kastedilen zaman, bu operanın yazıldığı dönemlerdir.

Romanın diline baktığımızda, farklı dillerden sözcükler de aralara karışır ya da kimi ünlü insanların isimlerine göndermeler vardır. Okuyucunun anlama ulaşmasını zorlaştıran bu teknikler, dilin kendi akışını da bozarak, birden çok anlamı sözcüklerin arasına sıkıştırmaya çalışır. Birçok okurun anlamadığı bu dil oyunlarında, romanın hitap edeceği kesimin düzeyi de satırlarda hissedilir.

Ben, tüketebiliyormuşum. Bu ne amansız övgü! Aferin. Sevdaya sığmaz doğrular, ya da doğru sanılanlar. Bak şu kıskançlık tüberkülozuna tutulanları felaket kıskanırım. Nasıl hastalanır, kan tükürürüm, göğsüme kuştüyü yastık ederim derinsel derinsel duyguları! Ah, ne yaparsın kardeş ekonomik her şey, *malgré Jesus Christ!* Herkes *Feyzioğlu* gibi yapıcı ve *Atatürk*’çü olamaz ya! (Bener, 1991, s. 60)

Cümlelere baktığımızda paragraftaki anlam, italik harflerle yazılmış “malgré Jesus Christ” göndermesiyle karışır. Fransızca ve İngilizcenin bir arada kullanıldığı bu sözcük grubunun anlamı, “Yüce İsa’ya rağmen”, “İsa’nın kutsallığına rağmen”, “Hayret bir şey” gibi farklı açılımlara dönüşebilir. Devamında da yazar Feyzioğlu’na ve onun Atatürkçü kimliğine dokunarak, ince bir alayla kendi görüşünü hissettirir. Genel olarak anlaşılması zor bir paragraftır. Farklı dillerden sözcüklerin karışması da, anlaşılabilme kapasitesini azaltır. Vüsat Bener’in sıklıkla kullandığı bir teknik olan cümle uyumsuzluklarında, anlatıcının da hedefi, belki de sadece entelektüel kesime hitap edebilmektir.

Anlatıcı oklarını kimi zaman burjuva dünyasının insanlarına da yöneltir. Kendi sınırlı dünyalarında bu insanları üretmemekle ve bir ucu tembelliğe varan uygulamaların peşinden giderek çağına bulaşan bencilliği desteklemekle suçlar. İlk cümlelerde, araya karışmış çiftanlamlı dil de açıkça kendini gösterir. Aslında Vüsat Bener’den aldığımız bu örneklerde, anlamın odak noktasının bu kadar çok dağılması, dille ilgili uyumsuzlukların bir arada kullanılmasından da kaynaklanır.

Nedir bu rahatına düşkünlük, konfor hayranlığı! Hani belki, burun karıştırma, diş fırçalama makinaları da vardır. Tırnakların mı uzadı, sok elini beş delikli bir alete tırt! tümünü tam yerinden, kanatmadan, incitmeden kesiversin. *Chaplin*’in ‘Asri Zamanlar’ındaki taşlamayı gel de anımsama. Odasına *Komet*’le *Neruda*’nın resimlerini de asmış. Oh! Kekâ! Ya şimdi *Monteverdi*’nin *Popea* operasından aryalar dinleyen bendenize ne demeli! (Bener, 1991, s. 67)

Satırlara baktığımızda da, bir dil geleneğine dönüşen farklı yazarların isimlerinin ve eserlerinin araya karışması kendini gösterir. *Komet*, asıl ismi Gürkan Coşkun olan bir Türk şair ve ressamdır. Devamında da bir opera isminin adı ve bestecisi gelir. Sıradan okurun anlamayacağı bu isimlerin de karıştığı cümlelerde, eleştiri ve sanatsal birikim el ele gider. Anlatıcı ünlemleri de ekleyerek, kendi içinin sesi olduğunu satırlara yedirir.

Cümle uyumsuzluklarıyla ilgili, *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*’ndan verebileceğimiz bu kadar örneğin yeterli olduğunu düşünüyorum. Romanın genel yapısını da göz önüne alarak şunu belirtebiliriz ki; yoğun dozda kullanılan bu dil uyumsuzlukları, anlatıcının bir biçem tercihi, edebî dil algısının sözcüklere yansımalarının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi sıradan okurun arka plana itildiği ve

daha donanımlı bir okurun hedef alındığı anlatının kaotik satırlarında açıkça belli olur. Kısacası üzerinde daha çok durup düşünmeyi, kelimelerin arkasını kovalamayı, çabalamayı ve en önemlisi de toplumsal bir yaşam algısını ve entelektüel birikimi isteyen bir romandır. Tüm bunların sonucunda da sınırlı sayıda kişiye hitap eden bir anlatı olarak kalmıştır.

Cümle içi bozukluklar, bazı romanlarda yoğun bir tonda kullanılmasına rağmen, kimi anlatılarda nadir karşımıza çıkar. Özellikle 1990-2000 arası romanlara baktığımızda mesela, Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi*'nde tek bir yerde kullanılmıştır. Bu yerde de İngilizce ve Fransızca sözcüklerin araya karışarak yarattığı anlam karışıklığı kolayca fark edilir. Metnin genel dil gidişatından daha farklıdır.

Askerlik şubesi başkanı, “Bana da öyle gibi geldi,” diye onayladı. “İngilizler’in *to be*’siyle *to have*’i gibi bir şey.”
Mazlum bey gülümsedi.
“Öyle, *être* ve *avoir* ya da *to be* ve *to have*, ama çok daha karışık, çünkü *être* ile *avoir* sürekli iç içe giriyor,” dedi. “Adamın işi çok zor... (Yücel, 2010, s. 109)

Farklı dillerden eylemlerin de kendini gösterdiği bu cümlelerde, Mazlum Bey ve şube başkanı arasında iletişim kurulur. Dil karmaşık bir yapı kazansa da, bu iki insan birbirini anlar. Ancak okurun bu satırları anlaması için, bu sözcüklerin anlamını bilmesi gerekir. Türkçe sözcüklerle kurulu bir cümleye, farklı dillerin karışması bir dil uyumsuzluğudur. Tek bir örnek olmasına rağmen, ilginç bir cümle birlikteliği içerdiği için buraya dahil edilmiştir.

Buraya kadar ele aldığımız romanlarda, cümle bozulmalarının en yoğun kullanıldığı roman; *Bay Muannit Sahtegi Notları*'dır, diyebiliriz. Başka romanlarda da cümle uyumsuzlukları, bir iki yerde belki karşımıza çıkabilir; ancak anlatıya bir üslûp özelliği katmadığı için buraya dahil edilmemiştir.

Cümleler arası bozulmalar, dil uyumsuzlukları arasında, anlamsal sapmayı yoğun içeren oluşumlardan biridir. Çünkü anlam daha karmaşık bir yapıya bürünebilir, tümceler arası bağlantı noktaları yoktur, olsa bile kendisini kolay ele vermez, cümle dizilimindeki mantık kaybolabilir vb. Kısacası bu gibi uyumsuzluklarda, satırların arasına girebilmek,

uğraşmayı gerektirebilir. İç konuşma ya da bilinç akışı tekniğiyle de birarada kullanılabilir. Bu tarz uyumsuzlukların fark edildiği anlatılara baktığımızda, okur seviyesinin de sıradandan daha birikimli bir kesime kaydığı romanın gidişatından kendini belli etmektedir.

1.2.2.3. Çiftanlamlılık

Çiftanlamlılık; sözsanatlarından biri olan cinasın daha kapsamlı, daha gelişmiş halidir. Cinas iki anlamı da içeren bir söz sanatı olsa da, anlamlardan birine daha yakındır, ve bu yakın olan asıl söylemek istediğidir, kesinlik taşır. Çiftanlamlılık ise her iki anlamı da içerir. “Cinastan biraz daha zekice olan söz oyunu ‘çift anlamlılıktır (double entendre)’” (Morreall, 1997, s. 103). Sözcüklerin her iki anlama da gelebilecek şekilde, cümleye oturmasıdır. Her iki anlam da cümleye farklı bir bakış açısıyla yerleşebilmelidir. Ayrıca bu sözcük, gramer açısından da cümlede var olabilmelidir.

Çiftanlamlılık, cümlelerin anlamını derinleştiren, anlama farklı bakış açıları veren, okurundan algı ve muhakeme gücünü kullanmasını bekleyen, kısacası çok da kolay olmayan bir dil uyumsuzluğudur. Tabii romandan romana da değişebilir. Kimi romanda çiftanlamlılık anlatının genel yapısı itibariyle daha kolay kurulmuş olabilir; kimi romanda ise arkasındaki anlamı kolay kolay ele vermeyecek kadar zor da olabilir. Mesela *Zübük*'te çiftanlamlılık kullanılmıştır; ancak her okurun kolayca anlayabileceği bir düzeydedir. Ancak *Tutunamayanlar*'a ya da *Aylak Adam*'a baktığımızda, kimi zaman çiftanlamlı bir dilin varlığı bile anlaşılmayabilir.

Çiftanlamlılığın kullanım seviyesi de anlatının algılanabilmesinde etkilidir; bu dil uyumsuzluğu, ne kadar yoğun kullanılırsa, metin de aynı seviyede zorlaşır. Mesela *Aylak Adam*'da çiftanlamlılık, kimi bölümlerde, çok da kolay olmayan bir tonda kullanılmıştır; ancak metnin analiz edilmesi de, bir derece daha zorlaşmıştır. Bu açıdan “derman” sözcüğünün sıklıkla kullanılması ve iki ayrı anlamla da örtüşmesi, çiftanlamlılığa örnek verilebilir. “Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için diyordu. Üstündeki kadın yüzünün yarısı yoktu. “Dermanım kesildi, in kucağımdan da biraz yürü” (Atılğan, 2006, s. 60). Satırlarda “derman” hem ilaç, hem de sıkıntısının hafiflemesi anlamında kullanılmıştır; kısacası çiftanlamlılık söz konusudur. Bu tarz

kullanımların, karşıdaki kaliteli bir okur değilse, birçok zaman fark edilmesi bile zor olmuştur; çünkü kendisini kolay ele vermez.

Çiftanlamlılık, birçok mizah türünde karşımıza çıkar; özellikle de ironinin kurulumunda vardır. Ya da sembollerle bir işlev kazanır; çiftanlamlılık, anlatıcının iletmek istediği düşünceyi, metnin arasına yerleştirir. İronik bir dille yazılan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde birçok bölümde karşımıza çıkan çiftanlamlılığa başarılı bir örnek; saatler üzerinden yapılan yorumlar da gizlidir. "...Sonra meydanın saatlerine baktım. Biri üç buçukta durmuştu; öbürü belki dün gecenin on birinden rötarlı bir tren gibi bugünün akşamına yetişmeğe çalışıyordu..." Saat sözcüğü, romanın merkezinde olan ve altını kazıdıkça birçok anlamı içinde barındıran bir görünüm kazandığı için, bu sözcük etrafında dönen örnekler çoğaltılabilir. Ayrıca modern kavramı da çiftanlamlılığın çemberinde olan, metnin temel konularından biridir. "Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak! Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum" (Tanpınar, 2009, s. 56). Hepsinde amaç ikili anlam yaratarak okurun kafasını karıştırmak, düşünceleri kelimelerin arkasına gizlemek ve okurdan hangi anlamı seçeceği doğrultusunda kafa yormasını istemektir.

Tanpınar'ın da alaycı bir dille değindiği konulardan biridir; toplumsal güç. Özellikle de bu gücü ellerinde bulundurmasına rağmen; özünde haketmeden o düzene yerleşmiş kişiler daha çok söz konusudur. Ayrıca da bulunduğu konunun, edindiği kimliğin ne olduğunu bile doğru düzgün anlamamış insanlar, ironinin dilinden birçok kez alaya maruz kalmıştır. Özellikle de Tanpınar, kendi dönemi içerisinde varlığını 'aydın' kimliğiyle ortaya koyan, toplumsal gücünü kendisine verdiği bu kimlikle kazanan tiplere daha çok sesini yükseltir. Vurgulamak istediği; bu insanların gücünün kocaman bir boşluk olmasıdır. Doğal olarak da kendi döneminin 'aydın' grubunu sık sık, mizahın dilinden eleştirir.

- Bu kadar aydın kalabalığı nerede bulabilirim? Hepsi ihtisas sahibi insanlar... Hepsi memleket meselelerinin içinde ve sade onunla yaşıyorlar. Hiçbir gazetede bu kahve kadar havadis bulamazsınız. Göreceksiniz, hâtra defterimi neşrettiğim zaman göreceksiniz, bu adamlardan neler öğrendiğimi... (Tanpınar, 2009, s. 131)

Bu aydın kalabalığıyla kastedilen; Hayri İrdal'ın, Dr. Ramiz'in, yazarların, sanatçıların vb. gittiği bir kahvedir. Bütün zamanlarını boş oturarak geçiren ve anlamsız konularda

konuşan bu insanların, kendi güçlerini belirledikleri kimliklerinin, ironisidir bu satırlar. Komikliği yaratan ise; yazarın ironik bir anlatımı seçmiş olmasıdır. Kısacası yazar, muhtemelen çevresinde çok sık rastladığı bu tip insanlarla, sanatın özellikle de mizahın dil özgürlüğünden yararlanarak alay etmektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü siyasal gücü ellerinde bulunduranlarla da çiftanlamlı bir dil üzerinden alay eder. Özellikle de yazar devletin içerisinde hak etmeden de olsa belli bir konuma gelmiş; ama halkı uyutmaya, kandırmaya, her fırsatta cebine indirmeye devam eden grubun, tipik bir betimlemesini yapar. Komik bir dille, siyasal gücün kimi insan için ne anlama geldiğinin tanımlamasıdır. Ayrıca bu gücü ellerine geçirmiş kişilerin de eleştirisidir. Bu insanların uzun bir paragrafta, nasıl olduklarını betimler. Cümleleri birbirinden ayırmak, anlamın bütünlüğünü bozacağı için, paragrafın hepsi buraya yerleştirilmiştir.

Devletli hiç de bu cinsten, yani nefis, ruh terbiyesi diye kendini azaba sokacak, kısmetini köreltecek, ebedî saadetler uğrunda dünya nimetlerini tepecek insanlardan değildi. Bilâkis hoşuna gideni alan, kapan, yiyen, öğüten ve bunları yaptıktan sonra da gerisini arayan, bulamayınca canı sıkılan takımdandı. Ömründe hiçbir riyazet yapmadığı, en çetin hastalıkları bile perhizsiz yendiği aşikârdı. Masamıza bakışı, iltifât tarzı, barbunyalari derhal görmesi, benim tabağında, çatalımda takılı duran midye tavasını bile bir lahzada fark edişi, kısmet ve nimet tarlalarının üzerinde şahinler gibi süzülüğünü, kendi malını velev ârın elinde olsa dahi nasıl seçip aldığını iyice gösteriyordu. Hayır, o başka çeliktendi (Tanpınar, 2009, s. 212).

Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi döneminin devlet adamlarına bir eleştiri olarak yazdığı bu satırlarda, o insanları farklı bir dünyaya aitlermiş gibi tanımlar. Aslında her dönemin siyasî gücünü eline geçirmiş birçok devlet adamını tanımlayan bu pasaj; çiftanlamlı bir dille güçlü olmanın, siyaset arenasında ne demek olduğunu bizlere aktarır. Arka planda ise yazar, tüm bu olumlu gibi sıralanan özelliklerin, özünde etik değerlerin yoksunluğu olduğunu bildiği için, kendi mizah dilinde eleştirisini de yapmıştır.

Çiftanlamlılık, ironiyi zenginleştiren, ironinin kurulmasında yardım eden bir dil yapılanması olduğu için; temeli ironik anlatıma dayalı romanlarda, *Dört Köşeli Üçgen*, fazlasıyla kullanılır. Anlatıcının niyeti, dünya görüşü, sanat algısı vb. bir araya gelerek metnin anlamsal iletisini kurar. Ancak girişte de belirttiğim gibi, kullanım sıklığı ya da seviyesi metnin tonunu belirlediği için *Dört Köşeli Üçgen*, çok kolay gibi görünse de, verilenin arkasında bambaşka iletleri barındıran ve okurundan da uğraşmasını bekleyen

bir romandır. Eleştirinin tonu kendini zaman zaman gösterir. “Doğrusu, bu durumdan, bilginler, profesörler, yazarlar da pek memmumdular. Onlar da kitaplarını çabucak, bir gecede, bir saatte, bir dakikada karalayıyorlar, ünlerini, zenginliklerini hemencecik arttırma mutluluğuna erişiyorlardı” (Birsal, 2012, s. 15). Entelektüel insanlara dokunan bu cümlelerde, kısa yoldan kâra ulaşmaya çalışanlardır, eleştirilen. Eleştiriyi üstlenenler de zengin ve ün sahibi olma mutluluğuna erişebilmek için, temelsizce yazılan kitapların sahipleridir. Anlatıcının iletisi, kitap yazmanın, özünde emek gerektiren bir çalışma olmasına rağmen, ülkemizde apar topar, hızlıca yazılmasıdır. Bir açıdan popüler kültürün, edebiyat dünyasındaki varlığının ürünleridir, bu cümlelerde örnek gösterilen. Birileri bu durumdan mutlu olsa da, anlatıcının çok da hoşuna gitmediği, sözcüklerin arkasında kendini gösterir.

Salâh Birsal, anlatısında toplumun her kesiminden insana farklı izlekler üzerinden dokunur. Semboller yaratır ve insanlarla o sembolleri kullanarak alay eder. “Yirmi yaşındaki bir kızın gurultularıyla evde kalmış bir kız kurusunun ya da dul bir kadının gurultuları arasında da uçurumlar vardır” (2012, s. 15). Ya da kimi yerde oklarını edebiyatçılara çevirir ve ülkemizde gerçek anlamda, sanatın içine girmiş edebiyatçı bulmanın ne kadar zor olduğunu dile getiren cümleler kurar. Hatta sanatla alışverişi olan bu tarz cümleler birçok yerde karşımıza çıkar.

Bu topluluklarda hiç aksamayan bir gelenek vardı. Sanatçı olsun, olmasın herkese:

- Siz bir şeyler yazmıyor musunuz? diye soruluyordu.

Bir gün, bana da, arkadaşlarınca üstad diye anılanlardan biri aynı soruyu sorunca ben de boş bulunarak:

- Öykü yazıyorum, dedim.

Sonra da biraz fazla ileri gittiğimi sanarak:

- Sizin yazılarınızın yanında benimkilerin lafi olmaz.

Üstadın büyük bir alçakgönüllülükle bir estağfurullah çekmesini bekliyordum. Ama o, sağ elini göğsüne götürerek bir makine düzgünlüğü içinde bir “sağ ol” şandelledi (Birsal, 2012, s. 80).

Çiftanlamlılık cümle diziliminde ağırlık kazandığında, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, metnin karakteristik bir özelliğine dönüşür. Bunun sonucunda da anlatının temel mizah türü, ironi üzerinde şekillenir. *Dört Köşeli Üçgen*, genel olarak değerlendirildiğinde ironik anlatımın baskın olduğu bir romandır. Bunun nedeniyse, anlatıda çiftanlamlı bir dil sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca içerisinde tonu değişse de, eleştirinin sesi de, çiftanlamlı bir dilin gerisinde hissedilir. Zaten genelinde çiftanlamlılık, anlamsal

yapılanmasına göre, farklı bir ses barındırması ve yan anlamların da ortaya çıkması dolayısıyla, eleştiriyi de birçok zaman bünyesinde barındırır.

Çiftanlamlılık, hem yaratımı hem de anlaşılabilmesi açısından, uyumsuzluklar arasında zor olanlar arasına girdiği için, mizahın çatısı altındaki her romanda var diyemeyiz. Daha çok ironinin baskın olduğu anlatılarda göze çarpabilir; ancak yine de mizahî uyumsuzlukları kullanan, hatta mizahın kolay kurulumu “davranışlardaki uyumsuzluklar”ı ele alan *Murtaza*, *Halo Dayı* ve *İki Öküz*, *Zübük* gibi romanlarda da karşımıza çıkabilir. Bu anlamda Aziz Nesin’in *Zübük*’ten bir örnek verebiliriz.

- Bu da o, şu da o... Bunların hamurunun mayası bir. Hangisinden hükümet kursan, öbüründen ayırdı olmaz heyri... Kalaycı Kör Nuri ile Kasap Osman yoldalarmış. Önerinden giden kağının tekeri, öküzün saldığı yerdeki taze fişkinin üstünden geçince, fişkiyi ikiye bölmüş. Kör Nuri hemen Kasap Osman’a, “Bak ağa fişkiya,” demiş, “birden iki oldu. Bu da o, şu da o... (Nesin, 2014, s. 40)

Siyasî yerginin bir örneği bu satırlar, Türk Edebiyatı’nda politikacı kimliğini, politikacıların siyasete bakış açısını, gülünçle harmanlayarak eleştirir. Romanın genelinde baskın olan siyasî kişilerin kötü nitelikleri, yukarıdaki örnekte de belli olduğu gibi, yazarın dile getirmek istedikleridir. Meclise giren partileri, kurulan hükümetleri, aynı özün insanları olmakla değerlendirir. Hükümetleri inek dışkısına benzeten cümlelerde, yazarın vurgulamak istediği bir başka düşünce ise; hangi parti olursa olsun, bu partiler hangi vaatlerle başa gelirse gelsinler, özünde hiçbirinin arasında bir fark olmamasıdır. Aziz Nesin’in siyasetçilere karşı bu olumsuz tavrı romanın başından sonuna kadar kendini gösterir.

Farklı bir dil kimliğiyle, hem yazarın kendi yapıtları arasında olsun hem de döneminin dil estetiği doğrultusunda ortaya çıkan eserlerde olsun, aykırılığıyla acıyı ve kötülüğü komediye dönüştüren bir roman *Tante Rosa*, içindeki kara mizahı ve ironiyi, çiftanlamlı bir dil uyumsuzluğu üzerine kurmuştur. Yaşamın dinamiğinin içinde kaybolup giden bir kadının, kendi evrenini yaratma sürecinde, hep bir yerlerde takozlaması ve yeni baştan aynı yolu yürüme savaşının adımlarıdır, *Tante Rosa*. Anlatıda, gidip gelmelerle, eğriliklerle dolu bir yaşamın içinde acı bir gülüşle, kendi çizgisini kuran Rosa, çiftanlamlı dil uyumsuzluğu üzerinden takip edilir.

Türk Edebiyatında kara mizahın en belirgin örneklerinden biri kabul edilen *Tante Rosa*'da, çiftanlamlılık en belirgin dil uyumsuzluğudur. Bu dil uyumsuzluğu üzerinden, Rosa'nın çocukluğundan ölüm anına kadar, kötüyle harmanlanmış yaşamını izleriz. “Sirk müdürü Rosa'nın bu kez uyarılara kalkışılmadan getirildiğini görünce Rosa'nın k... derisinin okul kitaplarından ucuz olduğunu anladı” (Soysal, 2013, s. 17). Sorunlar ya da acı olaylar, yazarın elinde farklı dille karşımıza çıkar. Bu farklılığı yaratan da anlatının içindeki dil uyumsuzluklarıdır.

Tante Rosa'da iyi ve kötü hep el ele gider; arka planda acının, kötünün baskın olduğunu biliriz. Ancak tüm bu sorunlar gülmece dilinin pozitif enerjisine bürünerek okurun önüne çıkartılır. Anlatılanlar acı verici ya da üzücü olaylar olsa da, çiftanlamlı dilin elinde komik bir görünüm kazanmıştır. En önemlisi de Rosa'nın hayalini kurduğu yaşama, önüne sunulan arasındaki karşıtlığın, bir araya sıkıştığı cümleler de, bu gülmece tonu daha da belirgin bir kimlik kazanır. Hayaller ve gerçekler arasındaki boyut farkıdır, yine önemli olan. “Deliği büyütme için geçirdiği parmaklarının arasından bakıyor, at cambazı numaralarını kendi yapıyormuşçasına kurduğu düş, parmaklarına sinmiş gübre kokusuyla bile bölünmüyordu” (Soysal, 2013, s. 18). Örnekte de görüldüğü gibi; Rosa'nın hayali bir at cambazı olmaktır; ancak önüne sunulan ya da içine gömülüp kaldığı meslek, atların dışkısını temizlemektir; bunu “parmaklarına sinmiş gübre kokusu'ndan öğreniriz. Kısacası bu cümlede, aslında Rosa'nın yaşamı vardır. Anlatıcı “hayal ve gübre kokusu”yla, bu karşıtlığı yaratarak, Rosa'nın içinde bulunduğu üzücü durumu okura aktarır. Ancak şunu da biliriz ki; gerçeğin kötü tadı bile, Rosa'nın içindeki pozitif dünyayı yıkmaya yetmez. Sonuç olarak gerçek ve hayal karşıtlığı bile olsa “gübre kokusu” onun hayallerinin içine girmeyi başaramaz. Romanda ele alınan sadece Rosa değildir. Toplumların gidişatındaki büyük yıkımların yarattığı sonuçları da, çiftanlamlı dilin gerisinde görürüz. Özellikle de 2. Dünya Savaşı'nın eziciliği karşısında, ölüm oranının her ülke için korkunç olması, birçok evlerin dağılması söz konusudur. Anlatıcı bu sorunu örnekler üzerinden dile getirir; ancak verilenin ve bize komik gelenin gerisinde, savaşın kaçınılmaz sonuçlarının altında yıkılmış, ölümle burun buruna gelmiş insanlar vardır. Bu sorunu tanımlayan komik örneklerden biri de; Almaya'daki kadınların, gazetelerin

ve dergilerin ilanları sayesinde kendileriyle yaşamı paylaşacak bir koca aramaya çalışmalarıdır. “Kocam Sibiry’a dan dönmedi. Bakkal dükkânımızı işletmekte bana yoldaş olacak, yardımcı erkek arıyorum. 30-35 yaşlarında, sağlıklı ve sabıksız olanların P.K... ye müracatları” (Soysal, 2013, s. 38). Örneğe baktığımızda, sıradan bir ilandır; ancak ilginç olan, bir hayat arkadaşı bulma sürecinin, alışıldık olan bir şekilde değil de, ilanlarla yapılmasıdır. Farklı bir önemli nokta da; bu ilanın gerisinde, birçok gerçeğin, kısacık örnekte saklı olmasıdır. Savaşın her yeri kaplaması, savaşma nedeniyle birçok erkeğin ölmesi, insanların yalnızlığın verdiği çaresizliğin altında boğulup kalmaları gibi. Neredeyse absürd olanın kıyısına varan bu örnekte ve benzerlerinde, 2. Dünya Savaşı yılları ve karanlığın yarattığı gücün altında hortlamış olan absürd edebiyat düşünüldüğünde, saçmanın tonu kendini gösterir. Şaşırtıcı bir durum da değildir.

Rosa içindeki yaşam enerjisine ve kadın olmanın verdiği baskıcı zihniyete karşı hep bir direnme gösterir; olaylara hep olumlu açıdan bakmaya çalışır. Açlığın ya da evsizliğin bile, kendi çıkarlarına göre bir dil geliştirerek üstesinden gelir. Hatta belki de tüm yaşamını, bu optimist dünya algısının gücüyle yapar. Evinde yiyecek bulamaz, günlerdir aç kalmıştır, ancak buzdolabındaki küflenmiş yoğurdu bulunca sevinmesi gerektiğini düşünür. “Tante Rosa buzdolabını açtı. Bir kavanoz ekşi yoğurt buldu, batı batı denen uyarlık bu işte, buzdolaplı açlıklar var burda. Ekşi yoğurttan bir kaşık aldı, burnunu tutarak yuttu. Yoğurdun, peynirin küflenmişiydi de etin, balığinki kötüdür, diye düşündü” (Soysal, 2013, s. 59). Satırların gerisinde, savaş yıllarının toplumda bıraktığı fakirlik, açlık dile getirilir. Yaşam koşullarının ne kadar sert, hırpalayıcı olması söz konusudur. Rosa kendi çözümünü yaratır, burnunu kapatıp yoğurdu yer; bu eylem ise Rosa’nın sertlik ve hırpalayıcılık karşısında hiç pes etmemesidir. Sonuç olarak güçlü kadındır Rosa. Bu güçlü imajı da, çiftanlamlı dilin gersinde, okura örnekler üzerinden gösterilir. Hem kendi kimliğini sürdürebilen, kadın olmanın yarattığı baskının altında sonuna kadar kadın olabilen, kendi özgürlüklerinin peşinden giden, koca bir yığın olan toplumu baş aşağı ediveren...

Ele aldığımız romanlar arasında çiftanlamlılığın en yoğun kullanıldığı romanlardan biri *Tutunamayanlar*’dır. Roman neredeyse yarattığı çoklu anlama varan cümleleriyle,

bütün bir toplumu, dönemi, Türk tarihini, sanatı, aydınları vb. masaya yatırır. Bu yapılanma, *Tutunamayanlar*'da, en belirleyici mizahî anlatım olan ironiyi doğurur. Eleştiri, ince alay, gülünç, verilenin ötesindeki anlamı yakalama bir arada gider. Romanda, anlatıcı sürekli anlatır; ancak bu anlatılarda, aslında anlatılmayanlar gizlidir. Yani asıl söylemek istedikleridir, ötelere gizlenen. Doğal olarak da anlamak için, birçok yapıta göre daha fazla çaba gerektirmektedir.

Tutunamayanlar'da, eleştirinin oklarını asıl yüklenen kesim Türk aydınlarıdır. Özellikle de “Türkçülük” kavramında odaklanan siyasî ve toplumsal temelli düşünceler, çiftanamlı bir dille sıralanır gider. Yaratılmak istenen güçlü Türk milleti arayışında, uygulanan yönlendirmeler, benimsenen teoriler, tam tersi bir bakış açısıyla, daha rasyonel de diyebiliriz, yorumlanır. Anlatının dünyasında karşı çıkılan zihniyet, toplumdaki dayatmacı, öznel, tek bir tözden oluştuğunu zanneden ‘monist’ bir var oluştur. Bu var oluşu, alaycı bir dille eleştirmenin en etkili yöntemi de mizahın dilini kullanmaktır ki bunlardan en çok karşımıza çıkanı da çiftanamlılıktır. Bu açıdan da bu zihniyetin ürünü olarak var olan her şey, romanın dilinde sıralanır gider. Hepsini buraya dahil edemeyeceğim için gülünç tonu ağır basanlara öncelik verdim.

...eski Orhon Yazıtlarını'nı incelediğimiz zaman, Orta Asyadakilerin de ışığın bu özelliğinden faydalanmayı düşünmüş olduklarını görüyoruz. Ne yazık ki teknik imkânsızlıklar ve bütçe yetersizlikleri, her hayırlı teşebbüs gibi bu araştırmanın da emekleme çağında kalmasına sebep olmuş ve Milâttan sonra İkinci Yüzyılın başlarında Orta Asya'yı ziyaret eden Fo-To-Çu adlı bir Çinli teknisyen, bu araştırmaların bir kopyasını yurt dışına karçırmiştir (Atay, 2016, s. 78).

Bu paragrafta, anlatıcı Türk tarihinin geçmişinden yararlanarak, tüm buluşları Türk milletiyle temellendiren toplumsal bir algıyla alay eder. Cümlelerde dile getirilen olaylar, gerçekmiş gibi anlatılır; hatta kimi okura gerçekmiş gibi de gelebilir. Ancak bilinçli her okur için, verilen bilgilerin, alaycı bir dili kurmak için var olduğu anlaşılabilir. İki anlam vardır; birincisi, yani görüneni bu cümlede dile getirilendir, fotoğrafın temelini aslında Orta Asya'ya ait olmasıdır. İkinci anlam ise yani görünmeyen; akılcılıktan uzak, her varoluşu Türk tarihiyle özdeşleştiren duygusal bir bakış açısının ürünü olan düşüncelerdir.

Doğu ve batı kültürünün karşılaştırması üzerinden yaratılan çiftanlamlı sataşmalar, Turgut ve Selim'in dilinden karşımıza çıkar. "İşte çocuklar, Avrupalıların en büyük meziyeti, pratik yönlerinin kuvvetli oluşu ve Türklerin, Arapların ve Çinlilerin birçok buluşunu kendilerine mal ederek kullanılır hale getirmeleridir" (Atay, 2016, s. 78). Doğal olarak da Batı kendi kurduğu uygarlığının temellerini, Doğu'yu taklit ederek, onlardan alarak kurmuştur. "Bu ve bunun gibi birçok medeni harekete önyak olan Doğulular ise bazı küçük yetersizlikler yüzünden, öncülüğü, Batıya kaptırmışlardır" (Atay, 2016, s. 78). Bu cümlelerdeki zihniyet, 'Doğu, Batı'dan üstündür.' inancıdır. Oğuz Atay da, bu zihniyeti desteklemiş gibi görünerek, aslında bu zihniyeti savunan insanlarla, alay etmektedir. Kimi zaman cümlelerin arasındaki alaycı dil kendini kolay verir.

Bilig-Tenüz'ün temellerini attığı tarihî gelişim planımız, bugün bile bir tek taşını yerinden oynatamayacağımız, muazzam bir âbidedir. Bu âbidenin gelişiminde rastlantıya yer yoktur. Ansiklopedinin 'U' harfinde "us-akıl" maddesi, şu kısa şiirle ne kadar büyük bir gerçeği belirtiyor:

Tanrı usıg baştan alır

O tuşinir yerge çünkü

Yani Allah aklımızı başımızdan aldı ama, bizim yerimize düşünmek için yaptı bunu. Bu sözde ne kadar çok gerçeğin birden gizli olduğunu söylemeye bilmem ihtiyaç var mı? (Atay, 2016, s. 147)

Çiftanlamlılığın ikili oluşumundan yola çıkarak açıklarsak eğer; Oğuz Atay Türk insanını, akılcı düşünebilme kapasitesinden yoksun kılarak eleştirir. Araya Göktürk Yazıtları'na bir gönderme de ekleyerek gülünç olan yaratır. Devamında da anlatıcı, bu iki dizenin açıklamasını yapar. Görünen de Tanrı'nın, Türk insanının yerine düşünmesini, bu düşünceyi destekleyerek açıklar; özündeyse Türklerin düşünmeyi bilmemesi asıl dile getirilendir. Bu doğrultuda da sürekli geçmiş, gelecek, doğu, batı karşılaştırılır.

Din kavramı, romanda mizahın çemberinde ele alınır ve dini, Türk toplumunun gelişmemesindeki nedenlerden biri olarak görür. Özellikle de, yazara göre muhafazakâr zihniyet, akılcı ve nesnel dünya algısını oluşturamamada en başat etkidir. Aslında temelleri oturtulmadan alınan ya da baskıcı bir zihniyetle topluma yerleştirilmeye çalışılan her türlü düşünceye karşıdır, Oğuz Atay. Hatta din başlığı

altında, eleştirdiği konular, bambaşka anlamlara da çıkabilir ya da birçok anlamı içerisinde barındırabilir.

- 1 Peygamberin, Anadolu'ya vâsıl olduklarında memleket, bilcümle harâbat ve cehalet ile mahmul idi. Onlar geldiler, mütalâa eylediler, şifa verdiler, nizam vaz eylediler, medeniyet ithal eylediler.
- 2 Çünkü onlarda, Merkezî Asya'nın bilimum hikmet, safvet, itidal, haşmet ve istikrarı mevcut idi. İlimle meşbu idiler (Atay, 2016, s. 207).

Cümlelere baktığımızda Arapça ve Farsça kelimelerin yoğunluğu dikkat çeker, anlamsal açıdan dinle ilişkilendirerek öne sürülen fikirler vardır. Ancak bu satırlarda, ötelenerek asıl dile getirilen düşünce ise; Cumhuriyet dönemi uygulamalarıdır. Satırlar dikkatle okunduğunda “medeniyet ithal eylediler” açıklaması, aslında neyin eleştirildiğini ortaya koyar. Çünkü anlatıcıya göre Batı medeniyetinin, Türkiye'ye yarım yamalak da olsa girmesi, Cumhuriyet devrimleriyle başlar. Doğal olarak da satırlarda, medeniyet diye bize öğretilen değerlerin, Batı'nın bir kopyası olması, asıl öne sürülendir.

Çiftanlamlılığı kültürel yapılanmayı eleştirmek, kavramlara sataşmak ya da var olan gerçeği dile getirmek için kullanan anlatıcı, Türk tarihini metni kurmada sıklıkla kullanır. Sürekli olarak Türk tarihiyle ilgili öğretilen bilgileri, gerçekçilikten uzak Türkiye'deki tarihçilik anlayışını, öznellekle yoğrulmuş değerlendirmeleri vb. alaya alır. Anlatıcıya göre akılcılıktan ve gerçekçilikten uzak bu tarih anlayışını, eleştirmenin en kolay yöntemi de çiftanlamlı dil yapılanmasıdır. Ayrıca kendi döneminin uygulamalarını da, yine tarihin, kültürel değerlerle olan bağlantısını kullanarak, metnin içine katar.

Türk tarihi, bilimsel olmayan bir tasnife göre, ikiye ayrılır: yakın tarihimiz, uzak tarihimiz. Aslında, bu iki tarihimiz de bize uzak kalmaktadır. Bizim öz yapımız, bu iki dönemin de dışında kalan ve 'En Uzak Tarihimiz' diyebileceğimiz bir çağda tayin edilmiştir. Her ne kadar Etiler, Sümerler, Akadlar daha eski sayılırlarsa da, onların bizim için kalıcı özellikleri yoktur. Bu nedenle bu kavim isimleri, sinema sahiplerinin ve berberlerin ilgisini çekmekten öteye gidememiştir (Atay, 2016, s. 201).

Tasnif ettiği bu iki dönemin de bize uzak kaldığını vurgulayan anlatıcı, dışarıdan alınan Batı medeniyetini, uyarılma ya da kapama olarak gördüğü için çiftanlamlılığın zengin dil oluşumundan yararlanarak, bu duruma karşı çıkar. Satırlarda komiği yaratan; “Etiler, Sümerler, Akadlar” yani eski Türk uygarlıklarıyla ve bu kavim isimlerinin berberlerin

ve sinema sahiplerinin ilgisini çekmekten öteye gidememesiyle ilgili varılan tespittir. Anlatıcı gerçeği dile getirir; ancak bunu, okuru güldürerek yapar; doğal olarak da çiftanlamlılığın okurun kafasını çalıştırması, kimi zaman fazla yorması dışında, bu cümleler, rahatsız edici ya da eleştirinin oklarını keskinleştirici bir etki taşımaz.

Genel olarak “çiftanlamlılık” *Tutunamayanlar*’da en çok kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Romanın ironik yapısını kurmuştur. Bu nedenle de kimi zaman dili zorlaştırır ya da anlamı iyice sözcüklerin arkasına öter. Bütün bir Türk tarihini, edebiyatını, sanatını, kısacası Türk kültürünü mizahın diliyle ele alan roman, bilinenlere farklı bir gözle bakarak, bu kavramları sorgulamaya açar. Çiftanlamlılık üzerine çok fazla örnek çıkarabileceğimiz *Tutunamayanlar*’la ilgili varılan bu tespitleri değerlendirdikten sonra, sonuç olarak şunu belirtebiliriz ki; dil uyumsuzlukları açısından Türk Edebiyatı’nın en zengin romanlarından biridir.

Çiftanlamlılık, *Tutunamayanlar* dışında, 1980 sonrası ele aldığımız başka romanlarda da, yoğun kullanılsa da karşımıza çıkar. Genellikle de toplumsal sorunları eleştirmek, yapılan uygulamaları alaycı bir dille yorumlayabilmek amacıyla kullanılmıştır. Kimi romanda başka mizah teknikleriyle birleşerek, yapıtı sanatsal veri açısından zenginleştirmiştir. Kimi romanda ise tek başına kullanılarak metni tek yönlü bir yapıya sokmuştur. Sonuç olarak mizahî kulvarda karşımıza çıkan bir eserin zenginliği, dil uyumsuzluklarının yoğunluğuna bağlıdır.

Uyumsuzluk kuramı açısından çok da fazla ses vermeyen romanlardan biri olan *Bir Düşün Gecesi*’nde, zaman zaman Ömer’in, daha çok da Tezel’in iç konuşmalarında, çiftanlamlı kurulmuş bir dil dikkatimizi çekebilir. Alaycı bir dille iktidarı, yönetimi, her iki siyasî kutbu vb. sorgulamaya açan romanda, kendisini çevrelerinden farklı kılan Tezel ve Ömer, etraflarında dönen düşün kalabalığının içinde, iç konuşmalarıyla kendini oyalamayı başarabilmiş, kendilerince de tüm bir geçmişi tartarak buldukları ana, adım adım ilerlemişlerdir.

Alınma ama Ömer, bana kalırsa annemin bile hâlâ aklına takılıyor bu mesele. Takılmasın mı? Bak adama, sonunda milletvekili bile oldu be Aysel. Evde kalmış kızkardeşlerinden her birini de sırasıyla ve zamanıyla birer subaya verip hem kapitalci devletin iktidar koltuğuna, hem Cincinatti’ye kuruldu. Oralarda bile kök

saldı. Salmış yani. Köklü ailedir, diyor ya annem?.. Anlatıp duruyor. Müteşebbis adamdır, diyor İlhan da. Sen bu Remzi'ye varsaydın, bak biz o zaman ne rahat solculuk yapardık (Ağaoğlu, 2003, s. 99).

Para, siyaset, güç üçgeninde var olan sağlam ilişkiyi, bunlar arasında birbirini besleyen engellenemez bağları ve doğal olarak üçünden biriyle ilişkisi olan herkesin de bir noktada, diğerine ulaşacağı, açıkça dile getirilmiştir, bu satırlarda. Ayrıca bu üçüne ulaşmanın da insanı toplum yaşamında daha özgür kılması, “ne rahat solculuk yapardık” yorumlamasında gizlidir. Aslında Tezel'in toplumdaki bu ilişkiyi çiftanlamlı bir dille eleştirdiği bu cümleler, romanın ana izleklerinden biridir. Ne yazık ki siyasî erkin bile para üzerinden ilerlemesidir. Gelişmemiş toplumların alışıldık sahnesidir.

Toplumdaki çürümüş ilişkilerin de dile getirildiği olaylar vardır. Özünde samimiyete dayanmadan, temeli para ve güç arasındaki ilişkiyle kurulmuş ve bu bağ kopsa her birinin, birbirini tanımadan geçeceği birlikteliklerin eleştirisini görürüz. Basitlikler ve kendini bu tarz insanların arasında bir yere konumlandırılmamanın yarattığı rahatsız edici bir his, karşı tarafı yargılama noktasında değer kazanır. Zaten *Bir Düğün Gecesi*'nde dil uyumsuzluklarının kullanıldığı sahnelerde, gülünç olmanın ötesinde yargılama daha belirgindir.

Bankacılar, generaller, milletvekilleri, halıcılık şirketinden, yapım şirketlerinden, Oyak'tan falan olanlar; gömlekleri pantolonlarının dışına taşmış, birçoğunun şakaklarından aşağı terler akarak ve artık kıvrak davranmakta çok güçlük çeken bacaklarını büküp, sırtlarını dalgalandırarak ve nedense çoğu durup dururken yanındakinin ensesine bir tokat atarak Misket ya da Aydın havası oynarlarken... (Ağaoğlu, 2003, s. 111)

Farklı meslek gruplarından tanımlayabileceğimiz kişilerin bir arada olması ve arada hiçbir mesafe kalmadan birbirleriyle şakalaşmaları, Ömer'i rahatsız eder ve bu kendisine göre seviyesiz ilişkileri betimlemektedir. Devamında da düğünde çalan şarkıların adlarını ya da türlerini sıralar “Misket'i Volare, Volare'yi Dağ Başını Duman Almış, Dağ Başını Duman Almış'ı Oh Guitare Guitare, onu da bir kaşık havası, kaşık havasını Esperanza” ve bu isimler devam eder. Hatta aralara Harp Okulu Marşı bile karıştır. Bu sıralama bir uyumsuzluk içerdiği için komiktir; çünkü bambaşka tarza ait şarkı isimleri biraradadır. Özellikle de en komiği Harp Okulu Marşı'nın oyun havaları

arasında olmasıdır. Gülünç bir birlikteliktir. Ömer'in dilinden asıl iletilen, bu şarkı isimlerinin çoğulluğuna gizlenmiş basit, çürümüş ilişkilerdir.

Çiftanlamlılık, ortaya koymak istediği gerçeği, tüm çıplaklığıyla da var edebilir; ancak bu açıklık da, kimi zaman ikili bir anlam yaratabilir. En basitinden anlatıcı sorunu ortaya koyar, ama gerisinde başka anlamlar, iletilmek istenen başka mesajlar vardır. Mesela *Geç Başlayan Yargılama*'daki fabrika işçilerinin ellerinin, parmaklarının teknik donanımlar eksikliği yüzünden zarar görmesi, var olan sorunun, yoğun dil uyumsuzluğu yaratılmadan açıkça ortaya konmasıdır. Ancak bu açıklık da, görünenin ötesinde daha derin bir ileti barındırmıştır. "Elimde gördüğünüz şu bir çift gri renkli deri eldiveni, bunları bugün öğleden sonra haklı olarak istemiş olan işçi kardeşimize sunuyorum. Bundan sonra pres artıklarını ellerken parmakları kesilmeyecek, elleri parçalanmayacaktır" (Dölek, 1993, s. 21). Cümlelerde yaşanan sorun açıkça dile getirilir, ancak bu sorunların da ötesinde başka anlamlar çıkar. Oradaki insanların uzun zamandır acı çekmesi, fabrikadaki yöneticilerin tüm bu yaşananlara duyarsızlığı, fabrikanın donanımı nedeniyle yaşanan sağlık sorunları vb. görünenin arkasında, okura aktarılan gerçeklerdir. Sulhi Dölek, nadir de olsa toplumla ilgili vermek istediği iletileri benzer bir dille okura aktarır. "Çıkışta hıyar satan bir adam. Arabasının üstü ve çevresi soymuklarla kaplı. Havada hıyar kokusu.... Bu adam günde kaç hıyar soyar ve satar? Ne kazanır? İşte geniş iş alanları!" (1993, s. 23) Daha çok toplumla ilgili sorunlardır, özellikle de sosyal çevre içerisinde, kişilerin maddi değerlere olan düşkünlüğü birkaç yerde, çiftanlamlı bir dille okura sunulmuştur. "Çalacaksak soğukkanlılıkla çalalım. Çalmayacaksak, çalanların işine burnumuzu sokmayalım" (1993, s. 99). Sosyal yapı içerisindeki açgözlü insanların eleştirisidir. Romanda bu tarz örnekler, yukarıda da belirttiğim gibi, az da olsa karşımıza çıkar. Romanın karakteristik bir dil özelliği olmasa da, ayrıca mizah açısından zengin bir roman diyemsek de, bu örnekler, dilin yönünü arada bir değiştirmesi açısından değerlendirilebilir.

Parodik bir dil yapılanmasının içinde 'çiftanlamlılık'ın kullanıldığı romanlardan biri olan Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*, yaşadığı dönemin sorunlarını, farklı bir bağlamda dile getirir. Romanda anlatılanlar, eski yüzyıllarda yaşanan olaylarmış gibi gösterilir; ancak arka planda anlatıcının dile getirdiği tüm gerçekler

1950-1960 arası toplumsal yapıdaki çatışmalardır. Hatta üstü kapalı da olsa Atatürk dönemine ya da İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı olduğu dönemlere de değinilir. Geçmiş, arada bir masaya yatırılır.

Çok büyük bir insanmış bu birinci Başbuğları, yazık ki genç yaşta ölmüş. Yerine geçen İkinci Sultan da, çok akıllı bir adammış. Ülkesini, Roma'lularla Barbarlar arasındaki savaşa sokmamış. Ne var ki ülkeyi pek kalkındıramamış. Bu yüzden, yerine Üçüncü Sultan'ı getirmişler. Bunun Roma'lularla arası çok iyiymiş, ülkesini küçük bir Roma yapmak istiyormuş (Bener, 1981, s. 15).

“Birinci Başbuğ”, “İkinci Sultan”, “Üçüncü Sultan” diye kast edilen kişilerin aslında kim oldukları, metnin kolay anlaşılır bir dili olması nedeniyle kısa sürede fark edilir. Bu örneklerde, yaşanan olaylar, Türkiye'nin geçirdiği sıkıntılı süreçlerin içinden seçilmiştir. Tarihin içinden seçilen tüm bunlar; mekânların, isimlerin, olayların geçtiği zamanın değişmesi gibi, ufak farklılıklarla okura iletilir. Okurun bu satırlardaki çiftanlamlı dilde, metnin gerçek iletisini bulması zor bir süreç olmaz; çünkü yaşanan olaylar okurun kendi tarihidir, farklı isimlerle çıksa da. Zaten romandaki kimi yorumlar da “ - Siz Türkler, çok romantik insanlarsınız. Gazetelerinizi izliyorum. İşçi'ler kalkıyor, anamalcı bir partinin kurduğu hükümetin işçi sorunlarına eğilmemesinden yakınıyor.” anlatıcının, hangi yılları eleştirdiğini açık bir dille ortaya koyuyor (Bener, 1981, s. 31). “Ya da, sosyalist olmadığını açık açık söyleyen bir Sosyal Demokrat Parti önderinin bir marksist gibi davranmayışından yakınan solculara rastlanıyor” (Bener, 1981, s. 31). Özellikle siyasî terimlerin yer alması, yazarın neyi vurgulamak istediğini, yani Türk insanının siyasetle ilgili beklentilerini ve kararlarını akılcı düşünceden yoksun bir şekilde belirlediğini ortaya koyuyor.

Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri'nde, çiftanlamlı bir dilin alaycılığıyla ele alınan kavramlardan biri olan din, kimi yerlerde karşımıza çıkar ve Türk insanının bu konudaki kavramları karıştırması, Orta Çağ zihniyetini hala devam ettirmesi eleştirilir. Dinin yarattığı sığınma hoşgörüsüyle, akılcı çözümler bulmak yerine, çözümsüzlükler üzerinden ilerlemeleri ve her sorunda tepetaklak olmaları anlatılmak istenir. Bu konu *Tutunamayanlar*'da da, alayın dilinden ele alınmıştır. “Bunlar bir iç sorunları çıktı mı, suçu Roma'lı ya da Mançuryalı kışkırtıcıların üstüne yıkmakta eşsizdirler. Kendi sorunlarını kendileri çözmeyi düşünemezler. Hiç bir şey bulamazlarsa, Göktaarı'larını

çağırırlar yardımlarına!..” (Bener, 1981, s. 36) Aslında bu cümlelerde anlatıcının keskin okları vardır; Türk milletinin kendi sorunlarını çözememeleri, suçu başkalarına yüklemeleri ya da akılcı olamayıp çözümü yanlış yerde aramaları gibi. Bu cümlelerde Türk milleti eleştirilir. Bu tarz eleştiri oklarının yöneldiği tek konu din değildir. Aynı şekilde anlatıcı, çiftanlamlı dil kurulumunun verdiği özgürlükten yararlanarak, siyasetle ilgili eleştirilerini, daha doğrusu siyaset ve din arasındaki ilişkiyi de ele alır. Eleştiriler hem millet hem de siyasal gücü ellerinde bulunduran kişiler üzerinden ilerler. Yine söz konusu olan siyasetin içerisinde bile nesnelliğin ve rasyonalitenin olamamasıdır.

- Sultan'a mı bu isyan, yoksa bize karşı mı?
Gerçi sonuç olarak pek fazla şey farketmez...
Öyle çok telâşlanma, ben tanırım halkımı!
İktidar değişti mi, böyle olmuştur her kez.
.....
İzin ver de onlarla bir de ben konuşayım,
Zaptiyelerle değil, Tanrı'yla korkutayım! (Bener, 1981, s. 42)

Dizelerde, Türkiye'deki siyasî sorunlar, ülkedeki yönetim ve halk arasındaki uyumsuzluklarla ilişkilendirilerek dile getirilir. Daha çok da sorunun temeli olarak, halkın düşünebilme gücü vurgulanır. Dizelerde bize anlatılan ülke, aslında Türkiye Cumhuriyeti'dir; ancak Boyuneğmezler adıyla sunulur. Bu ülkenin insanları, iktidarla ilgili yaşadıkları sorunları farklı yollarla yıllardır çözmeye çalışırlar; ancak doğru bir mantıkla atılması gereken adımları atamamaları, doğruyu görememeleri nedeniyle hiçbir sorunu bir türlü çözemezler. Kısacası varılan sonuç, anlatının genelinde de birçok yerde vurgulanmak istenen; insanların rasyonel bir çizgide doğru analizi yapamamalarıdır.

Varoş kültürün en iyi izlendiği anlatılardan biri olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, zor hayatların içinden çıkan insanların yaşama tutunma serüvenlerini görürüz. Dil uyumsuzluklarıyla yaratılan komikliklerin altında, aslında o insanların yaşamlarındaki sorunlar vardır. Ayrıca büyülü gerçekçiliği de besleyen mizahî dil, bu insanların yaşamlarındaki her türlü acıyı, gülmenin tınısı altında dile getirir.

Romanda çiftanlamlı cümlelere baktığımızda üretim ve tüketim ilişkileri ele alınır; daha doğrusu kapital sistemin bir kısım insanı beslerken, bir kısmını da nasıl sömürdüğü

cümlelerin arkasında gizlenir. Anlatıcı işçi sınıfının sorunlarını dile getirir. Toplumlardaki mal üretimini yüklenen bu kesimin, Türkiye gibi üçüncü dünya ülkelerinde, eşitliğin, işçi haklarının, emeğin karşılığının olmaması sonucu nasıl ezildiği anlatılır. Romanda Çiçektepe mahallesinin fabrikalarda çalışan erkeklerinin yaşamından izlediğimiz bu sorunlar, anlatıcıya göre, sosyal devlet anlayışının kurulamamasının bir sonucudur. Ezilenler, kapital sistemin ucunda kalanlardır; ezenler ise bu sistemin gücünü döndüren, merkezinde oturan, topluluklardır.

Önce onları, buzdolabı silmek için kullanılan bezleri boyunlarına doladıkları, terlerini silmek, ağızlarına maske yapmak için kullanmayı akıl ettiklerinden ötürü kutladı. Sonra yılda bir kez aldıkları ikramiyelerini artık alamayacaklarını bildirdi. İkramiye yerine bir gün bisküvi, bir gün yoğurt vereceğini söyledi (Tekin, 1990, s. 61).

Anlatıcıya göre sömürülen grup olan bu işçileri, yukarıdaki örnekte de olduğu gibi her geçen gün kötü bir sürpriz beklemektedir. Örneğe baktığımızda, işçilerin ikramiye hakları ellerinden alınır; karşılığında verilen ise bisküvi ve yoğurttur. Verilen bu bilginin arkasında, anlatıcı bu sistemin başında olan kişileri insanları nasıl daha fazla sömürebilirim arayışıyla çabalamasını eleştirir. Bir verip on alma taktiğiyle işçileri kandırma ya da susturmadır, söz konusu olan. Farklı açıdan iletilen başka bir meselede, çoğu işçinin kendi sömürülmelerinin farkına bile varmamasıdır. Anlatıcı bu düşüncesini, müdürün işçilere, yoğurt ve bisküvi dağıtarak durumu kabullenmelerini sağlamasıyla gösterir. Devamında da fabrikadaki işçileri başka sürprizler beklemektedir. “Müdür boğulan işçilere fabrikaya havalandırma tertibatı kuracağını açıkladı. Açıklamasının arkasına yeni bir ücretlendirme sistemi getirdiğini ekledi” (Tekin, 1990, s. 61). Yeni ücretlendirme sistemi de, yine aynı mantıkla işçinin daha fazla sömürülmesi esasına dayanır. “... yeni ücretlendirme sistemine göre para almaya başladığında modern işçi olacağını, kıdemine göre değil, ürettiği mala, bileğinin gücüne, çalışma imanının sağlığına göre ücret sırasına dizileceğini öğrendi” (Tekin, 1990, s. 62). Gülünç dil uyumsuzluklarıyla yapılan bu cümlelerde, görünümde dile getirilen ‘modern işçi’ nin nasıl yaratılacağıdır. Anlamsal karşılığı olmayan ‘modern işçi’ tamlaması, uyanık fabrika müdürlerinin kullandığı bir dil aldatmacasıdır. Çiftanlamlılık açıkça fark edilir. Yergi örneği bu yapıtta, güçlü bir sanat ve toplum ilişkisi üzerinden giden sorunların sıralaması vardır.

Romanda sadece işçi hakları değildir, söz konusu olan. Şehrin kıyısında kalmış bu insanların parasızlık, açlık, güvenlik, cehalet, şiddet gibi başka sorunları da vardır. Bazı sorunların da farkındadırlar; ancak nasıl çözüme ulaşacaklarını bilmezler. Çözümü yanlış yerlerde ararlar. Temeli cahilliğe dayanan, getirisi olmayan bu çözümlerde, sürekli bir o yana, bir bu yana savrulan insanların çaresizliği, çiftanlamlı dilin bir ucunda dile getirilenlerdendir. Anlatıcı, görünen anlamda güçlünün dilinden gerçekleri anlatır; ancak bu gerçeklerin arkasında, açık açık olmasa da, güçsüzün dilinden anlatmadıkları saklıdır. Kısacası yazarın, sorunlara karşı çıkışıdır

Romanın ilerleyen sayfalarında kadınlara değinilir ve erkek diktatörlüğü altında nasıl ezildikleri anlatılır. Kadının erkek için bir seks malzemesine dönüşmesi, sadece çocuk doğuran, yemek yapan bir obje olarak görülmesi ve en kötüsü de bir erkeğin istediği anda, kadına her türlü fiziksel baskıyı uygulayabilmesi eleştirilir. Çiçektepe mahallesinde birçok evde kadına şiddet vardır; hatta bir dönem mahalle erkekleri arasında, kendi güçlerini kurabilme amacıyla, moda davranış haline gelen eyleme bile dönüşmüştür. “Öteki konducu erkekler Ehmail kadar diktatör çıkamadıysa da Vakıf Çiçektepe’de olup da bıçaklanmayan, şişlenmeyen, kurşunlanmayan konducu kadınlar ‘büyük marifetli’ sayıldı” (Tekin, 1990, s. 112). Bu cümle ilk başta, var olan sorunu destekleyen bir yapıda sunulur. Ancak arka planda, kişinin içinde yaşadığı toplumsal çevrenin kadına bakış açısı ve onlara karşı her türlü şiddeti uygulayabilmeleri eleştirilir. Erkek hegemonyasının nasıl kurulduğunun toplumdaki bir örneğidir. Ayrıca kadının bu güç karşısında ne kadar zayıf ve çaresiz olduğu da, diğer açıdan dile getirilendir. Anlatıcı bir cümlenin içine, birçok anlamı sindirmiştir. Amaç da zaten, sorunun her bir dalını, anlatının içerisinde yeşertebilmektir.

İşçilerin, kadınların devamında da çiftanlamlılığın eleştirel gücü altında ele alınan mevzulardan biri de, cehalet ve onun bir uzantısı olan eğitimsizliktir. Uzun yıllar okulu bile olmayan Çiçektepe’de, bütün çocuklar okul, öğretmen, eğitim gibi kavramlardan uzak büyüyerek yetişip gider. Sonunda belediye bir okul yaptırır, ancak okulun teknik donanımı fazlasıyla zayıftır, hatta okul tenekeden yapılır. “Çiçektepe’ye iki duvarı briketten, üstü tenekeden upuzun bir okul yapıldı” (Tekin, 1990, s. 73). Tenekeden çatı

yapılan okulda, çocuklar eğitime başlar, ancak çocuklara ders anlatacak doğru düzgün öğretmen de yoktur. Sorunlar sıralanır gider. Kısacası tüm bu sorunların suçluları açıkça söylenmese de, dilin görünmeyeni de iletebilme gücü sayesinde, okur kim olduklarını görür. Toplumsal bir anlatı olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, anlatıcının eleştirisi bu görünmeyen anlamda gizlidir ve okur için keşfetmesi çok da zor değildir.

Siyasetin toplumlarda geçirdiği dönüşümleri ele alan romanlardan biri olan *Karanlığın Günü*'nde de; *Bir Düğün Gecesi*'ndeki Tezel'i kırgınlıklarına benzer bir tonda karşı çıkış fark edilir. Bu romanda da çiftanlamlılık vardır; ancak toplumsallık zayıf olduğu için dilin anlaşılabilirlik kapasitesi daha sınırlıdır. Okurundan cümlelerin gerisindeki anlamın yakalanması için daha fazla odaklanmasını ister, kendini çok kolay ele veren bir roman değildir. Kapalılık devreye girer, dilin sınırları zorlaşır.

Romanda, temeli üniversite yıllarında atılan, bir arkadaş grubu vardır; ancak bu grubun insanları geçmişlerine, devlete, hükümetlere, sindirme politikalarına kızgındır ve biraraya toplandıklarında da, tüm bu konular birçok kez masaya yatırılır. Yüzeysel algılamaların da eleştirisi vardır; özellikle de anlatıdaki kişilerin hayatları üzerinden verilen örneklerle bu hayatlar açıklanmaya çalışılır. Mutsuz bir toplumun izleri görülür; devrim ve varılan nokta arasındaki büyük açıklığın sonucunda eksik kalan bir 'şey'ler olmuştur.

Biz sandık ki devrimin reçetesini ya da tarihi gerçeği üçüncü hamur kağıda çoğaltıp, halka dağıttık mı iş bitti, yallah! Ali'ye iftira ettiler, Veli'yi arkadan vurdular, Ayşe'yi copladılar dedik miydi, tamam, devrimci mücadele başlar, söker götürür, halklar kurtulur ha! Çek parkayı, patlat devrimi... (Erbil, 1983, s. 70)

Sol gençlik hareketinin sembolü haline gelen 'yeşil parka'larla, anlatıcının iletmek istediği düşünce; özümsemmeden alınan fikirlerin, özentisi bir var oluşla gerçekleştirilen edimlerin ya da derin bir kavramın basit düzeye çekilmesinin dile gelişidir. Anlatıcının gözünden iletilen gençlik coşkusunun, ucu bir yere varmayan isyancı hareketleridir. Geçmişle ilgili duyulan pişmanlık da sözcüklerin arasında hissedilir.

Romanda anlatıcının eleştirmek istediği sadece kendileri değildir; kendisi gibi olan ya da farklı uçlarda ya da yaşam şekillerinde olup yüzeyle kalmayı tercih eden insanlar da

dahildir. Kimileri de kendi tercihleri olmasa da, doğuştan kötü bir hayatın içinde var oldukları için, belki de en suçsuz onlardır. Ancak yine de anlatıcı alt sınıflardan gelen insanların üzerinden de o kesime değinir, onlarla çiftanlamlı bir dil kullanarak alay eder; kendini asil zanneden çingene örneğinde olduğu gibi.

- İşş anaa!.. Biz anlarız biz kıptiler bir bakışta anlarız kadını; iyiyi, kötüyü, aha senin göz diplerinden belli kız! Hem de oğlun olacak, dedi. Bak bana, biz çingeneyiz ama ayıcılardan değiliz valla billa, biz asilizdir, Müslümanız elhamdüllah, oruç tutarız, maşacı ayıcı sayma bizi! (Erbil, 1983, s. 101)

Kendini tanımlayan çingene, kendi değerini yükseltmek için elinden geleni yapar. Ayrıca dinî açıdan da kendine bir kimlik yaratır. Bu satırlar bilgi içerse de, aslında o bilginin yanıltıcı olduğunu arka planda hissettiren bir sözcük kurulumudur. Bunu yaratan odak nokta ise, bu tanımlamaya uyumsuz düşen “asil” sözcüğüdür. Zıtlık oluşturarak, karşı tarafın komik dilini yaratmıştır. Daha doğrusu satırlardaki çiftanlamlı yapıyı doğuran; sözcükler arasındaki uyumsuzluktur, bu da alaycı dili kurmuştur. Romanda bu alaycı dile benzer oluşumlar, bazı yerlerde de karşımıza çıkar.

Anlatıcı alt sınıf insanı olarak tanımladığı kişilerle sadece alay etmez. Kendisini ‘burjuva buyurganları’ olarak tanımlayan anlatıcı, karşısına aldığı ‘halk’ı da, temelinde kültürel bir gelişme gösteremedikleri için, kendisinden küçük görerek eleştirir. Aynı şekilde Bay C. nin, Tezel’in, Turgut’un dilinden de karşımıza çıkan bu küçümseyici dil, özünde toplumu oluşturan her bireyin, üzerine düşen sorumluluğu yerine getirememesine karşı duydukları kızgınlıktan kaynaklanır. Bu tip anlatı karakterlerinin ortak özelliği ise ‘entelektüel’ adı altında tanımlanan, kendisini geliştirmiş, özgürlükçü düşünene, monist yapıların karşısında duran insanlar olmalarıdır ve çoğunlukla da yalnızlığın kıyısında olan tiplerdir.

Onlarsa neye uğradığının farkına varamamış, kendi tiyatrosundan, kendi sinemasından, yazarından, resminden yoksun -daha önce böyle zevkleri tatmadığına göre neden yoksun olduğunu da bilemeyen- sazını çalıp türküsünü söyleyen, el çırpıp göbeğini atarak, bazı bölgelerde halay çekerek, bazı bölgelerde horon teperek hampir çekerek, bizden iyi eğlenip giden, bizi gereksinmeyen insanlardı (Erbil, 1983, s. 143).

Cümlelere baktığımızda, yine bir tanımlama vardır ve aslında dile getirilen bilgiler de gerçeği barındırır. Son cümlede bir karşılaştırma yapılır ve anlatıcının ‘onlar’ adı altında tanımladığı bu kimlikteki insanlar, daha başarılı bulunur. Ancak iletilen, bu insanların sorumsuz, duyarsız, toplumsal meselelerde arkasını dönüp giden ya da sorunu fark edemeyecek kadar cahil olan gruplardan oluşmasıdır. Bu tarz yargılamalar, tüm romanda, konunun topluma kaydığı arkadaş sohbetlerinde kendini gösterir. Kısacası çiftanlamlılık, romanda kimi iletileri aktarmada kullanılmıştır.

Çiftanlamlı bir dilin karşımıza, okuru zorlayacak bir tonda çıktığı anlatılardan biri de *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'dir. Kısa bir anlatı olmasına rağmen, birçok dil uyumsuzluğuyla karşılaşabileceğimiz romanda; cümleler arası kesintiler, anlamsal sapmalar, sözcüklerle oynamalar vb. sürekli kendini gösterir. Hatta anlatıcı, birden çok dil uyumsuzluğunu aynı yapı üzerinde toplayabilir.

Romanın, iç konuşmalardan oluşan yapısında, anlatıcı genellikle çiftanlamlılığa, toplumsal sorunlara odaklandığı bölümlerde yer verir. Özellikle de ülkenin ya da dünyanın gidişatıyla ilgili, birden çok sorunu biraraya toplamak istediği yorumlarında kullanır. Bu anlamda örnek olarak seçtiğimiz satırlara baktığımızda, anlatıcı, dünya üzerinde güç olarak şiddeti seçen ülkelerin eleştirisini hissettirir. “Canım Tanrı’cığım lütfen sağır et beni, en iyisi al canımı. Nükleer güçlerin sınırlandırılmasına ne gerek var. Basıverin yalvarırım büyük patronlar kırmızı düğmelerinize. Hepimizin sorumlu olduğu şu mültizyozluk yok olsun” (Bener, 1991, s. 29). Silah, bomba gibi büyük yıkımlar doğuran güçlerin, kimi ülkelerin elinde bir baskı aracına dönüşmesidir, bu çiftanlamlı cümlelerde dile getirilen. Anlatıcının içindeki kaygının sözcüklere yansımalarıdır. Büyük patronlarla kast edilen; tüm dünyanın geleceğini belirleyen fiziksel sınırları geniş, güçlü ülkelerdir. Kimi satırlarda da yazarın, alttan alta değindiği, aslında kimi ülkelerin faşist dünya görüşüyle uyguladığı baskı ve emperyalist devletlerin tüm dünyaya hükmetmesindeki adaletsizliktir.

Anlatıda sadece emperyal güçlerin eleştirisi yoktur; aynı mantıksal kurulum, anlatıcının verdiği örneklerdeki insan ilişkilerinde de görülür. Sömüren ve sömürülen, güçsüz olanın ezilmesi, toplumdaki ekonomik ya da toplumsal çöküntülerin acısının alt

tabakadan çıkarılması, ortak çıkarların devreye girdiği her türlü topluluk içerisinde kendini gösterir. Bu topluluk küçük bir binada yaşayan insanlar bile olabilir.

Oybirliğiyle karara varmışlar, ki kapıcının durumu bizden iyi! Oturduğu yerin kirası dört bin Türk lirası eder. Gerçi tüpgaz kullanıyorlar, ama su, elektrik bedava, işte bu olamaz. Olmazsa, iyiyse değiştirin koşulları imansızlar. Hele kapısında alesta *Mercedes* kırsağına binip giden badem bıyıklıya ne demeli. Siz olun kapıcı, ha? (Bener, 1991, s. 40)

Anlatıcının basit bir örnek üzerinden anlatmak istediği; ilişkilerdeki güç kurulumunun, araya çıkar bağlantıları girdiğinde, her zaman tek yönlü işlemedir. ‘Mercedes’le gezen daire sahiplerinden birinin ekonomik sıkıntısının acısını; apartman görevlisinin sahip olduğu koşulları değiştirerek çıkarması gibi, altta olanın, her zaman o seviyede kalmaya mahkûm olmasıdır. Çiftanlamlı yapıda, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, yazar, karşı çıktığı insanların dilini kullanarak, onların ağzından konuşabilir ya da onların ağzından olmasa bile karşıt dil geliştirebilir. Bu örnekte de yazar, onların ağzından konuşarak soruna karşı çıkar. Anlatıcının dile getirmek istediği, apartmanda yaşayanların karar verdiği bu uygulamayı doğru bulmamasıdır.

Romanın ortalarında, yazarın gözleri Cumhuriyet dönemine ve Atatürk’ün toplum anlayışına da çevrilir. Atatürk’ün milliyetçi bir coşkunun izlerini taşıyan Türk milletiyle ilgili yorumlarını ya da bu milletten beklentilerini; anlatıcı verdiği örnek üzerinden eleştirir. Yazar, Türk milletine güvenmeyen biri olarak, içindeki milliyetçi zihniyete karşı duyduğu algılamayı kelimelerin dünyasına dönüştürür. Araya Atatürk’e, Kurtuluş Savaşı’na değinen göndermeler de karışır. “Buyruğunla *müstevli* güçleri bir şahlanışta *Akdeniz*’e döken bu kahraman ulusun torunları birbirini boğazladı *Kahramanmaraş*’ta! Ardından, altta kalanın canı çıksın, vur abalıya, dön köşeyi çılgınlığı” (Bener, 1991, s. 46). *Müstevli*; bir yeri istila eden, zorla sahiplenilen demektir. Atatürk’e ait bir cümleyi, kendi fikir iletisinin içine yedirerek kullanan yazar, ‘kahraman ulus’ diye nitelediği Türk milletine güvenmemektedir. Devamında da, 1978’de, aşırı sağ görüşün kışkırtıcılığı sonucunda, yüzün üzerinde Alevi vatandaşın öldürüldüğü Maraş katliamını hatırlatır. Anlatıcı birbirini yok eden Türk milletinin, aslında çok da fazla kahraman olmadığını hissettirmeye çalışır.

Vüsat Bener’de çiftanlamalı dil, düzen içerisinde, kendisinin karşı çıktığı, doğru bulmadığı olayların üzerinden ilerler. Eleştirmek istediği her ne ise, düşüncelerini, alaycı bir dili de katarak sözcüklere döker. Toplumsal bir güvensizlik, satır aralarında belli olur. Ayrıca, bu güvensizliğin sezildiği cümlelerde, çiftanlamlılık, ironik bir dünya görüşünü de yaratmıştır. Son olarak şunu da belirtmek isterim ki, anlatının çiftanlamalı yapısı, başka dil uyumsuzluklarıyla birarada kullanıldığı için de, çok da kolay kendini ele veren bir anlatı değildir.

Daha çok pragmatik uyumsuzlukla, amaç-sonuç uyumsuzluğunun baskın geldiği anlatılardan biri olan *Bıyık Söylencesi*’nde çiftanlamlılık, zaman zaman karşımıza çıkar. Şişirilmiş kimi değerlerin alay alındığı ve mantıksal tutarlılığı olmadan kabullenişin doğurduğu edilgenliğin eleştirildiği bir romandır, *Bıyık Söylencesi*. Bu doğrultuda da, yazar iletmek istediklerini kimi zaman bir davranışın kimi zaman pasifize edilmiş kişilerin üzerinden, kimi zaman ise bir betimlemenin içindeki gizli örüntülerden, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, okura ulaştırır.

Çocuk, iki yanına altın ayyıldız taçlı bir simgesel dünya güzelinin resimleri ortasına kolağası Mustafa Kemal’in fotoğrafı yapıştırılıp alt yanına uzun kağıt püsküller takılarak zincirle tavana asılmış kocaman diktörge tahtayı ipinden çekip bırakmaya başlayınca, dört bir yandan sinekler havalandı (Yücel, 2010, s. 13).

Cümlelere baktığımızda, karşımıza çıkan Berber’in dükkanının betimlemesidir ve bu betimlemede dikkat çeken “güzel bir kadın, Atatürk, kağıt püsküller ve sineklerin havalanması” sözcükleridir. Bu tasvirin arkasında, yüzeysellik ve köhnemişlik bir arada kullanılır. Birbirinden farklı iki kulvarda yer alacak bu şahısların, Atatürk’le dünya güzelinin biraradalığı yüzeysel bir algılamamanın sözcüklere dökülmüş halidir. Ayrıca “sineklerin havalanması” ise, yüzeyselce yapılan kimi değerlerin köhnemişliğini, fikri anlamadan, özümsemeden davranışa dönüştürme halini okura iletir.

Bıyık ve kutsal görünüme ulaşma hazzı arasında, zaman zaman gidip gelen Cumali, hem bıyığını çok iyi korumak, yani fiziksel olarak güzel olmak ister hem de erkek imajını çizebilmek. Güzel olmaya ve erkek kimliğini oluşturmaya yaslanarak kendisini var eden Cumali’nin bu ikili dünyası, cümlelerin gerisinde, bir gariplik varmış gibi

okura gösterilir. Aslında çelişkili bir durumun varlığını, yazar okura hissettirir. Ayrıca kendisine göre her geçen sene daha çok erkeksi olduğunu düşünen Cumali'nin, karşı taraftakilerden de, özellikle karısı Bedriye'den görmek istediği bir saygı vardır. Bıyığıyla doğru orantılı olarak saygıyı hak ettiğini düşünür.

Bedenine ve kılığına gösterdiği özenle bir anlamda kadınlara yaklaşılmaktaydı, ama Tanrı'nın günü bıyıkla oturup bıyıkla kalkmak, yavaş yavaş bir erkek evrenine kapattı onu. Üstelik, yüzünde, bir ayla gibi, erkekliğin en belirgin göstergesini taşıdığından, Bedriye abla karşısında her geçen gün biraz daha artan duyarsızlığı, en azından başlangıçta, içinde ne bir aşağılık duygusu yarattı... (Yücel, 2010, s.s. 61-62)

Bıyığın evreni genişlese de, karısı Bedriye'nin bunun farkında olmaması ya da bıyığı ciddiye almaması ilginçtir. Sanki bir güç karşısında olan insanın onu kabul etmemesidir. Cumali'nin bıyıkla olan ilişkisini tanımayan Bedriye'nin bu davranışının gerisindeki çiftanlamlı ilişki; erkek ve bıyık arasında kurulan mantıksız ilişkinin hiçbir gerçekliğinin olmadığını gösterir. “Erkekliğin en belirgin göstergesini taşımak”la kastedilen, aslında var olan hiçbir kimliği taşımamaktır.

Dil uyumsuzluklarının farklılığı ve sık kullanımı açısından, çok zengin romanlardan biri *Ağır Roman*, kimi yerde şiir diline varacak noktada, estetik bir sözcük dünyasının ürünüdür. Romanın başından sonuna kadar mizahî dilin varlığı kendini belli eder ve okuru fazlasıyla güldürür. Özellikle de birden çok dil uyumsuzluğunun biraraya geldiği bölümlerde, kahkahaya dönüşen bu gülüşlerin arkasında acı gerçekler sıralıdır. Tüm bunlar haksızlıkların doğurduğu acılar ya da kötülüklerse, romanda kara mizahın tonu daha da koyulaşır. Genel olarak “acı, kötü, gülme” kavramları arasında yoğrulmuş bir romandır, *Ağır Roman*.

Romanda çiftanlamlı dil, Kolera Sokağı'nda yaşayan insanların yaşamını gözler önüne serer. Eğlenceli bir dili vardır, okuru güldürür; ancak ötesinde iletilen gerçekler, o insanların yaşamlarındaki sorunlardır. Anlatıcı bu sorunları alıp farklı gerçeklerin içine sokarak gülünç bir dilin dünyasına dönüştürmüştür. Romanın geneline baktığımızda, güzel hiçbir şey yok gibidir; tüm konu neredeyse kötülükler ya da acılar üzerinden ilerler. Sürekli kötü bir olayla karşılaşırız, hep birilerinin canı yanar. “İlk başta delikanlılığa verip gözündeki acıyı unutmaya çalışan Orhan, gözü harbiden yanmaya

başladığında tamirhanenin üst katında oturan Puma Zehra'nın kapısında metal gözyaşlarıyla ağladı” (Kaçan, 2014, s. 3). Örneğe baktığımızda, yaşanan kötü bir kazadır, Orhan'ın hastaneye gitmesi gerekir; ancak parası olmadığı için gittiği yer Puma Zehra'nın kapısıdır. Cümlede dile getirilen “metal gözyaşları” gerçek de olabilir; çünkü Orhan, atölyede arabanın üzerindeki metalleri temizlerken, bir kaza olur ve gözüne yüzlerce metal parçası kaçar. Doğal olarak ağlarken, gözyaşlarının içerisinde dökülen küçük metal parçacıkları da gerçeğe ters değildir. Farklı bir açıdan da anlatıcı gözyaşını parlak metallere de benzetmiş olabilir. Cümle her iki anlamı da karşıladığı için, tipik bir çiftanlamlılık oluşmuştur. Doğal olarak da dil uyumsuzluğunu iki yönlü kuran bir örnektir.

Kolera Sokağı'nın insanları en basit ihtiyaçlarının ve devamında da ucuz zevklerinin peşinden gidenler oldukları için, toplum, siyaset, ekonomi, eğitim vb. konularla kafa yormazlar. Onlar için yemek yemek ve geceyi geçirecekleri eğlenceli bir olayın peşine düşmek temel meseledir. Özünde toplumsal sorunları içli dışlı yaşayan insanlar onlar olsa da, bu konulara gözlerini kapatmışlardır. Her ne kadar arada bir partili olmaya çalışsalar da, daha partinin ne demek olduğunu bile bilmeyen insanlardır.

Kolera'nın bütün kahvelerinde ve özellikle Berber Ali'nin dükkânında politika konuşulmaya başlandı. Tuttukları partinin siyasetinden hiç anlamayanlar, gece, gündüz, sigara, içki ve kadından başka sözcük bilmeyenler “parti tutma modası”na kapılıp futbol takımı tutar gibi partili oldular. Berber Ali, dükkânın yarısını perdeyle kapatıp en ateşli konuşmaları orada yapmaya başladı (Kaçan, 2014, s. 49).

Partili olma merakına kapılan insanların anlatıldığı bu satırlarda, asıl dile getirilmek istenen; mahalle insanların burjuva kültürüne ya da aydın insan kimliğine uzak hayatları, özümsemek ve yapmak arasındaki ilişkiyi reddederek yaşamalarıdır. Toplumsal konular bile, onlar için yaşamlarını döndürmede bir eğlence aracına dönüşebilir. Yaşamın her türlü acı içeren sorunu, bu mahalle insanının keyif alarak geçirdiği sohbetinin temel konusu olabilir. Bu anlamda bir karşıtlık da içerir.

Çiftanlamlılık ironiyi doğruran anlamsal bir yapılandırma ve anlatıcının alttan alta toplumla ilgili eleştirmek istediği mevzularda en büyük yardımcısıdır. Kimi zaman kolay fark edilir, okur kelimelerin arkasında yatan iletiyi kolaylıkla kavrar kimi zaman ise

anlam kendini her okura göstermeyebilir. Bu durumda da okur, anlatının komikliğini, iletisini fark edememiş olur ve doğal olarak da sıkıcı ya da anlamsız bir romana bile dönüşebilir. Örnek olarak Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası*, kimileri için bir tarih romanıdır kimileri içinse mizahî zenginliği olan bir roman. Anlatıcı romanında, ironiyi kurabilmek için çiftnamlılıktan fazlasıyla yararlanmışır. Özellikle 'müslümanlık' çatısı altında ele aldığı konularda, çiftnamlılık, kendini kolayca ele vermese de, fark edilir. Ayrıca, sanatçının kimliğini, olaylara bakış açısını, dünya görüşünü de bilmek; çiftnamlılığın fark edilmesinde etkindir.

Anlatıcı çiftnamlılığı kullanarak, Türk kültürüyle; müslümanlığa bakış açısıyla; dinin akılcılık içermeden hangi yönlere çekildiğiyle; abartılı içeriklerle din, tarih, kültür vb. algısı yaratılmaya çalışılmasıyla alay eder. Ancak bu alayları fark edebilmek için, metni dikkatli okumak ve az da olsa Emre Kongar kim, onu tanımak gerekir. "İstanbul'un surlarını yeni bir teknolojiyle döktürdüğü toprakları yıkmamış mıydı? Müslümanların çağdaş teknolojiye uymasına yüce Allah'ın izin verdiği, hatta bunu farz kıldığı bundan güzel bir kanıt olabilir miydi?" (Kongar, 2012, s. 50) Tarih kitaplarında öğretilen bilgileri, Müslümanlık ve Osmanlı arasında kurulan ilişkiyi dile getiren bu cümleler; aynı zamanda bu bilgilerin anlamsızlığını, gerçek yaşamda hiçbir işlevinin olmadığını da arka planda hissettirmektedir. Bu tarz cümleler, romanda, abartı bir tonda yorumlamanın hissedildiği din konuları etrafında bolca kullanılmışır. "...Ortodokslarla katolikler, ancak bir Müslüman tacı altında birleşebilirdi" (Kongar, 2012, s. 26). Sosyal yapının, din algısının tartışmaya açıldığı satırlarda, komik bir çiftnamlılığın karşımıza çıkması ya da alaycı bir dilin kendini hissettirmesi; anlatının hem gülmece havası kazanmasında, hem de toplumsal eleştirinin kurulmasında etkili olmuştur.

Çiftnamlılık, zekice kurulmuş bir söz oyunudur. Sözcükler doğru seçilmelidir, anlam cümlelerin arasında doğru bir yere odaklanmalıdır, ayrıca da metnin havasıyla uyumlu, destekleyici bir yapıda olmalıdır. Tüm bunlar sağlandığı takdirde, çiftnamlılık başarılı bir şekilde kurulmuş olur ve komiği de taşır. "Ondokuzuncu rapor-mektup" bölümünün girişinde karşımıza çıkan, "on parmağında on marifet" deyiminin anlamsal yapılanması örnek verilebilir. "*Aslında d'Abussion de Calavela'nın on parmağında on marifet olduğu anlaşılıyor. Adam seksten kilide kadar her alanda uzman. Üstelik işkenceden de geçmiş.*

Tam casus olacak, ya da gizli örgüt kuracak bir kişiliğe sahip. E.K.” (Kongar, 2012, s. 91) Yazarın, marifetli olmanın açıklamasını yaparken kullandığı niteliklere baktığımızda karşıt dilin varlığı sezilir. Çünkü tanıma göre; marifetli insan; cinsel konularda ve kilit açmada uzman, işkenceden geçmiş, demek ki bir suç işlemiş, casus ya da gizli örgüt kurabilecek karakterde zeki ve dikkatli biri olmalıdır. Doğal olarak “on parmağında on marifet” deyimini, bu yapılanmanın içerisinde gerçek anlamıyla da var olabilir ya da farklı bir anlama da çıkabilir. Anlatıcı bu sözcüğü belki de ‘kötü’yü vurgulamak için de kullanmıştır. Kısacası cümlelerin arasına, ustalıkla yerleştirilmiş bir deyimdir.

Örnekler üzerinden açıklamaya çalıştığımız “çiftanlamlılık” sözcüklerin zekice kurulmuş bağlantılarla, yeni anlamlara açılmasıdır. Birden çok anlamın, karşıt ya da benzer, cümlenin içinden çıkması ve diğer cümlelerle de bağlantı kurmasıdır. Dil uyumsuzlukları arasında, belki de en zorudur, doğal olarak da her mizah romanında varlığını gösteremeyebilir. Özellikle davranış uyumsuzluklarının baskın olduğu romanlarda, okurla kolay iletişim kurabilmek öncelik olduğu için, çok da tercih edilen bir dil kurulumu değildir. Çiftanlamlılık bir noktada anlaşılabilirlik için dil zenginliği fazla olan okurlara hitap eden bir dil uyumsuzluğudur; bunun sonucunda da her okurun ilgi alanına girmeyebilir.

1.2.2.4. Uyumsuz Düşüncelerin Bir Aradalığı:

William Hazlitt’in “Uyumsuz düşüncelerin canlı bir amaç için birbirleriyle kaynaştırılmaları” olarak açıkladığı bu başlık altında, anlamı karıştıran dil oluşumları, ele alınacaktır (Akt. Morreall, 1997, 105). Uyumsuz düşüncelerin biraradalığı, içerisinde saçmaya yakın bir durum barındırır. Ancak her ne kadar saçmaya yakın ve kimi zaman da anlamsız görünen bir oluşum olsa da, arka planda cümleler arasında bir birliktelik söz konusudur. Görünüşte cümleler arasındaki birliktelik zayıf görünse de komik bir dizgesel bütünlük vardır. Temeli iki cümle arasında anlam sapmalarının kurulmasıdır ve bu oluşum tüm paragrafı kaplıyorsa, ortaya çıkan uyumsuzluk, anlamsal açıdan olmasa da, kendisini açıkça göstermektedir.

Uyumsuz düşüncelerin biraradalığı, metin içerisinde, komik bir dili kurmada, anlatıcının yardımcısıdır. Uyumsuzluk kolay fark edilse de, anlamsal bütünlüğü kurabilmek, kimi zaman okuyucu için zor olur; ancak aradaki bağlantılar doğru kurulduğunda, anlatının dil yapısını belirlemek kolaylaşır. Genellikle anlamın gizlenmesini içerisinde barındırdığı için, çiftanlamlılıkla birçok kez bir arada kullanılır.

Ele aldığımız romanlardan örnek verecek olursak, ilk olarak *Aylak Adam*'daki kimi konuşmalara değinebiliriz. Bu konuşmalarda, alaycı dilin varlığı birçok zaman hissedilir. Özellikle de Bay C. nin kendi iç sesinin devreye girdiği satırlarda, daha çok belirgin olur, tabi içten içten bir kızgınlık da, seviyesi değişse de, kendini gösterir. Dil kurulumu kendini kolay ele veren bir roman olmadığı için, diğer romanlara göre daha çok çaba gösterilmesi gerekir.

Aylak Adam'daki Bay C. nin terzilerden dayak yemesinin, arkadaşlarınca yorumlanması gibi, olaylar zincirinde geçmişe yönelik bir bilgi verilmediğinde de, bağlantıları kurmak zor olabilir.

-Sabahleyin seni konuşuyorduk, dedi Sadık. Beş gün oldu galiba görünmüyorsun. Dayak yediği terzileri buldu herhalde, beş gündür herifleri dövüyordur diyorduk. Ya da otomobil çarptı, öldürdü. Buna en çok Sami üzüldü. Öldün diye değil tabii portresi yarıda kalacak diye. Ne dersin sonunda en olmayacak ihtimal üstünde anlaştık. Tutmuş bir işe girmiştir dedik (Atılğan, 2006, s. 14).

Alaycı bir dilin hakim olduğu satırlarda, Bay C. üzerinden dile getirilen tahminler komiktir. Bunun nedeniyse; tahminler arasında bir bağlantının olmamasıdır, doğal olarak bu konuşmalar, komik örneklere dönüşür. Ayrıca abartılı bir dil de araya girmiştir; beş gün boyunca birilerini dövmek gibi. Ayrıca ölüm kavramının, farklı bir yorumla açıklanması da, 'resminin yarıda kalmasına arkadaşlarının üzülmeleri' gibi, cümleler arası uyumsuzluğu oluşturur. Bu uyumsuzluk bir sonraki satırda, arkadaşlarının söylediklerine karşılık bir yorum da bulunan Bay C. nin cümlesinde de fark edilir. “_ Tamam. Bu gerçeğe dayanarak bir genellemeye gidebiliriz: ‘Sanatçının sezgisi yanılmaz’” (Atılğan, 2006, s. 14). Tüm bu uyumsuz cümle diziliminde öne çıkan, kişilerin alaycı bir dille birbirlerine, can yakma amacı taşımasa da sataşmalarıdır.

Bay C. için zaman, kendi idaresine bağlı bir kavram olduğu için, yaşamını her türlü özgürlüğün gücünden yararlanarak doldurur. İsteddiği yere gider, istediği kadınla birlikte olur, aşık olur, ayrılır, üzülür vb. sıralanır gider. Sürekli beklediği kadınlar olur ve onlarla ilgili ilginç hayaller kurar. Hayalleri istediği gibi çıkmayınca sinirlenir. Beklediği kadının, mesela Güler'in yerine, kapıdan başka birinin girmesi sonucu ortaya çıkan birilerini yargılama ihtiyacı, genellikle kafasında bağlantısız ya da bağlantısı zayıf düşüncelerin birarada kaynaşmasını doğurur. Özellikle de 'sıradan'ın kalıpları geçerliyse, kendi dünyasında sıralanan uyumsuz fikirler, komik bir algıya dönüşür.

Dimdik göğüsleri. Dünyayı yöneten yuvarlaklar. Buraya gelinceye değin kim bilir kaç erkek ona çarpıversin diye kolunu kamburlaştırdı! Neden kadınlar kalabalık içinde sürtünmeyi istemezler? Erkek köpekler gibiyiz. Onlar koklaya koklaya, biz sürtüne sürtüne... İnsan soyunu kurutmak mı istiyorsunuz, erkekteki bu sürtünme duygusunu alın, yeter! Şimdi yolda ona çarpanlar vardır. Atalarımızın maymunlar olduğunu söyleyenlerin sözünde bir gerçek payı... İşte o! (Atılğan, 2006, s. 82)

Kadın ve erkek arasında yaptığı sınıflandırma, kendi içinde absürdlük taşıdığı için komik bir dili doğurur. Çünkü bu sınıflandırmada Bay C. insanı 'hayvan' kategorisine indirmektedir. Ancak rahatsız edici bir dilden çok, okura komik gelir. Özellikle de erkekler ve 'maymunlar' arasında bir bağlantı kurması, satırları gülünç bir konuma sürüklemektedir. Konudan konuya atlamalar ya da çiftanlamalı dilin belirsizliği de fark edilir.

Kimi zaman ise Bay C. nin yorumları hem komik hem de rahatsız edici kimliklere bürünebilir. Araya karışan sözcükler, rahatsız edici bir algı yaratır. Özellikle konu kulaklar olunca, içindeki sıkıntıyla özdeşleşir ve bu sıkıntı komik yorumlamalara döner. Mesela otobüste giderken, önünde oturan kişinin kulağına odaklanması gibi. "Ama onun akli fikri önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir desenine benzetti. İçi rahatladı"(Atılğan, 2006, 17). Kulak kirinin şekliyle, bir ressamın tablosu arasında bağlantı kurması, uyumsuz düşüncelerle yaratılan komikliğe örnek verilebilir. Farklı bir yorum da, benzer tonda, kulaklarla ilgili söylediği ilginç tanımlamalardır. Her iki örnek de, uyumsuz düşüncelerin bir araya gelişidir.

İnsan kafasında en çirkin yerin kulaklar olduğunu sık sık düşünürdü. Hele arkadan bakıldı mı nasıl gülünçtüler! Anladık, kişi duysun diye vardılar. Ama bir başka biçimleri olamaz mıydı? Nasıl? Bilmiyordu. En iyisi kişinin kulaksız yaratılmasıydı. O zaman belki yüzünün derisiyle duyardı, ya da böcekler gibi kılırlarıyla... (Atılğan, 2006, s. 96)

Bay C. nin kulaklarla ilgili yaptığı yorum, ilk başta okura saçma gelebilir, arka arkaya sıralanmış uyumsuz düşünceler gibidir. Ancak bu uyumsuzluk, arka planda, Bay C. ile ilgili bir algıyı dile getirir. Bu algı ise “insanın kötü bir varlık olduğu” düşüncesidir. Zaten bu ve buna benzer örnekler, anlatıcının, insanlarla ilgili bir uyuşamama halinin yansımasıdır; insan kulaklarına takılıp gitmesi gibi. Anlatıcı sürreal bir dil kullanarak saçmayı yaratmaya çalışmıştır.

Bay C. nin yaşamında bu tarz dil kurulumları sıklıkla kullanılır. Günlük yaşamında kafasını kurcalayan bir şeyler her zaman vardır, zaman zaman etrafındakilere kafasını takar; bu dilenci olur, tezgahçı olur ya da bir polis. Komik çıkarsamalarla çevresini yeniden biçimlendirir. Kendisini trafik polisinin yerine koyup “O olsa bir gün bir muziplik yapardı. Arabaları, tramvayları birbirine karıştırır, sonra gülerdi.” saçma önermelerde bulunur.

Aylak Adam'da, Bay C. nin kafasında sıralanan uyumsuz düşüncelerin dizilişine ya da bu dil kurulumuyla kurduğu anlamsız ilişkilere verilebilecek örnekler çoğaltılabilir. Özellikle de çevresindeki insanlarla ya da sokakta, tanımadığı ama sataştığı kişilerle anlamsızca konuşmaları; Bay C. nin kendi doğasının vazgeçilmez bir özelliğidir. İnsanlara saçmalıklar üzerinden sataşmayı sever. Kendi içindeki birikmiş sıkıntıları, bu sataşma yöntemiyle atmaya çalışır. “ - Tamam. Kendimi Güler'den daha güzel, daha çekici sanıyorum. Böbürleniyorum. Onu da beni de öptüğün gibi mi öperdin? _ Yoo, onu ısırırdım. (Güldüler...)” (Atılğan, 2006, s. 115). Soru ve cevap arasındaki saçma ilişki, komiği yaratmıştır. Çünkü soru, bir kişinin sevgilisiyle nasıl öpüştüğü ile ilgilidir. Ancak Bay C. nin verdiği cevap “ısırma” eylemiyle kurulmuştur ki bu da saçmayı yaratan sözcüktür. İnsan, ısırarak öpüşmez. Sonuç olarak böyle bir oluşum saçmadır ve böyle olduğunu da her ikisi de, Bay C. ve Ayşe, bilmektedir. Bu cümle gerçek anlamıyla kurulmuş olsaydı, zaten komik olmazdı. Ya da Ayşe, karşı tarafın gerçeği

söylediğini zannedip korksaydı, yine komik olmazdı. Doğal olarak komik olan aynı zamanda, ikisinin de bu uyumsuzluğun farkında olmasıdır.

Genel olarak *Aylak Adam*'dan seçtiğimiz örneklere baktığımızda, cümleler arası kopmaların, Bay C. nin dil tercihini belli eden bir seçim olduğu görülür. Onun çerçevesinde farklılığı yaratan dili kullanım biçimidir. Zaten aynı olmanın karşısında bir anlatıcı olarak, Bay C. de sıradanlıktan nefret eder, farklı dünyalarla kendini tanımlamış biridir. Doğal olarak bu sıralanan uyumsuz düşünceler, onun içindeki bu ayrıksılığı ortaya sürmede, en çok işine yarayan dil birliktelikleridir.

Uyumsuz düşüncelerin sıralanışı, gülüncü yaratır ve bu sıralanış her türlü mizahî anlatıma da uyarlanabilir. Uyumsuzluk, yazarın ele aldığı konuya göre, türler arasında bir işlev kazanır. Bazı anlatılarda bu uyumsuzluk uç noktalara varacak derecede absürd bir dille yazılır ve okurun metnin içine girmesini zorlaştırır ya da eser, tatsız bir görünüme bürünebilir. Kimi anlatılarda, metni zorlaştırırsa da, absürd kurulum dilin komik seviyesini de yükseltebilir. Doğal olarak komiğin seviyesinin yükselmesi de anlatıya her zaman olumlu bir hava katmış, metnin enerjisini yükseltmiştir.

Dil kurulumu açısından en ilginç romanlardan biri Salâh Birsal'in *Dört Köşeli Üçgen*'dir. Uyumsuzlukların yoğun olduğu anlatıda, iletiler, sözcüklerin arkasına saklanmış ve de kendilerini her okur için ele vermezler. Kimi örneklerde de saçmaya dönüşen cümleler, her okura dil hazzı da vermeyebilir. Romanda olaylar tek bir kişinin üzerinden ilerlediği için, birinci tekilin ağzından, aptallığa yakın konuşmalar ya da uçuk davranışlar sıralanır, gider.

Bay Hidayet de beni tanımış, bu gereksiz karşılaşma üzerine adamakıllı içerlemişti:
 - Ne istiyorsun ulan?
 Hiç istifimi bozmadım:
 - Siz Kore mi dersiniz, Kora mı? (Birsal, 2012, s. 28)

Yukarıdaki örnekte birbirini anlamayan, farklı dillerden konuşan iki insan vardır ve sözel bir iletişim olsa da, aslında anlamsal bir boşluk hakimdir. Bay Hidayet, sorduğu sorunun ya da tepkisel olarak dile gelen cümlesinin karşılığında bambaşka bir cevapla yüzleşir. Beklenenin ötesinde hatta, hiç de alakası olmayan bir cevap olduğu için, doğal

olarak gergin olan karşı tarafı daha da çok sinirlendirir. Çünkü verilen cevap saçmadır, anlamsal bir değeri yoktur, sonuç olarak ortama uyumsuzdur. Bu tarz uyumsuzluklar, *Dört Köşeli Üçgen*'de bolca karşımıza çıkar. Hatta, kimi gerçekleri üstü kapalı dile getirmek için söz oyunlarına dönüşür.

- Peki bayım, siz kassız nasıl para kazanırsınız?
- Ben size para kazanıyorum demedim ki...
- Ama siz düşünemezsiniz de...
- Evet ben düşünmüyorum da...
- Ama siz oyunuzu da kullanamazsınız...
- Ben oyumu kullanmıyorum zaten, başkaları benim için oylarını kullanıyorlar. Hem de bol bol kullanıyorlar (Birsel, 2012, s. 68).

Anlatıcının metnini konumlandığı mekândaki insanlara da alttan alta dokunan bu cümleler, “para, insan, oy” birlikteliğinden yola çıkarak, komik bir üçgen oluşturur. Amaç, insanların düşünmeden, sorgulamadan attığı adımlarla ilgili alay etmektir. Kendisini düşünmeyen biri olarak tanımlayan anlatıcı, çevresindeki tiplere farklı görünerek, hatta deli de diyebiliriz, var olan düzenle ilgili sorunları olduğunu, bu sisteme uyum sağlayamadığını belirtir.

Uyumsuz düşüncelere absürd bir örnek de insan ve cırcırböceği arasındaki komik ilişkidir. Daha doğrusu insana özgü bir eylemin, cırcır böceğini tanımlamada, onun bir özelliğini vurgulamada kullanılmasıdır. Anlatıcı kişileştirme yaparak, bu dil oyununu yaratmıştır. İlk okumada saçma bir birliktelik gibi gelse de, aslında anlatıcının öne çıkarmak istediği, insanla ilgili bir eksiğin üstü kapalı şekilde dile getirimidir.

- Dünyanın en akıllı, en iyi, en usta gözlemcisi cırcırböceğidir.
- Çokları bunu bilmez.
- Bilmedikleri için de, cırcırböceğine delişmen, uçarı, eğlence düşkünü, bir sözü bir sözünü tutmaz bir yaratık gözüyle bakarlar.
- Bu, onun gözlem yaparken, gözlemlerinin arasına bir sürü şarkı sıkıştırıvermesinden, yani gözlemcilik göreviyle eğlenceyi birbirinden ayırmamasından ileri gelir (Birsel, 2012, s. 86).

Cırcır böceği tanımlamasında, karşımıza çıkan nitelikler “delişmen, uçarı, eğlence düşkünü, sözlerinin birbirini tutmaması vb” temelinde, ait olan özneye bir uyumsuzluk taşır. Çünkü bu uyumsuzluklar, özne olan varlık, insansa bir gerçeklik taşır. Ancak bu

satırlarda karşımıza çıkan nitelikler, bir böceğe yüklenmiştir. Doğal olarak da komik dili doğuran, özne ve nitelik arasındaki bu uyumsuzluktur.

Hababam Sınıfı, dil uyumsuzluklarının nadir görüldüğü anlatılardan biri olsa da; uyumsuz düşüncelerin bir araya toplanması, komik dili yaratmak adına zaman zaman kullanılmıştır. Anlatıdaki tiplere baktığımızda, bu dil oluşumu, ya dersi kaynatmak, ya birileriyle alay etmek ya da gerçekten de anlamadıkları bir ders sorusu üzerinden şaşkınca sözler etmek için kullanılır. Cevabı bilmedikleri için ne söyleceklerini de bilmezler, kendilerince yaptıkları komik açıklamalarla arkadaşlarının alay aracına dönüşebilir.

“Anlat!” dedi.

“Neyi efendim?”

“Haşim en çok neyi sever?”

“Neyi mi efendim? Hamur işini... Tatar böreğine bayılırmış!”

“Şiirde diyorum, şiirde...”

“Şiirde mi efendim?.. Tül perdeyi...” (İlgaz, 2013, s. 131)

Edebiyat öğretmeni, öğrencisinden, Ahmet Haşim’in şiir anlayışıyla ilgili bilgiyi aktarmasını ister. Ancak Domdom, derste öğretmeni dinlemediği için, soruyu bile anlamaz. Öğretmen üsteledikçe de saçma cevaplar vermeye başlar. Şiirle ilgili bir soruya, beslenmenin alanına giren bir cevapla yanıt verir, sonrasında da konuyu perdelerle çevirir, şiir ve tül perde arasında bir ilişki kurar. Ancak birbirini karşılayan sözcükler olmadıkları için saçmaya yakın bir dil oluşur, doğal olarak da uyumsuzluk vardır.

Hababam Sınıfı’nda uyumsuz düşüncelere verebileceğimiz örnekler, genelde benzer bir noktada bütünleşir; çünkü örneklerin hepsi öğretmen-öğrenci ikileminde var olur ve mekân okulun içindeki bir yerdir. Genellikle dersi dinlemeyen öğrencilerden oluşan Hababam Sınıfı’nın, ders anlatılırken, sınıf içerisinde olsalar da, o günün konusuyla hiçbir ilişkileri yoktur; çünkü kendi aralarında konuşmaktan, anlatılan konuya odaklanamazlar. Ve doğal olarak da öğretmen konuyla ilgili bir soru sorduğunda, hepsi şaşırıp kalır ve saçmalamaya başlarlar.

“Kalk! Anlat Ankara muharebesini!”

...

“Ankara muharebesini mi efendim? Yunanlılar, İzmir’e girdiler. Ankara’ya doğru yürüdüler. Sonra efendim, Mustafa Kemal Paşa...”

“Ne Mustafa Kemal’i be! Ayağı sakat biri vardı hani... Ankara’ya gelmiş, karargâhını kurmuştu.”

“Ayağı sakat biri mi? anladım, Topal Osman... Şu meşhur çete reisi...”

Bu cevap Kel’i zıvanadan çıkarmıştı: (İlgaz, 2013, s. 169)

Aynı zamanda okulun müdür yardımcısı da olan, tarih öğretmeni Kel Mahmut’un anlattığı savaşla ilgili sorduğu soru karşısında, saçmalamaya başlayan sınıf öğrencisi uyumsuz, soruyla alakası olmayan cevaplar verir. Kel Mahmut, Osmanlı Padişahı Yıldırım Bayezid ile Timur arasında, 15. yüzyıldaki bir savaşla ilgili soru sormaktadır. Ancak öğrenci konuyu bilmediği için Kurtuluş Savaşı’yla ilgili cevaplar vermeye başlar, sonrasında da iyice saçmalayarak, cevabı çete reisine bağlar. Tabii bunun sonucunda da öğretmeni Kel Mahmut’un azarlamasına katlanmak zorunda kalır. Romanda öğrenci-öğretmen ilişkisi arasında kurulan, uyumsuz düşüncelerin gülüncü yaratmasına verilebilecek birçok örnek vardır. Ancak benzer dil mantığıyla var olduğu için, çıkarsamamazı göstermek adına, iki örnek yeterlidir.

Uyumsuzlukların kesiştiği romanlardan biri de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’dür. İronik bir dille yazılan roman; kendi içerisinde taşıdığı eleştiriyi, okurla buluşturma noktasında çok da kolay davranmadığı için, komiği yaratan kimi uyumsuzluklar, donanımlı bir okur gerektirebilir. Doğal olarak da anlatıda en basit örneklerden biri olan saat kavramının bile neyi açıkladığını görebilmek, “Bu saat birincisi ve ikincisi gibi dinî veya uhrevî değildi. Tam aksine olarak laik bir saatti.” her okur için kolay olmayabilir.

...o kadar dikkatle ve emekle yazdığı “Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Tesiri”, dostum Doktor Ramiz’in “Saat ve Psikanalizm”, “Saat Karakterolojisinde İrdal Metodu”, Halit Ayarcı’nın “Sosyal Monizm ve Saat”, “Saniye ve Sosyete” adlı kitaplarının kapakları sanki çok gülmüş şeyler, yahut tehlikeli vesikalarmış gibi günlerce gazetelerin ilk sayfalarında acayip başlıklar altında teşhir edildi (Tanpınar, 2009, s. 13).

Saat sözcüğüyle ilişkisi olmayan kavramların biraraya konulması uyumsuzluğu doğuran oluşumdur. Tanpınar, topumdaki bir sorunu dile getirmek ya da gerçekle alay edebilmek için, okurun kafasını karıştıran bir uyumsuzluk yaratmıştır. Sonuç olarak, arka planda bağlantı kurulsa da, görünürde “saniye ve sosyete” arasında mantıksal bir ilişki

olamayacağı açıktır. Komik bir örnek de “Saatlerin Psikanalizi” adlı bir enstitü kurulmasıdır. Saat ve psikanaliz arasında kurulan ilişki, saçmalığa dayandığı için komiktir. Yine farklı bir örnek “Öyle ki elde mevcut dört eserinin indeksinde Freud’dan, Young’dan, Halit Ayaracı’dan sonra en çok zikredilen ad benim adımdı.” cümlesindeki gerçekliği olmayan bilgidir (Tanpınar, 2009, s. 33). Bu tarz örnekler *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde çok sık karşımıza çıkar. Anlatıcı ironik bir dille alay ederken, toplumu “modernite” çıkmazında eleştirir; absürd oluşumlar yaratarak gülmeye bütünleşen bir bakış açısı oluşturur. Bu uyumsuzluklar kimi zaman okura, “saat ve psikanaliz” gibi saçma gelecek bir yapıda var olabilir ki birçok okur, bu durumda anlamaz; kimi zaman da daha kolay oluşumlarla görünebilir “birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak” örneğinde olduğu gibi. Ayrıca çiftanamlı bir dil yapısı da hakim olduğu için her uyumsuzluk üzerinde uzun uzun düşünmek gerekir.

Uyumsuz düşüncelerin biraraya kaynaşması kimi yerlerde, masal dünyasına özgü mantık yapılanmalarıyla benzerlik gösterir. Doğal olarak da fiziksel gerçekliğin ortadan kalktığı bir dil oluşur. Komik olmasındaki neden ise; anlatının masal değil, bir roman olmasıdır. Gerçeküstücü bir dilden daha çok uyumsuzluklarla kurulan absürd bir yapılanmadır. Bu açıdan romanda, masalsı dille kurulan komik bütünleşmeler kendini gösterir. “Söylediklerine bakılırsa bu medreseyi iyi saatte olsunların kendisine ikametgâh diye tahsis etmelerinin asıl sebebi civardaki hazine idi. Kayser Andronikos’un zamanından kalma bu definenin etrafında gaip âleminde yapılan mücadeleleri anlatmakla bitiremezdi” (Tanpınar, 2012, s. 48). “İyi saatte olsunlar”la kast edilen dinî kitaplarda öğretilen “cin” adı altında bildiğimiz varlıklardır. Bu varlıklar, peşinde oldukları hazine yüzünden medreseyi kendilerine tahsis ederler. Sözcüklerle kurulan bu birliktelik, masallarla bir benzerlik gösterir. Metnin genel yapısına baktığımızda, buna benzer birçok örnekle karşılaşırız. Bu örneklerin kimisinde de mantık ilkelerini bozan sınıflandırmalar da vardır.

Uyumsuzluklarla sıralı komik bir tip, tüm yaşamını hazine aramaya, esrarla kendini başka dünyalara çekmeye çalışan Seyit Lütfullah’tır. Romanın ‘deli’si de diyebileceğimiz bu ilginç tip, cinlerle konuşur, kendi aleminde garip isimli Aselban gibi varlıklar yaratır, kendi kafasında yarattığı hazinelerin peşinden gider. En sonunda da

aklı dengesi yerinde olmadığı için devlet tarafından Sinop'a gönderilir. Komik olan ise orada da Ümmi Gülsüm hazinesini aramaya başlamasıdır. Bu kişiyi komik bir tipe dönüştüren, yaşamında kafasına yerleştirdiği, birbiriyle tutarlılığı olmayan düşünceleri ve bu doğrultuda da sergilediği davranışlarıdır.

Aselban'dan, Andronikos Kayser'in hazinelerinden, bu hazinenin başında iyi saatte olsunların yaptıkları muharebelerden, kendisine musallat olan huysuz ve hain, bir nevi beşinci kol kılıklı huddamdan epeyce bahsetti. Belki bu Mehdilik fikrinin de onun haince bir telkini olduğunu söyledi (Tanpınar, 2012, s. 70).

Satırlara baktığımızda masalsı ya da efsanevî anlatıların dilini ve kurgusunu andıran bu cümleler, metnin geneli kıstas alındığında, parodik anlatımın da izlerini ele verir. Farklı bir açıdan uyumsuzluğu doğuran neden de; eski zamanlara oturtulabilecek bu olayların, 20. yüzyılda geçmesidir. Kısacası olaylar ve olayların geçtiği zaman arasında, birbirini bütümlemeyen bir durum söz konusudur.

Uyumsuzluklar uydurma kişilerin etrafında da döner. Yarattıkları karakterleri kullanarak, birbiriyle ilgisi olmayan öyküler sıralanır gider. Özellikle de Ahmet Zamanî Efendi'yle ilgili kurulan birçok komiklikler vardır. Tanpınar, yarattığı bu uydurma kişiyle, saçma fikirleri bir araya getirir; amaç toplumla alay etmektir. Daha doğrusu alayın diline takılan, düşünemeyen, sorgulamayı bilmeyen, önüne sunulan her ne ise alıveren insanlardır.

Ahmet Zamanî'nin Viyana muhasarasına iştirak etmesi çok iyi oldu. Bu kadar mühim bir adam böyle mühim bir hâdiseden uzak kalamazdı. Bilir misiniz, sizin bu buluşunuzu fevkalâde beğendim. Aşağı yukarı Goethe'nin Fransız İhtilâli harplerine, Valmy muharebesine gidişi gibi bir şey. Bu büyük adam daima devriyle temas halinde idi (Tanpınar, 2009, s. 295).

Ahmet Zamanî Efendi'nin savaşa katılması, komiktir; çünkü gerçekte var olmasa da, yaşamış gibi gösterilen bir fikir adamıdır ve bu kişi de, savaflara gider, dönemiyle iç içe yaşar vb. Ama aslında böyle biri yoktur. Ayrıca fikir adamının harbe gitmesi de anlamsız bir birliktelik oluşturur. Ayrıca bu uydurma fikir insanını, bir de Goethe'ye benzetmesi, komik bir dil için, uyumsuzluğu doğuran başka ilişkidir. "Mühim" sözcüğü de dilin çiftanlamlı yapısının ipuçlarından biridir.

Genel olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle ilgili çok fazla örneğin yer aldığı bu bölüme baktığımızda, hepsinin ortak özelliği, gerçeğin sınırlarının dışına çıkılması, ironik anlatımın tüm uyumsuzluklarda belirgin olması ve yazar için kendi döneminin bir eleştirisi kabul edilmesidir. Romanda birçok dil uyumsuzluğu birarada kullanıldığı için, ele aldığımız kimi eserlere göre, *Hababam Sınıfı* ya da *Zübük* gibi, daha iyi okuma gerektirebilir.

Zübük'te de uyumsuz fikirlerin bir araya gelişini görürüz; ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne göre uyumsuzlukların çözümlenmesi daha kolaydır. *Zübük*'te aptalca sıralanmış hareketlerin bir toplamı gibidir, ne davranışlarda ne de konuşmalarda bir uyum vardır. Absürd değildir; sadece bir karışıklığın yarattığı uyumsuz davranışlar kümesi gibidir. Kısacası aptalca devam eden davranışlar silsilesidir; bu açıdan “davranışlardaki uyumsuzluk”ların “bilgisizlikler ya da aptallıklar” bölümüne de örnek verilebilir. Vali'nin kasabayı ziyarete geldiği gün insanların ard arda sıralanan davranışları gibi, komiklikler peş peşe gider. Eylemler arasında tutarsızlık vardır ve eylemlerin ne için yapıldığı da belli değildir.

Bak, korkudan nasıl şaşırmış ki zavallı Çingen, İzmir Marşı diye başlayıp yeniden “Katibim” havasına dönüyor. Davulcu dersin, o, havayı büsbütün şaşırmış... Vali hazretlerini görsen Bey, Allah Allah... Besbelli herif bizi kendisiyle alay ettik sanıyor da bağirtisi göklere yükseliyor. O böylece bağırıp dururken, Hıdırlık doruğundan top patlamaz mı?.. Yalnız bu patlayan top, bizim bunca yıldır sesini bildiğimiz ramazan topu değil. Başka bir top... Patır patır arka arkaya patladığı gibi, gürlemesi de, belli ki, Alamanın kırkikilik topu... (Nesin, 2014, s. 65)

Bu uyumsuz davranışların bir araya gelmesi sonucunda, Vali nasıl bir yere geldiği konusunda şaşkınlıktan ne diyeceğini bilemez. Hatta bir süre sonra kendisi de bu saçma davranışlar silsilesine katılır. Muhakeme yapma gücünü kaybettiği için köy halkına kısa sürede uyum sağlar, komik bir tipe dönüşür. Bu örnekte uyumsuzluğu doğuran insanların ne yapacağını bilmeden, birbiriyle ilişkili zannettikleri ama aslında ilişkisi olmayan davranışları gerçekleştirme sürecidir. Ayrıca bu komik davranışlara bir de aksilikler eklenince, işler iyice yolunda çıkmıştır.

Köydeki herkes grup ilişkilerindeki tutarsızlıkların yanında, kendi içinde de tutarsızdır, bilinçsizce davranarak, ne yaptıklarını kendileri bile bilmeyerek komik davranışlar sergilerler. Kavram karmaşası vardır; insanların bir kısmı kullandıkları kelimelerin bile anlamını bilmeden konuşur. Geride kalmanın, gelişmemenin, bozuk ilişkilerle yola devam etmenin, birçok izleri sıralanır gider, sorunun farkında tek bir kimse de yoktur. Zaten çoğunluğu gününü kurtarma telâşıyla yaşadığı için, hangi davranış etik değildir gibi, medenî olmanın tanımlamasını yapan kavramlarla uğraşmazlar.

- Sen bir hoca eskisiyken, köy imamlığından şu kasabaya gelip, parti sayesinde adın tüccara çıkarken, hükümetin otomobil lastiği tevziatından, otomobil değil yaylı araban bile yokken, onar yirmişer lastik alıp vilayete lastik karaborsası yaptırmışken, şimdi de kalkmış antidemokratik mi, he mi? (Nesin, 2014, s. 126)

Örnekte de görüldüğü gibi, tanımlaması yapılan bu kişi, kendi çıkarları doğrultusunda doğru ya da yanlış diye düşünmeden hareket eden, insanları kandırarak her istediğini yaptırabilen ve karşılığında da beklentilerine ulaşan bir tiptir. Bu tanımlamada uyumsuzluğu oluşturan neden, birbiriyle ilişkisi olmayan iş sektörlerinin, aynı kişi etrafında toplanmasıdır. Sonunda da siyasete bile girmeye kalkan bu kişi, her türlü iş alanına kendini uydurabilmiştir. Doğal olarak da bir insan her iş alanına uyum sağlayamayacağı için bir uyumsuzluk oluşmuştur. Asıl verilmek istenen mesaj ise; yazara göre Türk insanının her an her işi yapabilme gücü değildir; aslında hiçbir işi, yalan dolan olmadan başaramayacağıdır.

Dil tutarsızlıklarının kimi yerde şiir diliyle harmanlanarak kimi yerde absürde varan sözcük oluşumlarıyla kurularak var olan; sıradanları arasında farklı bir dil yaratan anlatı da Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sıdır. Çiftanlamlı bir dilin ucu açık göndermeleriyle yazılan romanda, birbiriyle tutarsız olan düşüncelerin sıralanması ya da verilmek istenen mesajın uyumsuz kelime oyunları ile aktarılması örneklerde görülür. Özellikle absürd edebiyatın tonunun görüldüğü bu yerlerde tutarsızlık daha belirginleşir. Zaten dile getirilen olaylarda da vardır bir saçmalık; savaş yıllarının yıprattığı toplumun aptallıkları, anlatının başından sonuna kadar takip edilir. Zaten romanın iki temel konusu vardır; biri İkinci Dünya Savaşı'nın toplumlar üzerinde yarattığı tahribattır; diğeri de, eril gücün hükmünün geçtiği, maskülen Batı uygarlığında tutunmaya çalışarak kadın olabilmektir. Bu iki ana izlek, tüm roman boyunca sözcüklerin yarattığı

tutarsızlıklarla okura gösterilir. Bir tür sözcük oyunları da diyebiliriz. “Savaş Rosalar’ın sokağına varmıştı. Yemek odasında, yüz numarada ve tavan arasında savaş vardı. Aile mutfakta, yatak odasında ve bodrumda savaşın eksilmesini bekliyordu. Savaş eksilmiyordu, önce babalar eksildi, sonra ağabeyler eksildi, savaş eksilmedi” (Soysal, 2013, s. 25). Örneğe baktığımızda; ikinci cümlede anlamdaki sapma fark edilir. Yüz numarada, yani tuvalette savaşın olması, uyumsuz bir dil kurulumudur, içerisinde abartıdan çok gerçeğin yönünün değişmesi söz konusudur. Asıl amaç tanımlanan sorunun; her yerde var olduğunu, göstererek, acıyı ön plana çıkarabilmektir. Ve devamında da anlatıcı savaşın hiç bitmemesini, babaların, ağabeylerin günden güne eksilmesiyle dile getirir. Acının tüm toplumun omuzlarına yüklenmesidir.

Anlatı ilerledikçe dil uyumsuzluklarının yoğunluğu artar; özellikle de Rosa’nın yaşamının sürekli kötüye gitmesiyle, dil de daha saçmaya bürünür. Hatta kimi yerde, okur için zorlayıcı olan imgeler, semboller devreye girer. Şiir diliyle ele ele giden bu tarz anlamsal sapmalarda, anlatının kendisi de daha kaotik bir yapıya bürünür. Aşağıya aldığımız örnekte şiir diliyle neyi kastettiğimiz; sözcük gruplarındaki, cümledeki dil uyumsuzlukları üzerinden fark edilebilir.

Bir kartopu uçup Tante Rosa’nın camını kırdı. İçeriye ayaz doldu, kar doldu, kiliseden dönen kocasının varlığı doldu, çocuk emeceği kadar emmişti memeden, uyudu. Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırıldı. Kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular, yan gözle Rosa’nın kocasına baktılar (Soysal, 2013, s. 32).

Anlamsal sapmanın en yoğun olduğu üçüncü cümleye baktığımızda, saçmanın doğurduğu bir imge vardır ve devamında da saçmanın tonu, mantıksız bir cümle kurulumu “...ayaz memesini ısırıldı.” şeklinde ilerler. Bir şiirin içine kolaylıkla oturabileceğimiz bu iki dil sapması, anlatıda da uyumsuzluğu şekillendirir; ayrıca da bu gibi örnekler, *Tante Rosa*’nın estetik dilinin bir resmini çizmektedir. Bu paragrafı, anlamsal açıdan da ele alırsak, satırların Rosa’nın bir karşı çıkışı olduğu söylenebilir. Rosa’nın yaşamındaki bazı yerleşmiş kalıplara “anne olmak, evinin kadını olmak vb.” bir isyandır.

İlişkisiz düşüncelerin, sözcüklerin birarada kullanımı ya da absürd bir dille yaratılan imgeler, *Tante Rosa*'da gittikçe artan kapalılığı doğurur. Anlam sayfalar ilerledikçe daha da sözcüklerin arkasına saklandığı için, kimi noktada sıradan okura anlamsız sözcükler yumağı gelebilecek cümleler artar. Kesik cümleler vardır, aralara farklı dillerden (İngilizce ya da Almanca) kelimeler karışır. Hatta kara mizahın dikkat çeken argo dili de yavaş yavaş cümleler arasında kendini gösterir. “Tante Rosa çeyiz sandığının üzerinde otura otura beklemekten yoruldu. İstasyon memuru yanaştı: “Do you wait somebody?”, “Evet, bardağı parlatacak tükürüğü, toprağı bereketlendirecek boku...”, “Adam havlayarak ne demek istedi? Bir İngiliz erkeğinin bok olamayacağını mi?” (Soysal, 2013, s. 47) Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda, örnek verdiğimiz bu satırlara baktığımızda, İngilizce sözcüklerle, argoyle ve komik bir soruyla karşılaşırız. Tüm bunlar biraraya geldiğinde, bu yapının neyi ilettiğini bulmak, doğal olarak zorlaşır. Zaten bu tarz örneklerde tek bir anlamdan daha çok, çokanlamlı bir dil var olduğu için, iletilerin yoğunluğu sıradan bir cümleye göre daha farklıdır. Cümleler arası ilişki, görünen anlamda zayıftır, okuyucunun doldurması gereken boşluklar vardır. Çağrışımlar üzerinden ilerleyen anlam iletileri kapalılığı daha da artırır; istasyon memurunun havlaması gibi. Bu örnekte de asıl kastedilen erkeğin kızgın bir dille, muhtemelen bağırarak Rosa'yla konuşmasıdır.

Tante Rosa'da ayrıksı bir üslûp vardır ve roman, birçok dil uyumsuzluğuna da örnek çıkartabilir. Kara mizah baskın olsa da, mizah türlerinin dördünü de bünyesinde barındırır. Acının, kötü bir masalı doğurması vardır; her yerde daha da kötüye giden, çamura gömülen, gerçek ve hayal zıtlığı arasında acı gülüşler atan... Yine de ilginçtir ki ölüm anı bile komik uyumsuzlukların elinden çıkıp gelir. Doğal olarak da *Tante Rosa*, tüm zenginliğini; bu farklılıklarının, şiir dilinin, araya karışan argoların, absürd var oluşların, acı gülüşlerin ve görselliğin girdiği komik resimlerin biraradalığından alır.

Birçok uyumsuzlukların biraraya gelişiyle zengin bir roman *Tutunamayanlar*'da da, gülüncü yaratmak için başvurulan oluşumlardan da biri ‘uyumsuz düşüncelerin sıralanışı’dır. Selim’in ya da Turgut’un konuşmalarında, birbirilerine sataşmalarında, farklı türlerin diliyle kaleme alınan bölümlerde, birçok zaman cümleler arasında anlamsal bozulmalar kendini gösterir. Ve bu bozulmalar cümlenin kendi içinde de var

olabilir. Amaç mizah dilini kurmak olduğu için anlamsal kesintiler ya da dönüşümler romanın başından sonuna kadar her yerde karşımıza çıkar.

Turgut, Selim'in ölüm haberini aldıktan sonra yaşadığı yoğun içsıkıntısıyla, eskiden Selim'le birlikte yazdıkları yazıları bulup okumaya ve yeniden sorgulamaya başlar. Bu yazılanlardan ilk olarak karşımıza çıkan da üniversite günlerinden kalan, Turgut'un yaşamöyküsüdür. Mizah diliyle kaleme alınan bu satırlarda, gülünç ve aynı zamanda alttan alta kimi gerçekleri de dile getiren cümleler sıralanır gider. Türk Edebiyatı'ndaki herhangi bir şairin ya da yazarın yaşamını anlatan kitapları, parodik bir dille alaya alan bu yazılarda, cümleler arası boşluklar ya da anlamsız kelimelerin araya sıkışmasıyla anlamın farklı yöne kayması vb. gülüncü doğrurur. En basitinden aralarındaki tartışmalarda bile uyumsuz kelimelerin varlığı kendini gösterir.

Ben, senin bilinç altı karanlıklarına ittiğin ve gerçekleşmesinden korktuğun kirli arzuların; ben senin bilinç altı ormanlarının Tarzanı! yemeye geldim seni. Benden kurtulamazsın. Ben, senin vicdan azabınım!" "Bağırma, anladık. Benim vicdan azabım bu kadar kıllı olamaz. Ruhbilimci Tarzan, lütfen giyin! (Atay, 2016, s. 29)

Turgut ve Selim'in birlikte kaleme aldığı bu satırlarda, görünen anlama baktığımızda ortaya saçma bir kurulum çıkar. Komik benzetmeler vardır ve aslında okuyucuya iletilmek istenen bir düşünce de yoktur. Var olan daha çok akılcı bir mantıkla değerlendirilemeyecek bir dil yapılanmasının komik olanı yaratmasıdır. Daha doğrusu amaç mizahî dili kurmaktır. Komiği doğuran temel neden ise; "bilinçaltı, Tarzan, vicdan azabı, kıllı, rubilimci Tarzan vb." uyumsuz sözcükler arasında kurulan ilişkidir.

Sözcükler arasında kurduğu saçma ilişkilerle komiği yaratan yazar, bu üslubu tüm roman boyunca da devam ettirir. Zaten uyumsuzlukların toplamı olan mizah ve mizahın her türünün *Tutunamayanlar*'da bu kadar yoğun olması da, anlatının en önemli özelliğidir. Sürekli olarak gülünç dil kendini gösterir; ancak sadece gülünç olarak kalmaz, arkasında hep bir sorun vardır. Bu sorunlar daha çok kişinin kendi dünyasındaki rahatsızlıkların bir yansıması olsa da, çoğunluğunun ucu topluma dayanmaktadır.

Sonunda doldum, Turgutçuğum Özben. Ayak tırnaklarımın ucundan saçlarımın tellerine kadar doluyum artık. Üslûbumuz da belli oldu bu arada. Tarihî Türk, Roma ve Fransız kahramanlarıyla büyük matematikçi ve fizikçilerin hayat hikâyeleri tarzında yazacağız. Heyecanlı sahneler de kovboy filmlerini andıracak. Sen önce bana, o tatsız ve sıkıcı anlatışınla hayat-ı hakikiyeni nakledersin (Atay, 2016, s. 52).

Yazacakları metnin üslûbunu açıklayan cümleye baktığımızda; birbiriyle ilgisi olmayan, daha doğrusu aynı amaç etrafında bir araya gelince komiği doğuran isimleri görürüz. “Tarihî Türk, Roma, Fransız kahramanlarıyla büyük matematikçi ve fizikçilerin hayat hikâyeleri tarzında” İki arkadaşın farklı bir üslûpla yazmaya karar vermeleri, hem komik dili doğurmak da, hem de alışıldık biçemlerle de alay etmektedir. Çünkü tanımlanan üslûbun, edebiyat dünyasında bir yeri yoktur. İnsanların kafasında somut bir örnek şekillendirmez.

Turgut’un yaşamöyküsününe baktığımızda; nerede doğduğu, nerede yaşadığı, nasıl bir çocukluk geçirdiği, hangi okullara gittiği vb. olması gereken tüm bilgiler biraradadır. Ancak bu bilgilerin sunumunda, aralara karışan komik sözcükler, kimi yerlerde abartıya kaçış, olaylara farklı açılardan bakışlar metni, klasik yaşamöykülerinden ayırır. Tüm bu uyumsuzlukların arasında da, birbirlerine karşı kullandıkları alaycı dil, kimi yerde şakacı da diyebiliriz, sürekli olarak varlığını gösterir.

İşte, baba tarafından pek talihli sayılmayan Birinci Dragut, aslen İstanbul vilâyetinin Aksaray kazasına bağlı olup, tarihe geçen ismini ilk defa bu yarı münevver babanın, kulağına okuduğu ezanla duydu... Turgut Efendi, yani istikbalin bu meşhur şahsiyeti, işte böylece ilk kültürünü Şarkî İslâmın tesiriyle almış oluyordu. Turgut’un yıllar sonra, edebiyat dersiyle başlayan divan edebiyatı hayranlığının köklerini, kulağına okunan bu Arapça sözlerde aramak gerekir. Fakat, o anda babası, nasıl ne dediğini bilmeden konuşmuşsa, Dragut Özben de ne dediğini bilmeden, bir Şarkî Medeniyet hayranlığı tutturmuştur yıllarca (Atay, 2016, s. 56).

Turgut ismi, kimi yerde Birinci Dragut’a dönüşür. Yaşamıyla ilgili bilgiler çarpıtılarak ya da farklı bakış açılarıyla yorumlanarak dile getirilmiştir. Anlatıcı klasik yaşamöykülerinin biçemine zaman zaman yaklaşılmaya çalışır, araya sürekli olarak Selim’in yorumları girer ve bu yorumları kullanarak Turgut’a alaycı bir dille sataşır. Arkadaşının tanımlamasını yaparken, konudan konuya atlar, çiftanlamlı dil “istikbalin bu meşhur şahsiyeti” örneğinde olduğu gibi, zaman zaman görünür, alaycı dil kimi

zaman “ne dediğini bilmeden” açık açık kendini gösterir. Kısacası anlatıcı farklı uyumsuzlukları harmanlayarak bir arada kullanır.

Cümleler arası uyumsuzluğu yaratan oluşumlardan biri de ‘saçmalık’larla örülü bir dildir. Saçmalık, metnin anlaşılabilirliğini kullanım younluğuna göre zorlaştırır; farklı bir açıdan da metnin bağlantıları sağlam kurulduğunda, anlatı ne kadar zor olsa da, dil zenginliğini yapıt üzerinde kurabilir. Eğer okuyucu da kültürel bir donanım varsa, anlatı, kişinin entelektüel kapasitesine göre mizah açısından bir doyum yaratabilir. Eğer yoksa da, yani okur metni anlayamıyorsa, Turgut’un ve Selim’in yazdıkları, onlar için sıkıcı şekilde bir araya getirilmiş anlamsız kelimeler yığını olarak kalır.

Evet! Genç yaşımızda okumuş olduğumuz ve her vatanperver Türk genci gibi tesir aldığımız ve bizim ruhumuzda da derin inikâsları olan sabık ve sâkit Rus Mühendishane-i Hümayûnu Victor Kravchenko Efendinin komünizma rejimini tel’in için yazmış olduğu kitabın başlığında ifade ettiği tâbirle ‘Hürriyeti seçti’. Yani, sokağa düştü (Atay, 2016, s. 57).

Anlatıcı uyumsuzlukları yaratmak için tarihten aldığı isimleri de, yeni oluşumlarla metne dahil eder. Yazar adları değişir ya da farklı bağlamlara oturtulur. Osmanlı kültürüne ait okullar, mekânlar, kurumlar vb. de cümlelerin arasında, Turgut’un özyaşamöyküsünü yazmak için kullanılır. Araya karışan Arapça sözcükler de, metne ayrı bir mizah zenginliği katar. Tüm bu uyumsuzluklar, farklı bir açıdan da mizah uyumunu yaratan noktalardır. Uyumsuzluklarla dolu, bu farklı dili ortaya çıkaran başka bir öge de, anlatının gücünün çoğulculuğa dayanan, postmodern dil yapılanmasıdır.

Şarkılar bölümünde de, dizeler uyumsuz bağlantılarla kurulmuştur. Bir gerçeği dile getirir; ancak bu gerçeği, uyumsuzlukların gerisindeki anlamla var eder. Mesela, Selim’in çocukluğunda geçirdiği hastalığı anlatan dizelerde, komik bir dil oyunu vardır; özünde ise anlatıcının ortaya koymak istediği ülkeyle ilgili bir sorundur. Ülkedeki sağlık uygulamalarını ele alır ve Oğuz Atay; 20. yüzyılda bile, ülkede bu konuda yeterli donanımın olmadığı okullarda, bilimsel gerçeklikten uzak bir eğitimle yetişen doktorların varlığının ya da ülkede ihtiyaç olduğu durumlarda, köylerde, kasabalarda doğru düzgün doktor bulamamanın altını çizmek ister.

Kasabanın tek doktoru topal Muvakkar
 Muvakkarın tek gözü birazcık şehlâ bakar.
 “Topal doktor kalksana, lambaları yaksana,
 Selim elden gidiyor, çaresine baksana.”
 Muvakkar’ın gözü varmış derler annemde.
 Babama severek varmış derler annem de.
 O zaman kaç senesi; tıp bildiğiniz gibi.
 Bütün umut Allahtan; hep bildiğiniz gibi (Atay, 2016, s. 117).

Selim’in annesinin ve babasının birbirini severek evlenmesinin de araya sıkıştırıldığı bölümde, gülüncü doğuran uyumsuzlukların en belirleyici olanı, Atatürk’ün son günlerinde yazılan anonim şiirlerden birinin “Doktor doktor kalksana, lambaları yaksana, Atam elden gidiyor, çaresine baksana” Selim’e uyarlanmasıdır. Şiir, bazı sözcükler değiştirilerek “Topal doktor kalksana, lambaları yaksana, Selim elden gidiyor, çaresine baksana” yeni bir görünüm kazanmıştır. Metinlerarası ilişkilerin olduğu bu dizelerde komiği doğuran sözcüklerden biri “topal” kelimesinin yarattığı bozulma halidir. Devamında da olması gerekenin aksine “Bütün umut Allahtan; hep bildiğiniz gibi” dizesiyle anlatılan, Oğuz Atay’ın diliyle, Türkiye gerçekleridir.

Metinlerarası ilişkilerle kurulan, farklı bir uyumsuzluklar zinciri de, halk ninnilerinin, tekerlemelerin dönüşümüdür. Bu açıdan verilebilecek en gülünç örneklerden biri ünlü halk ninnisinin, tarihî bir anlatıya dönüşmüş halidir. “Dandini dandini dasdana, danalar girmiş bostana” dizeleriyle Türk insanlarının zihinlerine yerleşmiş olan halk ninnisi, anlatıcının dilinde yeni bir kimlik kazanmıştır. Bu ninnide sesleriyle var olan anlamsız iki sözcük “dandini ve dasdana” farklı bir cümle diziliminin içine dahil edilir ve bir kurgu yaratılır. “Dandin ve Dasdana kardeşler”, tarihî bir metin kalıbına sokularak yeniden, farklı boyutlarda karşımıza çıkar, artık insana dönüşmüşlerdir.

Kutluk Dandini (ya da Batılı tarihçilere göre Dandin) ve Farsus Dasdana, İsa’dan sonra Yedinci Yüzyılda Anadolu’da yaşadığı sanılan efsaneler kahramanı Hartug Dandin’in oğulları. Hristiyan azizlerinden Gordalos’a göre, İsa’nın doktrinini yaymak üzere Mezapotamya’dan Nevşehir’e göç etmiş bir din adamı bu Hartug (Atay, 2016, s. 169).

Anlatıcı iki karakter yaratarak absürde varan bir dille yaptığı bu açıklamayı, ilerleyen bölümlerde de devam ettirir. Hatta “Belki de Dasdana, Hartug’un öz oğlu değil.” gibi komik yorumlamalara kalkışır. Yeni teoriler geliştirir. “Bir teoriye göre de, ninnideki

‘dandini dandini dasdana’ sözleri, bu iki kardeşin adlarının Kutlug Dandini ve Farsus Dasdana Dandini olduğunu gösteriyor” (Atay, 2016, s. 170). Devamında yaptığı açıklamada ise bilgiler “Biz, Kutlug’un annesinin Türk, Farsus’unkinin de Rum olduğunu kabul ediyoruz.” kimliklerin harmanlanmasına dönüşür” (Atay, 2016, s. 170). Kısacası bir ninninin yeniden bambaşka bir cümle diziliminin içinde var olarak değişimidir, bu satırlar. Komiği yaratır çünkü; tutarlılığı, gerçekliği yoktur, tarih metinleriyle alay eder, cümleler arası uyumsuzluklar, boşluklar vardır. Kısacası mizahî bir dilin dizgeselliğinde kendini gösterir.

Tutunamayanlar ele aldığımız romanlar arasında, mizahî dili ve türlerini en çok kullanan eserlerden biridir. Özellikle bu dili kurmada en çok kullandığı uyumsuzluklardan biri de, çiftanlamdan sonra, “saçma düşünceleri harmanlanması”dır. Yani cümleler arasında bir bağlantının olmaması ya da cümlelerin zayıf bağlantılarla kurulu olmasıdır. Bağlantılar zayıfladığında, okur için anlayabilmek, daha doğrusu cümlelerin neyi kastettiğini çözebilmek zorlaşır. Ayrıca bu bağlantılar cümleler arasına doğru yerleşirse, eserin mizah gücü var olur. Tüm bunlar açısından *Tutunamayanlar*, mizahın gücünü romanın başından sonuna kadar gösteren bir romandır.

Bir Düğün Gecesi’nde mizahî dil Tezel’in, Ömer’in, Ayşen’in iç konuşmalarında zaman zaman karşımıza çıkar. Çünkü bu dili kullanarak, kendisine zarar veren insanları yargırlar, alay ederler, hatta kimi zaman küçümsemeye varan bir dille onlara, kendi içinden de olsa, sataşır. Bir açıdan da bu sataşmacı dille, içlerindeki döktükleri için kendi terapilerini de yaratırlar. Bu anlamda, bu kişiler rahatlama kuramında da ele alınabilecek tiplerdir; çünkü anlatıda, dil uyumsuzluklarının çok fazla karşımıza çıkmaması ve bu insanların, özellikle Tezel’in ruhsal sorunlarının olması da bazı örneklerde, bu açıklamayı destekler. Ayrıca, tek bir kişi üzerinden gidersek, Tezel’in kimi zaman insanlara karşı kullandığı ezici ve küçümseyici dil de, Tezel’i üstünlük kuramı altındaki tiplere de yerleştirebilir. Zaten kullandığı dilin altındaki temel neden de insanlarla arasında yaşadığı çatışma, çevreye uyum sağlayamama ve sonuç olarak tüm bunların yarattığı depresyondur. Bu açıdan, aşağıda yer alan uyumsuz cümleler topluluğu, üç kuram için de malzeme olabilecek bir örnektir.

Yok canım, atma. Şaşırmana hiç zaman kalmadı. Kız beni yakalayıp, safi sinirden müteşekkil kupkuru eliyle suratıma bir tokat aşketmesin mi? Che'nin kalıbı da omzumdan ittiği gibi beni, hark edip suratıma tükürmesin mi? Habil Kabil'i öldürmüş gibi oldum. Romülüs Romüs'ün kellesini bir kılıç darbesiyle koparmış gibi oldum. *“Roma'nın temelinde kardeş kamı var!”* (Ağaoğlu, 2003, s. 46)

Tezel'in sergisinin açılışında devrimci diye geçinen bir tipten, tablolarında halkın sorunlarını işlememesi adına tokat yemesi ve bu fiziksel tepkinin karşısında güçsüzce ezilip kalması, yukarıdaki cümleleri doğurur. Bağlantı noktalarını açıkça ele vermeyen bir cümle dizilimi vardır, doğal olarak da cümleler arasında bir uyumsuzluk olduğu göze çarpar ve alayın dili hakimdir. Kendisiyle, bu fiziksel eylemleri gerçekleştiren kişilerle, aslında olayın geneliyle alay eder. Aralara tarihten isimler “Che, Habil, Kabil, Romülüs” ve cümleler karışır. Uyumsuzluk satırlarda kolayca fark edilir.

Hafif tonda komik öğeler kullanarak kendi duygularını ve istemediği bir evliliğin çatısı altına girmenin yarattığı mutsuzluğu dile getiren kişilerden biri de, romandaki gelinimiz Ayşen'dir. İç konuşmalarında; tam olarak olmasa da birbirini bütümlemeyen cümlelere, hem de eşiyile ilk dansını yaptığı bu özel andaki sözcüklere, içindeki mutsuzluğun resmini çizer. “Ne düşünceli çocuk. Nasıl gözünün içine bakıyor. Nasıl da anlıyor seni! Gülümse Ayşen. Bulduğun yerin hakkını ver. Love Story'nin hakkını ver. Gülümse. ‘Birazcık’ de. De ki, o da Old Spice kokan yanağını Ömer abinin öpücüğü üstüne iyice yapıştırın” (Ağaoğlu, 2003, s. 232). Tüm düğün gecesi boyunca, Ayşen'in içinde, bu cümleler sıralanır gider, bazen hırçınlaşır, bazense suçlayı bir dile dönüşür. Bulduğu konumdan ve geçmişindeki yaralardan dolayı üzgündür. Bu durumu yenebilmenin en kolay yöntemi de, var olan pozisyonla alay edebilmek, mizahın dilindeki pozitif enerjiden yararlanarak bu sıkıntılı ruh halini içinden atabilmektir. Bu mutsuzlukla üniversite yıllarına da dönüş yapar ve zengin olduğu için onu aralarına almayan ‘devrimci’ arkadaşlarını yargılamayı da ihmal etmez. “Oldum Gül. Artık hiç “Çocuklar ben...” demeyeceğim. Hep biz: Bizim arabamız, bizim buzdolabımız, bizim salonumuz, bizim maunlarımız, bizim şeyimiz... şeyimiz bizim... yatak odamız..” (Ağaoğlu, 2003, s. 240) İç konuşma tekniği ile yazılmış bu satırlarda, sıralanan nesnelere paragrafin sonuna kadar devam eder. Pessimist bir ruh halinin belli olduğu cümlelerin sonu da “bizim sevgisizliklerimiz” yorumuyla sonlanır. Ayşen'in sıkıntılı ruh halinin, sözcüklere yansıtılarak bir nebze de olsa kendi içinde ifadeye dönüşmesi, olumsuz enerjinin atılması

açısından, rahatlama kuramına da örnek verilebilir. Kısacası dil uyumsuzlukları nadir kullanılsa da, cümleler arası bozulmalar, *Bir Düşün Gecesi*'nin kişilerinin iç konuşmalarında şekillenir.

Uyumsuz düşüncelerin biraraya getirilmesi, ele aldığımız romanlar kadar yoğun kullanılsa da, bazı romanlarda zaman zaman kendini gösterir. Bu romanlardan biri de *Geç Başlayan Yargılama*'dır. Genel olarak anlatının temel yapısını belirlemez, basit örneklerle kurulur, doğal olarak da anlatının genelini düşündüğümüzde, mizahî bir zenginlik kattığı söylenemez. “Girmeyecekseniz neden kapımdan içeri sokuyorsunuz kopasınca başımızı? Namazdan mı döndünüz Kürşat Bey? Yüzünüzden nur damlıyor Kürşat Bey” (Dölek, 1993, s. 12). Ya da cümlelerin arasında sırtan hafif uyumsuzluklarda, romanın mizahla olan ilişkisi tespit edilebilir. “Serhan da onun diri kalçalarına dostça bir şaplak atabilme yürekliliğini kendinde bulabilmeyi -şimdi değilse de, günün birinde- diledi” (Dölek, 1993, s. 77). Kişinin iç konuşmalarının sesiyle okura iletilen bu cümlelerde olduğu gibi, derinliği olan bir mizahî uyumsuzluk göremeyiz.

Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü* romanında da, uyumsuz düşüncelerin sıralanışı kimi yerde karşımıza çıkar. Roman karakteri kendi iç sesiyle konuşur ve kafasına takılan sorunları, birbirinden bağımsız olarak sıralar. Romanda birçok soruna değinir, daha doğrusu bu sorunlar farklı anlatım teknikleriyle kaleme alınır. Kimi yerde uyumsuz düşünceler, bilinçaltı tekniğine bürünür ve anlaşılması zorlaşır kimi yerde ise uyumsuzluklar hafif bir seviyede yer alır ve doğal olarak cümlelerin anlaşılması daha kolaylaşır; aşağıdaki örnekte olduğu gibi.

Ne olursa olsundu oğlum; ben romanımı yazmak istiyordum, kocam dinlenmek istiyor, kızım sevgilisiyle birlikte Kurtlar'la çarpışmak, annem intikamını almak birilerinden... Yüksek insanlık amaçlarıyla yetişecekmiş herkes! Öyle söylüyor Bilge... Annem, gene mi yazı! diyor. Falcı mısın sen' diyor (Erbil, 1983, s. 43).

Bu satırlara baktığımızda yazar, roman kişinin kaç parçaya bölündüğünü, her insanın farklı isteklerin, beklentilerin peşinden gittiğini, o insanların düşünceleriyle sıralayarak bir uyumsuzluk yaratır. Araya da insanın nasıl kendisini yetiştireceği ile ilgili çiftanlamlı bir cümle karışır. Devamında da, yazma eylemini, falcılık olarak açıklayan bir bakış açısı gelir. Bu iki eylem arasındaki ilişki, aslında ikisinin de kurgu olması

nedeniyle bir ortaklık barındırabilir; ancak sanatsal dil devreye girdiğinde aslında ne kadar farklı bir dünya olduğu açıktır. Kısacası gülüncün sınırında bir uyumsuzluk vardır.

Benzer bir örnek de roman kişinin, benzetmelerden yararlanarak kendisini tanımlamasıdır. Tanımlamadaki uyumsuzluk, farklı kulvarlardaki sözcüklerin, tek bir amaç çerçevesinde toplanması ve bunlar arasında bir ilişki kurulmasıdır. Seçilen sözcükler, aslında tanımlamayı yapan kişinin ruhsal ya da fiziksel bir özelliğini simgelemesi açısından, sembol yerine de kullanılmış olabilir. “Ben kendime hiç güzel gelmezdim. Kim Novak saç, Elizabeth Taylor meme, Marilyn Monroe bacak, Lauren Bacall göz, Lana Turner popo, Nazım Hikmet şiir, hikâye, tiyatro ve sol mücadele!” (s. 77) Örnekte, kişinin fiziksel özellikleri ilk planda dile getirilir; arkasında kişinin sanatla olan ilişkisi bazında kendini ifade eden sözcükler gelir; son olarak ise siyasî bakış açısı devreye girer. Üç farklı dünyaya ait kelimelerin bir cümlede, aynı amaç doğrultusunda yer alması, uyumsuzluğu doğurur. Cümlenin belli bir sıraya girmiş, öge ilişkisi olmadığı için, gramer yapısındaki bu farklılık da uyumsuzluğu destekler. Hatta gramer yapısındaki farklılık nedeniyle cümle dizimindeki bozulmalara da örnek verilir.

Uyumsuz düşüncelerin okur için anlaşılması zor bağlantılarla bir araya geldiği ve kimi zaman da okurun kafasını karıştıracak şekilde yoğun kullanıldığı romanlardan biri de *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'dir. Bu açıdan zaman zaman zor bir dilin egemenliği altına girdiğinden, çok kısa olmasına rağmen, anlamak için emek vermeyi gerektiren romanlardan biridir. Uyumsuzluğu destekleyen dilsel yapılanmalar çok olduğu için, neredeyse birçok örnek, birden fazla dil uyumsuzluğunu barındırabilir. Ayrıca yazarın üslubunu, özellikle de yeni sözcükler yaratarak metne dahil etmesi, anlatıyı iyice kaotik bir yapıya büründürmüştür. “İnadına *Schönberg*'den yay çekiyor radyo. Dağıtmamak, sağaltmak. İyi gidiyordun, tabipliğin tutmuştu, eski yazdıklarının temize çekilmesi kasetçiliği yeterliydi hani, ne oldu? Lütfen durma, silkin. Yoksa... Hey aygın gündüz!” (Bener, 1991, s. 11) Cümlelerin bozulmasının da kolayca kendini ele verdiği satırlarda, anlatıcı dile getirmek istediklerini kapalı bir anlatımla okura sunar. Anlamın belirsizleştiği bu cümlelerde, anlatıcı kendi yazma serüvenine ve kolay kolay üretememesine değinir aslında. Bu duruma karşı hoşnutsuzluğunu “durma, silkin”

diyerek belirtir. Ancak satırlardaki bu iletiyi çıkarabilmek, edebî dile aşinalığı olan bir okuyucu kitlesini gerektirmektedir.

Birbirlerinden ince bir çizgiyle ayrılan cümle bozulmalarıyla, uyumsuz düşünceler, romanın geneline baktığımızda, anlatıcının en yoğun kullandığı dil uyumsuzluklarıdır. Belki de anlaşılmasının zor olmasındaki nedenlerden biri de bu yoğun kullanımdır. Uyumsuz düşüncelerin bir arada kullanılmasına baktığımızda; anlatıcının, arada herhangi bir bağlantı kurmadan, ya da zayıf bağlantılar üzerinden, konudan konuya atlaması satırlarda dikkat çeker. Tabi italik harflerle yazılan sözcükleri bir yere konumlandırma çabası da, ayrıca eklenebilir.

Az önce solumtrak partinin sözcüsü de verdi veriştirdi. Topraklarımızda Nato tatbikatı vahimdir, komşumuz *Bulgaristan*'ı tedirgin eder falan filan. Gerekçe de pek firaklı! Valla rejimler, şunlar, bunlar, anlamam beyefendi. Evet şekerim, şerefe, sağlığına... Al al, kabak kızartmasından, bol yoğurtlu kardeşim. '*Kükreyen Fare*' misali eşsiz *Dünya*'mızı bilmem kaç yüz bin kez yok edecek silahları ortadan kaldırmadıkça, gerisi fasafiso (Bener, 1991, s. 46).

Dış ülkelerle kurulan ilişkilere değinen anlatıcı, devamında gidişatı değiştirerek, bir anda içkili bir ortama ait dili kullanır. İçki ortamı sohbetinden sonra da, konu bu sefer, ülkeler arasında güç odaklarını belirleyen, şiddetin dili olan silahlara yönelir. Silahlarla kastedilen, savaşların vazgeçilmezi olan her türlü araçtır. Satırlarda komiği yaratan; toplumsal ve evrensel konuların arasına sokak dilinin karışması, iki anlam çizgisinde ilerleyen cümlelerin birbiriyle hiçbir tutarlılığın olmamasıdır.

Siyasetle ilgili düşünceler, yaşanan sorunlar, ülkenin gidişatı vb. Vüsat Bener'in dilinde, metnin aralarına sıkışarak kendini gösterir. Özellikle yönetimin, yani hükümetin ve meclisin içinde yaşanan olayların izleri görülür. Anlatıcı siyasî gidişatla ilgili kendi görüşlerini, açık açık olmasa da hissettirir. Uyumsuzlukların arasında görülen bu iletiler, ya da kısa göndermelerle yapılan araya karışmalar, aslında düşüncelerin odaklandığı sözcük birliktelikleridir. Araya karışmalar, daha çok italik harflerle yazılmıştır.

...Cevdet şeytan çekicinin kısa mektubu üzerine yergi çeşitlemeleri, Londra'lı çekilmiş kahve serüveni, Sultan'ın devrimci kızı gibi olağanüstü konular var daha alınacak ele. *Eco* giderayak acıklı öğütler veriyor radyoda gelecek iktidara. *Demirel* küh-ha! demiş, o istifa etmedi, millet kovdu onu, millet. İyi çatlatıyor adamı ha, aşkolsun! (Bener, 1991, s. 61)

Örneğe baktığımızda, farklı konular üzerine yapılmış yorumlar ve siyasete kısa değinmeler görülür. Anlatıcının italik harflerle, Eco diye kast ettiği Bülent Ecevit'tir. Bülent Ecevit'in iktidar koltuğundan zorunlu çekilmesi anlatılır. Arkasına da Süleyman Demirel'in bu durumla ilgili yaptığı açıklama gelir. Bu iki bölüm birbiriyle tutarlı olsa da, ilk iki satırda, konular arası geçişlilik vardır; “yergi, kahve serüveni, devrimci kız” sözcükleri etrafında dönen tümceler arasındaki bu geçişlilik de dil uyumsuzluğunu doğurur. Romanın genel gidişatına baktığımızda da “siyaset, toplum, kişinin kendi dünyası, sanat” konuları etrafında dönen cümlelerin harmanlandığı, ufak bağlantılarla oluşan kurulumlar, birçok yerde karşımıza çıkar.

Uyumsuz düşüncelerin “bıyık” etrafında bir araya geldiği anlatılardan biri *Bıyık Söylencesi*'nde de saçma bir ilişkiyle birbirine bağlanmış cümleler vardır. Toplumsal algılamanın, insan üzerindeki baskısını, akılcı düşünememenin eksikliğini alaya alan romanda, bıyıkla eşleştirilen kavramlar ya da maddeler komik bir görünüm oluşturmaktadır. Abartı dil kendini gösterir. Pragmatik bir uyumsuzluğun da kendini gösterdiği satırlarda, anlatıcı akılcı düşünememenin altını çizer. “Allahım, nasıl yakıştı!” diye haykırdı. “Nasıl yakıştı, Allah'na kurban olduğum! Buyur, bak: bu yelek bu bıyığın yeleği, bu şalvar da bu bıyığın şalvarı. Daha önce nasıl düşünmedik!” (Yücel, 2010, s. 57) Bıyık, yelek ve şalvar arasındaki kurulan bağlantının, faydacılık açısından hiçbir getirisi yoktur. Ancak bu üçlü arasında kurulan duygusal ilişki, tüm kasaba halkı üzerinde çok etkileyici olur ve herkes Cumali'nin yeni görüntüsüne hayranlıkla bakar. İnsanlar da, berber gibi düşündükleri için “Bu bıyığa da bu şalvar çok yakıştı” tarzı açıklamalarla, bu toplumsal algıyı desteklerler. Örnekte konular arası bir geçişlilikten çok aynı anlam dizgesi içerisinde, uyumsuzluk doğuracak kelimeler arasında “bıyık-yelek, bıyık-şalvar” bir bağlantı vardır.

Dil uyumsuzluklarını harmanlayarak kullanan anlatıcının, genel olarak amacı abartı dili kurabilmektir. İki dil uyumsuzluğu romanda el ele gider: pragmatik uyumsuzluk ve ama-sonuç uyumsuzluğu. Kimi zaman da bu iki kurulum, uyumsuz düşüncelerin bir araya gelişini de doğurabilir. Zaten abartı dili doğuran pragmatik uyumsuzluk, romanın karakteristik bir özelliğidir ve bazen ard arda sıralanan saçma diyebileceğimiz eylemlerin arkasında da, bu özellik var olabilir.

Cumali'nin saygınlığı doruğa ulaştı böylece. Kundurularının gücirtisi bile insanların yürek vuruşlarını hızlandırdı. Bıyığının ardında, sağa sola bakmadan, ağır ağır geçip gittiğini görenlerin gözleri yaşardı. Bir sokağın köşesinde, bir dükkânın önünde, birdenbire onu karşılarında bulan delikanlıların başları döndü. Bıyığının yeniden büyümeye geçtiğini bile söyleyenler oldu (Yücel, 2010, s. 58).

Bu satırların devamında da, anlatıcı, bu fikir uyumsuzluklarını, kendi bakış açısıyla, toplumsal bir temele dayandırarak yorumlar. Ancak bu yorumlanış da, bu eylemin bir getirisi olmaması açısından, amaç-sonuç uyumsuzluğunu doğurur. Kısacası buraya aktardığımız örnekte, üç dil uyumsuzluğu, biraz kafa karışıklığı yaratsa da, bir arada kullanılmıştır

Mizahî açıdan zengin anlatılardan biri *Ağır Roman*'da, uyumsuz düşüncelerin sıralanışı, daha çok gerçek bir sorunun dile getirimi olsa da, romanın mizah dilini de kurmada birçok yerde kullanılır. Romanda acı ve gülme hep bir aradadır ve aslında anlatılan sorunların gerçekleşme ihtimali yüksek olduğu için insana, bu acılı kahkahalar garip gelebilir. Bu gariplik kimi uyumsuzluklarda sadece gülmeye el ele de gidebilir, kimi uyumsuzluklarda ise gülme ve onun da ötesinde acı bir gerçekle, tikslenmeyle, ötelemeye biraradadır. “Tıbı bundan sonraki hayatını erkeklerle konuşarak, dudaklarını boyayıp, gözüne sürme çektiği atı Şermin’le sevişerek yaşamaya karar vermişti” 2014, s. 13). Örnekte de görüldüğü gibi, Tıbı’nın atıyla sevişmesi, farklı türlerin birlikteliğini içerdiği için okura komikle karışık rahatsız edici bir durum gibi gelebilir. Komiğin ağır bastığı bir örnek ise Reis’le Berber Ali’nin ellerindeki bıçaklarla dövüşürken, 10 Kasım’da, siren seslerinin çalmasıyla saygı duruşuna geçmeleridir.

Reis ile Berber Ali, sessiz hareketlerle birbirlerinin zayıf noktalarını ararlarken, siren sesleri ve korno çığlıkları Kolera Sokağı’nın en ücra bölgelerine ve memleketin bütün sınırlarına yayıldı. Reis ve Berber Ali dahil tüm insanlar, saat dokuzu beş geççe çalan siren seslerine, bir dakika esas duruşta bekleyerek Atatürk’e saygılarını belirttiler (Kaçan, 2014, s. 33).

Kolera Mahallesi’ndeki iki kişinin ellerine bıçak alıp kavga etmesi ve tam bu esnada, siren seslerinin çalmasıyla saygı duruşuna geçmeleri, komiktir. Çünkü kavga etme ve saygı duruşu birbirini tamamlayan davranış kalıbı değildir; aksine birbirini reddeden iki oluşumdur. Bu iki oluşumun birbirini bütünleyerek verilmesi de doğal olarak bir

uyumsuzluk yaratır. Komik olan da bu uyumsuzluktur. Amaç da zaten uyumsuzluk üzerinden mizahî dili kurmak ve var olanın altını çizmektir.

Anlatıcı devamında da kavgayla ilgili dil örüntüleri yaratarak uyumsuzlukları sürdürür. “Şairler, “Biz burda çok takıldık biraz dolaşalım / oldu peki görüşelim,” gibisinden kafiyeli sözlerle kavgayı estetik bulup bulmadıklarını tartışmaya koyuldular” (Kaçan, 2014, s. 34). Araya karışan şiirimsi dizelerle, kavga ve estetik arasında da bir ilişki kuran yazar, kötüyü ve komiği birarada kullanmıştır. Bu satırlarda, her ne kadar gülünç olan ağır bassa da, kötü bir davranış edminin kullanılması, az da olsa metni kara mizaha yakınlaştırır. Sonlara doğru yaklaştıkça da kötünün tonu ağır basar ve kara mizah kendini açıkça belli eder. Aslında genel olarak düşündüğümüzde *Ağır Roman*, kötünün ve acının bir bileşimidir, kendini de komiğin içinde tanımlandırır. Bu nedenle da romandaki dil uyumsuzluklarıyla kurulan kara mizah, *Ağır Roman*'da en belirgin mizah türüdür.

Postmodern edebiyatın içinde de var olan mizahî anlatım, anlamsal yapıyı güçlendirmekten çok dil karışıklığı yaratmak adına, 1990 sonrası anlatılarda da karşımıza çıkabilir. Genel olarak bu anlatılarda toplumsal sorunların hükmü zayıflamıştır, hatta kimisinde hiç yer almayabilir de. Zaten sanatçının mizah üzerinden toplumu eleştirmek, değiştirmek gibi bir amacı da yoktur. Bir meselenin iletilmesinden çok, amaç dilin üzerinde oyunlar oynamaktır. “Postmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında geldiğini düşündüğümüz yaklaşım olan *oyunsuluk* da kaynağını yine modernizmden alır” (Ecevit, 2004, s. 71). Bu açıdan ele aldığımız romanların ikisinde postmodern edebiyat algısının içine sızmış iki roman vardır. Bunlardan biri *Kitab-ül Hiyel*'dir, diğeri de *Hocaefendi'nin Sandukası*'dır.

Postmodernite kavramının, edebiyatta somutlaşmış bir örneği *Kitab-ül Hiyel*, mizah romanı olmasa da, zaman zaman gülmece dilinin kimi türlerini kendi içerisinde barındırabilir. Bu türlerden en belirginini parodik anlatımın tercih edilmesidir. Parodik anlatım da iki nesnenin arasında bozulmaya dayanan bir ilişki içerdiği için, kendi uyumsuzluklarını bunun üzerine kurar. Bu uyumsuzluklar da anlatıda gülünç olanı

doğurur. En basitinden Calûd'un betimlemesinde bile gülmeyi yaratan sözcük uyumsuzlukları fark edilebilir.

Gelgelelim ne kadar küfürbaz olursa olsun Calûd, yerine ve zamanına göre tam bir efendi gibi davranabiliyordu. Her şeyden önce, tıpkı tersaneliler gibi kırmızı ve kalıplı bir dalfes giyiyordu. Üstünde ise bir İstanbullu vardı. Ölü çocuklar doğurmaya devam eden karılarının kolaladığı yakalar her zaman temiz ve bembeyazdı (Anar, 2008, s. 94-95).

Kara Calûd'un görünüşü ve davranışları, Batı'ya özgü aralara sıkışmış semboller, doğan ölü çocuklar, özellikle de yakalarının her zaman temiz ve bembeyaz olması komik bir dil kurulumunda etkili uyumsuz sözcük birliktelikleridir. Cümlede batı ve doğu giyim tarzının harmanlanarak komik bir görüntü çizmesi, aslında zalim bir tip olan Calûd'un kimliğiyle de örtüşmemektedir. Giyim tarzı olsun ya da bu tarzın ait olduğu kişi olsun; her iki açıdan da uyumsuzluk belirgindir. Ancak bu uyumsuzluk da temel amaç, gülüncü yaratabilmektir; toplumsal bir eleştiri, ya da bireysel bir sorunun varlığını aramak ya da mizahın temel işlevlerinden biri olan okuru aydınlatmanın izlerini yakalamaya çalışmak saçmadır.

Cümlelerin içinde bile birbiriyle harmanlanmış uyumsuz düşüncelerle karşılaşırız. Özellikle dünyadaki yenilikler, farklı bir görünümle karşımıza çıkar; ihtiyar bir adamın kola içmesinin betimlemesinde olduğu gibi. Abartı kullanılmıştır, alışık olduğumuz bir içecek olan kola “şerbet”, “iksir” gibi isimlerle karşımıza çıkar. Komiği yaratan da tanımlamadaki bu uyumsuzluktur. Daha doğrusu bilinen bir nesnenin yeniden yaratılmasıdır. “Zaten bu yüz yaşındaki adam, Yeni Dünya'nın Atlanta şehrinde imal edilen ve iptila yapan bir şerbet içiyordu. Koka yaprağı ve kola cevizinden yapılan bu iksirin onda böyle hezeyanlara yolaçması pek tabii idi” (Anar, 2008, s. 132). Ayrıca bu şerbetin bağımlılık yapması da, devamında eklenmiştir. Bu satırlar alışıldık olanın oyunsu dille yeniden üretilmesidir. Bildiğimiz bir nesne olan ‘kola’nın geçmişini ele alan bu cümlelerden öğreniriz ki, bu içecek Yeni Dünya’da, yani Batı’da, üretilip Osmanlı’ya gelmiş ve şerbet diye tanımlanmıştır. Dilin yeniden üretilmesi olan bu kurulum, postmodern sanat algısındaki farklılığı doğurur ve eğlenceli bir dil kurmada anlatıcıya yardımcı olur. Ayrıca çoğulculuğun peşinden giden bir sanat algısı

postmoderniteyle başlayan bu dil özgürlüğünde, amaç zaten metnin kendisi olduğu için, ‘kola’yla ilgili verilen bilgilerin gerçekliği okuru da, yazarı da bağlamamaktadır.

Dili bir oyuna dönüştüren postmodern edebiyatın sınımlarını yasladiğı iki kavramdan biri olan ‘çoğulculuk’ ya da ‘karnaval’ ortamı da diyebiliriz; metnin estetik yapısını kurmada da en belirleyici olan öğelerden biridir (Ecevit, 2004, s. 73). Bu açıdan *Kitab-ül Hiyel*’e, ya da yazarın başka romanlarına baktığımızda bu çoğulcu yaklaşımının izlerini, karşıtlıkların bir arada kullanılması açısından, her yerde görebiliriz. En basitinden şu cümleler “Binbir Gece Masalları’nı adeta yuttu ama realist ve naturalistlerden hiç mi hiç hoşlanmadı.” ya da “İkinci Meşrutiyet ilan edildiği ve Manş Denizi’nin uçakla geçildiği yıl” vb. örnekler çoğulculuğun kullandığı dil yapılanmalarından biri olan karşıtlıklar adına örnek verilebilir (Anar, 2008, s. 140). Genel olarak toplarsak, çoğulculuğu doğuran karşıtlıklar İhsan Oktay Anar’ın dilinde hem estetik yapıyı sağlamlaştırır; hem de pragmatik açıdan da bir işe yarar, okuru eğlendirir.

Buraya kadar metinler üzerinden açıklamaya çalıştığımız “uyumsuz düşünceler” aslında, sınırlarını çizmenin zor olduğu bir dil yapılanmasıdır; çünkü her türlü mizahî oluşumun içerisinde bir uyumsuzluk vardır. Daha doğrusu mizahın kendisidir, uyumsuzluk. Bunun içerisine her türlü nesnenin uyumsuzluğu girebilir; düşüncelerin uyumsuzluğu, estetik uyumsuzluk, sözcük uyumsuzluğu, kişilerin uyumsuzluğu, kurgunun dört ana ögesi arasındaki uyumsuzluklar vb. Bu başlık daha da genişletilebilir. Ayrıca eminim ki her okuma ya da her yeniden üretme süreci, yeni tespitleri doğrurabilir. Bu anlamda ucu açık bir konumlandırma değildir. Etkili bir odak noktası ise hepsinin içerisinde anlamsal bir uyumsuzluğu olmasıdır.

1.2.2.5. Kalıpların Dışına Çıkma:

Alışıldık kuralların dışına çıkmak, sınıflandırmalarda değişiklik yapmak, bilinenin üzerinde oynamak da bir tür uyumsuzluk olduğu için eğlenceli bir dili kurmada kullanılabilir. Kalıpların bozulması da dil özgürlüğünün bir göstergesi olduğu için, anlatının sınırlarının kalkmasını kolaylaştırır; özellikle de 1980 sonrası anlatılarda, modern ve postmodern, dilin estetik yapısını kurmada da kullanılan bir yöntemdir. Aslında tüm sanat algısının içerisinde komiği doğuran nedenlerden biridir, genel geçer

kalıpların dışına çıkmak. Çünkü sanat özgürlükle el ele giden bir kavram olduğu için, dil üzerinde her türlü oynamaya açıktır; tek şart estetik bir dünyanın ürünü olmasıdır. Belki de sanatın doğasından kalkmayacak tek kural da bu estetik dilin var olması gerekliliğidir.

Toplumsal yapının koyduğu kurallarla ilerleyen sanat algısının, kıyısında kalan romanlar olabilir ya da bu algılamaya karşı çıkan, kendi özgür sanat serüveninin kurmak isteyen yazarlar da. Genellikle bu romanlara baktığımızda, anlatının geneline sinmiş olan alışıldığın reddi vardır. Bay C. nin çevresindeki herkesle yaşadığı problemler de olduğu gibi, sürekli olarak kendi dünyasını kurabilmenin telâşi kolayca fark edilir.

Bay C. yerleşmiş olan birçok kalıbın dışında olan biri olarak, bilindik algılamaları reddeder ve bunları yeniden yaratır. Buradaki ölçü ise sadece kendisidir. Okura uyumsuzluk gibi görünen her türlü karşı çıkış, onun kendini tanımlama sürecidir. Sonucunda da bu tarz uyumsuzluklar, Bay C. nin günlük hayat akışında ilginç söylemlere, ilişkilere dönüşebilir. Kısacası *Aylak Adam*'da Bay C. nin kendi dünyasında yarattığı kalıplarla oluşturduğu davranış görünümü; alışılmış sınıflara, gruplara karşı çıkıştır. “ _ Galiba sizi anlıyorum. _ Yanılıyorsun. “Siz” anlanamaz, “sen” anlanır. Bazı kitaplarda “sizi seviyorum”u okuyunca gülerim. Sanki “siz” sevilirmiş! “Sen” sevilir, değil mi?” (Atılğan, 2006, s. 63) “Sen” ve “siz” arasında yaptığı karşılaştırma ya da yorum da diyebiliriz; farklı bir görüştür, sıradan değildir, birçok kişiye garip ya da anlamsız gelebilir. Alışılanın dışına çıkmadır. İlginç olmasındaki neden ise; içindeki bu farklı algılamayı, sorularla karşı tarafla paylaşabilme gücündedir.

Bay C. günleri kendi içinde sınıflandırır. “Belli günlerde belli yaşamaları vardır. Pazar günleri pazarlık yaşamalarını kuşanırlar, çarşambaları çarşambalık! Hep ayrıntılar!” (Atılğan, 2006, s. 105) Aynı tarz yaklaşımla insanları yaratık olarak tanımlaması da, kalıpların dışına çıkmayı içerdiği için dil uyumsuzluğuna bir örnektir. “Toplumsal yaratıklar olduğumuza göre, insan toplumlarının en iyisi bu daracık, sorunsuz, iki kişilik toplumlar değil mi?” (Atılğan, 2006, s. 112) Yine benzer bir örnek “Londralı kasapla İstanbullu kasap dünyaya aynı gözle bakarlar,” olabilir. (s. 130) *Aylak Adam*'da toplumu sorgulama adına, bu tarz örnekler çok sık karşımıza çıkar. Özellikle de kendi

kafasında yarattığı gruplarda, her ne kadar nefret etse de topluma yerleşmiş sınıflardan, herkesten farklı bir mantıkla var olan düzen içerisinde kendi kimliğini oluşturmaya çalışır. Kendi yasaları vardır, okura çok farklı gelse de. “Günlerin adı, sürelerince yaşanılan olayların değerine göre değişebilir. Bugün, şimdilik “paltosunu ilk çıkardığı gün”dü, sonra “Güler’i ilk gördüğü gün” olacaktı” (Atılğan, 2006, s. 49). Örnekte olduğu gibi, günleri bile gruplara ayırır; ancak farklı bir adlandırmayla. Sadece ona özeldir, bu ayırım. Kendi ürettiği ve kendi tükettiği. “İşten dönenler, akşam gezintisine - değil sürtünmesine- çıkanlar, korkunç gömlekli delikanlılar, bisikletlere binmiş şortlu kızlar, çevik bakışlı dedikodu arayıcılar, hepsi de bu otomobil kornalı, bisiklet zilli, ıslıklı gürültüde sanki sevinçliyidiler” (Atılğan, 2006, s. 98). Yaşamı bu şekilde sınıflandırarak ve kendini dışarıda tutarak bir çıkış yolu bulan Bay C. nin kendi dünyasında yaptığı bu tanımlama, toplumsal açıdan alışıldık olmasa da, sadece bir kişiye özgüdür. Sınırlarını o koymuştur ve insanlara bakış açısını, içten içte kızgınlık taşıyan bu satırlarda hissettirir. Sosyal yapıda bir gerçekliği yoktur. Alışılmış olan bir tanımlama olmadığı için de mizahî bir uyumsuzluk içerir.

Sınıflandırmalarda, gruplandırmalarda yapılan değişiklikler, alışıldık olanın hükmünün geçersizliğini içerir, aksine hiç alışmadığımız bir görüntü çıkarır. Özellikle bu değişiklikte gerçeklik payı hiç yoksa eğlenceli bir dili oluşturur. Sözcükler arasında kurulan ilişkinin saçma bir yorum olması da eğlenceli dili destekleyen farklı bir uyumsuzluktur. Sonuç olarak uyumsuz olan, özellikle de seviyeyi düşürüyorsa, komiktir.

Tante Rosa’da yaşamı tek bir kişinin gözlerinden takip ederiz; duruma göre şekil değiştiren, hayatı katlanılabilir duruma çeviren, yaşam tutkusuna göre her seferinde yeniden beliriveren bir takip etmedir bu ya da farklı bir açıdan kalıpların dışına da çıkmaktır. Bu tanımlamayı dolduran bir kişidir, Rosa. Yaşam çizgisindeki eğri büğrü yollarda, hep düze çıkmak için çabalar; çıkamadığı yerde de, bu bozuk yolu, düzgün kabul eder. Tutkularının peşinden giden bir kadın olduğu için, çoğu zaman toplumun kabul ettiği doğruların izinin sürmez. Zaten Rosa için toplumun çok da bir önemi yoktur; savaş yıllarının yarattığı kendini kurtarma derdiyle, kendine odaklanan bir tiptir.

Bu doğrultuda da Rosa, kendisiyle bağlantı kuran tüm nesnelere, yeniden tanımlamaktadır, hatta bu tanımlamalar tekrar tekrar şekillenebilir de.

O birdenbire biçimlenen, ansızın somutlaşan cinsiyet hayvanı ormandan çıkıverdi, bir Hans oldu, Tante Rosa karşısında Hans'ı değil o hayvanı buldu, pusuda bekleyen sinsi hayvanı ve kendini Hans'ın değil, evet evet asla Hans'ın değil, o hayvanın kollarına bıraktı. Ama en kötüsü şimdi, en kötüsü o ansızın biçimlenen, somutlaşan hayvan sonra yine Hans oldu, aptal Hans, üç danslık Hans, o gün nedense bira paralarını ödeyen Hans... (Soysal, 2013, s. 28)

Rosa, ilk kocası olan Hans'ın, kelimelerle resmini çizer, bu satırlarda. Bir anlık cinsel çekimin büyümesine kapılarak peşinden ormana sürüklendiği Hans, büyümenin bozulmasının ardından yine eski kalıplarına bürünür. Örneğe baktığımızda, Hans'ı "cinsiyet hayvanı" olarak tanırız, devamında ise Hans yine eski kimliğine bürünerek, onun bildiği kişi olur. Bu eskiliği ise Hans'ı tanımladığı üç farklı sıfatla yaratır. Kısacası Rosa için Hans, o anki duygularına göre iki farklı kulvarda tanımlanmıştır.

Tante Rosa için karşısına çıkan sorunların üstesinden gelmek, bakış açısının yeniden kurulmasıyla mümkün olur. Zaten hep yeniye aramanın peşinden giden bir kadın olarak, sorunların çözümü demek, yeni bir yol demektir Tante Rosa için. Bu noktada da yeni bir tanımlama yaparak sorunu, en azından katlanılabilir noktaya getirir; iş bulma serüveninde yaşadıkları gibi. "Bu işin başka bir işten ne ayrıcalığı var? Bir adamın paltosu için para almakla b... için para almak arasında ne... fark var? Bu da bütün insanca işler kadar pis" (Soysal, 2013, s. 62). Vestiyer görevlisi olmak için işe başvurur; ancak öğrenir ki tuvaleti de kendisi kontrol edecek ve temizleyecektir. Doğal olarak da yeni bir tanımlamaya ihtiyacı vardır; çünkü Rosa için başka bir iş imkanı yoktur. "Helaya giren bir bayan olmakla, helayı bekleyen bayan olmak arasındaki ince ayrıntıları mı?" (Soysal, 2013, s. 63). Bu örneklerde görüldüğü gibi, sorunlara iki karşıt yönden bakan bir insanı görürüz; hangisi işine gelirse onu kabullenir. Aslında pragmatist bir algının kendini ele vermesidir. Durmu kabullenip yeni bir yol çizmek, güçlü olmak da demektir aynı zamanda.

Sınıflandırmalarda gülüncü doğuran uyumsuzluk, *Tutunamayanlar*'da da Turgut'un veya Selim'in bakış açılarıyla her türlü konuyu yorumladıkları pasajlarda zaman zaman karşımıza çıkar. "Acaba sinüsü mü yoksa kosinüsü mü daha çok seviyorum diye öyle

bir açmaza düştüm ki, sonunda ikisinin de karesini aldım; gene bir neticeye varamadım” (Atay, 2016, s. 57). Bay C. de olduğu gibi, Turgut ve Selim de alışkanlıklardan, ezbere öğretilenlerden, mantıksal bir temele oturtulmadan yapılan sınıflandırmalardan hoşlanmaz ve bu ezberci zihniyeti yıkmak için kelimeleri, ait olduğu gruplandırmalardan çıkartarak farklı bağlamlarda kullanırlar. Bunu yaparken de pozitif bilimlerin dili sürekli aralara yerleştirilir. “Turgut: Evet bu nazariyeyi ben buldum! Değil seni, Gauss’u bile kıskandıracak, Leibniz’i ümitsizlikten intihara sürükleyecek bir ilim-hayal buldum. Minimini bir x ile canım bir y arasında başlayan bu ilişki...” (Atay, 2016, s. 68) İkisi de mühendislik eğitimi alan kişiler olarak, o alana özgü teorileri, duygusal ilişkilerin tanımlanmasında kullanarak, farklı sınıflandırmaların içine sokarlar ya da bu örnekte olduğu gibi yeni teoriler yaratırlar. Absürd bir dil çoğunlukla satırlara egemen olur. Saçmanın dozu arttıkça da, uyumsuzluk da kendini daha çok belli eder. Örnekte olduğu gibi “x” ve “y” arasında bir aşk olmasının absürdü doğurmasıdır.

Turgut ya da Selim, ikisi de etraflarındaki insanları, hatta kendilerini bile farklı bağlamların içine yerleştirebilir. Uyumsuz sıfat tamlamalarıyla, bahsedilen öznenin alışıldık kalıbını yıkabilir, konumunu değiştirebilir; serseri örneğinde olduğu gibi. “Elini cebine sokmuş düşünüyordu; serseri, sigarayı çıkarmasını bekliyordu. Güngörmüş bir serseri. Beklemesini biliyor. Toplum sorunlarının üstüne çıkmış; göreneklerden arınmış” (Atay, 2016, s. 538). İki birbirine uymayan sözcük “serseri” ve “güngörmüş” bir bütünlük kurması açısından bir dil uyumsuzluğu yaratır. Çünkü serseri kavramının anlam örüntüsünün içine “güngörmüş”ü dahil etmek, sözcüklerin anlamını farklı noktalara çekebilir. Devamında da gelen açıklamada, uyumsuzluğun dozu daha da arttırılır ve doğal olarak gülünç dil belirginleşir.

Kişilerin tanımlamasını değiştirmek de, anlam ilişkilerinde farklı bir sınıflandırmayı doğurabilir. Ya da anlamsal açıdan birbirini karşılamayan sözcüklerin farklılıklar ya da benzerlikler üzerinden ilerleyerek birbiriyle var oluşu da, mizahî bir uyumsuzluk yaratabilir. Turgut’un ve Selim’in yorumlarındaki gülünçlükler, bu uyumsuzlukların sık kullanılması açısından birçok örnekle gösterilebilir. Ancak tekrar olmaması açısından iki örnek üzerinden ilerlenecektir. “Serseri” ve “güngörmüş” arasındaki ilişkinin bir benzeri de “garson” ve “filozof” örneğinde görülebilir. “Fakat, sonradan garson olmuş

bir filozof ya da filozof olmuş bir garsona göre, insanlar karışık salataya benzer” (Atay, 2016, s. 63). Devamında da Turgut’un, insan ruhundaki bu karışıklık yüzünden yeni şartlara uyum sağlayamadığı da, dile getirilir. Kısacası Turgut’un topluma tutunamamasının açıklamasıdırç

Selim ve Turgut arasındaki atışmalarda, birbirlerini farklı anlam örüntülerinin içine yerleştirerek, alaycı bir dille gülünç olanı yaratırlar. Daha doğrusu yarattıkları bu dil, onların hayata katlanabilmelerindeki bir çıkış kapısı olduğu için, ikisi de karşı tarafın sataşmalarını, aynı mantıkla kurulmuş bir dille cevap vererek karşılar. “Söze başlarken, tarihçi taklidi yaptığımız için haksız olarak benim hakkımda ‘eyyamgüder’ gibi, sığır çobanıyla karıştırılabilecek bir deyim kullandınız diyorum. Hiç olmazsa oportünist deseydiniz, kimse anlamazdı” (Atay, 2016, s. 66). Bu örnekte de gösterildiği gibi, kendilerini farklı sınıflara yerleştirirler. *Tutunamayanlar*’da sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Okurun kafasını karıştırarak anlatının dil zenginliğini oluşturur. Hafif dozda da, postmodernizme özgü olsa da, oyunsu dilin sözcüklere sinmiş olduğu fark edilir. Ancak postmodernitedeki oyunsuluktan farklı olarak, amaç sadece eğlenceli bir dili kurmak değildir. Komik bir dille birlikte önem taşıyan diğer bir öge de; metnin iletisinin de anlamsal bir değerinin olması, bir gerçekliği karşılamasıdır.

Kalıpların dışına çıkılması, geleneksel anlatıların içinde karşımıza çok çıkan bir dil tekniği değildir. Çünkü geleneksel romanın yeniyi yaratmak gibi, bir amacı yoktur; amaç daha çok verilmek istenen mesajın, okura anlayabileceği bir tonda gösterilmesidir. Bu anlamda *Zübük* veya *Halo Dayı ve İki Öküz* gibi, daha çok davranışların uyumsuzluğu üzerine odaklanan mizah eserlerinde, kalıplarla çok da fazla oynanmaz ya da nadir kullanılır. Bu açıdan sınıflandırmalardaki değişikliklere komik bir örnek olarak *Halo Dayı ve İki Öküz*’den kadınların yeniden tanımlanması verilebilir. Örnek, İdris’in şehir yaşamıyla tanıştıktan sonra kadına olan bakış açısının nasıl da değiştiğini gösteren komik cümlesi verilebilir.

Asker ocağına gidinceye dek kadın denen şeyi hiç mi hiç bilmezdi İdris. Kadını ancak, çocuk doğuran, aş pişiren, bir de su ısıtan olarak düşünürdü. Ama Yaman Murtaza’dan kurs gördükten sonra ne çeşit kadınlar öğrenmişti.

Yakan kadın, eriten kadın, çürüten kadın, işveli kadın, göğüsleri büyük kadın, kalçaları geniş kadın... (İzgi, 2011, s. 98)

Son satırda dikkatleri çeken kadın tanımlaması, dışının erkeğin cinsel hazzına göre yeniden ad bulmasıdır. Eril dilin hükmünde olan bu tanımlama, aslında geçerliliği olmayan, pragmatik açıdan bir getirisi de bulunmayan yeniden yaratımdır. Anlatıcının bu yaratımda amacı; komik dili kurmak ve onun da ötesinde, köyden çıkıp şehre gelen erkeğin kıyıda kalmış cahilliğini göstermektir. Amaç da zaten dil hazzından çok bu cahilliğin ortaya konmasıdır. Bu örnek tipik bir sınıflandırma içerdiği için buraya aktardım, ancak yukarıda da belirttiğim gibi, bu tarz romanların genelinde, kalıpların dışına çıkılması, çok da kullanılan bir dil uyumsuzluğu değildir.

Cahillikleri, dikkat çekici örnekler üzerinden dile getiren ve diliyle farklılık yaratan romanlardan biri *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, sözcüklerin bilinen anlamlarından çıkarak yeni bir görünüme kavuşturulması ya da alışıldık olanın değiştirilmesi, çok sık kullanılır. Bu açıdan romandaki en komik örneklerden biri; rüzgârın her gece caminin minaresini uçurması sonucunda, insanların İslam'ın beş şartına yeni bir madde eklemeleridir. Bu örnekte; hem ileti, hem de dilin uyumsuzluğu, güçlü bir şekilde birleşerek gülüncü oluşturur.

Çiçektepe'de çiçekler açılınca, gün ışığında ilk önden minaresi tenekeden bir cami kuruldu. Caminin minaresini kurulduğu günün gecesinde rüzgâr söküp uçurdu... Kayıp minare tartışması günlerce sürüp gitti... Çiçektepe'de bu tartışmaların sonucunda İslamın beş şartına 'Geceleri minare tutmak' diye bir şart eklendi. Çocuklar, sakatlar, emzikli ve gebe kadınlar özürülü kabul edildi. Onlara minare tutmak günah sayıldı (Tekin, 1990, s. 15).

İnsanların kendi kafalarına göre, yerleşmiş bir sınıflandırmayı değiştirmeleri ve kendilerince yorumlamaları komiktir. Sonuç olarak İslam'ın beş şartı vardır; ancak Çiçektepeliler kendi tenekeden yaptıkları camilerini koruyabilmek için, altıncı bir şart eklemeye kalkarlar. Doğal olarak böyle bir sınıflandırma yapılması komiktir. Anlamsal açıdan da cahillikle birlikte, insanın kendi fiziksel şartlarına göre dünyayı yeniden anlamlandırması da dikkat çekicidir. Katı kurallarla kabul edilen din bile, insanın ihtiyaçlarına göre yön değiştirmesi gerçeğidir, bir bakıma.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda, Çiçektepe mahallesinde yaşayan insanlar, bilgisizlikleriyle dikkat çeker. Tarih, din, siyaset, sanat, toplum vb. hiçbir konuda

bilgileri olmadıkları için de uydurma öykülerle kendilerini gösterirler. Özellikle dışarıdan duydukları kimi sözcükleri, kendileri yeniden yorumlarlar ve bunun sonucunda bilinen kelime değişmiştir artık, farklı bir dizgeye ait olmuştur. Bu açıdan “Devrim, komünist, Konfüçyus” sözcüklerinin uydurma öykülerle yeniden yaratılması komik örnekler verilebilir.

Daha çöp bayırları ve kondu diye bir şeyin adı duyulmamışken, dünyanın koca bir ülkesinde, insan kasırgası anlamına gelen ‘Devrim’ diye bir durum ortaya çıkmış. Bu ülkede sürüler halinde Romanikalar yaşıyordu. Romanikalar çalgı çalıp dolanırken, insan kasırgası dindikten sonra bu ülkenin adı tarihe ‘Komünist’ diye kayıtlandı (Tekin, 1990, s. 79).

‘Devrim’ insan kasırgasına, ‘komünist’ ise Romanikalara dönüşür. Sözcük ait olduğu sınıftan çıkarak, başka bir mantığa bürünüp kendini yeniden tanımlar. Komik bir dil kurulumudur. Daha da komiği ise; çingene Hınık Alhas’ın, insanları çevresine toplayarak anlattığı bu öykülere, herkesi, hiçbir bilgilerinin olmamasına rağmen inandırmasıdır. Anlatıcının amacı; insanların cehaletini, bu komik dilin gerisinde, okura ulaştırabilmektir.

Benzer bir örnek de yine Hınık Alhas’ın insanlara Lazlar ve Konfüçyus hakkında verdiği bilgilerdir. Filozofun ismini değiştirir, insanlara uydurma öykülerle Konfüçyus’un öğütlerini anlatır. Kimi noktada saçmanın tonu da aralara karıştırır. Eğlenceli dil açıkça satırlarda fark edilir, ayrıca kavranması adına okurundan çok da fazla emek istemediği için, birçok insanın mantıksal olarak anlayabilecekleri bir örnektir.

Lazların ülkelerine kuzey denizlerden gelip yerleşen balıkçı kabilelerinin torunları olduğunu haber verdi. Dedelerininse ilk gelen kabilenin başında bulunan Reis İstafanos olduğunu söyledi... Reis İstafanos’un ardından büyük bir Çin ermişini andı. ‘Konfekçiyun’ diye bir adamın adını diline doladı. Konfekçiyun’un öğütlerinden koskoca bir kitapları olduğunu söyledi.

Bu tarz dil uyumsuzlukları anlatının dinamiğini koruyan noktalardır. Okuru her zaman metne bağlar. Ayrıca dile getirilenlerin yalan olduğu, kendisini açıkça belli eder, metinde eğlenceli bir dünyanın kapılarını aralandırır. İçerisinde bir şaşırtmaca olduğu için, ayrıca okurun da kimi zaman kafasını karıştırır. Sonuç olarak, bu tarz örnekler,

Berci Krisitn Çöp Masalları'nda zaman zaman karşımıza çıkar, romanın mizahî dilini kurmada etkindir. Küçük parodi örnekleri tarzında yer alan bu cümle dizilimleri, kurgu içerisinde kurgu olması adına, oyunsu bir dilin varlığını da gösterir.

Daha çok anlatıcının kendi yaşamını tanımladığı kitaplardan biri olan *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, kişi kendisiyle dil üzerinden oynar. “Anlıyorum Bay Sahtegi, siz, tükenesi çirkinliği korunmaya değmez bir kara *kelaynak* ses vermez bir plastik çingiraksınız” (Bener, 1991, 17). Kendini ‘kara bir kelaynak kuşu’, devamında da ‘plastik çingirak’a benzetmek dildeki gülüncü yaratır. Şaşırtıcı bir benzetmetir, anlamın sapması kolayca fark edilse de, gönderilen ileti kendini hemen ele vermez. Çok da kolay olmayan bir dil örüntüsü hakimdir.

Vüsat Bener’de komik sınıflandırmalar, daha çok benzetmeler ya da kişileştirmeler üzerinden kurulur. “Ha bir de onarım budalası, mızıkçı daktilom” (Bener, 1991, s. 14) Ya da ait olan, dilimize yerleşmiş sözcükleri değiştirerek, anlamın yönünü değiştirir. “Başköykent”, örneğinde olduğu gibi anlatıcı, Türkiye’nin başkenti Ankara’yı, insanların zihnine yerleşmiş kalıbın dışına çıkararak ‘köy’e dönüştürür. “Yaşam inadına, tutkunluğuna, sevdasına saygı duyduğum bir dostun deyimiyle bu *başköykent*’in killi toprağına, az proteinli gübre olacağım anlaşılın” (Bener, 1991, s. 42). Aslında dile getirmek istediği Ankara’nın gelişmemişliği, geride kalmışlığı, şehirden çok bir köyü andırmasıdır. Doğal olarak da, yaratılan bu tanımlama değişikliği, özünde gerçek olanı vurgulamaktadır.

Komik sınıflandırmalarla *Bıyık Söylencesi*'nde de karşılaşırız. Özellikle bıyık etrafında dönen konuşmalarda, bir bütün oluşturmuş sözcük gruplarının arasında araya anlamsızca yerleşmiş sözcükler ya da saçma ilişkiler üzerinden kurulmuş birliktelikler görürüz. Hatta bu komik birliktelikler, kimi zaman kendini kolayca ele de vermeyebilir. Berber Ziya’nın dükkânında Mustafa Kemal Atatürk’le, Cumali’nin resimlerinin yan yana durmaları gibi. Bu örnek debıyık fotoğraflarıyla bir araya getirilmiş saçma bir grup vardır, duvarda; Cumali’ye ait bir sürü bıyık. En komiği ise böyle bir sınıflandırmanın ortasında, hiç de alakası olmayan Mustafa Kemal Atatürk’ün resminin de olmasıdır. Zaten görselliğin baskın olduğu betimlemelerde, özellikle de mekânsa, aralara

sıkıştırılmış Atatürk resimleri kendini gösterir. İnsanlardaki yüzeysel algılamayı, bağlantı kuramamayı gösteren bu örnekler, anlatıcının alaycı bir eleştiriyi oluşturan sınıfsal uyumsuzluklarıdır. Çiftanlamlılık da ikili anlam içermesi açısından bu sınıflandırmada kendini gösterir.

“Bıyık”la ilgili komik uyumsuzluklar, romanda sıklıkla kullanılır. İnsanların boş işlerin arkasına sığınmalarının, birbirlerini anlamsızca kandırmalarının komik bir imgesi haline gelen “bıyık” kendi arasında da sınıflara ayrılır. Bu sınıflara da anlatının içindeki kişiler yerleştirilir. Birçok insan anlamasa da, anlamış gibi yapar. Bir çeşit kandırmacıdır.

“Şu köşede oturan arkadaşın bıyığı da hiç yabana atılmaz,” dedi.

“Çok doğrusun, kaymakam bey, benimki de okkalı bıyık olmasına okkalıdır, ama asıl yastık bıyıktır, yani hilelidir,” dedi Hacizzet Ocak.

“Neden hileli olsun ki?”

“Benimki yastık bıyıktır, efendim, kılının çoğunu sakaldan çalar.”

Kaymakam hiçbir şey anlamadı, ama anlamamış gibi görünmek istemedi (Yücel, 2010, s. 45).

Kaymakam, şaşkındır; bıyığın kendi arasında “hileli, yastık, okkalı” gibi gruplara ayrılmasını çok anlamlandıramaz. Ne kadar saçma olduğunu fark etse de ya da tam olarak Berber Ziya’nın ne dediğini kafasında konumlandıramasa da, boş boş “evet, anladım” der. Komiği yaratan da hem sonu bir yere varmayan bıyık sınıflandırmasıdır, hem de “mış gibi” davranma alışkanlığıdır. Romanda sıklıkla ele alınan bir konudur; bu kandırmaca dil.

Romanın takıntılı bir objesi haline gelen, ‘bıyık’ sürekli olarak yeniden tanımlanır ve her tanımlamada, saçma bir gerçeklik yaratılmaya çalışır. Özellikle bıyıkla ilgili yapılan uzun uzun tanımlamalarda, saçmanın tonu yükseldiği için, kimi zaman okura anlamsız bir sözcük birlikteliği gibi de gelebilir. Çünkü neden sonuç bağlantısı zayıflar ve anlamın gücü daralır. Uyumsuzluk daha ön plana çıkar.

Cumali, belli etmeden, çevresindekilerin bıyıklarını da izliyor, zaman içinde, önce her birinin kendine göre hızlı ya da yavaş bir yükseliş gösterdiğini, arkasından, her birinin kendi oylumuyla oranlı bir doruğa ulaşmış burada bir süre oyalandıktan sonra, ağır bir inişe geçtiğini görüyordu (Yücel, 2010, s. 82).

Bu örnekte, Cumali, artık bıyık üstadı olduğu için kendince yorumlamalar yapar. Ona göre her bıyığın farklı bir orantısal düzlemi vardı: “...gene de bıyıktan anlayanlar için, renk düzleminde, sıklık düzleminde, sertlik, diklik, sağlamlık düzlemlerinde, ağırdan başlayıp gittikçe hızlanan düşüş izlenmekteydi” (Yücel, 2010, s. 82). Tüm bu örneklerde öne çıkan tanımlamalardaki, sınıflandırmalardaki uyumsuzluktur. Birbiriyle çok da bağlantısı olmayan sözcük birliktelikleriyle ya da mantıksızlık üzerine kurulu oluşumlarla dizilidir, bu satırlar. Sonuç olarak da, kimi okura anlamsız gelse de, komiktir.

Sınıflamalardaki uyumsuzlukların yarattığı komikliklere; genel geçer kurallarda yapılan değişiklikler de eklenebilir. Alışılmışın dışına çıkma, bir ‘şey’i değiştirme ya da dönüştürme, farklı bir algılama yaratmaya çalışma vb. kendi arasında çeliştiğinde komiği doğurur. En basitinden *Hocaefendi'nin Sandukası*'ndan alınan şu cümle bile; yaptığımız açıklamanın basit bir örneği olabilir: “Pantokrator Manastırı'ndan bozma Zeyrek Cami Medresesi olağan günlerinden birini yaşıyordu” (Kongar, 2012, s. 23). Manastırdan camiye dönüşme, sınıflandırma uyumsuzluğundan çok bir çeşit sınıflandıramamadır, aslında. Daha komik bir görünüm ise; evrenin “zıtlıklar teorisi”ne göre açıklanmasıdır. Bilinen tanımlama değişmiştir.

Teklik yalnız Allah'ta vardır. Allah'tan başkası çifttir. Yani, her şey ikiyeşerdir. Ve bu iki birbirine düşmandır. Nitekim cisim ve can; ölmek ve dirilmek; ve suret ve sıfat; ve akıl ve nefis; ve asıl ve ferî; ve zaman ve mekân; ve sezgi ve işaret; ve kuşku ve kesinlik hep ikilik alâmetidir (Kongar, 2012, s. 27).

Ebu Cafer'in bu açıklamasından sonra, öğrencilerden birinin, Doğan'ın akli karışmıştır ve kendince “Şimdi ben çift miyim yani, olacak iş mi bu? İşte şurada tek parça durmuyor muyum?” şeklinde komik bir yorum yapar (Kongar, 2012, s. 27). Daha komiği ise arkadaşları Oruç'un, insanın yüzünde Allah yazdığına dair eski bir inancı dile getirmesidir. “İnsan suratındaki ‘Allah’ kelâmı bile biri soldan sağa, öteki sağdan sola, birbirine zıt yönde olan iki görüntü değil midir?” (Kongar, 2012, s. 28). Hurufilerin harflerle kurdukları ilişkinin alaya alındığı bu satırlarda, çiftanlamlılık da kendini gösterir, daha doğrusu ironiyi kurar. Kısacası saçma bir sınıflandırmanın alayıdır, aslında. Bu komik sınıflandırmalar arasında en dikkat çeken ise meleklerin erkek mi ya da dişi mi olduğu, konulu tartışmadır. “Sakin buradaki tartışmayı,

İstanbul'un Fethi sırasında Ortodoksların "melekler erkek midir, dişi midir?" münakaşasına benzetmeyin" (Kongar, 2012, s. 55). Yine saçma bir sınıflandırmadır ve ayrıca hiçbir getirisi de yoktur. Doğal olarak da hem çözümsüz hem de işlevsiz olması komiği doğurur.

Hristiyanlık ve Müslümanlık arasındaki karşılaştırmalarda da komik yorumlar vardır. Aslında iki dinin tanımlaması yapılmaya çalışılır; ancak işlevsiz bir kıstas üzerinden yapıldığı için eğlenceli bir dili doğurur. Bu anlamda; postmodern tarih romanlarındaki, bilginin, gerçeğe dayanma gibi bir sınırlaması olmadan yeniden yaratılması söz konusudur. Bu açıdan dildeki oyunsuluk kendini gösterir. Gerçeklerin çarpıtılmasının bir önemi yoktur. Önemli olan dil zenginliğini kurabilmektir. Yine de her iki din algısını alaya alan anlamsal oluşum da, arka planda görüldüğü için, amaç sadece oyunsuluk değil, alttan alta toplumla da dalga geçebilmektir.

En sonunda da: "Yahu Hoca, bu Hristiyanlık gerçekten idrak dışı bir din. Çünkü benim aklım bu anlattıklarını gene almadı. Dinini imanını seveyim. Bizimki basit. Tam bana göre. Böyle 'üçleme müçleme yok', 'Eşhedü en lâ ilâhe illallah ve eşhedü en lâ Muhammedün Resulullah' dedim mi iş bitiyor! (Kongar, 2012, s. 84)

Üçleme ile kast edilen "teslis inancı"dır. Ve bu inanç, yukarıdaki örnekte de olduğugibi, kimi zaman alaycı bir dille sorgulanır. "Hoca yahu, Hazreti İsa hem Allah, Hem Allah'ın oğlu, hem mukaddes ruh nasıl oluyor..." (Kongar, 2012, s . 84) Birbirleriyle bu konuyu sürekli tartışır; hatta Raşid'in kafası bir türlü algılayamaz ve ona bu teslis inancı mantıksız gelir. Komik olan, kendi içinde tanımlayabileceğimiz dini bir kavramın, başka bir dinle karşılaştırılmasıdır, çünkü varoluşsal bir temeli yoktur. Doğal olarak da karşılaştırmasını yaptıkları noktaların bir anlamı olmadığı için de komik bir görünüm kazanır.

Genel olarak *Hocafendi'nin Sandukası*'nda, bozulmayı doğuran dil uyumsuzlukları, tanımlamalar ve karşılaştırmalar üzerinden ilerler. Tanımlamalar da, öğretilen bilgilerin alaya alınması adına, bir uyumsuzluk yaratılır. Karşılaştırmalar da ise; genellikle bilinen dinî kavramların, geçerliliği olmayan değerler üzerinden sorgulanması söz konusudur. İçindeki alayı her okur için kolay ele veren bir eser olmayabilir. Alaycı dil, genellikle

satırlara çok iyi gizlenmiştir, bu da romanın belki de daha dikkatli okunmasını gerektirebilir.

Bu başlık altında incelediğimiz örneklerin genel bir özetini yaparsak eğer; belki de hepsini bir çatı altında toplayan en belirgin sözcükler “bozulma ve yeniden üretme” olabilir. Bunun altına tanımlamaların bozulması, karşılaştırmaların bozuk yapılması, roman kişinin kendi evreninde yaşamı yeni tanımlamalarla üretmesi, oyunsu bir dille sözcüğün anlamını bozarak yeni bir anlamda kullanılması, tutarsız sınıflandırmalar vb. birçok madde ekleyebiliriz. Genel olarak hepsi, ele alınan her ne ise yeni bir üretimden geçerek, okurun karşısına farklı çıkabilir. Doğal olarak da bu farklılık, anlatıda komiğin tonunu belirleyen en önemli ölçüt olacaktır.

Sınıflandırmaların değişmesi ya da kalıpların dışına çıkılması, aslında insanın yaşam karşısındaki tutunma çabasına göre şekillenmiştir. Bunun en tipik örneğini de birey bazında *Tante Rosa*'da; toplumsal açıdan da *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda görebiliriz. Her iki romanda da, bireyin ya da kalabalıkların kendilerini koruyabilme adına, yaşamı, birçok kez yeniden tanımlandırmaları görülür. İhtiyaçları neyse, o doğrultuda da sorunu farklı bir boyuta çekerek çözmeye çalışırlar. Her türlü yeni sınıflandırmalar bu anlamda yaşamın gerçeğiyle birebir bağlantılıdır,. Kimisinde ise bir tür isyancı dilin, çevresine karşı çıkışın, sıradanlığa açılan savaşın bir görünümüdür; Bay C. örneğinde olduğu gibi. Kimi romanda da sadece eğlenceli bir dilin üretilmesinde yeni sınıflandırmalar karşımıza çıkar. Sonuç olarak her ne amaç ile kurulursa kurulsun, içerisinde yeni bir algılamayla şekillenmiş bir tanım barındırmaktadır.

1.2.2.6. Mantık Kurallarının Bozulması:

Mantık kurallarının bozulması da uyumsuzluğu yarattığı için, anlatıyı gülünç bir konuma sokar. Anlatıcı sözcükleri, cümleleri, olayları biraraya getirirken, mantıksal ilkeleri değiştirir ya da bir kısmıyla oynar ki bir uyumsuzluk oluşsun. Ancak kimi zaman bozulan her ne ise metnin içine oturmadığında, daha doğrusu anlatıcının amacıyla birebir uyuşmadığında anlamsız bir saçmalığa da dönüşebilir. Doğal olarak da

dilin mantığının bozulması, anlatıcının dikkatli bir akıl yürütmeye kurması gereken bir uyumsuzluktur.

Mantık kurallarının bozulması, bazı kullanımlarda en üst derecede kullanılır; yani hiçbir gerçekliği yoktur. Bu tarz bozulmalar, her okur için çok kolaylıkla fark edilir. Fiziksel açıdan hiçbir olabilirliği kalmadığı için, okura tam olarak kendini gösterir. Hatta okurun anlamak için kafa yorması da gerekmez. Bu yorumlamaya en tipik örneklerden biri *Murtaza*'da kedilerin Murtaza'yı mahalleden atmak için toplantı yapmaya kalkmasıdır.

Kedilerin tümü de bu zorunluğa candan inandıkları için, hemen bir komisyon kuruldu. Başkanlığa koca kafalı kedi getirildi. O da bu işe çok sevindi. O kadar ki, heyecandan fırladı kürsüye, avazı çıktığı kadar miyavladı:
“Bize çöp tenekelerini çok gören Bekçi Murtaza kahrolsun!”
Korkunç bir miyavlama salonu doldurdu (Kemal, 2011, s. 49).

Bu sahneden bir öncekinde de Murtaza, kedinin biriyle konuşmaya kalkar ve kediye sert bir dille akıllar verir, ona ceza yazacağını belirtir. Devamında da kedilerin bir araya geliş sahnesi vardır. Romanın en ilginç yerlerinden biri olan bu bölüm, aslında Murtaza'nın kafasında yarattığı dünyanın bir alayıdır. Bu uyumsuzluk, gerçeküstü bir sahne olarak romanın en komik bölümlerinden biridir, hatta absürd bir anlatıya örnek verilebilir. Romanın genel yapısına göre çok farklıdır, anlatıya ayrı bir renk katmıştır.

Mantık kurallarının bozulması, anlatıcının iletmek istediği düşüncedeki fiziksel gerçekliği aşan sözcük yapılanmalarına dayanır. En basitinden *Dört Köşeli Üçgen*'de anlatıcının, insanların karınlarından konuştuğunu belirtmesi gibi. “Bir pencere arkasından, bir dürbün, bir duvar, bir sokak kenarından derlediğim ilk gözlemler bana insanların çokluk karınlarından konuştuklarını öğretti” (Birsal, 2012, s. 14). Aslında dile getirilen düşünce bambaşka bir boyutta olsa da, anlatıcı ironik bir anlatımı seçerek, kimi uyumsuzluklar yaratarak anlamı ötelemiştir. Okurundan kafa yormasını istemektedir.

Yoksa, yoksa ben ayaklarımla da mı gözlem yapıyorum. Nasıl, ayakla gözlem yapılmaz mı? yapılır şekerim, ayakla da burunla da gözlem yapılır. Anlamadım, Newton bu denli şeyler yapmadı mı dedin? Yaptı şekerim, o da kafasının tepesiyle gözlem yaptı.

...

Ö günden sonra burnumla, saçlarımla, yanaklarımla, omuzlarımla, göbeğimle, derimle, ayak tırnaklarımla uçlarımla da gözlem yaptım (Birsal, 2012, s. 48).

Salâh Birsel'in dilinde çiftanlamlı bir yapı içeren mantıksal uyumsuzluklar çok fazla kullanılır. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, karınlarından konuşmak, tüm vücuduyla gözlem yapmak vb. fiziksel olarak gerçekliği olmayan bağdaşımlardır, anlatıda eğlenceli dil kurulmasında etkilidir. Mizahın çatısı altına girmesindeki neden ise; anlatıcının bu uyumsuzlukların gerisinde bambaşka bir iletiyi, okurlara sunmasıdır. Kısacası bu satırlarda iletilen, sanatçının tüm toplumu gözlemleyen biri olarak varolmasıdır. Hatta kendisini bile gözlemleyen biri olarak, algılarının dört bir yana açık olduğunu vurgulamıştır. “Bu kez de, kendi gözlemciliğimi, gözlem altına alışıma da gözlemlemeğe koyuldum” (Birsel, 2012, s. 56). Özünde; gözlemci kimliğiyle varolan Salâh Birsel'in kendi sanat algısıdır. “Bir hesap makinesinden, bir bilgisayardan hiç mi hiç başkalığım kalmamıştı. Boyuna çalışıyor, toplamlar, çıkarmalar, çarpmalar yapıyordum” (2012, s. 57). Mantıksal uyumsuzluklar yaratarak, kendi varoluş kimliğini, eğlenceli bir dille ortaya koymuştur.

Mantık kurallarının bozulması, kimi zaman içerisinde, gülüncün yanında alay, eleştiri, kızgınlık gibi duyguları barındırabilir. Daha doğrusu bunlar, genellikle el ele giden ve mizahı doğruran kavramlardır; ancak dil oluşumlarında bunlardan biri baskın çıkabilir. Ya da hepsi yoğrulmuş bir şekilde okurun karşısına çıkıp okurundan anlamak için daha fazla emek isteyebilir. Bu saydığımız nitelikler açısından örnek verebileceğimiz anlatılardan biri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, toplumsal yapının değişmesini semboller aracılığıyla, işin içine mantıksal uyumsuzluklar da katarak ironik bir dille eleştiren romanlardan biridir. Bu anlamda uyumsuzlukların kökeni ‘saat’ sözcüğüne yüklenen anlamlardadır. “Saatler de böyledir. Sahiplerinin mizaçlarındaki ağırlığa, canı tezliğe, evlilik hayatlarına ve siyasî akidelerine göre yürüyüşlerini ister istemez değiştirirler” (Tanpınar, 2009, s. 15). Bu örnekte olduğu gibi, saatlerin çevresindeki insanların sosyal yaşamına göre keyfiyet göstermesi, mantıksal bir uyumsuzluk taşır, dile getirilenlerin fiziksel bir gerçekliğinin olmaması esasına dayanır.

Mantık kurallarının bozulması cümlenin kendi içinde ya da etrafındakilerle çelişmesi ilkesidir, bir bakıma. Bu açıklamaya verilebilecek tipik örneklerden biri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kaleme aldığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki ölmüş birinin tabutun

içinden çıkma sahnesidir. Hayri İrdal'ın ailesinin büyük bir sevinçle karşıladığı bu ölüm; tam tersi bir duruma dönüşerek, insanların mutluluklarını yarıda bırakır. Özünde mantıksal açıdan imkansız olsa da, roman dilinde, böyle bir karşıtlık komik bir görünüm kazanmıştır.

Kapıyı halama ben açtım. Yere indirilen tabuttan, kendini çıkarmaları için kısa birkaç emir verdi. Tarihin kaydettiği meydan muharebelerini kazanan hiçbir kumandan şüphesiz kapısının önünde tabuttan indirilen bu kadın kadar soğukkanlı olamazdı. Soğukkanlı ve heybetli...

Herkes bir kat daha şaşırmişti. Kötürüm halam, öleceği beklenen, ölen halam, yardımsız yürüyor, koşa koşa merdivenlerden çıkıyordu (Tanpınar, 2009, s. 64).

Herkes için büyük bir hayalkırıklığıdır. Ancak okur için, romanın en komik sahnelerinden biridir; nedeniyse Hayri İrdal'ın ölmüş halasının geri dönmesi, mantıksal tutarsızlıkla uyumsuzluğu yaratmasıdır. Bir tür mantık hatasıdır, aslında. İlerleyen cümlelerde de aynı tutarsızlıkla devam eder: “Evvvelâ halam, muvakkat ölümünden sonra kendisini o hasta ve mecalsiz halinde dahi âhiretten geriye getiren vücudunu bir daha eskisi gibi hor görmedi” (Tanpınar, 2009, s. 67). Halası eskisinden de güçlüdür ve kafası da, zihinsel kapasite açısından, daha iyi çalışmaktadır. Bu mantıksal uyumsuzluklar arasında en ilginç ise hayata yeniden bağlanan kadının sakatlığını yenmesidir. “Korku, ölümden kurtulmak sevinci, servetine kavuşma telâşı halamın kötürümlüğünü, sakatlığımı yenmişti” (Tanpınar, 2009, s. 68) Sakat olan birinin, öldükten sonra yaşama dönmesi ve tüm hastalıklarının iyileşmesi; imkansız bir oluşum olsa da, anlatıda komikle harmanlanarak, okura sunulmuştur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde arka arkaya yaşanan olaylarda, konuşmalarda, tartışmalarda, hatta tedavilerde bile her zaman mantıksal bir tutarsızlık hakimdir. Herhangi bir sorun olduğunda, çözüm yolları denenir; ancak amaç ve çözüm farklı noktalardan ilerler. Bu anlamda en komik tutarsızlıklardan biri de Dr. Ramiz'in uygulamalarında kendini gösterir. Komik bir tiptir; Dr. Ramiz ve de kendi komikliğinin farkında olmaması da, gülünçlüğüne dozunu artırmaktadır.

- Nasıl olur? diyordu. Sizin gibi bir zat, hastalığına uygun bir tek rüya görmüş olmasın! Bari bundan sonra biraz gayret etseniz...

.....

- Sizden hastalığınıza daha uygun rüyalar görmeyi istiyorum. Anladınız mı? dedi. Bütün gayretinizi sarf edip öyle rüyalar görmeye çalışın (Tanpınar, 2009, s. 114).

Devamında da Dr. Ramiz, hastası Hayri İrdal'a görmesi gereken rüyaların listesini verir. Reçeteli rüya kavramına inanan biri olarak da, "Bu müspet bir ilimdir, dostum!" açıklamasını da eklemeyi unutmaz (Tanpınar, 2009, s. 115). Mantıksal açıdan hiçbir çıkarımı olmayan bu uygulama, abartı bir tonda kaleme alınır. Hatta absürde yaslanan bir anlatım kendini gösterir.

Romanda hiçbir gerçekliği olmayan komikliklerden biri de; İspritizma Cemiyeti'nde yaşanan ruh çağırma seanslarıdır. İçerisinde medyumların da olduğu bir grup insan, akşamları bu evde toplanarak öteki alemle iletişime geçmeye çalışırlar. Birçok zaman da bu süreç başarılı bir şekilde sonuçlanır. Gerçekten de istedikleri ruh karşılına çıkar. "Uykusuzluğun belli başlı sebeplerinden biri geç vakte kadar süren ispritizma tecrübeleri ise, bir başka sebebi de Murat'tı. Murat Nevzat Hanımın masa tecrübelerinde eve alışan bir ruhtu" (Tanpınar, 2009, s. 151). Murat'ın varlığıyla ortaya çıkan uyumsuzluklar artarak devam eder. Özellikle de geç saatler olduğunda, mutlaka kendini gösterir. "El ayak çekilince mutlaka ortaya çıkar, camları siler, halıları silker, eşyanın yerini değiştirir, kitapları düzeltir" (Tanpınar, 2009, s. 151). Mantıksal tutarsızlık barındıran bu tarz komiklikler, sayfalarca devam eder; Murat, bayanlardan birine aşık olur, her gün o bayanın eve gireceği zaman kapısını açar, ona hediyeler getirir, kimileriyle telefonda konuşur vb. Hatta Hayri İrdal'ı telefonda azarlamaya bile kalkar: "...o zaman: "Bırakın kitabı filân da çabuk evinize gidin. Karınız bir kaza geçirdi. Koşun, durmayın!" Adını sordum, "Ben Murat'ım!" dedi ve telefonu kapattı. Sesi insanı azarlar gibiydi" (Tanpınar, 2009, s. 152). Anlamsız örüntülere dönüşen bu satırlarda, Murat'ın komiklikleri artarak devam eder. Her açıdan mantık kurallarının dışına çıkan bir ilişkiler yumağına dönüşür. Bu satırlarda fiziksel açıdan imkansız olan bir oluşumun varlığı; uyumsuzluk ilkesini açık bir görünümle ortaya koyar. Sonuç olarak, mantık kurallarının tamamen yıkılması, okurun işini kolaylaştırır. Çünkü bu gibi örneklerin, okur için fark edilmesi ve anlaşılması daha kolaydır.

Farklı bir açıdan da mantıksal tutarsızlıkların arkasında farklı anlamlar barınabilir ya da alay etmeyi, eleştirmeyi doğurabilir. Dile getirilenin ötesinde, çiftanlamlı bir iletiye dönüşerek, asıl söylenmek istenileni üstü kapalı da olsa, ortaya koyabilir. Sinsi bir gülüşle de olsa, mantıksal açıdan tutarsız görünen kimi cümle oluşumları, gerçeği okura

gösterebiliyorsa, amacına ulaşmış demektir. Tam tersi bir konumda, okur gerçeğe ulaşamıyorsa, tüm bunlar, sadece saçma bir uyumsuzluk olarak okuru eğlendirir. “Şurasını söyleyeyim ki Halit Ayaracı birkaç sene içinde dünyanın en zengin süveter koleksiyonuna sahip oldu. Dairemizdeki daktiloların hepsi ona bir veya birkaç süveter örmüştü” (Tanpınar, 2009, s. 238). Daktilonun süveter örmesi gibi bir bilginin, gerçek olamayacağı, okurun işini kolaylaştırır ve onu cümlelerin arkasındaki anlamı yakalamaya yönlendirir. Kısacası enstitüdeki herkesin boş işlerle uğraşarak vaktini tüketmesi, çalışmaması; çünkü çalışılacak bir iş olmaması anlamına çıkar. Zamanı boş yere tüketmenin, farklı bir dille ifadesidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde, kimi zaman gerçekliğin sınırları iyice kaybolur. Somuttan soyuta ya da soyuttan somuta geçişler olur. Anlatıcı iletmek istediği düşüncesini; bu geçişlerle anlamsal bir bütünlük oluşturarak verir. “Bazı insanların ömrü vakit kazanmakla geçer... Ben zamana, kendi zamanıma çelme atmakla yaşıyordum” (Tanpınar, 2009, s. 190). Zamana çelme atmak; soyut ve somut arasında bir bağlantı kurmaktır. Ancak böyle bir ilişkinin imkansızlığı mantıksal uyumsuzluğu doğurur.

Birçok dil uyumsuzluğunun kullanıldığı romanda, mantık ilkelerini bozulması üzerine kurulu örnekler, genellikle metinde gülüncün dozunu yükselterek, pozitif bir enerji yaratır. Karamsar bir dil algısı değildir, saçma üzerine kurulu olsa da iyimserdir; yaşamın komik taraflarıyla uğraşır. Ayrıca bu mantık ilkelerinin bozulması, genellikle anlatılarda kendini kolay ele verdiği için, okurların dikkatini çekip onları metne bağlayabilir. Bu anlamda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bolca karşımıza çıkan mantıksızlıklar, romanın dinamiğini oluşturan sahnelerdir diyebiliriz.

Mizahî dil, nadir de olsa kimi romanda, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün tam tersi bir yapıda, anlatı kişinin kendi iç dünyasındaki sıkıntıyı atmasında başvurduğu bir yöntem de dönüşebilir. Kişi uyumsuzluklara başvurarak kendini dünyaya uydurabilme telâşından bir nebze de olsa kurtulabilme şansını yakalamış olur ve yarattığı dil oyunları ile kendi eğlencesini yaratır. Bir açıdan, sıradanlığın sıkıcılığı içinde ya da farklı olmanın yarattığı baskıda, kişinin kendi eğlencesi olan bu dil, kimi noktada da

terapisi bile olabilir. Bu konu kişiler üzerinden ayrıntılı bir değerlendirmeyele “rahatlama kuramı”nda ele alındığı için burada daha fazla detaya girilmeyecektir. Bu konuya kısaca değinmemizdeki neden; Selim’in ya da Turgut’un kendilerini bu iç sıkıntısından kurtarabilme arayışıyla sık sık mantıksal uyumsuzluklara başvurmalarıdır. Özellikle de Selim’in İsa’yı da dahil ederek yarattığı kısa kurgularda ya da kutsal kitapların dilini kullanarak yazdığı açıklamalarda bu yorumlamalar dikkat çeker. Selim’in İsa’yla arkadaş olması gibi.

Birden İsa göründü, hepsini dağıttı: “Hadi bakalım, herkes işine,” dedi. Birlikte havalandılar; yüksekçe bir yere çıkıp başbaşa oturdular. Ruhun güzelliğinden filan bahsettiler. İnsanlardan çektiklerini anlattılar, vaktin nasıl geçtiğini anlamadılar. Hava kararırken İsa, izin isteyip ayrıldı: yukarda babası bekliyormuş (Atay, 2016, s. 153).

Satırlarda; İsa’nın dünyaya dönmesi, herkesi Selim’in çevresinden dağıtması, birlikte gökyüzüne havalanmaları, dertleşmeleri vb. sıralanır gider. En komiği ise İsa’nın, babası, yani Tanrı, bekliyor diye, Selim’in yanından izin isteyerek ayrılmasıdır. Hristiyan inancına göre, teslis de diyebiliriz, Tanrı, İsa’nın babası olarak kabul edilir. Selim de bu inançtan yararlanarak, fiziksel açıdan gerçekliği olamayacak bir kurgu yaratır. Selim’in içindeki pessimist dünyanın, tam tersi bir dönüşümle kelimelere sığınmasıdır, bir bakıma. Böyle bir sahnenin gerçek olamayacağı gülünç olanı yaratmıştır.

İsa, romanda birçok yerde karşımıza çıkar. Selim’in kurtuluş ümidinin günden güne azalmasıyla İsa’nın varlığı daha çok belirmeye başlar. Hatta, İsa’ya içindeki bu sıkıntıları anlatan bir mektup yazar. Onun gelip kendisini kurtaracağını düşünerek, özünde kendi durumuyla alay ederek, İsa’yla kurduğu ilişkiyi farklı boyutlara taşır. Kimi yerde gerçeküstü öğeleri çağırırsa da, sürreal bir kurulumdan çok absürd bir dil daha ağır basar. Çünkü bilinçaltı dünyasının çağrışımlarından çok absürd sanat anlayışındaki ‘boşluk’ daha belirgindir. Anlatıcı, insanın evrendeki varlığının anlamsızlığa dayandığını ve yaşamla ilgili tüm çabaların büyük bir boşluk olduğunu kelimelerin arkasında hissettirir.

Sevgili İsa,

Bütün olanlar için özür dilerim. Kabahatin bende olduğunu biliyorum. Günlerdir durmadan seni düşünüyorum. Kitabını elimden bırakmıyorum. Bütün meselelerde sen haklısın... O kadar değiştim ki beni tanıyamayacaksın. Çarşamba günü annemler evde yoklar. Gelebilirsen rahat rahat konuşuruz

Seni Seven Selim (Atay, 2016, s. 154).

Selim'in kurtarıcısı rolünü üstlenen İsa, absürd dilin verdiği saçmanın sık sık vurgulanması açısından anlatının merkezine oturan bir motife dönüşür. Bu kullanım mektuplarda uzun süre devam eder. Birçok yerde karşılaşırız İsa'yla. Özellikle de içindeki karamsarlığın arttığı dönemlerde, İsa'nın yerleştirildiği dil oyunlarını görürüz. Tekrarlar, saçma olanın dozunu artırır ve anlamı tam tersi bir noktaya çeker. Karamsarlığın tonunu yükseltir. Ancak yine karşımıza çıkan sahneler, içerisinde hiçbir gerçeklik barındırmadığı için okura komik gelir. Acının, komiğe dönüşmesidir.

Gördüğü rüyanın etkisiyle uyanan Turgut, camdan dışarıya başını uzatır ve aşağıdaki insanlar sürüsüne bakabilir. Odaklandığı insanlar arasından bir tane Selim çıkarmaya çalışır, o kalabalık arasında arkadaşının yokluğunun tesellisini, kafasında tasarladığı planla kapatmaya çalışan Turgut'un, mutsuzluğu sözcüklere yansır. Anlatıda yavaş yavaş çiftanlamlılık, acıyla iç içe geçmeye başlar ve kara mizahın acı ve karamsarlıkla yoğrulmuş tonu kendini gösterir. Suçlayıcı bir dil de zaman zaman, anlatıya egemen olmaya başlar. Ancak yine de gülme tınısını uyaran bir mantıksızlık aralara karıştır; Selim'in yeniden hayata dönmesi gibi.

Yüzlerce insan, binlerce insan... çoğu ne kadar önemsiz, ne kadar silik. İçlerinden biri Selim olamaz mıydı? Milyonların içinde sadece bir Selim. Bu tabiat kanunları ne kadar insafsız, diye düşündü. Kime zararı dokunur bunun? Hepsinin eli, ayağı, başı var... Selim gibi. Ne olur bu kadar el, ayak, baş bir araya gelse de sadece bir tanecik Selim çıkarsalar aralarında; ne olur bir tane Selim olsa. Elimi sallar çağırırım: koca budala, derim, nereye gidiyorsun yine dalgın dalgın (Atay, 2016, s. 328).

Mantıksal uyumsuzluk satırlarda açıkça görülür. Tabiat kanunlarının insafsız olması ya da Selim'in insan kalabalığının içinde, yeniden yaratılması saçmanın bir yansımasıdır. Okuru duygusal anlamda rahatsız etmeye başlar, ölümün soğukluğu cümlelerde hissedilir. Turgut için gerçekliğin yarattığı bu acı, kelimelerde ses bulur ve Turgut'a bir noktada bu acıya katlanabilme gücünü verir.

Romanın sonlarına doğru, Turgut'un yaşadığı rahatsızlıklar gitikçe daha da güçlenmeye, ataklar daha sık gelmeye başladığı için, saçmayı doğuran uyumsuzluklar, daha karamsar bir algılama doğuran sembollerle ya da çağrışımlarla var olur. Kara mizah belirginleşir; özellikle ölüm kavramı, ölümün alaycı bir dille sorgulamaya açılması kendini gösterir. Selim'i intihara sürükleyen nedenler saçmayla yaratılan uyumsuzluklarda sözcüklere dökülür.

Sebeplerin gözü kör oldu. Dünyayı bir karanlık kapladı. Fırıncılar kimseye ekmek vermedi. Şeker karaborsaya düştü. Matbaalar, ekmek karnesi basmaya başladı gizlice. Selim kafasında onyüzbin, hayatında sadece bir aşk yaşadı. Onun da dumanı doğru çıkmadı. Baca çarpık olduğu için, ortalığı bir kurum kapladı. Göz gözü görmez oldu. Dost, düşmandan ayrılmaz oldu. Herkes birbirine girdi. Ölüm sıkıyönetim ilan etti: kimse burnunu pencereden çıkaramadı (Atay, 2016, s. 457).

Ölüm kavramını kişileştirerek, acıyı, kısa cümlelerle komik olaylar zincirine çevirmek satırlarda kendini gösterir. Mantıksal uyumsuzluk, cümlelerde fark edilir. Turgut'un kendini avutması olan bu satırlar, her ne kadar komik bir dille yaratılmış olsa da, kişinin kendi iç dünyasıyla da hesaplaşmasıdır, bir bakıma. Kişinin yaşamındaki boşlukların ya da açıklayamadığı gerçeklerin, dille doldurulmasıdır. Aslında bir tür yabancılaşmadır.

Tutunamayanlar'da örnekler üzerinden ilerlediğimiz mantıksal uyumsuzluklara yenileri de eklenebilir. Ancak mizahî anlatım türlerinde verilen örnekleri de göz önüne alırsak, bir noktada tekrara düşme belireceğinden, *Tutunamayanlar*'dan alıntılanan bu pasajlar, mantıksal uyumsuzlukları açıklamak adına yeterlidir. Vardığımız sonuç ise; mantıksal uyumsuzluklar, romanda bütün mizah türleri içerisinde yoğun olarak kullanılmıştır. Kimi zaman tekrarlarla ve anlamsızlık yaratan sözcük uyumsuzluklarıyla, kimi zaman da İsa'ya mektup yazmak gibi sürreale varan oluşumlarla, mantık kurallarını bozan dil birliktelikleri vardır. Tüm bunlar zaman zaman okuyucuyu zorlayabilir; bu durum ayrıca tüm uyumsuzluklar için geçerlidir. Son olarak şu da eklenebilir; romanın sonlarına doğru, mantıksal tutarsızlıklar, kara mizahı oluşturacak tonda, absürd dilin dozunu yükseltmek amacıyla kendini gösterir.

Geç Başlayan Yargılama'da nadir de olsa birkaç yerde saçmaya benzeyen örnekler karşımıza çıkar. Aslında basit ya da satırların içinde kendini kolayca açığa veren mantıksız kurulumlardır. Her okur için kolayca anlaşılır. Kimi zaman benzetmeler üzerinden ilerler kimi zamansa abartılı bir dil göze çarpar. Mizahî açıdan tatmini çok da fazla vermez. Örnek olarak roman kişisi Serhan'ın, bir kadınla ilgili olan düşünceleri verilebilir. "Kıçımın kenarı! Oracıkta karar vermişti Serhan: Bu kadın, saman kafalı bir fok balığından başka bir şey değil. Huxley'i okumuş olması, bu gerçeği çamura sıkılan limon kadar bile değiştirmiyor" (Dölek, 1993, s. 19). Kadının kendisine karşı olan tavrından hoşlanmaz. Ve bunun sonucunda da kadını komiği yaratmaya çalışan benzetmelerle konumlandırır. İnsanlara karşı negatif tavrını benzer örneklerde de görürüz. "Eğer garsonlar bilmiyorsa, lokantanın patronunu isteyin. İyi para bırakacağınızı bilirse, on beş dakikada Çince'yi bile söker" (Dölek, 1993, s. 112). Basit bir örnektir; çünkü romanda tam olarak, mantıksız bir kurulum yaratan dil yapıları sınırlıdır, var olanlar da basit seviyede kalır.

Erhan Bener'in parodik bir dille kaleme aldığı *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde toplum bazında eleştiriyi yüklenen mantıksızlıklar karşımıza çıkar. Roman zaten saçma diyemesek de, gerçek olmayan bir ülke üzerinden ilerler. Romandaki isimler, yazarın yaşadığı dönemi sembolize eder. Anlatıcının kimi yerde bir gezginin dilinden ele aldığı satırlarda, toplum; din ve siyaset ilişkisiyle değerlendirilir. Doğal olarak da topluma getirilen eleştiriler bu iki kavram üzerine şekillenir. Özellikle de anlatıcının dinle ilgili ortaya attığı mantığı olmayan tespitler komiktir.

- Eksik olmayın sayın Başrahip. Siz Tanrılarla ve güney komşularımızla, Müneccimbaşımız da bulutlar ve rüzgârlarla aramızı düzeltirlerse, hiç bir sorunumuz kalmayacak. Zaten bütün dostlarınız sizin Tanrılarla aranızın çok iyi olduğunu söylüyorlar (Bener, 1981, s. 54).

Tutunamayanlar'da da benzer bakış açısını gördüğümüz bu komik mantıksızlıklar, Türk toplumuyla ilgili bir gerçeği gözler önüne serer. Daha önce de dile getirilen mesele; Türk milletinin akılcı düşünmemesi ve kendi sorununu mantık çerçevesinde çözmek yerine, işe yaramayan uygulamalarla hareket etmesidir. Kimi zaman mantığın bozulduğu cümlelerin içinde, ironi de yer alabilir. "... ama unutmamalı ki, açlık ve perhiz, düşünme gücünü artırır. Aç insan, daha iyi görür. Erdemin temeli perhizdir,

açlıktır. İnsan gerçek mutluluğa, ancak az yiyip az içerek ulaşabilir” (Dölek, 1981, s. 69). Açlıkla ilgili anlatıcının vardığı sonuç mantıksal açıdan, Selim’in İsa’ya mektup yazması kadar uç bir örnek olmasa da, tutarsızlığı oluşturur. Çünkü fiziksel olarak gerçekliği yoktur. İroniyle kaleme alındığı için, aynı zamanda çiftanlamlık içerebilir. Zaten uyumsuzluklar birbirini destekleyerek, mizahî dilin varlığını daha da besleyebilir. Sonuç olarak zaten bütün uyumsuzluklar birbirini destekler. Hatta desteklediği oranda da eserde mizahın gücü artar ve okuyana haz verir. Erhan Bener’in romanında da zaman zaman, toplumu eleştirmek adına mizahın kurulmasını, mantıksız sözcük ya da cümle oluşumları desteklemiştir. Romandaki halkın yağın yağmurlardan çıldırmaları gibi, kimi zaman mantıksal açıdan tutarsızlığın dozu yükseldiğinde eleştirinin içine alay da karışmıştır. Romandaki örnekler kolaydır; her okurun fark edip anlayabileceği, gülebileceği dil oluşumlarıdır.

Büyülü gerçekçiliğin mizahî dili beslediği nadir anlatılardan biri *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda mantıksal uyumsuzluklar, zaman zaman karşımıza çıkar. Daha doğrusu gülünç bir dili yaratmada, bu tarz uyumsuzluklar kullanılır. Bu açıdan verebileceğimiz en basit örneklerden biri, romanın başlarında karşımıza çıkan rüzgâr, kuşlar ve insanlar arasındaki ilişkidir. Şiir dilinin estetik algısı da, örnek üzerinden şekillenebilir. “Onlar uçmasın diye çatılarını tutarken şehirdeki tüm kuşlar toplanıp naylon tahta evler mahallesine geldiler. Konduların üstünde eğri eğri uçarak, kuş olmaya, kanat takmaya heves eden çatılara güldüler” (Tekin, 1990, s. 9). Kuşların, bir mahalle kurma derdiyle çırpınan insanlara gülmesi, komik bir uyumsuzluktur. Ayrıca büyülü gerçekçiliğin romandaki görünümünden de biridir. Benzer bir dille, rüzgârın evlerin çatılarını uçurmasında da kullanılır. İnsanlar rüzgârı mahallelerinden kovmak için mantıksız uygulamalara kalkarlar. “Rüzgârın bu tepeye sevdalı olduğunu, gelip bu tepenin başına kondu kurdukları için kendilerine içerlediğine inandılar. Rüzgârın adını alırlarsa durulacağını düşündüler” (Tekin, 1990, s. 20). Bu düşünceyle yeni doğan çocuklarına rüzgâr adını verirler, rüzgâr üzerine türküler, ağıtlar yakarlar, oyunlar oynarlar vs. Tüm bunlar gerçekliği olmayan uygulamalardır ve de doğal olarak hiçbir işe yaramaz. Rüzgâr, yine esmeye, evlerin çatılarını uçurmaya devam eder.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda birçok komik sahne karşımıza çıkar. Özellikle birbiriyle ilişki kurulamayan varlıklarda, bu komiklikler daha da belirginleşir. Jandarmayla ayıların dövüşme sahnesi gibi, iki grup arasında kurulan ilişkinin mantıksızlığı kendini kolayca ele verir.

Candarmalar Çingenelere doğru harekete geçince, taşlar, tenekeler, şişeler ayılara atıldı. Ayılar hendeğe atılan tenekeleri, taşları, şişeleri candarmalara fırlattı. Konducular ayıların aldığı terbiyeyi görmek için damların başında toplandı. Deli Dursun ayıların gayretini acıklı buldu. Ayılar kan ter içinde taş sallarken ağlayarak damdan atladı. Çingenelerin tarafına geçip ayılara taş topladı (Tekin, 1990, s. 87).

Normalde savaşmak türlerin içindeki varlıklar arasında olan kötü bir ilişkidir. İnsanlar ve ayılar arasında taşlarla, sopalarla bir savaşma sahnesi olamaz; ancak bu satırlarda ayıların, jandarmalara karşı savaşmaları anlatılır. Hatta bir kişi de çıkıp ayılara yardım etmeye başlar, komikliği yaratan da bu yardım sahnesi olmuştur. Genel olarak arka arkaya dizilen bu cümlelerde dile getirilen olaylarda, mantıksal tutarsızlık belirgindir.

Berci Kristin Çöp Masalları'da karşımıza çıkan mantık uyumsuzlukları, romanın büyümlü gerçekçilikle olan ilişkisinin de somut örneklerinden biridir. Daha doğrusu, örneklerde de görüldüğü gibi, mantık kurallarının dışına çıkılarak yaratılan dilde, fantastik öğeler oluşur. Masalların büyümlü ve yaşamın gerçek yüzü arasında gidip gelen bir roman olarak, zenginliğini de bu fantastik öğelerden alır. Sonuç olarak, romanın dil zenginliğini yaratan basamaklardan da biridir.

Mantıksal uyumsuzluk sözcüklerin arasında, kimi zaman daha da belirgin olabilir ya da tek bir cümlenin içinde görünebilir. Bu durumda anlaması her zaman daha kolaydır. Hatta hem kolay anlaşılması, hem de kısa bir kurulum olması nedeniyle zamanla anlatıdaki insanların ya da kültürün diline yerleşerek bir kalıba dönüşen mantıksal uyumsuzluklar bile olabilir. Neyi vurgulamak istediğimiz, Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi*'nden seçilen Cumali'nin bıyığının gece uçuşa geçmesi örneği üzerinden daha açık gösterilebilir. "Ula Zarif, bakışların, duruşların hiç hoşuma gitmiyor; korkarım ki sen paçayı Azrail'e kaptırdın, cartayı çekeceksin yakında; senin yüzünden don gömlek dolaşmak zorunda kalacağım" (Yücel, 2010, s. 10). Cümleye baktığımızda, paçayı Azrail'e kaptırmak, görünen anlamının ötesinde bir oluşum içerir. Kişinin ölümüne

yaklaşmasıdır, günlük dilin içine girmiş, kalıcılık kazanmış bir sözcük grubudur. Ayrıca başka sözcük gruplarının da içine yerleşmiş olan “Azrail” romanda birçok zaman karşımıza çıkar. Özellikle içerisinde kızgınlık, hırçınlık taşıyan söylenmelerde daha çok kullanılır. “... “Ben olsam, böyle tavan süpürgesi gibi gelini dünyada almazdım; yaşasaydı, Hacer gelin de de almazdı, Azrail’in gözü kör olsun,” diye ekliyordu” (Yücel, 2010, s. 25). Bunun nedeni ise Azrail’in ölüm çağrıştırması, hatta kimi yerde ölümü üzerinde taşıyan bir sözcük olarak kullanılmasıdır.

Romanda, bıyığın güç kazanmasıyla, insanlar arasında, gerçekliği olmayan söylentiler dolaşmaya başlar. Bıyıkla ilgili bu tarz yorumlamalarda mantıksal tutarsızlık kendisini açıkça belli eder. Çünkü gerçeklik payı sifira iner, hatta fiziksel nedenleri tersine çevirerek, dilden dile yayılır gider. Özellikle de Cumali’nin bıyıklarının gece uçması etrafında şekillenen söylenceler, mantıksal uyumsuzluğu birebir göstermesi bakımından önemlidir.

“Uçar, uçar, babam söylüyor,” dedi Gülyeter, güvenle gülümsedi, dudaklarını kulağına yaklaştırdı. “Heye, uçar, ama yalnız geceleri,” diye fısıldadı, “ortalıktan el ayak çekilip de herkes uykuya varınca, usulca havalanıp tağadan çıkar, her yanı dolaşır... (Yücel, 2010, s. 103).

Mahalledeki kızlar arasında bir efsaneye dönüşen bıyık ve onunla ilgili yaratılan dil kurulumu, gülünç olanı doğurur. Cumali bile bu söylentilerden rahatsız olan biri olarak insanlara, bu düşüncenin ne kadar saçma olduğunu anlatmaya çalışsa da, bıyık etrafında şekillenen algılama değişmez. Hatta genç kızlar, bazı geceler ‘bıyık’ın onları da ziyaret etme ihtimaline dayanarak, geceleri uyuyamayıp bıyığı beklemeye bile başlarlar.

Bıyıkla ilgili söylentiler giderek kuvvetlenir, neredeyse saçmanın kıyısına varacak derecede efsanevî bir kimlik kazanır. İlginç olan şudur ki; bıyığın fiziksel yakınlık kurmak istediği kişiler de, genç kızlar arasından, özellikle de gelinlik olanlardan seçilir. Köy halkı üzerinde ‘bıyık’ karşı konulamaz bir güce dönüşür; her ne kadar ucu saçmaya dayansa da, bu güç insanları sayfalarca peşinden sürükler.

Kimi zaman hiçbir eve girmeden dönüyordu; kimi zaman pencere ya da kapı aralarından değişik evlere girdiği ve bayağı oyalandığı oluyordu. En çok girdiği evlerse, gelinlik kızların uyuduğu evlerdi. Dosdoğru gelinlik kızın yatağına iniyor, kimi zaman şöyle bir dokunup havalanıyor, kimi zaman yanaklarını, ellerini, omuzlarını, memelerini okşadığı oluyordu (Yücel, 2010, s. 104).

Mantıksal tutarsızlık açısından seçilen bu örneklere baktığımızda, abartı ton gittikçe güçlenir. Okur açısından dil uyumsuzluğunun kolayca fark edilebileceği bu paragraflarda, komiği doğuran temel neden fiziksel yasaların çiğnenerek, rüya gerçekliğine geçilmesidir; ama asıl önemli olan kasabadaki insanların da, özellikle genç kızların bu söylentilere inanmalarıdır. Bu örneklerde cahilliğin doğurduğu kolayca inanıvermekten çok, dilin insanlar üzerinde yarattığı etkileme gücünün varlığı daha çok dikkat çeker.

Son bir örnek olarak da, bıyığa yüklenen kişileştirmelerle, insan gerçekliği kazanan bu nesnenin, bir de iyi kalpli kabul edilmesi gösterilebilir. Neredeyse bu satırlarda, anlatı masal diline yaklaşır. Hatta yazar, gerçeküstü bir dille bıyığın neden iyi kalpli olduğunu, örnekler üzerinden açıklar. Romanda fantastik bir gösterge haline dönüşen bıyık, genç kızların kalbinde bir yer kazanmıştır, hatta kızlar geceleri o gelmeden uyumamaya bile başlamışlardır.

Ama iyi bıyıktı, hiç canlarını yakmadan, belli bile etmeden, kanadının ucuyla suyu şöyle bir kırıştırıp havalanıveren bir su kuşu gibi sıyırıp geçiyordu yalnızca, kimselere kötülüğü dokunmuyordu; tam tersine, üstleri açıksa örtüyor, düşlerinde kötü görüntüler dolaşıyorsa, hemen kovuyordu (Yücel, 2010, s. 104).

Örnekte de görüldüğü gibi, Cumali'nin bıyığı, güçlü bir objedir. Romanda dil uyumsuzluklarının yaratılmasında odak noktası olan bu obje, ilerleyen bölümlerde Cumali'yi gündün güne çürüten, sonunda da ölümünü getiren bir güç olarak var olur. Bu gücün altında ezildiği için kendi kurtuluşunu ölüm olarak kabul eder. Tahsin Yücel 'in genel olarak romanlarına baktığımızda, *Kumru ile Kumru* örnek verilebilir, anlatıların merkezine oturan bir güç her zaman vardır ve bu güç, zamanla roman kişinin sonunu getiren bir kimliğe dönüşür. Bu anlamda, Kumru'nun intiharı ya da Cumali'nin intiharı, önceden düşünülmüşlük taşımadan, bir anlık edim olarak var olmalarıyla benzerlik taşır.

Mantıksal uyumsuzlukların en yoğun kullanıldığı romanlardan biri olan *Ağır Roman*'da, karşımıza çıkan örneklere baktığımızda en dikkat çekici belirleme; mantıksal tutarsızlıkların yoğun bir dozda kullanılmasıdır. Romanda fiziksel gerçekliğin tamamen yok olması ve şiir diline varacak bir noktada estetik dilin yaratılması söz konudur. Anlatıcı kişinin var olduğu mekânı, şiddetin dilinden protesto eder. Daha doğrusu her

türlü dil uyumsuzluğunun içine şiddet dilinin sinmiş olması, Türk Edebiyatında nadir görülen bir oluşumdur. Bu açıdan romanın diline ayrıksı bir duruş verir. Belki de şiddet dilini, estetik bir forma büründürmesi, romanın başarısını açıklayan nedenlerden biridir. Kullanılan dil, kimi zaman *Berci Kristin Çöp Masalları*'ni da andırabilir.

Mantıksal uyumsuzluk, *Ağır Roman*'da kötülükler üzerinden illerler. Salih'in çok kısa sürede yoldan geçen bir arabanın çitasını çalmasını, zamanla yarıştırmakla açıklaması gibi, kötüye bulanmış davranışlar vardır. “Zaman bile Gılı'nın bu süratli hareketine hasta olup bir an duraksamıştı” (Kaçan, 2014, s. 4). Sonuç olarak zamanın duraksaması ve kişiyle duygusal bir ilişki kurması, mantık ilkelerine aykırı olduğu için komiktir. Yağmurların sevişmesi sahnesinde olduğu gibi “Kısılan yağmurla beraber gökkuşağının birtakım renkleri kara şoparların sadece tahtadan ve ipten yapılmış barakalarının üstünde sevişti.” tamamen mantıksal bir uyumsuzluk içeren bu cümleler, *Ağır Roman*'da çok sık karşımıza çıkar (Kaçan, 2014, s. 5). “Yıkıkköprülü Berber Ali, Orso'nun kahvesinden, mekânına geldiğinde Reco'nun aynaya çizdiği helikopter ve uçan adam resmi, Ali'nin sertliğinden ürküp buharlaştı” (Kaçan, 2014, s. 5). Anlatıcı, cümlelerin iletmek, duyurmak istediği gerçekliği ya da duyguyu, bu uyumsuzluklarla daha da belirgin kılar. Örnekte asıl söylenmek istenenin, Ali'nin sert bir insan olması gibi, kısacası bu ayrıksı dil, cümledeki anlamın vurgulanmasıdır.

Doğaya ait sözcüklerle oynamayı sever, anlatıcı. Zaman, rüzgâr, güneş, kış, gece vb. birçok kez insan kılığına bürünür ve mantık uyumlarının bozulduğu satırlarda, bir insanmış gibi kendini gösterir. “Gece, yengeç heriflerin acemice öldürdükleri adamların korkunç seslerine dayanamayıp sabahı özledi” (Kaçan, 2014, s. 24). Örnek üzerinde de görüldüğü gibi, ‘gece’nin ölüm seslerinden korkması ve sabahı özlemesi, gerçek olabilecek bir anlam iletisi değildir. Kişileştirme yapılmıştır ve asıl vurgulanan sokaklarda dolaşan korkunun yoğunluğudur. Doğaya ait bir sözcük olan ‘kış’la ilgili karşımıza çıkan cümle, mizahla kurulmuş estetik dili satırlara taşıyan başarılı bir örnektir. “Açlıktan nefesleri kokan sokak insanları gelinlik giymiş sokaklara lanet yağdırdılar. Nefeslerini kara üfleyip, “Git artık buradan vicdansız,” diye söylendiler. Kar, sağır numarasına yatıp söylenenleri duymamazlıktan geldi” (Kaçan, 2014, s. 33). ‘Kar’ın sağır numarasına yatması ve insanları duymamazlıktan gelmesi; doğadaki

gerçekliğin şiir diline dönüşmüş halidir. Vurgulanmak istenen meseleye baktığımızda, havaların insanlara zarar verecek noktada soğuk ve her yerin kar altında olması, ön plana çıkmaktadır. Ancak bu ileti, mantıksal uyumsuzlukla yaratılan bir sözcük birlikteliğiyle karşımıza çıkmıştır. Anlatının gülümseten örnekleridir.

Anlatıcı, kimi zaman da, hayallerin ve rüyaların dilini de aralara karıştırır. Gerçek yaşamın içinden çıkan birkaç sözcüğü, bu büyülü dünyanın içine sokar, daha doğrusu tüm bunları harmanlayarak kullanır. Böylece de düş ve gerçek birbirini izler. Baba imgesinin Reco'nun rüyalarına karışıp kendi içini dökmesinde bir aracı olması gibi; kişinin içinde gizli kalan duygular da rüya ve gerçek arasında bir yerlere barınır.

Reco rüyasında çizgi dünyasını dolaşırken, rüya bantlarının arasına 'babasının sinirli portresi' karıştı. Reco'nun hep aynı kareyi görmesine bozulan çizgi roman kahramanları, ellerindeki baltalarla Ali'nin suratını parçalayıp Reco'nun beynine tekrar yerleştiler (Kaçan, 2014, s.s. 35-36).

Çizgi roman kahramanlarının ellerindeki baltalarla Reco'nun suratını parçalamaları, aslında Reco'nun içindeki korkunun sözcüklere yansımış halidir. Nefret dilinin gülmececinin elinde yeniden yaratılmasıdır, bu satırlar. Kişinin kendi dünyasının resmini çizen bu cümleleri komiğe dönüştüren de, mantık sınırlarının kalkmasıdır. Bu açıdan fiziksellik yok edilmesine verilebilecek benzer bir örnek de Gili'nin esrar içtikten sonra, uyuşturucunun etkisiyle gördüğü halüsinasyonların betimlenmesi olabilir. Anlatıcı küçük bir kurgu oluşturmuştur, eğlenceli bir dil hakimdir.

Gili, Tilki'nin hazırladığı çift kağıtlıyı sigara gibi içip bildiği bütün boyutların içine geçti. Acı çektiği zamanları şekillendirip süpürgeyle süpürdü. Süpürge elbise yaptı. Süpürge kadınla sevişti. Süpürgeyi Reco'ya benzetip saatlerce ağladı. Gözyaşları etrafında çoğalınca paçalarını sıvayıp oradan uzaklaştı (Kaçan, 2014, s. 54).

Mantıksal tutarlılığı olmayan bir kurulum vardır; süpürge ve Salih arasında. Doğal olarak da akıl yürütmeye aykırı gelmesi, komiği yaratır. Salih'in içindeki duygu birikintilerinin şekillere bürünmüş bir halidir. *Ağır Roman*'da, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu tarz mantıksal tutarsızlıklarda fiziksel gerçeklik tamamen ortadan kalktığı için, anlatıda kolayca fark edilir ve okurun anlaması da zor değildir, okuru çok

uğraştırmaz. Eğlenceli bir dil çok belirgindir. Tüm bu yoğun kullanılan uyumsuzluklar sayesinde, *Ağır Roman*, mizah yoğunluğu açısından zengin bir romana dönüşür.

Postmodern edebiyatın oyunsu dilini kurmaya yarayan uyumsuzluklardan biri olan mantık ilkelerinin bozulması, anlatıda daha çok dil çeşitliliğini yaratan bir noktadır. Özellikle de anlatılarda konular eski zamanlara gittiğinde, mantıksal açıdan tutarsız sözcük oluşumlarıyla daha çok karşılaşabiliriz. Gerçeklik kaybolur, maddesel ya da fiziksel ilkelerin dışına çıkılır. İnsanlar da gerçekmiş gibi inanır. Bu tarz örneklerle *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda ya da *Kitab-ül Hiye'l*'de bolca karşılaşırız. Yafes Çelebi'nin şişesinde cin olması gibi ya da bu cinin Deli Abuzer'i çarpıp kadına çevirmesi gibi... Sonuç olarak eski yüzyıllarda, birçok insanın inandığı, gerçek kabul ettiği, çarpıtılmış bilgilerin, romanın dilinde yeniden kimlik bulmasıdır.

... Çünkü kırk güne kalmaz Deli Abuzer'in husyeleri, kamışı ve palabıyığı kuruyacak, adamcağız kadın oluverecekti... Sonraki günlerde demkeşlerin hemen hepsi, "Cin artık bir kez çarptı Abuzer Beşe'yi. Avrat olmasının eli kulağındadır" deyip, onun zıbk taktığını ve takma bıyıklarını zamkla dudağına yapıştırdığını... (Anar, 2008, s. 29)

Gerçekliği olmayan soyut bir maddenin, erkeği kadına çevirmesi komiktir. Ayrıca böyle bir eylemin faydacılık açısından da bir getirisi yoktur. Tek faydası; anlatıda komik dili yaratmasıdır. "Züverdâ adlı cinin zürriyeti olduğunu söylüyor, tıpkı insanlardaki gibi cinlerde de genç neslin itaatsız, vurdumduymaz va hayta olduğunu belirtip..." (Anar, 2008, s. 29). İlginç olan da; Yafes Çelebi'nin çevresindeki tüm insanların, içlerinde yaramaz cinlerin olduğu bu şişelerden almak istemesidir.

Mantıksal açıdan imkansız olan başka bir olay ise; Davud'un hiç büyümemesidir. Yafes Çelebi'nin, Uzun İhsan Efendi'nin evinden kaçırdığı bu çocuk hiç büyümeyen, Calûd'un eziyetlerine rağmen hiç ağlamayan ve demire istediği şekli verebilen biridir. Davud, Yafes Çelebi'nin evinde yedi çocuk neslini atlatmasına rağmen hep aynı kalmıştır ve de her türlü fiziksel işkenceye de katlanmıştır. Fiziksel açıdan gerçekliği olmayan bir oluşumdur. Efsanevî bir tiptir. Dildeki oyunsuluğa örnek verilebilir.

...falcının kehaneti üzere asla büyümeyen, yarım asır boyunca mahallenin tam yedi çocuk nesliyle birlikte Galata sokaklarında koşturan, ve elli yaşındaki görmüş geçirmiş birinin onu göstererek, “Bakın işte, vaktiyle ebe kaç kaç oynadığımız Davud bu!” dediği o masum çocuk, Calûd’un köteklerinden bıkarak kendini çelik çomağa, kabak kabak patladıya, ebe çıldıra, elimumcuya ve körebeye vermişti (Anar, 2008, s. 107).

Hiç büyümeyen Davud’u, elli yaşındaki arkadaşının görüp de insanlara göstermesi mantıksal bir uyumsuzluk taşır. Davud’un oyunlarının isimleri de komiktir. Davud Peygamber’den esinlenerek yaratılan bu küçük çocuk, dinin komikle harmanlanarak metnin içine dahil edilmesidir. Ayrıca çoğulculuk adı altında, anlatıyı “din, tarih, mit, fen bilimleri, felsefe vb.” her alanın içinden gelen öğelerle zenginleştirmeleri postmodern anlatıların bir özelliğidir. Kimi zaman kutsal kitaplar bile bu çoğulculuğu yaratma adı altında, değişerek, dönüşerek yeni bir dilin, mizah da dahil, beslenme aracı olabilir.

Mantıksal temeli olmayan düşüncelerin bir araya sıralandığı anlatılardan biri de, din kavramı etrafında dönen komik uyumsuzlukların bir araya geldiği *Hocaefendi’nin Sandukası*’dır. Hatta bu uyumsuzluklar, anlamsız, hiçbir rasyonalitesi olmayan fikirlerin bir araya toplanması bile olabilir; insanların yüzünde Allah yazması gibi... “Bak kardeşim aynaya bak. Burnunun orta kemiği *elif*. İki yanı *lam*. Gözlerin ise *ha*. Oku şimdi ortadan başlayarak iki yana doğru: İki tane simetrik Allah!” (Kongar, 2012, s. 42) Oruç’un savunduğu bu düşünce ne kadar temelsizse, romanda karşımıza çıkan birçok fikir gruplaşması da aynı var oluşa dayanır. Bu düşünce uyumsuzluklarının temeli; mantıksal bir temele dayanmadan ortaya atılan saçma oluşumlar olmasıdır. Romanda, anlatıcı ele aldığı toplumsal kesimle alay etmek için, bu temelsiz oluşumları bolca kullanmıştır. Özellikle de konu müslümanlığa dayanınca...

‘Esas olan namazdır. Hem de toplu namazdır. Allah, biz kullarına aydınlanma ve ibadet yolu olarak namazı önermiştir. Bu yoldan çıkan, kendi kendine ibadet etmeye kalkan, Allah korusun, sapıklığa doğru yol alır’ demiyor muydu *Hocaefendi*? (Kongar, 2012, s. 43)

İbadetin tek başına yapılmasıyla sapıklık arasında bağlantı kuran bu cümleler, hiçbir mantıkî neden de göstermez, açıklama da yapmaz. Doğal olarak kendi kendini çürüten bir cümledir; uyumsuzdur. Diğer bir uyumsuzluk da ‘aydınlanma’ çatısı altında

‘namaz’ın önerilmesidir. Her iki örnekte de sözcükler arasında pragmatik anlamda bir ilişki kurulamaz. Anlatıcı böyle bir ilişki olmamasına rağmen, bu iki kavramı bir araya getirerek, bu zihniyete sığınan insanlarla alay etmektedir.

Romanlarda, mantıksal uyumsuzluk, insanların ya da toplumların bulunduğu seviyeyi göstermek amacıyla kurulmuş da olabilir. Ve bir çeşit, insanların ya da toplumların alayına dönüşebilir. Mesela Emre Kongar’ın *Hocaefendi’nin Sandukası*’nda da benzer örnekler vardır; din kavramı etrafında dönen, mantıksal açıdan imkansız var oluşların yarattığı komik görünümler sıralanır gider. Hatta bazen maddesel ya da fiziksel imkansızlıkların yarattığı ilişkiler bile karşımıza çıkar. Örnek olarak Hocaefendi’nin, Karamanlı İbrahim’den yardım isterken, öne sürdüğü iyilikler verilebilir.

Böylece hem seni yerinden yurdundan eden Osmanlı’dan intikam alacaksın, hem de zengin olacaksın. Üstelik benim gibi bir Müslümanın hayatını kurtarmakla cabadan hayır da işleyeceksin. Öbür dünyada gerekir: Sırat köprüsünden geçerken sana yardımcı olurum (Kongar, 2012, s. 39).

Hocaefendi’nin öne sürdüğü teklif, gerçek sınırları aşmaktadır. Sırat Köprüsü’nden geçerken birinin yardım etmesi, zihinlere yerleştirilmiş ulvî bir sembolü kullanarak bir uyanıklığın çevrilmesi, uyumsuzluğu doğurur. Satırlarda ilişki kurulan kavramlara baktığımızda “Osmanlı, intikam, zenginlik, Müslüman, hayır, öbür dünya vb.” bu sözcüklerin arasındaki bağlantının komik bir dile bürünmesi açıkça fark edilir. Ayrıca soyut kavramlar üzerinden konuşmak, birisine öbür dünyada yardım edeceğini söylemek de gerçekliği olmayan bir ilişkidir. Komik olmasının nedeni de zaten hiçbir gerçekliğinin olmamasıdır.

Mantıksal uyumsuzluklar, bu başlığın girişinde de belirtildiği gibi, okuru çok da zorlamayan bir dil yapılanmasıdır. Kendi içinde farklılaşabiliir, kimi romanda Davud’un hiç büyümemesi gibi, organik ilişkilerin çürütülerek imkansızlığın yeniden yaratılması söz konusu olabilir, kısacası üst düzey bir mantık bozulmasıdır. Selim’in İsa’yla konuşması, bıyığın geceleri dolaşması, en komik örneklerden biri, *Murtaza*’da kedilerin toplantı yapması vb. bu bölüme örnek verilebilir. Bu tarz örnekler, kendini kolay ele verir, okuru, sözcüklerin arkasındaki anlam açısından çok da fazla zorlamaz. Kimi örneklerde ise çiftanlamlı yapı arz eder, yine gerçeklik sınırları aşılır; ancak

çiftanlamlılık söz konusu olduğu için, üst satırda tanımlamasını yaptığımız örneklere göre biraz daha zordur. Çünkü okurundan anlaşılmayı bekler, uyumsuzluğun gerisinde, anlatıcının okura göstermek istediği farklı bir şey vardır. Bay Muannit'in ayaklarıyla gözlem yapma örneğinde olduğu gibi, asıl vurgulanan mantıksal uyumsuzluktan çok, anlatı kişinin çevresiyle ilgili her türlü algıyı takip etmesi ve etrafını her an gözlemleyen, duyargaları açık bir insan olması, anlatmak istediğidir. Tabi bu tarz örnekler, genellikle kurulumu da, anlaşılması da daha zor olduğu için nadir kullanılır. Ancak mantıksal tutarsızlıklar her durumda, mizah dilinin zenginliklerinden biridir,.

1.2.2.7. Çelişkiler:

Çelişkiler; ilk başta birbirini olumsuzlayan saçma bir ilişkinin, aslında bir gerçeği dile getirmesidir. Bu ilişki her düzlemde kurulabilir, hatta saçmaya dönüşen oluşumlar bile yaratabilir. Ya da birbirini olumsuzlayan durumlarda çelişkili bir yapı var olabilir. *Aylak Adam*'da Bay C. nin bir sokak adına tepki olarak “Ya o sonuna dek gidip de bir tek servi göremeyeceğiniz ‘Sıra Serviler Caddesi’” örneğinde dile getirdiği tepki, birbirini çürüten ilişkilere basit bir örnektir. Benzer bir örnek de Bay C. nin kadınlarla ilgili tepkisinde kendini gösterir. “Kadınlar da böyleydi. Dünyada gereğinden çok kadın vardı ama, yalnız bir teki yoktu” (Atılğan, 2006, s. 100). Bu cümle aradığı kadını bulamamaya karşı bir isyandır.

Bay C. nin davranışlarında da birbirini olumsuzlayan görünümeler vardır. Bay C. bir eylem gerçekleştirir ve okur bu hareketin sonucunu farklı bekler; ancak bu eylem tam tersi bir yönde gelişir. Sokaklarda yürürken, sinema salonunda film izlerken, ulaşım aracındayken vb. hiç fark etmez, birbiriyle çelişki doğuran davranışlarda bulunur. Bu açıdan kendi yalnızlığını sorgulayarak sokakta gezinirken, yanından geçen kadına dönüp “merhaba” demesi ve, devamında da bunun tam tersini sergilemesi örnek verilebilir

- Merhaba, dedi.
Der demez pişman oldu. Kadın durmuş ona bakıyordu. Sol elini cebinden çıkarıp kulağını kaşdı. Kadın,
- Sizi tanımıyorum, dedi.
Buna verilebilecek karşılık belliydi: “Öyleyse tanışalım,” deyip kadının koluna girmesi, “Ne soğuk. Sıcak bir yere girip bir şeyler içsek,” demesi gerekiyordu. Kolaylıklardı bunlar. Kadın bunları bekliyordu ondan. Oysa,
- Ben de, dedi (Atılğan, 2006, s. 39).

Beklenilenin tam tersi yönde şekillenen, özünde kişinin kendi iç dünyasındaki varoluşsal sorunlarını güdümlen ve dışa vurmasında yardımcı olan bir davranıştır. Bu sahne, farklı bir açıdan söylersek, rahatlama kuramındaki ‘sinirsel enerjinin dışavurumu’na örnek olarak da verilebilir. Kişinin bir tür kendi ruhsal yapısını rahatlatmasıdır. Çelişkilerin davranışlara bürünerek, kişinin yaşamını, bir açıdan zorlaştırması, dikkat çeker. Çünkü beklenen hareket gelmez, hatta tam tersi bir yönde, okuru şaşırtarak, bir önceki eylemi çürüten bir tepki gelir.

Çelişkiler, diğer uyumsuzluklara göre daha az kullanılan bir dil yapılanması olsa da, kimi romanlarda, özellikle mizah uyumsuzlukları açısından daha zengin anlatılarda, karşımıza çıkabilir. Bu romanlardan biri de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’dür. Kişilerin davranışlarında olsun, ortaya attığı fikirler de olsun, bir çatışma söz konusudur. Davranışlar birbiriyle örtüşmez, söylenenler tam tersi yönde şekillenir, gerçekliği olmayan olaylar üzerinden akıl yürütülür vb. Sonuç olarak var olan her türlü nesne birbirini rededer. En basitinden hiç var olmamış, yani fiziksel gerçekliği olmayan Ahmet Zamanî Efendi adlı bir şahıs için, yurt dışından gelen insanlarla birlikte kabir ziyaretine gitmeleri örneğinde olduğu üzere hiç yaşamamış birinin yaşamış gibi kabul edilmesidir. Bu iki hareket mantıksal olarak birbirini olumsuzlar.

Vâkia bu sonuncusu epeyce sıkıntılı oldu. Ecnebi bir âlimle, tercüman vasıtasıyla dahi olsa, bu kadar çetin bir bahiste konuşmak ve hiçbir suretle yaşamamış bir adama bir mezar bulmak zannedildiğinden güç şeylerdir (Tanpınar, 2012, s. 9).

Cümlelerde, yaşamamış birine mezar bulmanın, her ne kadar zor olduğu belirtilse de, devamında öğreniriz ki, bu sorunun kısa sürede çözümü bulunur. “Edinekapı ve Eyüp mezarlıklarında, Karacaahmet meşherinde birkaç gün dolaştıktan sonra, bir Ahmet Zamanî Efendi nasıl olsa bulunacaktı” (Tanpınar, 2012, s. 9). Buldukları çözüm ise ilginçtir, komiktir; çünkü eski bir mezar değiştirilir, tamir edilir; kısacası aranan özelliklere göre uygun bir mezar haline getirilir. Sonuç olarak, anlatıcı çelişkili bir durum içeren bu komik örnekte, ironik anlatımın da desteğiyle, toplumsal yapıyla alay eder.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde ‘batılılaşma’ adı altında toplanan birçok toplumsal mesele romanın temel konusunu oluşturmaktadır. Özellikle de içi doldurulmadan alınan

boş kavramların, yeniliklerin, ideolojilerin, sorgulamasını, alaycı bir dille yapmıştır, anlatıcı. Birbiriyle çelişen cümlelerde fark edebileceğimiz bu alaycı dil, romanın temel anlatım tekniklerinden birini oluşturmaktadır. En basitinden Batılılaşmayı, moderniteyi anlatır; ancak hepsi görünürde kalan, kimi zaman duruma göre uydurulmuş oluşumlardır. Semboller kullanılır ve çelişki bu sembollerin işlerliği üzerinden dile getirilir. “Kaldı ki, biz bu karışık hesaba bir de ilerilik ve gerilik farkı ilâve etmiştik. Herkes bilir ki, bir saat ya geri kalır, yahut ileri gider” (Tanpınar, 2012, s. 14). Saatle kast edilen Türkiye’dir. Cumhuriyet devri yenilikleri ve ülkenin muhafazakâr yapısı arasındaki fikir ayrılığı, çatışmalar, yeniliklerin üstten inmesi, saatlerin ileri geri arasında gidip gelmesiyle özdeşleştirilir. Cümlenin içerisindeki çelişki de bu karşıt kutuplaşmadır.

Birbiriyle çelişen cümleler -aynı durum cümlenin kendi içinde de var olabilir- mizahı kurmada, birçok yazarın yararlanacağı bir var oluşturmaktadır. Çünkü kurulumu kolaydır ve birbirini negatifleyen yapı olduğu için de kendini daha çabuk ele verir, bu açıdan anlaması daha kolaydır. Bu doğrultuda, A. H. Tanpınar’ın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nden alıntıladığımız “Hayatta “hep”i elde etmek için “hiç”in kısır çölünde yaşamayı tercih etmişti.” cümlesi de, “hep ve hiç” karşıtlaması açısından örnek verilebilir. Ya da Hayri İrdal’ın dile getirdiği; “Bir işim vardı, fakat yapacağım iş yoktu.” cümlesi, kendi kendini olumsuzlaması açısından tipik çelişkili ifade örneğidir. Farklı bir örnek de Türkiye’nin geldiği noktaya üstü kapalı dokunduran Halit Ayar’ın sözleridir.

Siz hakikî bir hazineye sahipsiniz, farkında değilsiniz. Toparlamağa çalışalım: Çirkin diyorsunuz, binaenaleyh bugünün telâkkilerine göre sempatik demektir. Sesi kötü, diyorsunuz, şu hâlde dokunaklı ve bazı havalara elverişli demektir. Kabiliyetsiz diyorsunuz, o hâlde muhakkak orjinaldir (Tanpınar, 2009, s. 221).

Birbirini olumsuzlayan sözcüklerin bir arada kullanımını “çirkin-sempatik, kötü-dokunaklı, kabiliyetsiz-orjinal” örneğinde olduğu gibi, çelişkiyi yaratmıştır. Romanda bu cümleye benzer örnekler, sıkça kullanılmıştır; hatta çelişkiler ironik anlatımı kuran dil yapılarındandır biridir.

Romadaki en komik çelişkilerden biri de; kahvehanedeki mimarlardan birinin, tanıdıklarına kibrit kutularıyla ev tasarlaması ve sonra da onları inşa etmesidir. Çünkü yaptıkları bina da bir şeyi unutmuşlardır: merdiven. Merdiveni, yani katlar arasında bir bağlantısı olmayan bina yapmışlardır. Nedeniyse, binayı yaparken merdiveni koymak akıllarına gelmemiştir. Pragmatik açıdan da bir uyumsuzluk örneğidir, bu komik ev yapımı.

Bilmiyorum kooperatif evlerini icat eden kimdir? Fakat kollektif mimariyi bu arkadaşımızın bulduğu muhakkaktır. Yazık ki hiç beklenmedik bir kaza birdenbire bu çalışmaya son verdi. Dostumuz, Süleymaniye’de İbrahim Paşa sebiline yakın bir yerde yaptığı üç katlı eve merdiven koymayı unutmuştu. Ev iskeleleri alındığı andan itibaren birbiriyle alâkası olmayan üç kısma ayrılıyordu (Tanpınar, 2009, s. 137).

Aklın ve bilimin gücünü reddeden bu komik örnekteki uyumsuzluk, açıkça kendini göstermektedir. Çünkü saçmaya yaslanan ev ve merdiven ilişkisindeki kırılma belirgindir. Böyle merdivensiz bir ev tasarlamak için o kişinin ya deli olması gerekir; ya da bilinçli olarak yapılmış bir eylemdir. Kısacası, anlatıcının bu uç örnekle kastetmek istediği, rasyonel düşünebilme kapasitesinin noksanlığıdır. Farklı bir amaç da anlatıya komik ve renkli dili katmaktır. Bir açıdan romanın çoksesliliğini artıran dil oyunlarıdır.

Cümle içerisindeki sözcüklerin birbiriyle çelişmesi de komik bir uyumsuzluk doğurabilir. Bu anlamda *Berci Kristin Çöp Masalları*’ndan ya da *Ağır Roman*’dan bu tarz örnekler sıralayabiliriz. İki romanında odak noktalarından biri olan şiddet ve kötülük, karşıt dile bürünerek, yeni anlam dizgesi içerisine oturtulur ya da sözcüğün cümleye olan uyumsuzluğu, aslında anlatıcının ortaya sürmek istediği sorunun gerçekliğini daha da güçlendirir. Mahallede şiddetin her tarafı ele geçirmesini, “kavuşmak” kavramıyla açıklayan cümlede olduğu gibi, sorun tam tersi yönde dile getirilir.

Ramazan davulundan on beş kahve ve kumar sevinci çıkartan Çiçektepe, Lado’nun kaçtığı gecenin sabahında mezarlıkta yapılan bir operasyondan sonra yine marifet saçtı. ‘Anarşist’ diye bir lafin anlamını kovalarken, konduları soyup soğana çeviren bir çeteye kavuştu (Tekin, 1990, s. 99).

Cümleye baktığımızda “marifet saçmak ve “kavuşmak” şiddetle ilişkilendirilir. Kısacası şiddet saçmak, marifetli olmak, demektir. Ancak anlatıcının asıl iletmek istediği, şiddetin altını çizmek, bu kavramın toplumda nasıl da baskın geldiğini açıklayabilmektir. Sözcüğün cümle içerisinde yarattığı bu çelişki, çiftnamlılığını besleyen dil dönüşümlerinden biridir. İletiyi daha çok ön plana çıkarmasının yanında, komik bir dili de yaratır, anlatının dinamiğini yükseltir.

Çelişkili ifadeler, benzer temalar altında, *Ağır Roman*'da da zaman zaman karşımıza çıkabilir. Sözcüklerin birbirini reddetmesi üzerine kurulu çelişkide, satırların anlaşılabilirlik oranı, çelişkinin kullanımının yoğunluğuna ve olaylar üzerinde nasıl şekillendiğine bağlıdır. Basit bir örnek olarak, *Ağır Roman*'da, Reco'nun kötü öğrencilerin olduğu sınıfa alınmasını, anlatıcının nasıl yorumladığı verilebilir. Birbirini olumsuzlayan, çürüten iki kelimenin varlığı, cümlede açıkça kendini gösterir. “Reco, okulda teneffüse çıktığı zaman kantinden aldığı galeta ve sandviçten kaplumbağa yapmıştı. Okul müdürü çocuğun bu hareketini görmüş ve Reco'yu yaratıcı kabiliyetinden dolayı geri zekâlılar sınıfına atmıştı!” (Kaçan, 2014, s. 4). Yaratıcılığı ve yeteneği olan birinin, gerizekâlılar sınıfına verilmesi kendi içerisinde çelişir. Çünkü bu iki sözcük “yaratıcılık ve gerizekâlılık” birbirini olumsuzlayan iki anlamsal oluşumdur. Bir insanın bu iki sözcüğe de uyum sağlaması, hem şaşırtıcılık, hem de acaba hangisi, sorusunu doğurarak kafayı karıştırır. Anlatıcının amacı dil karışıklığı yaratmak, Türkiye'deki eğitimin nasıl işlediğini göstermek, Reco'nun içindeki farklılığı vurgulamak ve en önemlisi komiyi yaratabilmektir. Birden fazla işlevi olan bu tarz çelişkili ifadeleri yaratabilmek, diğer uyumsuzluklara göre daha zor olabilir.

Bazı çelişkili ifadelerde ise; karşıtlık, olaydan çok düşünceler üzerinden ilerler. Bu durumda, kimi zaman karşıtlığı fark edebilmek ve anlatıcının neyi kastetmek istediğini anlamak zorlaşabilir. Bu açıdan farklı bir örnek olarak Kahveci Orso'nun, Reco'ya söylediklerini verebiliriz. Bir önceki örneğe göre, anlam biraz daha karışmıştır.

Reco, Kolera'nın sınırından ayrılmadan kahveci Orso'nun söylediği, “Şu hayattan zevk almadan bir günümün geçtiğini anlarsam o akşam kendimi düşünerek öldürürüm.” Değişini beynine kazıyıp yırtık sokaklardan şehre düştü (Kaçan, 2014, s. 54).

Bu satırlardaki “kendimi düşünerek öldürürüm” sözcük grubu, kendi içerisinde bir çelişki taşır. Çünkü kendini düşünen bir insan, bu dünyadaki varlığını yok etmez. Asıl dile getirilmek istenen; o kişinin eski, mutlu günlerini bir daha bulamamanın acısını çekmemek istemesidir. Kendine iyilik yaptığını düşünür. Ölüm sözcüğüyle vurgulaması, dile getirmek istediği anlamı güçlendirmek içindir. Görünüşte çelişki taşısa da, vurgulanan özünde kişinin yaşamını mutlu geçirmesidir.

Çelişkiler ard arda sıralanan cümleler arasındaki birbirini olumsuzlayan kurulumlarda da fark edilir. En basitinden *Hocaefendi'nin Sandukası*'ndan seçilen “Zaman, gittikçe kötüye gidiyordu. Artık serbestçe işkence yapabilmek bile olanaklı değildi.” cümlesindeki uyumsuzluk örneği de verilebilir (Kongar, 2012, s. 72). İşkence yapamamayı bir kayıp, eksiklik olarak görmekle, anlatıcı gerici zihniyete taş atmaktadır. Sonuç olarak ‘işkence’ insanlık dışı bir uygulamadır, birçok modern ülkede, medeniyetin artmasıyla yasaklanmıştır. Ancak anlatıcı, bu cümlede işkence yapabilme imkânının yoksunluğunu, zamanın kötüye gitmesiyle açıklar. Tam tersi anlamda da iyiyi ve kötüyü bir araya getirmiş olur. Doğal olarak da anlamsal açıdan birbiriyle çelişmektedir. Bu çelişki de komiği doğurur.

Onikinci Rapor Mektubu'nun girişinde de ‘işkence’yle ilgili kötü ve iyiyi bir araya getiren komik bir yorum vardır. Raşid'in gördüğü işkencelerle ilgili raporları okuyan anlatıcı şaşkındır. Günümüz insanı olan anlatıcının, bu işkence sahnelerine şaşırmasının nedeni ise ‘evrensellik’le ilgilidir. “*Beni bu raporda asıl şaşırtan husus ise, “işkenceci” tipinin evrenselliği oldu. Adamı al, günümüze getir, “cük” oturur!”* (Kongar, 2012, s. 70). İşkenceyi veya işkence yapan kişinin devinimlerini, başarılı bulmak, onu günümüzle bağdaştırmak anlamsal bir çelişkiyi doğurur. Çünkü işkence kötüdür ve modern toplumların uzak durduğu, insan hakları bildirgesine göre yapmanın suç kabul edildiği bir uygulamadır. Ancak beş yüz yıl önceki bir uygulamanın -evrensel sözcüğünden yola çıkarak işkence yapmanın hâlâ devam ettiğini görürüz- günümüzde de kullanılması, ‘kötü’nün nasıl ‘evrensel’ olduğu sorusunu doğurur. Çelişki içeren bir uyumsuzluktur. Anlatıcı, doğal olarak ‘evrensel’ sözcüğünü kullanarak okurun kafasını karıştırır, cevabı ise okura bırakır.

Çelişkiler, daha çok ironinin oluşumunu yaratan dil yapılanmalarıdır. Zaten mizahî anlatım türleri arasında yer alan ironinin özelliklerini sıraladığımız bölümde karşımıza çıkan “karşıtlık”ın, bir tür uyumsuzluk kuramı açısından yorumlanmasıdır, diyebiliriz. Farklı isimlerle karşımıza çıksa da, ikisinin de temeli birbirinin kesinliğini ortadan kaldıran iki sözcüğün ya da sözcük gruplarının varlığına dayanmasıdır. İkisinin de birbirini reddetmesidir, bir açıdan da kafa karışıklığı yaratarak, tercihi okura bırakmasıdır. Çelişkiler, aynı şekilde, kara mizahta da zaman zaman, acıyı ya da kötüyü vurgulamak adına karşımıza çıkabilir. İronide ya da kara mizahta, gerçeğin vurgulanması adına kullanılır.

1.2.2.8. Pragmatik Uyumsuzluk:

Gerçeklik sınırını aşan, olması neredeyse imkânsız, fazla abartılı bir dilin kurulumu; “pragmatik uyumsuzluk” yaratır. “Bir ilişki durumuyla o ilişkinin kanıtlanması arasındaki farklılık anlamında pragmatik uyumsuzluk, ilk olarak bizim dili kullanmamızda ortaya çıkar” (Morreall, 1997, s. 111). Kısacası dile getirilenle gerçek arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır. Pragmatik uyumsuzluk, metin içerisinde, birçok kurulumla göre kolay fark edilebilir oluşumlardan biridir. Anlaması da ayrıca daha kolaydır. Çünkü içerisinde anlamsız bir noktada abartı barındırır. Doğrunun, bir açıdan çarpıtılmasıdır; gerçek ve görünen arasında farkın üst düzeyde olmasıdır.

Pragmatik uyumsuzluk, kimi örneklerde, tipler üzerinden şekillenebilir, Bekçi Murtaza’da olduğu gibi. Abartı bir görev aşkıyla Türk Romanı’nın en komik tiplerinden biridir, Murtaza. ‘Otorite’ ve ‘doğru’ arasında sıkışıp kalan bir kişi olarak, onu var edenlerden biri de bu görev aşkıyla yarattığı saçma değerlendirmeleridir.

Çalıştıkları için Cenab-ı Allah’ın bol bol verdiği sevgili kulların asfalt caddesine çıkacaktı. Üstlerdi onlar. Onlara karşı sözü yoktu. Onlar sabahlara kadar oturabilir, oyun oynar, kahkahalar atar, ya da çalgı çalabilirlerdi. Yoktu ekmek düşünceleri. Sonra onlar bilirlerdi Allahlarını da, peygamberlerini de. Bunun için de Allah’ın sevgili kullarıydılar. Allah’ın sevgili kulları olsalardı, onlar da oturur, keyif çatarlardı böyle köşlerde, apartmanlarda (Kemal, 2011, s. 18).

Kafasında yarattığı bu sınıflandırma, saçma bir kurulumdur, gerçekliği yoktur. Faydacılık açısından nesnel değerlendirmesi olmadığı için okura komik gelir. Yani

pragmatik açıdan düşündüğümüzde; Murtaza'nın, güzel yaşama hakkını sadece zenginlere bağışlaması, onların çok çalıştığını düşünmesi ve rahat yaşamalarını da Allah'ın o insanları ödüllendirmesi olarak görmesi, geçerliliği olmayan bir yorumlamadır. Ayrıca, Murtaza'nın kafasında yarattığı dünyanın doğrularını görememesi; zengin ve doğru arasında yanlış çıkarsamalar yapamaması; insanlar arasında sürekli komik bir konuma düşmesinin nedenlerini de oluşturur.

Yaşamında her şeyi bu abartı dil üzerinden kuran Murtaza'yı acınası bir tip konumuna düşüren başka bir gerçeklik de; abartı bir dille yarattığı bu algılara, kendisinin de tüm içtenliğiyle inanmasıdır. Bu söylediklerinin bir abartı içerdiğini fark etse ya da bilinçli olarak komiği yaratmak için kullandığı bir dil kurulumu olsa, iletilenler sadece gülünç olmakla kalırdı. Ancak Murtaza hem abartı bir dille konuşan hem de tüm konuştuklarına inanan bir tiptir. Sonuç olarak, bu durum da onu mizahın çemberinde farklı bir tip konumuna sokar.

İnandıkları doğrultusunda, tüm herkese komik fikirler veren Murtaza için, vatan kutsal bir nesne olarak yer alır. Ancak bu kutsallık saçma noktalara sürüklenir. Tüm yaşamını dayısı gibi, vatan uğrunda şehit olmaya aday, düşmanların karşısına çıkmayı ve savaşmayı isteyen Murtaza için bu, en büyük güçtür. Kafasında düşmanlarla karşılaşma anının heyecanına kapılarak, birçok kez kendini tatmin etmeye çalışır. Abartı bir duygu tanımlaması vardır.

Aklı buna fena halde yattı. Yatınca da, dışardaki göğsü az daha çıktı, burnu biraz daha uzadı, gözlerinin dimdik, delici bakışı iyice sertleşti. Şu anda karşısında düşmanlar olsaydı herhalde sapır sapır titreşmeye başlarlar, belki de külotlarını kirletirlerdi (Kemal, 2011, s. 86).

Gerçekten de, Murtaza, bu söylediklerine, tüm kalbiyle inanır, kendi görüntüsü karşısında bütün düşmanların çok korkacağını bildiği için, bununla da gurur duyar. Bu düşüncesini herkesle de paylaşır. Kendisi çok mutludur; ancak çevresindekiler böyle bir durumun olamayacağını bildikleri için Murtaza'yı alaya alır. Anlatıcı vatan kavramını, Murtaza üzerinden sorgulamaya açar bu satırlarda. Aynı bakışı 'Türklük' kavramında da görürüz. Murtaza'nın içindeki Türk olmanın gururu, sokakta yürüyen insanların yürüyüşünü uyarmaya kadar varır. İnsanların düzgün yürümeleri gerekir; bir Türk gibi.

“Bir ara adamın sallapati yürümesine dikkat ederek, “Türk oğlu Türkler koyuvermezler kendilerini,” dedi (Kemal, 2011, s. 98). Kim böyle yürüyorsa, yanlarına gidip komik konuşma tarzıyla insanları uyarmaya başlar. “Haçan sokakta gider iken görünce bir düşman, tanıyacak adım atışından Türk oğlu Türk olduğunu. Niçin? Çünkü değildir herhangi bir Türk sallapati!” (Kemal, 2011, s. 98). Murtaza’nın “yürüyüş tarzı, Türk olmak, vatan” kavramları arasında kurduğu bu ilişki, kendi içinde tutarsızdır, pragmatik açıdan doğruluğu yoktur ve doğal olarak da komiktir.

Pragmatik uyumsuzluğa verilebilecek farklı örnekler, *Dört Köşeli Üçgen*’deki dil yapılanmasında karşımıza çıkar. İronik bir dilin karşımıza çıktığı anlatıda, sözcükler ve sözcüklerin altındaki anlamlar arasında uzaklıklar var olduğu için, bu tarz uyumsuzluklarla kastedilen iletiyi anlamak kolay değildir. Satırlar arasında, kimi romanlarla kıyaslandığında -*Zübük, Halo Dayı ve İki Öküz, Hababam Sınıfı* gibi- dil açısından kafa karıştıran yapılanmalar daha sık kullanılmıştır. Anlatıcı abartı bir dille, roman kişinin sürekli etrafı gözlemlemesini dile getirir. “İşimin, günün yirmi dört saatinde etrafı kolaçan etmek olması beni, ister istemez, kimi gerçeklere varmağa, gerçeklerin öteki yanlarını, üçüncü yanını, dördüncü yanını, beşinci, on beşinci, otuz beşinci yanını görmeğe götürüyordu” (Birsnel, 2012, s. 5). Kendisini gözlemci olarak tanımlayan kişi, dünyadaki her meslek grubuna ait insanları izlemekle ve kimi gerçeklere ulaşmakla vaktini geçirir. Bu amaçla işe kalkan gözlemcinin, temelinde yazarın daha doğrusu bir sanatçı bakışının, ustalaşabilmek için sabah akşam çalışması vardır. “Böylece günde yirmi dört saat yerine, kırk sekiz saat, ne diyorum, yetmiş iki saat, doksan altı saat gözlem yapmağa başladım” (Birsnel, 2012, s.s. 32-33). Abartının tonu, komiği yaratır. “Çevremin aydınlanmasını beklerken, bunun böyle olmadığını, karanlığın, hiç istifini bozmadan, burun deliklerimin içerlerine kadar her yeri doldurduğunu gördüm” (Birsnel, 2012, s. 47). Abartı, var olanı öne çıkarmak, bir niteliği vurgulamak için de kullanılabilir; komik olmasındaki neden ise, nesnelere arasındaki ilişkidir. Abartılan niteliğin, saçma bir konuma dönüşmesi de Harunreşit örneğinde olduğu gibi komik dili oluşturur. “Kendimi Harunreşit’ten daha zengin görüyor, kimsenin bu denli, bir gözlem koleksiyonunu elinde barındıramayacağını düşünerek esenlikten esenliğe konuyordum” (Birsnel, 2012, s. 58) Çok zengin olmak komik değildir; ancak zengin olunan nesne ‘para’ yerine ‘gözlem’ olursa, anlatıda komiğe

dönüşür. Pragmatik açıdan bir uyumsuzluk oluşur, doğal olarak da gülünç ortaya çıkar. Benzer bir örnek de öykücünün tanımlanmasıdır: “Bir öykücü her şeyi anlatmak ister. Sünger avcılarının durumundan tutun da, kirli hanım peynirinin nasıl yeneceğine kadar her şeyi didiklemeğe, açıklamağa can atar” (Birsell, 2012, s. 69). Öykücünün neyi anlatmak istediğinin sınırlarının ne kadar derinlerde olduğunu vurgulamak amacıyla, anlatıcı; gerçeği saçmaya dönüşecek bir tonda abartarak, diğer örneklere benzer bir dil kullanmıştır. Asıl amaç; sanatçının algısının dört bir yana açık olması gerektiğini öne çıkarmaktır.

Uyumsuzlukların biraraya gelmesinde en belirgin öge hepsinin içinde saçma bir şey olmasıdır. Birden fazla düşüncenin ya da kavramın biraraya gelmesiyle oluşan saçmanın varlığı ise; kimi zaman, dili kaotik bir yapıya sokup, kafa karışıklığı da yaratabilir. Ya da abartı bir tona bürünerek pragmatik açıdan bir uyumsuzluk da doğurabilir.

Abartılı bir ilişkiyle kurulmuş olan sözcük birlitlikleri *Zübük*'te alaycı dili kurmada kullanılmıştır. Karşı tarafla alay edebilmek, onu küçümsemek ya da hedef gösterilen her ne ise yanlışlığı ortaya koyabilmek için olaylar abartı noktaya çekilir. Bu açıdan romanda karşımıza çıkan, pragmatik uyumsuzluklarda hedef alınan kişi Zübük olduğu için, köy halkının dilinden onun yargılanmasını, kimi yerde nesnel gerçekliği aşarak, bilgiler çarpıtılarak abartı bir dille sorgulanmasını görürüz. Amaç o kişinin suçlarını ortaya çıkarabilmektir.

Yahu bu alçak bizi hep mi akılsız belledi? Bu ne iş heyri? Bu gece sözde evine hükümet gelesiymiş... Hükümet ne demek bre kardaş? Bu itin başını boş korsak, yarıntesi gün de, “İngiliz Kralı canciğer ahabım olduğundan ziyaretine gelmiş. Velakin bir karı dalgasından ötürü gönlüm kırık olduğundan huzuruma girmekliğine destur vermedim.” diye atacak (Nesin, 2014, s. 82).

İnsanların Zübük'e karşı olan kızgınlıkları, abartılı bir şekilde alayın diline dönüşür. Doğal olarak da abartılı dil, okur açısından kendini kolay verir, okur için anlatıcının ne dediğini yakalayabilmek çok da zor olmaz. Bir noktada imkânsızlık içerdiği için, insanların birbirini heyecana getirmesinde de kullanılır. Zaten dilin kolay anlaşılır olması, çoğunluğa ulaşmada daha etkili bir yöntemdir. Sonuç olarak mizah zorlaştıkça, her zaman okur kapasitesi azalmıştır.

Romadaki örneklere baktığımızda karşı tarafın gücünü artırmak için de, abartı dil kullanılır. Ve ortaya çıkan durumun pragmatik açıdan bir getirisi oluşmaz. Tüm köy halkının hükümet gelecek diye saçma uygulamalara kalkması, birbirini coşturması, anlamsız ve komik karşılama törenleri yapması da, abartı bir dil barındırdığı için gereksiz bir faydacılık içerir. Gösteriş üzerinden kurulu bir egemenliğin, hiçbir beklentiyi karşılayamamasıdır. Akılcılığın olmamasının ve cahilliğin bir birleşimidir. Ele aldığımız romanların birçoğunda karşımıza çıkan, Türk milletiyle ilgili temel meseledir.

Senin şerefin bizim şerefimiz demektir. Biz de insansak, senin bunca iyiliklerini unutmayıp yüzünü yere eğdirmeyiz. Büyükleri karşılamaya çıkmalıyız. Yiğitler atlanıp kuşanıp yedi koldan yola düzülmeli. Üç konak öteden büyüklerin otomobilleri karşılanmalı. Hıdırlık'taki topun gürlemesi cihanı tutmalı... (Nesin, 2014, s. 86).

Abartılı dil, bu örnekte de kolayca kendini gösterir. Yazarın niyetini anlayabilmek çok da emek vermeyi gerektirmez. Anlatıcı bu satırlarda hem Zübük'le, hem de kasabadaki insanlarla, özünde de Türk milletiyle alay eder. Aslında davranışlardaki uyumsuzluklar bölümünde “bilgisizliklere ve aptallıklara”da dahil edebileceğimiz bu bölüm, hiçbir getirisi olmadan yapılan uygulamalardaki cahilliği gözler önüne serer. Eleştiriden çok alaycı dil baskın gelir.

Tutunamayanlar'a baktığımızda daha çok alay etmek için ya da kişinin kendi durumunu tanımlamak için pragmatik uyumsuzluk doğuran abartı dil kullanılır. Ancak alaydan daha çok kişinin kendi tanımlamasında karşımıza çıkar. Kendini yaşamda başarısız olarak tanımlayan bir kişi, güçsüzlüğünü kapatmak, belki de onun acısıyla yüzleşebilmek için kendi kafasında, abartı dille yaptığı mantıksız çıkarımlar üzerinden varlığını ifade eder. Selim'in on binlerce önsöz yazmaya kalkması gibi, hiçbir getirisi olmayan planlardır.

Kendi önsözümü yazacağım. Olmayan romanların yazarı Selim Işık için önsözler yazacağım. Her önsözde, okuyucunun karşısına değişik bir kişilikle çıkacağım. Bin yazar kadar, on bin yazar kadar güçlü olacağım böylece. Bazı önsözlerde başarısız bir yazar olacağım: ilk eserimin ilgi görmemesi üzerine ümitsizliğe kapılarak intihar edeceğim (Atay, 2016, s. 394).

Ölümün de aralara sıkıştığı bu satırlarda, Selim Işık'ın pragmatik açıdan bir getirisi olmayan önsöz yazmak düşüncesi; aslında onun kendini, yıllarca gerçek neyse o şekilde ifade edememenin ve doğal olarak da kendini anlatabilme ihtiyacının söze dökülmüş halidir. “Önsöz yazmak” gibi bir meslek ya da edebiyatın çerçevesinde tanımlanan bağımsız bir edebî tür olmadığı için, böyle bir işe kalkışmak komik bir dile bürünür. “Romancılar için bulunmaz bir okuyucuyum Esat Ağabey, derdi. ‘Birinci sınıf okuyucu; hayır, daha ileri: lüks okuyucu. Kitaplarının böyle okunduğunu bilselerdi fakirler, kim bilir ne kadar sevinirlerdi. Durmadan yazarlardı; bir türlü ölemezlerdi” (Atay, 2016, s. 398). Selim'in önsözler yazmasını, yazarların büyük bir hayranlıkla, mutlulukla karşılayacağını düşünmesi, aslında bu eylemi alaycı bir dille eleştirmesidir. Önsöz yazma eyleminin, ne kadar gereksiz olduğunu vurgulamaya çalışmasıdır. Bunu da abartının, bir noktada inandırıcılığını yitirmesine dayanarak gerçekleştirir.

Abartılı bir dilin kullanıldığı romanlardan biri *Macellos Da Vinci'nin Seriüvenleri*'nde, pragmatik uyumsuzluklar, metnin alaycı doğasını desteklemek adı altında kullanılmıştır. Hükümetle yani siyasî kimliklerle, toplumun zihniyetiyle, kimi zaman da dinle alay etmek için abartılı bir dil karşımıza çıkar. Gerçekleşen olaylar abartılarak okura sunulur ya da olaylar çarpıtılarak anlatılır. Doğal olarak da okur için fark etmesi daha kolaylaşır.

III. Sultan da, başlangıçta farklı mıydı sanıyorsun? Unuttun mu, ilk seçildiği günlerde, yanına muhafız bile almadan çıkıverirdi saraydan. Sonra ne oldu? Sıkı güvenlik önlemleri alınmadan ayakyoluna bile gitmemeğe başladı. Bu yüzden bir gün altına kaçırıldığını bile söylüyorlar (Bener, 1981, s. 46).

Sultan'ın tuvalete giderken güvenlik önlemleri alınması, hatta alınmadığı için bir gün 'altına kaçırması'; olayların çarpıtılmasıdır, bir noktada gerçeğin üst noktaya çekilerek sunulmasıdır. Komik bir dil vardır; bu da abartının yarattığı şaşkıncıya ile sağlanır. Amaç var olan sorunu, abartı bir dile büründürerek, okuyucunun gözünde daha çok belirgin kılmaktır. Önemli olan dile getirilen bilginin gerçek olup olmaması değildir; önemli olan sorunun ortaya konması, bu anlamda okuyucuya sanatçının inandığı doğrunun öğretilmesidir.

Din kavramı da, İslamiyet üzerinden olmasa da, romanda birkaç kez, alayın diline takılan konulardan biridir. Zaman zaman dinleri birbiriyle karşılaştırır, özellikle de Hristiyanlık ve eski Türk inançlarının, parodiyle kurulmuş olan metinde farklılıkları sıralanır. Anlatıcının asıl kastetmek istediği ise; Müslümanlıktaki dünya algısı ve uygulamalardır. Örnek vereceğim pasajda da, toplum nezdinde yapılan dini uygulamalarının alayıdır, karşımıza çıkan.

- Aslına bakılırsa, bizde de biraz fazla Tanrı var ya! demiş. “Hangi birisine yaranacağımızı, hangisine kurban adayacağımızı şaşırıyoruz. Hani, yüz Tanrı’ya kul olmaktansa, birine kul olmak, işime gelir benim!” (Bener, 1981, s. 73).

Bu cümlelerden önce, bir grup insan; Kudüs’te bir adam çıktığını, ben peygamberim ve Tanrı’nın oğluyum, diye meydanlarda dolaştığını ve etrafında da zamanla ona inanan kişiler oluştuğunu tartışmaktadır. Bunun üzerine de ortamdaki bir kişi, bir sürü tanrıya ya da tek tanrıya inanmak arasındaki farkı “kul olmak” üzerinden karşılaştırır. Komik bir karşılaştırmadır, abartı vardır, çiftanlamlı dil baskın gelir, asıl dile getirilen Müslümanlıktır; daha doğrusu ‘din’ kavramıdır.

Sonuç olarak mizah birilerini mahkûm eden bir anlatım biçimidir. Nerde eksik gördüyse ele alır, kimi zaman sataşır, kimi zaman alay eder, her türlü komiklikle sorunu metnin içine yerleştirir. Doğal olarak da pragmatik uyumsuzlukların içerisinde var olan abartıda, bu alaycı dili yaratabilmenin yardımcılarından biridir

Pragmatik uyumsuzluğun, en tipik kullanıldığı roman; *Bıyık Söylencesi*’dir. Romanın başından sonuna kadar ‘bıyık’ etrafında dönen algılaması, tamamen ‘abartı’ üzerine kurulmuştur. Bu abartıda, kimi zaman anlatıcının kimi zaman roman kişilerinin dilinden ifade bulur. İnsanların çevresinde döndüğü bir obje olan ‘bıyık’ın, dilin çoğullaştırıcı gücü sayesinde, tüm kasaba arasında büyümlü bir varlığa dönüşmesi anlatılır. Hatta kimi zaman mantık kuralları tamamen bozulur ve ‘bıyık’ olağanüstü bir güce bürünür. İnsanlar da içlerindeki kimi noktada saçmaya dayanan bu algılarını, abartı dilin gücü sayesinde sözcüklere dökerler. “İşte oldu!” diye haykırdı. “İşte oldu! Şimdi bana bu memlekette bu bıyıktan daha üstün bir bıyık var diyen varsa, buyursun, karşıma çıksın, çıksın da alnını karışlayayım!” (Yücel, 2010, s. 26). Cumali’nin bıyığı yürüyüşe

geçmiştir, herkesin gözleri bu bıyık üzerindedir. Kasaba içerisinde de insanlar aşırı bir coşkulu dille, kimi zaman abartıya başvurarak, sürekli bıyık üzerine yorumlar yapmaktadır. “Dünyanın en görkemli bıyığı, Allah’ın bizlere bir armağanı” (Yücel, 2010, s. 34). Bıyığın, Allah’ın o kasaba halkına verdiği bir armağan olması, dünyanın en üstün bıyığı kabul edilmesi gibi, dile getirilen cümlelerde, pragmatik uyumsuzluk açıkça kendi belli eder. Çünkü özünde yapılan sınıflandırma zaten baştan yanlıştır ve bıyıkla kurulan duygusal ilişkinin insana bir getirisi yoktur.

Bıyıkla ilgili söylentilerde, abartı dil kimi zaman saçmaya dönüşür; hatta araya dünyanın ünlü filozoflarından Nietzsche’nin ya da Almanya’nın tarihte iz bırakan devlet adamlarından biri olan Bismarck’ın adı girer. Tüm bıyıkları görkemine göre birbiriyle karşılaştırır ve ona göre de bir çıkarsamada bulunur. Saçmayı barındırması kolayca hissedilir. “Ne olursa olsun, bu dükkânda Cumali’nin bıyığının kusursuzluğu ve görkemi vurgulandı yalnızca... Bismarck’ın Nietzsche’nin bıyıklarını ananlara gülündü” (Yücel, 2010, s. 44). Bu iki ünlü ismin bıyıklarını da geride bırakan Cumali’nin, bu durumdan elde ettiği bir kazanım yoktur. Komik bir dildir, Türk insanının akılcı düşünememe sorununu dile getirir. Bir filozofun adının karışması ise farklı bir dil uyumsuzluğudur.

Tüm roman boyunca abartı dil artarak devam eder. Bıyık ve eşyalar arasında mantıksal temele dayanmayan ilişkiler kurulur. Olaylar gittikçe saçmaya dönmeye başlar ve dilin coşkusu, kasaba halkını kısa sürede etkisi altına alır. Bu durumdan tek rahatsız olan kişi, Cumali’nin eşi Bedriye ve kasabanın delisi Adem’dir. Onlar gerçeğin, sahteliğin farkındadır. Ancak onların gördüğünü, tüm bu anlamsızca kurulan bıyık gösterişinin aldatıcılığını Cumali bile fark edemez. Bıyığın heyecanına o da kapılıp gider. Bunun arkasında yatan en önemli kişi de tüm gidişatı başlatan Berber Ziya’dır. ““Allahım, nasıl yakıştı!” diye haykırdı. “Nasıl yakıştı, Allah’ına kurban olduğum! Buyur, bak: bu yelek bu bıyığın yeleği, bu şalvar da bu bıyığın şalvarı. Daha önce nasıl düşünemedik!” (Yücel, 2010, s. 57). Cumali’yi bambaşka bir görünümün içine yerleştiren Berber, abartı bir dille; insanları etkilemeyi, çevresindekilere sahip olduğu düşünceyi iletebilmeyi başarabilen bir tiptir. Bıyıkla başlayan bu kandırmacanın kurucusu olarak, Cumali’nin tüm yaşamını etkisi altına alır ve ona her istediğini yaptırır. Hatta Cumali’yi,

babasından kalma yelek ve şalvarı giymesine ve kendine yeni görünüm yaratması gerektiğine bile inandırır. Cumali, artık sokaklarda babası gibi gezmektedir. Ancak bu yeni görünümün de Cumali'nin yaşamına hiçbir getirisi yoktur.

Romanda pragmatik uyumsuzluğun doruğa vardığı nokta; çevresindeki insanların Cumali'ye kabul ettirmeye çalıştıkları, soyadı değişikliğidir. Onlara göre Cumali, bıyığına yakışır bir soyadı bulmalıdır. Kırıkçı soyadının değişmesi gerekir; çünkü eski soyadı bu görkemli bıyığı taşıyamamaktadır. Kırıkçı soyadını değiştirmek için Asliye yargıcının huzuruna çıktıklarında, yargıç bu durumu çok da mantıklı bulmaz. Ama bu bıyık değişikliğini ortaya atan Çeyrek Hamdi, yargıcı ikna etmenin de bir yolunu bulur. Aslında amaç-sonuç uyumsuzluğuna da girebilecek bu örnek, abartı bir dilin heyecanı ile bu noktaya sürüklendiği için bu bölüme alınmıştır.

Ama Çeyrek Hamdi herkesi dediğine getirmenin ustasıydı, “geleneksel Türk bıyığı”nın en görkemli örneğini kendine yakışır bir soyadıyla onurlandırmanın “hepimizin yurttaşlık görevi” olduğunu vurgulayıp işin en kısa zamanda sonuçlandırılacağı konusunda söz aldı (Yücel, 2010, s. 86).

‘Geleneksel Türk bıyığı’ gibi bir sözcük birlikteliği yaratılır; ama asıl yaratılan olmayan bir ‘şey’dir. Hiçbir gerçekliği, insan ya da toplum bazında hiçbir getirisi yoktur. Bu soyadı değişikliğinin bir yurttaşlık görevi olmasına kadar bağlanması, bıyıkla başlayan bakış açısının son noktaya vararak bir eylemi doğurmasının örneğidir. Saçmayı tüm örneklerde olduğu gibi içerisinde barındırır.

Gülmecenin tonu *Bıyık Söylencesi*'nde gizlenerek de olsa birçok yerde kendini belli eder; ancak romanın sonlarına doğru alttan alta da sıkıntılı bir durumun da yavaş yavaş şekillendiğini söz konusudur. Romandaki tüm olaylar, gerçekliği olmayan, akılcı bir temele dayanmayan bıyık algısı üzerine şekillenir ve bu algı pragmatik açıdan bir anlamı olmasa da, gittikçe abartıya bürünerek var olur. Bu anlamda tam olarak mizah romanı diyemsek de, mizahî dile kapılarını aralamıştır.

Abartı dil, postmodern romanlarda da, oyunsuluk adı altında karşımıza çıkabilir. Anlatım zenginliği ve dilin rengini kurması açısından, kimi nesnel betimlemeler, özellikler, kavramlar abartılarak okurun önüne çıkartılır. Bu anlamda *Kitab-ül*

Hiyel'deki Calûd tiplemesi, pragmatik açıdan uyumsuzluk ilkelerine göre yaratılmış bir tiptir; çünkü içerisinde abartıyla konumlanmış bir insan vardır. Örnek olarak Kara Calûd'un fiziksel görünümünün abartılı bir dille çizilen tasvirini verebiliriz.

...Calûd esir pazarında mezata çıkarılır çıkarılmaz, maslahatı, gerek eni gerek boyuyla müşteri taifesini hayretü dehşet içinde bıraktığından alıcı yılmış, böylece değerinin kat be kat altında satılmıştı ki, kethüda Kâmi Efendi'nin deftere düştüğü kayıt bunu doğrulamıştır. Maslahatının uzunluğu, pehlivan yapılı bu kölenin boyunun onda biri çıkmış ve Kâmi Efendi de işbu kaydı korkudan eli titreyerek kargacık burgacık yazmıştı (Anar, 2008, s. 68).

Bu betimlemede Calûd'un cinsel organı, abartılı bir dille betimlenir. Cinsel organ üzerinden çizilen bu abartı da komiği doğurmuştur. İlerleyen satırlarda abartının dili daha da güçlenir ve nesne bir güç imgesine dönüşür. Calûd, gücüne inanamayan insanlara, bunu kanıtlayabilmek için cinsel organını gösterir "...çakşırından maslahatını çıkarıp kaldırmış, yürekleri hoplayan ahaliye dönüp, "Bu gördüğünüz kule İskender zürriyetinin alâmet-i farikasıdır. İnanmayan beri gelsin!" diye bağırmıştı" (Anar, 2008, s. 68). Pragmatik uyumsuzluğu doğuran, benzetmelerde de kendini gösteren yine abartılı dildir. Calûd'un kimliğiyle özdeşleşen cinsellik, anlatının birçok yerinde komik bir dille şekillenir. Hatta kangren olup cinsel organının kesilme sahnesi bile abartıyla çizildiği için, okura komik gelir.

Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr, azot protoksitle uyuşturulduktan sonra zekeri kesilen, böylece ölmekten kurtulan Câlud'un tam bir ay evden çıkmadığını, sekiz karısının ise sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yaktığını, öyle ki, evde ölü var zannıyla başsağına gelen konu komşunun güçlükle defedildiğini, olay ister istemez duyulduğunda Yüksek Kaldırım'ın bütün aşiftelerinin gözyaşı döktüğünü yıllarca meyhanelerde, kıraathanelerde ve yeni yeni açılan birahanelerde hikâyet etmişlerdir (Anar, 2008, s. 104).

Satırlarda komiği yaratan "başsağına gelen komşular"ın olmasıdır. Bu davranış, konunun içeriğiyle bir uyumsuzluk taşır. Başsağına gitmek demek, birilerinin ölmesi demektir. Ancak bu satırlarda ölen bir insan yoktur, Calûd'un cinsel organının kesilmesinin, mahalle halkını bile etkilemesi, Yüksek Kaldırım'ın tüm aşiftelerinin gözyaşı dökmesi, faydacılık açısından bir uyumsuzluğu gösterir. Abartı dil kendini belli eder.

Pragmatik uyumsuzluğun en yoğun kullanıldığı anlatı; *Bıyık Söylencesi*'dir. Bir nesnenin etrafında dönen abartılı söylemlerin, tüm kasaba halkı üzerinde yarattığı hegamonik güç, ele alınmıştır. Gerçeğin bir noktada, dilin üretme gücü sayesinde, bambaşka bir konuma oturtulması söz konusudur. Ve bu da, metin üzerinde pragmatik bir uyumsuzluk doğurmuştur. Diğer romanlarda ise, anlatının karakteristik bir özelliği olmasa da, romanın dil zenginliğini yaratma amacıyla, pragmatik uyumsuzluklar zaman zaman kullanılmıştır.

Pragmatik uyumsuzluklar, bir açıdan mantık ilişkilerinin bozulmasıyla benzerlik taşır; çünkü ikisinde de anlamsal bozulma yoğun dozda kullanılır. Aralarındaki fark ise akıl yürütebilme ilkelerinin sarsılmasıyla ilgilidir. Mantıksal tutarsızlıklar, daha çok; sözcükler arasındaki ilişkinin gerçekliği imkânsız bir yapı üzerinde şekillenmesidir. Pragmatik uyumsuzluk da ise; örneklerde de kendini gösterdiği gibi; dile getirilen meselenin abartı bir dille yansıtılması söz konusudur. Yine de, her iki uyumsuzlukta da birbirine yakın bir dilsel bozulma vardır; bu nedenle de zaman zaman birbirine karışabilir.

1.2.2.9. Amaç ile Sonuç Uyumsuzluğu:

Bu tarz uyumsuzluklarda, anlatıcı ortaya bir sorun yaratır; ancak bu sorunun çözülmesi için bulunan yöntem, anlamsızlık üzerine kurar. Sorun ve çözüm arasında bir uyumsuzluk vardır. Çünkü bulunan çözümün ya da yöntemin, soruna yönelik bir getirisi yoktur. Var olan sorunu çözmez, bir çıkış yolu göstermez, bir noktada saçmaya dönüşür. Doğal olarak da bu uyumsuzluk okuru güldürür.

Anlatıda karşımıza çıkan kişi, kafasında plandığı hedef doğrultusunda bir adım atar; ancak bu hedefin rasyonel açıdan bir getirisi yoktur. Özellikle de bu iki nokta arasında büyük bir uyumsuzluk olduğunda ve bu uyumsuzluk, kişinin yaşamında geniş bir yer kaplıyorsa ortaya komik bir tip çıkar. Orhan Kemal'in yarattığı Murtaza karakterinde olduğu gibi; kişi, tüm romanın temel konusunu oluşturur ve kişinin tüm davranışları, amaç-sonuç uyumsuzluğu üzerine kurulur. “Bekçilik kafasına iyice yatmıştı. Ah bir bekçilik uydurabilse de geceleri rasgele düdüğü öttürse, düdüğü öttüremeyen yığınla vatandaştan ayrı, onlardan üstün olabilse!” (Kemal, 2011, s. 13). Örnekte de olduğu

gibi, kişi, bir adım atsa bile, ne getireceğini düşünmeden -Murtaza'nın kafasında belirlediği “vatan, namus, görev, doğru, düşman, şehit” kavramları doğrultusunda düdüğü öttürmek istemesi gibi- kurduğu anlamsız bir ilişkiye göre hayatını şekillendirir.

Ele aldığımız romanlarda amaç-sonuç uyumsuzlukları açısından en tutarsız hareket eden tip Murtaza'dır. Hatta Murtaza, kafasındaki hedeflerinin rasyonel anlamda hiçbir getirisi olmadığı için, Türkiye'deki birçok insanın zihnine yerleşmiş tiplerden biridir. Murtaza için doğru bir vatandaş olmak, yaşamındaki en değerli oluşumdur. Tüm hayatını da buna göre kurar. Ayrıca da doğru bir vatandaş olmak demek, her an ülkesini savunmaya hazır bir konumda beklemek demektir. İş sorumluluğu ve savaşmak arasında kendince bir ilişki kurar ve her an savaşmaya hazır bekler. Bu açıdan amaç-sonuç uyumsuzluğuna örnek verilebilir. Vatandaşları da kurduğu bu ilişki doğrultusunda uyarır, ister ki herkes, her an savaşmaya hazır olsun.

Kahvede, yemek yerken, sokakta, yapar iken hâşâ huzurdan çişini apteshanede. Her yerde, her zaman vazife. Kapıp koyvermeyeceksin kendini. Demeyeceksin geçeyim dalga. Her an vazife bir sırasında sayacaksın kendini. Kulakların bekleyecek seferberlik davullarını. Ne zaman duyacaksın başlar çalmaya davullar, coşacaksın, geleceksin cûş-ü hurûşa, sığmayacaksın sen sana! (Kemal, 2011, s. 102).

Bu satırlarda karşımıza çıkan, uyumsuzluklara baktığımızda komiği yaratan, insanın tuvalete gittiğinde bile, kişinin en özgür olduğu yerlerden biridir, görev aşkıyla hareket etmesi gerektiğidir. İkinci amaç-sonuç açısından verilen uyumsuzluk ise; iş başındayken her an, seferberlik davullarının çalmasını beklemektir. Büyük bir coşkuyla, Murtaza'nın insanlara verdiği bu akılda, komiği yaratan da bu uyumsuzluktur. Çünkü kimse her gününü savaşa hazır olarak, seferberlik davullarının çalmasını bekleyerek geçirmez. Bu açıdan Murtaza'nın bu düşünceleri komiktir.

Vatanla ilgili kurduğu amaç-sonuç uyumsuzlukları açısından verilebilecek örneklerden biri de, yine kavramlar arasında kurduğu ilişki doğrultusunda yaptığı komik açıklamalardır. Özellikle de yaşamın maddi gerçeklerinden biri olan ‘para’ karşısında “şeref, şan, namus” değerlerini yücelterek tüm insanları buna adamaya çalışması, gülüncü ortaya çıkaran ilişkidir. Çünkü maddi gerçeklerin önemini fark edememiş olmak, diğer insanlar kıstas alındığında bir farklılık taşır.

Bütün vatandaşlar paraya değil, şerefe, şana, namusa tapmalıydılar. O zaman para değerini yitirir, esnaf şerefi, şanı makbul tutar, zamanla da şeref, şan, namus paranın yerini alırdı ki, “cahil halk” para kazanmaya değil, şeref, şan kazanmaya bakar, millet topyekûn şeref, şan ve namus sahibi olurdu. Bu da bütün vatandaşların “çelik bilek, tunç yürek”li olmalarını sağlar, bu sağlanınca da düşmanlar ürker, yurda saldırmayı göze alamazlardı (Kemal, 2011, s. 122).

Bu düşünceler doğrultusunda insanlara da kızgındır. “Önce bu il sınırları içinde memlekete, sonra da bütün Türkiye’ye. Neden? Çünkü bakarım vatandaşlar tutarlar parayı vazifeden üstün”(Kemal, 2011, s. 125). İnsanların paraya önem vermelerini anlayamaz, Murtaza’ya göre iş aşkı, maddi gücün yerini dolduramaz. “Hayır, hiçbir zaman olamaz üstün para vazifeden!” (Kemal, 2011, s. 125). Cümleleri daha da gülünçleştiren uyumsuzluk ise, paraya önem vermeyen insanların, kendisi gibi “çelik bilek, tunç yürek”li olacaklarıdır. En gülüncü ise, bu amaç-sonuç uyumsuzlukları alaycı bir dili doğurmuştur, insanların “çelik bilek, tunç yürek”li olunca, düşmanların ürküp ülkemize saldırmaktan korkmalarınıdır.

Devamında da benzer şekilde bu alaycı dil devam eder. Her zaman ki gibi insanlara, “görev aşkı, vatan ve hazır ola geçme” arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak akıllar verir. Murtaza’ya göre, Türk vatandaşı, her an, her pozisyonda sıkı hazır ola geçebilmelidir. Bu düşünceyle fabrikada çalıştığı insanları, hazır ola geçebilmeleri konusunda uyarır. Herkesten karşısında esas duruş almalarını ister. Murtaza için esas duruşa geçmek, her an savaşa hazır olarak beklemek demektir. “Sonra oynar vatandaşlar kahvelerde tavla, altıkollu, pişpirik hem da domino. Hiçbiri geçemez sıkı hazır ola. Sıkı hazır ola geçemeyen bir vatandaş korkutamaz düşmanlarımızı” (Kemal, 2011, s. 125). Murtaza’nın bu konuşmaları, kendi fark etmese de, kahvedekiler arasında alay malzemesine dönüşmesine neden olur. Özellikle kahvedeki insanların oynadığı oyunlara karışır ve oyun oynayan insanın, hazır ola geçemeyeceği iddiasına başlar. Sadece kahvedekilere değil, çalıştığı fabrikadaki işçilere de bu doğrultuda akıllar verir. Ancak kendisini ciddiye alan kimse yoktur. Tek bir kişi hariç; o da fabrikadaki kapı görevlisidir. Murtaza’nın söylediklerini anlamadan ciddiye alıp onun karşısında, verdiği talimler doğrultusunda hazır ola geçer. Hatta Murtaza, kapı görevlisini, haber vermeden tuvalete gittiği için azarlar.

Geldi suyun, dökceksin... lakin dökmeden önce bulacaksın beni, yani amirini. Diyeceksin. Geldi suyum amirim, dökmem lazım suyum. O zaman ben düşünceğim: Haa... gelmiş suyu Ferhat'ın, lazım dökmesi. Diyeceğim sana: Git barakana, bekle. Bulayım kapıyı teslim edecek bir arkadaş, edeyim tayin, ondan sonra al karşımda esas vaziyetini, al selamını, git dök sucağzını (Kemal, 2011, s. 179).

Dil kurulumuna baktığımızda, insanın tuvalet ihtiyacını karşılamak için fabrika bekçisinden izin almaya kalkması, hatta hazır ola geçmesi, benzer örneklerde olduğu gibi içerisinde bir tutarsızlık taşır. Çünkü alışıldık değildir; amaç ve sonuç arasında birbirini karşılamayan bir dil kurulumu vardır. Murtaza'nın konuşma tarzı da, kendine özgü sözcük dizilimi olsun ya da seslerle oynaması olsun, bu komik tutarsızlığı desteklemiştir.

Sadece Murtaza değildir; romanda birçok kişi amaç-sonuç uyumsuzluğunu barındıran davranışlarda bulunur. En basitinden şiddet sonucu yaşamını kaybeden Murtaza'nın kızı örnek verilebilir. Murtaza'nın dayak atması sonucunda yaralanan küçük kızın, iyileşmesi gerekir. Ancak halasının bulduğu çözüm, kızın başında dua okumak ve kötü gözleri alsın diye su dökmektir. “Gelmiş akşam hasta, işten. Yıkılmış önüne kapının. Var zoru başcağzından. Döktüm kurşun, okudum kulhüvallahı, hem de elhamlar... Lakin etmedi fayda. Kötüleşir an be an...” (Kemal, 2011, s. 274). Amaç, Firdevs'i iyileştirmektir; bu doğrultuda vardıkları sonuç ya da çözüm ise, doktora gitmek yerine, okuyup üflemdir. Doğal olarak Firdevs de yaşamını kaybeder. Bu örnek de kurulan amaç-sonuç uyumsuzluğunun vardığı nokta “acı”dır. Bu tarz acı içeren uyumsuzluklar, romanın sonlarına doğru, daha belirgin olmaya başlar. Kısacası komiğin yanında ‘acı’nın baskın olduğu duygular da da devreye girer.

Genel olarak Murtaza'yı, çevresindekiler olsun ya da okur karşısında olsun, bu kadar komik yapan en önemli nedenlerden biridir; kafasına koyduğu tüm planlarından hiçbir sonuç almamış olması. Kendince bir yaşam çizgisi çizmiştir; ancak bu çizginin yanlış noktalar üzerinden ilerlemesi, onu her seferinde bulunduğu noktaya getirir, hata sonlara doğru daha da kötü durumlara doğru kayar. Ancak Murtaza yine inatla, bir fayda göremediği görev aşkıyla ilerlemeye kararlıdır. Çizgisinin yanlış olduğunu belki de az çok anlamıştır; ama onun için başka doğruların olamayacağı gerçeği de kafasının içine kazılmıştır.

Aylak Adam'daki Bay C. nin şehrin sokak adlarını toplamaya kalkması da, amaç-sonuç uyumsuzluğu açısından, anlamsız bir ilişkinin örneğidir. "...kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim" (Atılğan, 2006, s. 14). Ve de Bay C. üç gün çalışır bu işte, birçok sokak adlarını, cebinde taşıdığı küçük defterine yazar. Bu oluşum komiktir; çünkü amaç ile sonuç arasında bir uyumsuzluk vardır. Murtaza'nın dürüstlüğünü de barındırmaz ayrıca, Bay C. insanlarla alay etmenin keyfini yaşayan bir tiptir. Farklı bir dil dünyasından örnek verecek olursak, Salâh Birsal'in *Dört Köşeli Üçgen*'inde de, bu tarz uyumsuzluklar kendini gösterir. Anlatı neredeyse, amaç ve sonuç arasındaki uyumsuzluk üzerine kurulmuştur. Anlamsızca varılmak istenen noktanın bir getirisi yoktur. Uyumsuzluk komiği yaratır; altındaki anlam ise farklıdır, alaycı bir eleştiri taşır. Bay C. deki gibi, burada karşımıza çıkan tip de, insanlarla, hatta okurla bile alay ettiğinin farkındadır. Anlatıda karşımıza 'uluslararası bir gözlemci' çıkar; ancak tam olarak varılmak istenen nokta nedir belirsizlik taşır.

Ben bir gözlemciyim, uluslararası bir gözlemci.
Gece uyurken gözlemcilik görevimi elden bırakmam.
Gazinoda oturanlar, işportacılar, memurlar, müdürler, satınalma kurulu üyeleri,
şoförler, karaborsacılar, önemli derneklerin genel yazmanları, orospular,
hırsızlar, aydınlar hep benim gözlemim altındadır (Birsal, 2012, s. 5).

Tanımlanan meslek grubunun bir gerçekliği olmadığı için bu durum, okura komik gelebilir. Çünkü gözlemci ait olduğu grup içerisindeki nesnelere kontrol eden kişidir. Ancak bu satırlarda karşımıza çıkan kişi, dünyadaki her meslek grubundan kişileri gözlemlemekle görevlidir. Ayrıca bir de uluslararası bir gözlemcidir. Komiği yaratan da bu uyumsuzluktur. Saçma diyebileceğimiz konular üzerine kafa yorar. "Uzun zaman odamın neden dört köşe olduğu üzerinde kafa yordum" (Birsal, 2012, s. 9). Kimsenin kafa yormaya gerek görmediği bu konu üzerine odaklanır. "İnsanlar oturdukları yerleri hep dörtgen biçiminde yapıyorlardı da neden bunları üçgen, beşgen, ongen, yirmigen içine oturtmayı istemiyorlardı" (2012, s. 9). Bu kafa yorduğu konunun açıklaması da ilginçtir. Anlatıcıya göre; insanlar, odaları savaşmak, dövüşmek için yuvarlak; oturmak, uyumak, keyif yapmak için ise dört köşeli yaparlar. Yuvarlaklık sağının solunun belli olmaması demektir; yolun bir sağı, bir de solu olmalıdır. Bu satırların devamında

anlatıcının gerçek niyeti ortaya çıkar; amaç ve sonuç arasındaki uyumsuzluğun -odaların neden yuvarlak olmaması- asıl dile getirdiği, toplumdaki gerçeklerdir. Yuvarlak bir mekânın içinde sürekli yer değiştiren nesnelere olduğu gibi, Türkiye’deki gerçeklerin de duruma göre sürekli yeniden tanımlanmasıdır. “...850 gramlık Çengel armudunu ya da Kavak incirini terazinin biri 1 kilo gösteriyorsa, bir başkası 975, bir öbürü 1050, bir dördüncüsü de 1125 gram olarak tartıyordu” (Birsal, 2012, s. 11). Ya da bir sinema salonundaki yerin, iki kişiye birden satılması gibi... Açıkçası aynı düzlem içerisindeki gerçeklerin sürekli yer değiştirmesi ve kimi oyunlarla ya da ufak hesaplarla dürüst bir ilişkinin kurulamaması dile getirilir.

Dört Köşeli Üçgen’de, amaç-sonuç uyumsuzluğu açısından verilebilecek komik bir örnek de, anlatı kişisinin, insanların karınlarını dinlemeye kalkmasıdır. “...insanların düşüncelerini anlamak için kulağımı karınlarına dayayıp içerden gelen gurultuları dinlemeğe başladım” (Birsal, 2012, s. 15). Ya da farklı bir örnek de, daha iyi bir gözlemci olabilmek için Tanrı’ya gece gündüz dua etmesi ve bu doğrultuda namaz kılmasıdır. “Berî yandan, iyi bir gözlemci olabilmek, gözlem gücümü arttırabilmek için boyuna Tanrıya yalvarıyor, Tanrının dileğime kulak kabartması için de, beş vakit namazımdan kalmamaya büyük bir titizlik gösteriyordum” (Birsal, 2012, s. 32). Örneğe baktığımızda, anlatıcının dinî ibadetlerini yerine getirirken koyduğu hedef, varmak istediği nokta komiktir. Daha doğrusu, bu eylemleri gözlemci olmaya adanmış saçma bir uyumsuzluktur. Bu saçmalık da gülüncü doğurur; ayrıca hem yazarın niyetini belli eden hem de eğlenceli bir dili doğuran, biçem yapılanmasıdır. Bu açıdan, yazar halk diline yerleşmiş deyimleri, atasözlerini de “ Abi be, sen körler çarşısında ayna satıyorsun.” örneğinde olduğu gibi sıklıkla kullanır (Birsal, 2012, s. 43). Kısacası romanda karşımıza çıkan kişi; sürekli olarak, okuyucuya anlamsız gelen işlerin peşinden gitmeye çalışır. Hepsi birer sembol olarak kullanılsa da, kendini kolay kolay ele veren sözcük birliktelikleri olmadığı için de, kimi yerde, asıl anlamına ulaşılmadan sadece saçma olarak kalır ya da komik.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ironik bir dille kaleme aldığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, kurulumun temelinde “amaç ve sonuç uyumsuzluğu”nu taşıyan romanlardan biridir. Amaç saatleri ayarlayan bir enstitü kurmak ve toplumu ileriye götürmektir. Bu

doğrultuda ele alınan uygulama ise absürd bir görünüm içermektedir. Saatleri ayarlayan bir enstitünün, toplumu ne kadar ileriye götüreceği tartışmalı bir konudur. Tabii burada çiftanlamlılık da söz konusudur; “saat”le kastedilen gerçek anlamıyla bir araç mı, yoksa bir kavramı ya da düşünceyi sembolize eden bir imge mi belirsizdir. Bu kurumun niçin açılması gerektiğini en iyi tanımlandıran kişi, enstitünün kurucusu Halit Ayarcı’dır.

Bu demektir ki, iyi ayarlanmış bir saat, bir saniyeyi bile ziyan etmez! Halbuki biz ne yapıyoruz? Bütün şehir ve memleket ne yapıyor? Ayarı bozuk saatlerimizle yarı vaktimizi kaybediyoruz. Herken günde saat başına bir saniye kaybetse, saatte on sekiz milyon saniye kaybederiz. Günün asıl faydalı kısmını on saat addetsek, yüz seksen milyon saniye eder. Bir günde yüz seksen milyon saniye yani üç milyon dakika; bu demektir ki günde elli bin saat kaybediyoruz... İşte enstitümüzün asıl faydalı tarafı bu (Tanpınar, 2009, s 35).

Zaman kaybı sorunu çözümlendiğinde, ülkenin daha ileriye gideceğine inanan Halit Ayarcı, büyük bir enstitü kurar. Bu noktada hedef alınan, varılmak istenen konumla, uygulanan süreç arasındaki uyumsuzluk; komiği yaratmaktadır. Tanpınar, toplumda karşı çıktığı ya da adımların yanlış atıldığını düşündüğü fikir hareketlerini, bu tarz uyumsuzluklar kurarak çoğu zaman alaya alır. Önemli olan, Tanpınar’ın sözcüklerin arkasında neyi kastettiğini anlayabilmektir. “ _ Devir, çok ehemmiyetli bir devir. Zaten büyük bir mekanik merakı var. Hemen herkes, küçük büyük icatlarla meşgul... Minareden minareye uçma tecrübeleri bile var...” (Tanpınar, 2009, s. 263) Örneğe baktığımızda kolayca fark edilir ki; amaç-sonuç kutuplaşmasını doğuran neden; uçma kavramından çok aradaki boşluktur. Daha doğrusu her eylemin bir varış noktası vardır; geri dönüşümü vardır. Ancak bu cümledeki eylemin bir varış noktası yoktur; minareden minareye uçmak, insana hiçbir şey kazandırmaz. Anlamsız bir davranış olarak kalır. Yazarın amacı da zaten; bu tarz dil uyumsuzluklarıyla, ele aldığı iletiyi, komik bir dille aktarabilmektir.

Romanda aynı mantıkla işleyen benzer bir örnek de; hayatta hiç var olmamış bir kişi hakkında “Ahmet Zamanî Hazretleri”, anlatı kişilerinin kitap yazmaya kalkmalarınıdır. Böyle bir işe girişmenin, nasıl bir fayda getireceğini, kendi kafasında yorumlayan Halit Ayarcı’ya göre, çok geç kalınmış bir girişimdir. Bu eylemin enstitü için büyük bir fayda getireceğine inanan Halit Ayarcı, çevresindeki insanları kısa sürede ikna edip bu amacı

gerçekleştirme yolunda ilk adımı attırır. Bu doğrultuda yaptığı açıklama da çok komiktir.

- Adı olan her şey mevcuttur Hayri Bey! dedi. Binaenaleyh Ahmet Zamanî Efendi vardır. Biraz da ikimiz böyle istediğimiz için vardır. Hattâ şimdi büyük dostumuz da istiyor. Hiç üzülme... Çalışın sadece... (Tanpınar, 2009, s. 267).

Bu örneğin devamında da, yarattıkları bu kişiye, uygun bir mezar da ayarlanır. Kısacası tüm bu satırlarda, fark edilir ki anlatıcı; Türk milletine sinmiş karakteristik özelliklerle ve modernite çıkmazının doğurduğu arada kalmışlıklarla alay eder. Ne yaptığını, nereye gittiğini bilmeyen bir milletin, dört bir yana savrulup gitmesidir, ele alınan. En önemlisi de insanların akıl gücünü yitirmişçesine, saçmaya varan uygulamalarıdır. Genel olarak ironik bir anlatımla, tüm toplumun vardığı noktayı ele alan bir romandır, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*.

Fiziksel güç, gelişmemiş ya da gelişmekte olan kimi toplumlarda üstünlüğünü, her zaman korur. Türkiye'nin kimi yerlerinde de hala önemli bir kavram olduğu için, kimi mizah anlatılarının da alay konusu olmuştur. Aziz Nesin de *Zübük*'te bu gerçeği ortaya çıkarmak için, güç kavramına verilen önemle alay eder. İnsanların farklı değerlere önem vermesi gerektiğini düşündüğü için, kişinin kendisini yetiştirmeyip basit olana yönelmesini saçma bulur ve kitabında verdiği örnekler üzerinden, bu güç yarışını alaycı bir dille eleştirir. Eleştirisini ise güçlü bir imaj çizen “efe”ler üzerinden yapar.

Bunların köylerinde tahıl olmazmış, hayvancılık da yokmuş... Bunların geçimi hep efeliktenmiş. O köyün yetiştirdiği efe... Delikanlı dediğin onikisine, onüçüne basıp da eli tüfek tuttu mu, ya Allah bismillah der dağa yürür, rızkını dağlarda ararmış (Nesin, 2004, s. 146).

Aziz Nesin, bu satırlarda, kasabada bir erkeğin nasıl güçlü olabileceğini, alaycı bir dille anlatır. Erkek olmak demek; “efe” olmaktır. Güçlü, eline silah almış, dağlarda gezinen, insanları korkutan vb. sıralanır gider. Kısacası anlatıcı Türkiye'nin cahilliğine, geri kalmışlığına, insanların üstün olmayı adale gücünde aramasına arka planda değinir. Abartı bir ton hakim olduğu için, anlatıcının ne demek istediği *Zübük*'te kolayca anlaşılabilir. Komik olan; insanın çalışmak, üretmek yerine; rızkını aramaya dağlara gitmesidir. Kendi üstünlüğünü bu şekilde yaratmaktadır.

Siyasal gücün komik bir dille kendini gösterdiği anlatılardan biri *Zübük*'tür. Anlatıcı bu gücün işleyişini, daha doğrusu doğru algılanmadığını ve ülkemizde kullanılmadığını eleştirir. Romanda; toplumdaki siyasal gücün özentiliğini, insanların bu gücü ellerinde bulunduran kişilere yaranabilme isteğini, gösterişin üzerinden kendilerini öne çıkarabilme yarışını görürüz. Bu yarış her zaman komik davranışlarla işler. Özellikle cahil insanların arasında, siyasal gücün yorumlanışı kasabaya gelen, yeni Vali'yi karşılama töreninde belli olur.

Zurnacı Çingen Hüsin, Belediye Reisi Çifteverenoğlu Hamza Beye,
- Ağa, bir hava çalalım mı? diye sordu.

Tuu, yahu, biz valinin korkusundan şaşırılmışız. Vali, arabadan iner inmez, iyi bir hava vurulacaktı, davul dövülecekti de, o gürültüden valinin sesi duyulmayacaktı. Usul böyle... Biz, şaşırılmışız, davulu zurnayı unutmuşuz (Nesin, 2014, s. 64).

Amaç Vali'yi gösterişli bir şekilde karşılamaktır; ancak bu gösterişi bile doğru nesnelere üzerinden yapamazlar. Örnekte de görüldüğü gibi, çalınacak şarkıyı bile karıştırırlar. Kısacası Vali'nin karşısında rezil olurlar. Amaçlarını gerçekleştiremezler, aksine kötü bir sonuçla töreni sonlandırır. Kısacası; kasaba halkının başarısızlığının alaya dönüşümüdür, bu satırlar. Arka planda ise alay edilen Türk milletinin kendisidir.

Ele aldığımız anlatılarda siyasal gücünü kullanarak, insanlara üstünlük taslayan, çevresindekileri kullanmaya çalışan, onlara, gücünü kullanarak her dediğini yaptıran, kimilerinin ağzını her istediğinde kapatan örnek tiplerden biri *Zübük*'tür. Komik bir tiptir; üçkağıtçılıkla kasabanın muhtarı olmayı başarmış bir tip olarak, insanların üzerinde istediği her oyunu çevirir. İnsanlar da hem korkularından, hem de cahilliklerinden *Zübük*, ne derse inanıp ya da ona inanmış gibi görünüp onun çevresinde dönerek her dediğini yaparlar. *Zübük* ortaya sürdüğü her düşünceyi, bir oyunla kabul ettirir. En komiği de; hiç de ihtiyaç yokken, köye kocaman bir cami yapılmasının gerekliliğini insanlara kabul ettirmesidir. Köy halkı da bu cami fikrini çok iyi destekler. *Zübük* siyasal gücünü kullanarak, kendi kafasına göre aldığı cami yaptırma kararını, söz oyunları ile başarmıştır. Tek bir kişi, Avukat Bey, bu karara karşı çıkar, ona göre cami yerine okul yapılmalıdır, köyün okula ihtiyacı vardır. Ancak siyasal anlamda güçlü olan *Zübük* olduğu için, doğal olarak onun dediği olur. *Zübük*'e göre Avukat'ın ağzını

kapatmak gerekir. Zübük, insanları da tahrik ederek, Avukat Bey'i suçlayıcı bir dille susturur. Kazanan Zübük'tür. Aziz Nesin'in Türkiye'deki siyasetçilere, kendi buldukları makamlarını kullanarak halkı nasıl yönlendirdiklerinin, kendi kararlarını tüm halka dayatmalarının, en önemlisi de ne kadar üstün bir mevkide olsalar da akılcı hiçbir karar alamadıklarının bir eleştirisidir. Amaçlar ve sonuçlar birbirine uymaz. Komiktir; toplumumuz için alışıldık bir sahnedir. Eleştirilen bir diğer kesim ise cahil millettir; sorgulamadan, düşünmeden her kararın peşinden giden, anlamadan inanan, neyin gerçekten işe yaradığını algılayamayan vb. Bu romanda, Aziz Nesin, Zübük karakterini abartı bir görünümle çizmiştir ki, dikkat çekebilirsin, komik olabilirsin. Kısacası yazar amacına ulaşabilirsin.

Amaç-sonuç uyumsuzlukları abartı bir dile bürünerek *Tutunamayanlar*'da, Turgut'un ve Selim'in komik planlarında şekillenir. İkisi de içlerinde buldukları burjuva dünyasının, herkesi bir kalıba sokma telâşu altında ezilerek, kendilerine kaçacak noktalar yaratmaya çalışırlar. Bu durumda da mizahî dil kurtarıcıları olur ve iki arkadaş da, yoğun bir ilişkiler yumağıyla kurdukları anlamsız planların içerisini komik bir dille doldururlar. Tüm toplumla, hatta kendileriyle bile alay etmenin keyfini yaşayan tipler olarak, her türlü meseleyi de, bu doğrultuda konuya dahil ederler.

Turgut ve Selim aynı dilden konuşan iki arkadaşdır, birbirlerini anlarlar ve saklı olan kelimelerin arkasındaki gerçeği de algılayabilirler. İkisinin de ilginç konuşmaları vardır, hatta birçok okura ilk okumada saçma gelebilecek yorumlamalar yaparlar. Mantıksal tutarlılık olmadan kurulan bu dil oyunlarında, aşağıdaki örnek de olduğu gibi, kimi zaman okurun takip etmesi bile zorlaşabilir. Çünkü dile getirilenler ile gerçek arasındaki ilişki saçma bir mantıkla şekillenmiştir.

Turgut'un oturduğu apartman, büyük şehrin kuzey doğusunda, enlemi kırk bir derece sıfır sıfır dakika kuzey ve kırk bir derece sıfır sıfır dakika bir saniye ve kuzey ile boylamı yirmi dokuz derece on iki dakika doğu ve yirmi dokuz derece on iki dakika bir saniye doğu olan noktalar arasında sıkışan bir arsa üzerine kurulmuştu (Atay, 2016, s. 43).

Enlem ve boylam üzerinden, Turgut'un evinin şehirde bulunduğu nokta açıklanır. Bu ev tarifinin, insan bazında düşündüğümüzde bir getirisi yoktur; doğal olarak varılmak

istenen amacın, kişiye bir faydası dokunmayacaktır. Aslında amaç saçma dili yaratabilmektir. Saçma dille, gülmeceyi kurabilmektir.

Romanın kimi yerlerindeki karşılıklı konuşmalara baktığımızda, ilginç planlarla karşılaşırız; ansiklopedi yazmaları gibi. Farklı edebî türlerin bir araya getirildiği romanda, Turgut ve Selim, parodik anlatımı kullanarak birbiriyle ilgisiz gibi görünse de temelinde birbirine bağlı olan öyküler, mektuplar, özgeçmişler, tarih kitapları vb. gibi türlerin dilini kullanarak metinler yazarlar. Mesela Selim ve Süleyman Kargu bir araya gelerek, ansiklopedi maddeleri yazmaya kalkarlar ve ortaya çıkan açıklamalar, nesnel anlamda bir getirisi olmayan kelime yığınları üzerine kuruludur. Ayrıca da ansiklopedinin maddelerine baktığımızda ilginç sözcüklerin tanımlaması vardır.

Süleyman Kargu, Ansiklopedinin D, K, M, T ve Z bölümlerinde yirmi kadar maddenin yazarı olarak görünüyor. Bunların arasında: Dikenli bitkiler, Doğruluk, Duvarcılık, Kargı ve Sivri Uçlu Pusatlar, Kartal, Kıskançlık, Kurum, Kümes Yaratıkları (hayvanları), Masal, Moğollar, Tanrı, Tefecilik, Tenüz, Zenginlik, Zorbilim (cebir) gibi konuları sayabiliriz. Anlaşıldığına göre, Salman'ın ilgilendiği alanlar geniş; özellikle matematik, biyoloji ve teknik ilimler ağır basıyor. Her sayının, kendinden önce gelen sayıdan bir fazla olduğunu ve birle bölündüğü zaman mutlak eşdeğerini verdiğini ve sayıların saymakla tükenmeyeceğini bulmuş (Atay, 2016, s. 148).

Sözcüklere baktığımızda, aralara sıkışmış komik kelimelerle “duvarcılık, kümes yaratıkları, tefecilik, tenüz” karşılaşırız. Bu sözcükleri yazmak gibi bir amaçla hareket eden Süleyman Kargu'nun, pragmatik açıdan düşünürsek varacağı bir sonuç yoktur. Tek amaç gülünç olanı yaratabilmek ve Türk milliyetçileriyle, bu zihniyetle atılan adımlarla alay etmektir. Sonuç aslında farklı bir yönde şekillenir. Gülüncü yaratan da amaç ve sonuç arasında faydacılık açısından nesnel bir getirinin olmamasıdır. Aynı mantık, Selim'in İsa'ya mektup yazmaya kalkmasında da karşımıza çıkar. “İçkiyi bırakmaya karar verdi. Durmadan İncil okudu. Can sıkıntısıyla günler geçti. Sonunda dayanamadı; oturdu, İsa'ya kısa bir mektup yazdı” (Atay, 2016, s. 154). Bu örnekte de gülünç olanı doğuran amaç ve sonuç uyumsuzluğu, İsa ve Selim arasındaki ilişkide ve onun fiziksel bir görünümüne dökülememesindedir. Sonuç olarak Selim, İsa'ya mektup yazabilir; ancak bu mektubun ona varacağını düşünmek saçmadır, gerçekliği yoktur. Buradaki asıl amaç, Selim'in kendi iç dünyasını rahatlatabilmesidir ve bunu sıradan insanın alışıldık kalıplarıyla yapmak yerine, mizahın doğasına sığınarak yapar.

Daha kolay kendini ele veren amaç-sonuç uyumsuzlukları da vardır; Halo Dayı'nın, tüm İstanbul halkını "öküz" parası kazanmak için var olmalarıyla eşleştirmesi gibi. Tanıştığı kişilere "öküz parası kazanıp kazanmadığını" sorması, bu anlamda komik bir dil kurulumudur; çünkü şehirde yaşayan insanlar için bir karşılığı yoktur, hatta onlar için anlamsız bir sorudur. Devamında da Halo Dayı'nın aldığı cevaplara göre kafasında değerlendirmeler ve öküz parası kazanabilecek planlar yapması, bu komikliği sürdürmektedir.

Tüm yaşamını öküz parası kazanıp köyüne dönmeye adanmış Halo Dayı için, bu hedef anlamlıdır, değerlidir; ancak İstanbul halkı için böyle bir amaç komik bir kurulum olur. Çünkü İstanbul'da yaşayan insanların, öküz almak gibi bir idealleri olamayacağı için, koca bir şehrin insanlarını bu hedefle birleştirmek saçmadır. Anlatıcının bu komik örnekteki amacı; roman karakteri Halo Dayı'nın içinde bulunduğu ortam içerisindeki farklılığını, geride kalmışlığını vurgulamaktır.

Toplumun alt seviyesindeki insanlara bakışlarını yönelten romanlardan biri olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, amaç-sonuç uyumsuzlukları, gülüncü yaratmada ama daha çok cahil insanların yaşamı algılayışını gözler önüne sermede kullanılmıştır. Bu insanlar birçok sorunun içinde harmanlanıp giden yaşamlarını kurtarma, devam ettirebilme ve bu süreçte yok olmama savaşı içerisinde, kendi gözlerinden olaylara yaklaşırlar. Çoğunlukla da bu olaylar, sorunlar üzerine kuruludur. Bu sorunları yenebilmek için de kendilerince birçok çözüm denerler; ancak buldukları çözümler, mantıksal bir temele oturmadığı için, bu insanların kendilerini rahatlatma hissini sağlamaktan başka bir işe yaramazlar. Özellikle de kadınlar için, sorunların üstesinden gelmek, doğaüstü güçlerin yardımıyla olacağı için hep bu kavramla bağlantılı yollar denerler; kadınların rüzgârın önünü bağlamak için başörtülerinin ucuna düğüm atması ya da sokak ortasında kriz geçiren Sırma için, Güllü Baba'nın gelip başında dua okuması gibi...

...üstünü başını yırttı. Çılgılık çılgılığa kendini yere attı. Sırma'nın ellerini yine bağladılar. Sırma'yı okuyup iyileştirmesi için mahallenin en yaşlısı Güllü Baba'yı çağırdılar. Güllü Baba bastonuyla yeri yoklaya yoklaya geldi. Sırma'nın başına çömeldi... Sonra bastonuna dayanıp uzun uzun okuyup üfledi (Tekin, 1990, s. 11).

Sorunla, buldukları çözüm arasında bağlantısızlık vardır; ilişki kurulamaz. Ancak insanların kafalarında yarattığı bu ilişki okura komik gelebilir. Amaç; cahil insanların, kendi sorunlarının çözümünü, halk inançlarında nasıl aradığını göstermektir. Arka planda vurgulanan ise; eğitimsizliğin ve fakirliğin insanları hangi yöne sürüklediğidir. Aslında bu örnek; bir Türkiye gerçeğidir.

Çiçektepe mahallesinde yaşayan insanlar için sağlık ve parasızlık temel sorunlardır. Parasızlığı çözebilmek için çevrelerine açılan fabrikalarda iş bulmaya çalışırlar. Ancak konu sağlık olduğunda, hiçbir hastaneden yardım alamadıkları için saçma çözümlerle sorunu halletmeyi denerler; ancak durumları gittikçe daha da kötüye gider. Hatta kimi zaman buldukları çözümler, sorunla iç içe geçmiş özneyi ölümün kıyısına daha da çok yaklaştırır. Attıkları her adımda daha da geriye giderler; çünkü doğruyu göremezler, ne yazık ki devlet de bir yardım eli uzatmadığı için, bu insanlar saçma çözümlerin arasında boğulup giderler. Bu anlamda amaç-sonuç uyumsuzluğuna verilebilecek en etkili örnek, sütü gelmeyen Şengül'ün vardıgı sondur. Genç bir kızın göğsünden süt gelebilmesi için bulunan çözüm, Şengül'ü ölüme götürür. Göğsün üzerine resimler çizme, hamurları göğse koyma, usturayla kesme; tüm bunlar, yeni doğum yapmış bir kızın göğsünden süt gelmesi için başvurulması gereken çözümler değildir; çünkü bir işe yaramaz. Her ne kadar amaçları doğru olsa da, sorunu çözmek için uyguladıkları davranışlar anlamsız, saçma uygulamalardır ve kötü bir sonun hazırlayıcısıdır. Bu açıdan verilen örnek “aptal davranışlar” a da girebilir.

Mesaj ile amaç arasındaki uyumsuzluklardan biri de, *Bıyık Söylencesi*'ndeki Cumali'nin, insanların etkisiyle bıyık bırakmaya kalkmasıdır. Aslında amaç, gösteriş üzerine kurulur; ancak zaman ilerledikçe bu gösteriş farklı boyutlara geçmeye başlar. Gerçek bir derinliği yoktur, insanlar üzerinde etkileyici bir rol üstlense de, insanlara ve bırakan kişiye bir getirisi de olmaz. Doğal olarak da amaç-sonuç açısından bir zıtlık oluşur.

“Ne o Cumali kardaş, bıyığın ucunu koyvermişsin!”

“Niyetlendik, Berber Ziya öyle istedi.”

“Çok iyi, çok iyi, Berber Ziya ne istediğini bilir.”

“O istedi, işte Vaysal burada.”

“Hayırlı bıyıklar olsun.”

“Sağ ol” (Yücel, 2010, s. 16).

Satırlara baktığımızda “Hayırlı bıyıklar olsun...” cümlesi, en dikkat çeken, daha doğrusu gülüncü yaratan bölümdür. Uyumsuzluk olduğu açıkça kendini belli eder; çünkü bıyık ve hayır arasında kurulan olumlayıcı ilişkinin bir akılcılığı yoktur. Saçmanın tonunun yükselmesiyle de, dil uyumsuzluklarını fark etmek genellikle daha kolaydır; çünkü kendini kolay ele verir, bıyığın ne gibi hayırlar getireceği örneğinde olduğu gibi...

Pragmatik uyumsuzluğun da baskın geldiği anlatıda, abartı dil, Cumali'nin konumunu belirlemede ve kimi zaman da amaç-sonuç uyumsuzluğunu doğuran, rasyonellikten uzak davranışların ard arda sıralanmasında karşımıza çıkar. Kısacası, abartı dil, amaç-sonuç uyumsuzluklarının görüldüğü örneklerde, iki nokta arasındaki boşluğun yoğunlunu artırmıştır. Hedef olarak belirlenen Cumali'nin hiçbir eylemi, onu iyi bir noktaya götürmez, hatta bir nokta da onun sonunun hazırlayıcısı olur.

Cumali'nin bıyığı gerçekten yürüyüşe geçmişti. Berber Ziya, hiç kimseye çaktırmadan, denenmedik bir ilaç mı kullanıyordu, bilinmedik bir büyü mü yapıyordu, yoksa Cumali'nin bedeni görülmedik bir değişime mi uğruyordu, bilinmez, birkaç gün öncesinin delikanlı bıyığı gidiyor, yerine bambaşka bir bıyık geliyordu: gittikçe gürleşiyor, sıklaşıp genişliyor, insan ölçülerini hızla geride bırakarak uzayıp duruyordu, hem de gerçekten kendine özgü bir parıltısı vardı (Yücel, 2010, s. 23).

Bıyıkla kurulan ilişkinin saçmaya dönüşmesidir bu satırlar; arka planda ise insanla alay etmektedir. Anlamsız bir amaçtır, varış noktası yoktur; ancak akılcı düşünebilmenin yoksunluğunu gözler önüne serer. Tüm roman; bıyık ve güç arasındaki yüzeysel ilişki üzerine kurulur. Kimi zaman abartılı bir dille ifade edilen “bu bir vatan borcu” gibi, komik yorumlar da olsa bıyığın insanlar üzerindeki etkisi, tüm roman boyunca devam eder (Yücel, 2010, s. 84).

Bıyık üzerine yapılan komik eylemlerden biri de kasabanın ozanının, Cumali'nin gösterişli bıyığı için ‘türkü yakmaya’ karar vermesidir. “ “Maşallah ki maşallah!” diye haykırdı. “Bu bıyık benzersiz bir bıyık, çifte çengelli bir bıyık! Ben böyle bıyığa türkü yakarım!” (Yücel, 2010, s. 27). Tüm roman boyunca kendisini bu işe adar, geceleri düşünür, kafasında bir şeyler yazar, sazını alıp bir ritm tutturmaya çalışır; ancak bir türlü başaramaz. Bazı geceler türküsünü yazabilmek için uykusuz kalır, yine de olmaz. Ayrıca bir türlü niye yazamadığını da anlayamaz. Bu amacın arkasındaki uyumsuzluğu

görmediği için saçma bir edim olduğunu fark edemez. Genel olarak birçok zaman yaptığı yorumlar, geçerliliği olmayan çıkarsamalarla örülüdür. “Ama Cumali’nin bıyığı göğe bakıyor, benimki toprağa: ben ozanım” (Yücel, 2010, s. 27). Doğal olarak anlatıda amaç-sonuç uyumsuzluklarına verebileceğimiz komik bir tiptir, kasabanın ozanı. Benzer davranış kalıbını ya da saçma düşünceleri, Cumali’nin babasının ‘bıyık’la ilgili yaptığı yorumlamalarda da görürüz. ““Ne yapalım, cevheri başka yerdeymiş,” diye yineliyordu. “Okumadı okumasına, ama şu memlekette onun kadar beğenilip sevilen bir okumuş gösterebilir misiniz?” (Yücel, 2010, s. 42). Eğitim kavramıyla, bıyık bırakma arasında, temeli olmayan bir ilişki kurarak komik yorumlamalarda bulunur. Anlatıcı, bıyık bırakabilmeyi, eğitim almaktan daha üstün gören, insanlara da bu doğrultuda da akıllar veren komik bir tip yaratmıştır. Bu tip üzerinden de asıl vurgulamak istediği; insanların düşünebilme eksikliğidir.

Bıyıkla ilgili en saçma uygulamalardan biri de Cumali’nin, soyadını, Kırıkçı’yı, insanların da etkisiyle, değiştirmeye kalkmasıdır. Kırıkçı’nın yerine Karapala olacaktır. Bu fikir de, ilçeye yeni gelen Kaymakam Çeyrek Hamdi’nin ortaya attığı komikliklerdir. “Hayır, olamaz, bu bıyığa cüssesine yakışacak bir soyadı bulmalı” (Yücel, 2010, s. 85). Cumali’nin çevresindeki herkes de bu fikri çok önemser ve kahve köşesinde toplanıp saatlerce, Cumali’ye, heyecanlı bir dille yeni soyadı aramaya başlarlar.

O akşam, Abbas’ın lokantasında bir büyük rakı açtırdılar, kafa kafaya verip uygun soyadını aramaya giriştiler, Yavuz, Arslan, Yeniçeri, Levent, Başbıyık, Kılıç, Çatalkılıç, Çifteçengel, Hançer, Karahançer, Sustalı, Pala ve daha birçok ad arasında gidip geldiler, sonunda Karapala’da karar kıldılar (Yücel, 2010, s. 86).

Bu satırlarda amaç ve sonuç arasında belirgin bir uyumsuzluk göze çarpar. Hedeflenen bir gaye vardır; ancak ulaşılan noktanın getirisi yoktur, kocaman bir boşluktur. Doğal olarak, yine aynı noktaya, anlatıcının, eleştirinin odak noktasına yerleştirdiği, ‘akılcı düşünebilme eksikliği’ne çıkar. Anlatıcının niyeti, yani bu satırların arkasındaki alay, kendini gösterir. Sonuç olarak mantıkla yaklaştığımızda, bıyık bırakmanın, insana fiziksel ya da maddesel bir getirisi yoktur. Tek getirisi olabilecek şey; gelişmemiş toplumlardaki, sosyal ilişkileri az da olsa etkilemek olabilir. Bıyık ve gelenek arasında kurulan ilişkinin saçmaya dayanması, romandaki birkaç kişi tarafından fark edilse de,

kasaba halkının, bir an önce soyadı bulmayı vatan borcu olarak görmesi komiktir. Hiç vakit harcamadan, bıyığa yakışır bir soyadı bulmak gerekir. “ ‘Geleneksel Türk bıyığı’nın en görkemli örneğini kendine yakışır bir soyadıyla onurlandırmanın ‘hepimizin yurttaşlık görevi’ olduğunu vurgulayıp...” (Yücel, 2010, s. 90). Bıyığı, geleneksellikle özdeşleştirme, tüm topluma mâl etme, uyumsuzluğu doğuran kurulumlardır. Uyumsuzluğun altında yatan neden ise; tüm bu sözcüklerin farklı içeriklere sahip olması, daha doğrusu sınıflandırmada farklı dünyalara ait olmasından kaynaklanır.

Amaç-sonuç uyumsuzluklarına verilebilecek komik örneklerden biri de *Kitab-ül Hiyel*’deki Yafes Çelebi’nin, “Hırsız Saksığan” şarkısından etkilenip şehirdeki saksığan yuvalarını bulmaya çalışmasıdır. “Amacı saksığan yuvalarını bulmaktı. Bir hafta tarlada bayırda dolaştıktan sonra tam yediyüzseksenüç yuva tespit etmişti” (Anar, 2008, s. 30). Amacı bu yuvaları bulup içindeki, saksığanların topladığı değerli eşyaları ele geçirebilmektir ve bu topladıklarıyla da uzun yıllar geçimini sağlamaktır. İsteddiği gibi de olur, hatta saksığan yuvalarından topladığı altınlarla kendine bir ev bile alır. Kısacası bu örnek de uyumsuzluğu yaratan, Yafes Çelebi’nin seçtiği meslek ve bu mesleğin de bir işe yaramasıdır. Gerçekliği olmadığı için de okura komik gelir. Bu örneği buraya almamdaki farklı bir neden de şarkının adının, ünlü bir opera parçasından gelmesidir.

Mesaj ile amaç uyumsuzluğunun varış noktası her ikisi arasında bir bağlantı kurulamamasına dayanır. Bu kurulumuzluk iki cümle arasında olabilir, niyet ve sonuç bağlantısızlığıyla şekillenebilir ya da sonu bir yere varmayan eylemlerin komik yansımaları olabilir. Arada bağlantısızlık arttığı oranda komiğin sesi de yükselir. Emre Kongar’ın *Hocaefendi’nin Sandukası*’nda bu bağlantı açıklığı, romanın ilk cümlelerinde kendini gösterir ve okura gülmecenin giriş kapılarını açar.

Anneannesini anımsadı. O muhterem insan hep dua ederdi: “Allah canımı namaz kılariken secdeye vardığımda alsın!” derdi.

Oysa bostanda bir katır tepmesi sonucu ruhunu teslim etmişti kadıncağız (Kongar, 2012, s. 21).

Muhterem insanın, namazda secdeye varmak yerine, katır tepmesi sonucu ölmesi komiği yaratan uyumsuzluktur. Görünenin tam tersi yönde şekillenmesi, özellikle de bir hayvanın tekme atması sonucu olması, o kişi için ulvî bir isteğin boşa çıkmasıdır. Anlatıcı, satırlarda bu isteğin amaçsızlığa varmasıyla, daha doğrusu özünde bir anlamsızlık olmasıyla, alay etmektedir. Ayrıca bir de “kadıncağz”ı ekleyerek, acıma dilini kurması da, komiğin tonunu daha da güçlendirmiştir.

Hocaefendi'nin Sandukası'nda mantık açısından imkânsız ya da saçma olan birlikteliklerle de, amaç sonuç uyumsuzluğu yaratılabilir. Beklenen bir sonuç vardır; ancak kişiler bu varılmak istenen sona ulaşabilmek için, gerçekliği olmayan işlerle, komik hesaplar yapmaya kalkarlar. Halil'in arkadaşı Mehmed'e nasıl aşk büyüü yapılacağını tarif etmesi gibi. Romanın genelinde zaten saçma inanışların, eylemlerin alayı söz konusu olduğu için, seçilen örneklerde abartı dil belirgin kullanılır.

Yenmiyor ki aslanım. Kaplumbağa kabuğu dövülüp iyice toz haline getiriliyor. Sonra tavşan kakası ile karıştırılıyor ve örümcek ağı ile yoğruluyor. Ortaya çıkan macun okunmuş beze sarılıp döşeğin altına konuyor. Ondan sonra büyü yapılan kişiyi tutabilirsen tut. Tam bir kara sevda ortaya çıkıyor ki, sevdiği insanla bir olana dek, ne yiyor ne içiyor! (Kongar, 2012, s. 63).

Komiği doğuran kaplumbağa kabuğunun, tavşan kakasının, örümcek ağının bir araya getirilip yoğrulması, bir de üzerine dua okunmasıdır. Hiç alakası olmayan somut maddelerle, soyut bir kavram arasında ilişki kurulması, cahil bir zihniyetin kendince ürettiği uygulamalardır. Alaycı bir dil kurulumunun örneğidir. Topluma yerleşmiş, din ve gelenekler arasında gidip gelen inanışların, komiğe bürünmüş bir halidir. Türk milleti için günümüzde bile, çok da yabancı bir uygulama değildir.

Genel olarak örnekler üzerinden açıklamaya çalıştığımız amaç-sonuç uyumsuzluklarının en belirgin özelliği; yapılan işin ya da hedefin, o kişi için bir getirisi olmamasıdır. Kimi zaman amaçları gerçekleştirmek için izledikleri yolda bir yanlışlık vardır kimi zaman amaç ve izlenen yol doğrudur; ancak sonuç bir işe yaramamıştır. Kısacası amaç-sonuç uyumsuzluğu bağlantılar arasında zayıflık oluşması, ya da bağlantıların kopmasıdır. Ele aldığımız romanlar arasında da bu dil uyumsuzluğuna en çok örnek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden çıkmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kaleme aldığı *Saatleri Ayarlama*

Enstitüsü'nde, romanın adından da ele verdiği gibi, ele alınan her türlü işin sonu bir anlamsızlığa dayanır. Romanın başından sonuna kadar bir sürü yeni iş denenir, farklı kulvarlarda adımlar atılır, planlar yapılır, örgütler cemiyetler, enstitüler kurulur vb. Ancak bu yeniliklerin devamına baktığımızda, gelecekte bir pay almaktan çok, hepsi hüsrarla sonuçlanmıştır. Arka planda, anlatıcının Türkiye gerçeğini, okurlarına gösterdiği bu sonuçsuz işlerde varılan nokta; birçok dil uyumsuzluğunun da temelini oluşturan akılcı bir dünya görüşünün olmamasıdır. Zaten belki de bu eksiklik, mizahın oklarına takılan bu insanların, karakteristik özelliğidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dışındaki romanlarda da, birbirine benzer şekilde hep aynı yanlışlar sıralanır gider ve ilginçtir ki, hiç kimse de bu sonuçlardan bir pay çıkarmaz. Bu açıdan da birçok romanın dil zenginliğini, özellikle de komik eylemlerini gösteren amaç-sonuç uyumsuzluğu, bireyin ya da toplumların, yanlışlar üzerinden de ilerleyememesinin de bir haritasıdır.

1.3. Rahatlama Kuramı:

Rahatlama kuramı, diğer iki kuramdan farklı olarak, gülmeyi bireysel bir mekanizma olarak algılar ve açıklamasını da, çevre toplum bağlantılarıyla ele almadan yapar. Burada önemli olan; gülmenin varolma nedeninden çok, kişi üzerinde yarattığı etki, kişinin iç ve dış dünyasında ne gibi dönüşümler geçirdiğidir. Aslında rahatlama kuramı gülmenin işlevini araştırır. Gülme sonucunda neden insan kendini iyi hissediyor, sorusuna bir yanıt aramadır. Bu kuramın tanımlamasını "Ruhsal enerjinin mekanik enerjiye dönüşmesi olarak" tanımladıkları gülmenin sonucunda insanın rahatladığı ve yaşama daha iyi uyum sağladığı düşüncesine göre yapmışlardır. Bu anlamda, bizim burada rahatlama başlığıyla ele aldığımız kuram, Ünsal Özünlü'nün *Gülmecenin Dilleri*'nde "psikanalitik kuram" şeklinde karşımıza çıkması, sözcüğün tanımı açısından önemlidir (1999, s. 21).

Öncelikle her gülme, her ne kadar psikolojik bir olay olsa da, aynı zamanda fizyolojiktir de. İnsanın anlık gevşemesi, kısa sürede olsa her türlü rahatlama söz konusudur. Bilimsel bir dille ifade edersek, Holland'a göre gülme; birikmiş sinir enerjisinin adele hareketliliğine yol açacak biçimde boşalmasıdır (1982, s. 47). Yüz kaslarının harekete geçmesi, anlık kasılması ve sonra tekrar eski haline dönmesidir. Gülmenin nedeni, işlevi, seviyesi her insan için değişse de, bu fiziksel hareket her zaman için aynıdır, herkesde aynı süreçleri izler.

Rahatlama kuramının temeli Freud'a dayanır; ona göre gülmede iki süreç vardır. Bunlardan ilki psikolojik enerjinin harcandığı, kişinin kontrol mekanizmasını kaybettiği bir süreçtir. Bir anlık da olsa, kişi serbestleşir, rahatlar, yüz mimikleri değişir, elleri kolları farkında olmadan bazı hareketler yapabilir. Devamındaysa bir noktada bilinç devreye girer, gülme kısa sürede azalır, yüz ve vücut tekrar kontrol altına alınır. Birey kendindedir, niye güldüğünün de farkındadır. İç dünyasında da pozitif bir duyum vardır. Aslında gülme sonucunda ortaya çıkan bu pozitifliği de, farklı bir enerji olarak algılayabiliriz. Belki de gülmeyle mutluluk arasında ilişki kurulmasının, temelinde yatan neden de bu pozitif ruh halidir. Negatif enerjinin kaybolup olumlusunun gelmesi süreci. Freud'un diliyle "gülmenin işlevi, süperegoyu bir süreliğine tatile göndererek bireyin ferahlamasına imkân sağlamak"tır diyebiliriz.

Doktorluk yaşamı boyunca cinsellik üzerine çok fazla araştırma yapmış, makale ya da kitap yayınlamış, bu kavramla ilgili farklı ve özgün yorumlar getirmiş nörolog Sigmund Freud, gülmenin temelindeki itkileri "cinsellik" ve "düşmanlık" biçiminde şekillendirir (1997, s. 34). Ona göre kişinin yaşamında, özellikle de çocukluk döneminde, bastırılan cinsellik duygularının, kimi yerlerde patlak vermesidir gülme. Bazı durumlar için Freud'un yaklaşımı doğru bulunabilir; mesela karikatürlerde ya da genel olarak söylersek mizahın görüldüğü eserlerde, gülünç kimi zaman cinsellik içeren sözcüklerle, kimi zaman cinsel organların ön plana çıkarılmasıyla yaratılır ve nedense sunulduğu kişiye bu kurulum komik gelir.

Rahatlama kuramına göre gülme, insanın içinde birikmiş olan sinirsel enerjisinin dışa vurulmasıdır. Her insan kimi anlarda, yaşam karşısında dolduğu, duygusal açıdan tıkanıp vb. bir açılma ister ve genelde bu açılım gülmenin doğasına atılan adımlarla olur. Genellikle bir anlık kaçamaklar ya da farkındalıklar bu adımların atılmasında, dolaylı da olsa etkili olur. Özellikle de aynı bakış açısına, dünya görüşüne sahip bireylerin ilişkisinde veya eser ve kişi arasında benzer bir algılama, yakınlaşma varsa, gülmenin yarattığı pozitif rahatlama, kendini daha çok hissettirmektedir.

Freud'a göre her insanın içinde biriktirilen enerji vardır ve fazlalık noktasına geldiğinde kişi bir patlama yaşar. Ona göre bu patlamayı yaratan nedenler bizim dünyayı nasıl algıladığımızla, ne anlamlar yüklediğimizle ilgilidir. Bu anlık patlamalarda, kişi için gülme, bir çeşit terapiye dönüşür; ve kişiyi anlık da olsa olumsuzluktan sıyrır. Kişinin sorunlara bir anlık da olsa ara vermesidir, bir çeşit fiziksel ihtiyaçtır.

Freud *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri* kitabında mizah ve espri kavramlarını birbirinden ayırır ve gülünce, mizahın daha yakın olduğunu belirtir (2012, s. 63). Ona göre espriler, bilinçdışı ile bilinçöncesi arasındaki bir uzlaşma olarak şekillenir. Ayrıca haz kavramıyla kurdukları ilişkideki farklılığa da dikkat çeker:

Esprilerdeki haz bize *ketvurmaya yönelik harcamanın tasarrufundan*, gülünçteki haz *düşünmeye (yüke) yönelik harcamanın tasarrufundan* ve mizahtaki haz da *duygulara yönelik harcamanın tasarrufundan* doğuyor gibi geliyor (Freud, 2012, s. 265).

Böyle bir ayırım yaptıktan sonra yazar, her üçünü de ortak bir noktaya bağlar: Haz bir ekonomiden doğmaktadır. Daha doğrusu insan doğasının bilinçli ya da bilinçsizce elinden kaçırdığı hazzı, hangi yöntemi kullanırsa kullansın, yeniden kazanma noktasında birleşirler. Aslında her insanın yaşam sürecinde, sıklıkla yaşadığı bir edim olan “kaybedilen hazzı yeniden kazanma” Freud'a göre, aynı zamanda çocukluk dönemini bir arayış ya da o döneme bir kaçıştır.⁶ Kitabında dikkat çeken noktalardan biri de, yazılarının hepsinde fark edilir, yazar gülünç kavramını, birçok noktada çocuklukla ilişkilendirerek açıklar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, aslında gülme, bireyin çocukluk dönemine bir sığınma halidir. Çocuklarla ilgili vurguladığı düşüncelerinden biri de “çocukların gülünç duygusundan yoksun olmaları”dır. Nedenini de insan doğasında zihinsel gelişimin başlama noktasının, çocukluk döneminin bitiminde gerçekleşmesi olarak görür. Herhalde Freud'un çocuklukla kast ettiği bebeklik dönemi ya da ona yakın yıllardır.

⁶ Freud *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri* kitabında çocukluğu şu “gülünçten habersiz olduğumuz, espri yeteneğimizin olmadığı ve yaşamımızda kendimizi mutlu hissetmek için mizaha gereksinme duymadığımız” nitelemeleriyle tanımlamıştır (2012, s. 265).

Bu kuramın teorisyenlerinden biri de Herbert Spencer'dır. Spencer gülmeyi enerji kavramıyla ilişkilendirerek açıklar. Ona göre gülme ve enerji arasındaki ilişki “kişinin duygusal enerjisini belli bir düzeye kadar biriktirmesi ve sonra aniden bu enerjinin gereksiz olduğunu fark ederek bunu gülmek için harcaması” şeklinde açıklanır (Morreall, 1997, s. 48). Duygusal sinir enerjisinin boşaltılması olarak görülen gülme; bu konuda alanı daraltmakta ve her durum için geçerli olmamaktadır.

Buna benzer gözlemlerden ortaya çıkan, “gülme, duygusal sinir enerjisinin boşaltılmasından ibarettir” iddiası, bu konuda büyük bir adım olmuştur. Bu iddianın zorluğu şudur: Güldüğümüz pek çok durum, özellikle de mizahi olanlar, durumdan kaynaklanan hiçbir duygusal enerjiyi içermez ya da başka bir deyişle, duygusal enerji, gevşemeyi gerekli kılan durumun kendi içinde gelişmez (Morreall, 1997, s. 39).

Mizahın duygulardan öte daha çok düşünsel yaklaşımla ilişkisi vardır. İçerisinde komiklikten öte eleştirel bir bakış açısı taşıdığı için, sadece duygusal enerji kavramıyla açıklamak ne kadar, mizah kavramını tanımlayıcı olur, tartışılır. Mizah muhakeme gücü gerektiren bir kurgudur aslında ve her ürün için sadece gülmeye göre odaklanıp, sözcüğün arkasındaki asılları görmemek, yetersiz kalabilir.

Rahatlama kuramını daha hümanist bir bakışla özümseyen kimi araştırmacılara göreyse, gülme ve hatta gülmenin kemikleşmiş hali olan komedi, insanın toplumsal yaşamda tıkanıdığı noktalarda arınmasıdır; bir çeşit gülme, katharsis görevi üstlenir. Bireyin kısa sürede, gülmesinin sonucunda bir huzur ve mutluluk hali hissedeceği belirtilmiştir. Doğal olarak da kişi ne kadar çok gülerse, o kadar çok mutludur yargısına varılır. “Gülüyorum; çünkü sorumluyum. Gülüyorum; çünkü özgürüm. Özgürlüğü gerçekleştirecek özgürlüğüm var. Gülebiliyorsam bu, hala umutlarımın var olduğunu, hala kendimi aşma gücü taşıdığımı gösterir” (İnam, 2002, s.19). Ancak her gülme için aynı durumun geçerli olduğunu söyleyemeyiz. Kimi gülmeler vardır ki; bir anlık şaşkınlık sonucu oluşabilir ya da etkisi geçtikten sonra insanın içinde acı bir tat bırakabilir.

Gülmek her zaman bir neşenin ifadesi değildir. İnsanlar, yalnız bir şeyden zevk duydukları zaman gülmezler. Bazen canlarının en sıkıldığı bir anda, hatta en kederli buldukları bir dakikada çılgın kahkahalarla güldükleri çok olmuştur. Gülmek bazen en şedit (şiddetli) bir infialin (kızgınlığın) ifadesidir. Bazen bir hinç çıkarmak, intikam almaktır (Derviş, 2002, s. 121).

Özellikle de gülmenin birer izdüşümü olan mizahî anlatım biçimlerine baktığımızda da, ironi, satir, kara mizah vb. içerisinde gülüşten çok acı bir his barındırdığı görülür. Yaşam karşısında hep bir sorgulama ihtiyacı güden mizah; özünde, komiklikten öte, insanları dürtmekte ve sarsmaktadır.

Genel olarak rahatlama kuramına göre gülme; insanın yaşam temposunun akışı içerisinde, farkında olmadan da olsa, iç dünyasında, bünyesinde toplanan güçlüklerin, tıkanmışlıkların atılmasına yarayan bir edimdir.⁷ Özünde insanın kısa sürede olsa kendini iyi hissetmesidir. Dünya tarihinde, nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı tam olarak belirlenemese de, insanın kendi sınırları içerisinde, dünyayı farklı bir gözle görmesi, kendini kısa sürede olsa özgür kılmasıdır ve en önemlisi de, yaşamın çok da ciddiye alınmaması gerçeğidir, belki de.

1.3.1 Sinirsel Enerjinin Açığa Çıkması:

Psikanalitik gülme kuramı olarak da adlandırılan bu bölümde kişi, içinde biriktirdiği duyguları, bir çıkış olarak gördüğü ‘gülme’nin dışavurumu sayesinde atar. Sinirsel enerjinin dışavurumu olarak da adlandırabileceğimiz gülme, kişinin bir tür boşalımdır ve kişiyi geçici bir süre de olsa rahatlatır. Bu gülüş bir kahkaha olmayabilir, kimi zaman alttan alta birilerine sataşma, ya da kızgınlığa dönüşen duyguları alaycı dil kullanarak dışarı atma olabilir. Bu noktada önemli olan, rahatlama kuramı doğrultusunda, kişinin içindeki yığılmış duygu hallerinden sıyrılmasıdır.

Her gülüş, içerisinde bir açıdan enerjinin dışavurumunu barındırır aslında; ister alayın verdiği ezme duygusuyla var olsun, isterse kişinin eleştirmek, söylemek istediklerini dile getiren sözcüklerle kurulsun fark etmez. Hatta komik hareketler yaparak dans eden bir adamı izlemek bile, kişinin gülümsemesi ve anlık da olsa gülmenin rahatlığının içinde olması demektir. Tüm bunlara rağmen, rahatlama kuramı adı altında, ele aldığımız romanlarda spesifik olarak çıkarabileceğimiz örnekler, mizahın temeli olan uyumsuzluk ya da tam olarak kendini göstermese de zaman zaman mizahla alışverişi olan üstünlük kuramı kadar çok değildir. Rahatlama kuramının ‘izlerini sürebileceğimiz,

⁷ Bu kuramın savunucuları Freud’a ve Spencer’a göre güçlük kelimesi yerine kullanılan sözcük “sinirsel enerji”dir. İki düşünür de gülmeyi “insanın biriken sinirsel enerjiden arınması” olarak tanımlıyor.

sınırlı sayıda roman vardır. Bunlar; *Aylak Adam* ve *Tutunamayanlar*'dır; *Bir Dügün Gecesi* ve *Karanlığın Günü*'nde ise tipik bir davranış kümesi olmasa da, ayrıksı davranışlarıyla, topluluk içerisinde dikkat çeken ve bir tür birilerini yargılama ihtiyacı hisseden kişiler söz konusudur.

Rahatlama kuramında, gülmek ya da gülüncü yaratmak, kişi için bir tür terapidir. Çevrede, kendisini rahatsız eden her ne ise, kişinin onunla alay etmesi, ona sataşması, hatta kızgınlığı ya da küçümseyişi de barındıran rahatsız edici sözcüklerle gülünç olanı yaratmaya çalışması, özünde var olan olumluya dönüş yapabilme isteğidir. Ele aldığımız romanlardan ilk olarak *Aylak Adam*'a baktığımızda, Bay C., etrafındakilerle sorunu olan, içinde bir huzursuzluk barındıran, sıradanlığın karşısında yer aldığı için farklılığın peşinden giden ve genel olarak yalnız diyebileceğimiz bir tiptir. Çoğunlukla sıkıntılı ve mutsuzdur; özellikle insanlarla iletişime geçtiğinde de bu ruh hali daha belirgin bir yapıya bürünür. Genellikle de içindeki bu sıkıntılı duygulanımı, sözcüklerin mizahın dilindeki çokanlamlı yapısından yararlanarak içinden atar. Aslında bir çeşit insanlara sataşarak kendini rahatlatma halidir. Özellikle rahatsız olduğu tiplere karşı içten içe hissettiği bu kızgınlık, daha belirgin kendini gösterir.

Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi. (Bu sıkıntı garsonun yüzündendi. Öyle sanıyordum. Paltomu tutarken yüzünü görmüştüm: Gülmekten değil sırtıtmaktan kırışmış, gözleri, ne derler, sırnaşık mı, yok yılışktı. Para versem eli elime yapışacaktı. Vermedim (Atılğan, 2006, s. 9).

İnsanlara sataşma, kötünün ya da acının dışavurumudur ve örnek üzerinde de görüldüğü gibi, yanındaki kişinin açığını aramaktır. Bay C. nin sıkıntısı, aslında garson yüzünden değildir; ancak bu sıkıntıyı atabilmek için bir kişiyi araç olarak kullanması gerekir. Şiddete yatkın bir tip olmadığı için de, sözcükleri kullanarak karşı tarafla uğraşır. Bu sayede de kendini rahatlatır. Komiği yaratan; içindeki sıkıntıyı garsonla ve ilgisi olmasa da garsonun yüzüyle ilişkilendirmesidir. Temelinde mantıksız bir ilişkidir. Adamın yüzünden yola çıkarak yaptığı olumsuz tanımlama, mantıksızlığa dayandığı için doğal olarak uyumsuzluğu yaratmaktadır. Ve bu sayede de Bay C. nin iç sıkıntısı, dışavuruma dönüşerek bir kimlik kazanmaktadır. Bay C. için önemli olan da budur. Artık rahatlamıştır.

Bay C. için çevresinde gördüğü aynı kalıbın içinde yaşayan insanlar, birer sataşma noktasıdır. Kimi zaman alaycı bir dille, kimi zaman uyumsuz adlandırmalarla ya da sınıflandırmalarla gülüncü yaratarak, bu sataşmayı gerçekleştirir. Sıradanlığa, kalıplara karşıdır; bu iki güç karşısında, kendi farklılığının da eziciliği eklendiğinde, içinde adım adım biriken karşı oluşlar, sözcüklerle dışarı atılır. Düzenle ilgili karşı çıkıştır aslında. Mizahî bir dili kullanarak, kendini rahatlatışıdır.

İçinizde ‘İki Öksüzler Sokağı’ndan geçen olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo’nun ‘Easy Street’ dediği sokaklardan. Ben ‘Eli Paketliler’ sokağı diyorum. Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda. Ama adı... Kimmiş bu iki öksüz? Adlarını sokağa verdirecek ne yapmışlar, nasıl yaşamışlar? (Atılğan, 2006, s. 14).

Sokağın ismini kafaya takması, komik yorumlarda bulunması, hatta bu komiklikleri, davranışlara dönüştürmesi -şehirdeki sokak adlarını teker teker toplamaya kalkması gibi- kendi terapisi aslında. Etrafındakilere karşı çıkar; uyumsuzluklarla kurulu bir dil üzerinden, bu karşı çıktığı durumlar ise okur için ilginçtir; sokak adlarını sorgulamak gibi. Ya da “Eli Paketliler” diyerek, kendi farklılığını ortaya koyar. Ayrıca da insanları “Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda.” diyerek, rahatsız edici, küçümseyici bir dille yargılar (Atılğan, 2006, s. 14).

Rahatlama Kuramı’nın temellerini atan Jung’a ve Freud’a göre, ‘gülme’ edimi, aynı zamanda bastırılmış cinsellik duygularının bir çıkışıdır. Kişi çocukluğundan beri biriktirdiği, cinsellikle ilgili toplumsal baskıların ve dayatmaların sonucu olarak, kendini ifade edemediğinde, ‘gülme’ üzerinden bir duygusal boşalma ihtiyacı duyar. Her gülmeyi bu sınıfa sokamayız tabi ki de; ancak gülüşlerin ya da bunu doğuran gülünç hareketlerin bazılarında kendini gösterebilir. Türk Romanı’nda bu açıklamaya verilebilecek en tipik karakter Bay C. dir. Kendi iç konuşmalarından da öğreniriz ki; çocukluğuyla, aile hayatıyla ‘cinsellik’ odaklı bir sıkıntısı vardır ve birçok zaman bunun peşinden gider. Kendini var etmeye çalışmasındaki, önünü tıkayan engellerden biri olarak, içindeki bu iç sıkıntısını, atması gerekmektedir. Bu sorun da Bay C. nin insanlara olan hasar verici, kimi zaman ezici ya da sataşmacı gülünçlüklerinin temelinde yer alan nedenlerinden biridir.

Psikanalitik kuramın gülmeyi; kişinin içinde biriktirdiği olumsuzlukların vücuttan atılımı şeklinde yorumlaması ve gülmenin kişinin katharsis görevini üstlendiğini vurgulaması, iki romanda belirgindir. Bunlardan biri yukarıda ele aldığımız *Aylak Adam*'dir, diğeri ise *Tutunamayanlar*. Oğuz Atay'ın kaleme aldığı *Tutunamayanlar*'da da, Bay C. ye benzer bir kullanımla dil, 'katharsis' görevini üstlenir. Turgut'a ya da Selim'e baktığımızda, aynı dünya algısının, yaşama bakış açısının içinde "toplumla uyuşamama, alışılmışlıklardan nefret ve kaçış, yüzeyselliklere karşı olumsuz bir his, sadece 'ben' olabilme, yalnızlığın bir ucu olan mutsuzluk" gibi duyguların sıralandığını görürüz. Yoğun bir iç sıkıntısını da eklersek, kişinin arınma ihtiyacını yüklenen konuma mizahî dili getirebiliriz. Bu anlamda gülmece dili; Bay C., Turgut, Selim gibi insanların, en büyük kurtarıcılarıdır.

Turgut ya da Selim, her iki karakterde kelimelerle oynamayı seven, yeni bir biçimin peşinden giden ve sözcüklerin yarattığı pozitif enerjiden yararlanarak kendilerini oyalamayı bilen insanlardır. Sürekli olarak birilerini bu oyunsu dilin şaşırtıcılığıyla yargılamaya çalışırlar. Turgut için sadece etrafındakiler değildir, kimi zaman Turgut kendisini de yargılamaya açar. Özellikle de Selim, onun için hassas bir konudur. Turgut, Selim'in son zamanlarındaki değişimini fark edemediği, arkadaşına hiç destek olamadığı için kendini suçlar. Bazı anlarda da kendi iç sesiyle, komik uyumsuzlukları biraraya getirerek, içindeki kızgınlığı, belki de kırgınlığı sözcüklere yansıtır. Yaşam çizgisi, onun istediği yönden çıkmaya başlamıştır.

Zarar yok; yaşasaydın da beni yerin dibine batırsaydın. Bin kere esir alsaydın beni, Selim! Öyle durma hiç konuşmadan. Ağır bir söz söyle; utandır beni. Söyle, de ki: bin tane kitap okumak gerek. Geceleri de uykusuz kalınacak. Marx gibi çalışılacak... istersen sakal da bırakırım. Katologlar için de kaybolacaksın Turgut, de. Bir dene bakalım. C/17760 8.P 158 6c CD lit Vic-ne. 1949 mus. Co. 96. Hemen arar bulurdum. Hidrolik çalışmak gerekiyor, hem de ezberlemek yok; anlayarak, desen itiraz edersem o zaman söyle (Atay, 2016, s. 90).

Bu cümleler, kişinin içindeki acının, gülünç olanla harmanlanmış bir biçimdir. Daha doğrusu gülünç dilin, kişinin 'katharsis' görevi üstlenmesinin, etkili bir örneğidir. Çaresizlikle dolu bir duygu vardır; ayrıca bu duygunun kişinin dilinde uyumsuzluklara dönüşerek gülüncü yaratması söz konusudur. Bu satırlarda komiği doğuran; yine uyumsuzluk kuramı adı altında gördüğümüz 'dilsel bozulmalar'dır; ancak aynı zamanda

bu komikliklerin roman kişileri için farklı bir işlev de üstlenmesi önemlidir. Sonuç olarak mizah çatısı altında birçok edimi barındırabilir; güldürmek, eleştirmek, yargılamak, öğretmek, alay etmek, düşündürmek vb. gibi. Bu edimlere baktığımızda çoğunun toplumsal bir işlevi vardır. Rahatlama kuramında ise mizah dili, farklı kavramları da çatısı altına alır; güldürmek yine vardır; ancak gülmenin yanında yukarıda ele aldığımız kavramlar da karışabilir, ayrıca tüm bunlar kişiye özgüdür ve sataşmak da bunlara eklenebilir. Genel olarak rahatlama kuramının kavram haritasını çıkaracak; güldürmek, sataşmak, yargılamak, alay etmek el ele gider diyebiliriz.

Turgut gibi kendi evreninde boğulup giden, hatta intiharı bir kaçış olarak gören Selim de, gülmece dilini, içindeki acıyı atabilmek için kullanır. Ancak Turgut'tan farklı olarak, Selim kendisine de sözcüklerle, cümlelerle sataşır. Selim ve Selim'in çevresinde olan her şey, kendi dilinin özgürlüğü altında teker teker alayın, küçümsemenin, eleştirmenin odak noktası olur. Kendi mutsuzluğuyla bile alay eden bir tiptir, Selim, bu sayede de bu mutsuzluğa, bir süre de olsa katlanabilir. Gülmecenin oyalayıcı ve heyecanlı dili, onun siyah duygularının içindeki bir renk olarak görünür, bir süre de olsa. Bu açıklamamız doğrultusunda Selim'in kendisiyle ilgili geçmiş yıllarından bir kesit sunduğu şarkılarda, içindeki bu sıkıntı ve okura nasıl yansıtıldığı örnek olarak verilebilir. Mutsuzluk açıkça fark edilir.

Siz de benim gibi,
Günleri
275 Sevgiyle isteyerek
Değil de, takvimden yaprak koparır gibi gerçek
sıkıntı ve nefretle yaşadınızsa, Ankara güneşi izinde
başka bir kavramı olmayan
280 Cumhuriyet çocuğu olarak yayan,
Pis pis gezdinizse (o sıralarda adı Opera Meydanı olan)
Hergele Meydanında, bu sarı ve tozlu alan,
İğrendirmediyse sizi,
Bir taşra çocuğu sıfatıyla özlemeyi bilmiyorsanız
denizi,

285 Kaybettiniz (benim gibi) (Atay, 2016, s. 124).

Kendini, bu hayatın içinde kaybetmiş biri olarak tanımlayan Selim'in yazdıklarına baktığımızda, diğer örneklere benzer bir dil sürekli devam eder. İntihar eylemine doğru yaklaştıkça da mutsuzluğun, iç sıkıntısının tonu daha da yükselir; ancak sözcük oyunları her zaman karşımıza çıkar. Bir tür Selim'in içindeki duyguların boşalımı olan bu sözcük oyunları, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, toplumsal kavramlara da ucundan da olsa

değiner. Sonuç olarak kendini, kaybetmiş biri olarak tanımlayan Selim, var olan durumunu da kabullenmiştir.

Turgut'un hastalığı ilerledikçe, toplum içerisinde duyduğu rahatsızlıkları giderek artmaya başlar. Kimseyle iletişime geçmek istemez, birileri de onunla iletişim kurduğunda kaçabilmenin yollarını arar. Benzer bir şekilde Bay C. nin insanlar arasındaki farklılığının ve iç sıkıntısının, Turgut'a bulaşmış halidir. İnsanların kendisinden sigaralarını yakmak için ateş istemeleri bile, onu rahatsız etmeye başlamıştır. Bu durumu da dil uyumsuzluklarının yarattığı enerjiyle sözcüklere döker.

Bir adam yaklaştı: “Ateşinizi mücade eder misiniz?” Etmem. Siz, Selim'den bahsetmeme mücade eder misiniz? Etmezsiniz. Gördünüz mü? Adam, kamburunu çıkararak eğildi, sigarasını yaktı; sağol anlamına elini başına götürdü, uzaklaştı. Hemen kaçtınız, değil mi? kaçın bakalım. Sigara yakma hukuku. İnsan kaldırımın ortasında kararsız durursa, ya ateş isterler ya da adres sorarlar. Başka bir şeyi sormazlar. Sigarayı attı. Yardımı kesiyorum (Atay, 2016, s. 245).

Satırlarda fark edilen olumsuz bir algı, komik dile bürünerek kendini gösterir. İçten içe seslenişlerine baktığımızda; Turgut'u asıl rahatsız eden, kendisinden birinin sigara istemesi değildir; sorun Süleyman Kargu'nun evinden çıktıktan sonra yaşadığı karamsar ruh halidir. Süleyman Kargu'yla uzun süre Selim'i konuşup onun yazdıklarını okuyup vaktini geçirdikten sonra, kendini sokağa atmıştır, Turgut ve karşısına çıkan ilk insan da içindeki sıkıntıyı atabilmesi için bir araç konumuna gelmiştir.

Bilinç akışı tekniğinin de kendini gösterdiği bu kötü ruh halinin sözcüklere dönüştüğü satırlarda, cümleler kısılır, birbiriyle aralarında bağlantı zayıflar ya da yok olur, anlamlar farklı dizgelerde ilerler, seslenişler girer vb. Kısacası kimi zaman dil uyumsuzluklarıyla karmaşık bir yapıya bürünerek, karamsar bir algı hakim olur. Ancak yine de gülmece dilinin verdiği pozitif enerji, gülmenin tınısıyla alakalı olduğu için, satırlarda varlığını hissettirir.

Beni de bir yere sıkıştırıverseydi şarkıların içinde. Saçmalama! Turgut'u çok severdim. Benim olsaydı derdim! Senin kaderin, orta okul manzumelerinde kalmak. Küçüktüm ufacıktım, gerçeklere acıktım. Efendim? Gerçekler mideme oturdu. Şakıları bizim evde yazsaydın. Anlamadım! (Atay, 2016, s. 246).

Selim'in, şarkıların içinde kendisine yer vermemesine içten içe bir kırgınlık hisseden Turgut, bu durumu bile oyunsu bir dilin şaşırtmacalarıyla kurar. Hatta bu tarz dil

uyumsuzlukları, Turgut'un yaşamında, içinde biriken olumsuz enerjinin birikmesi nedeniyle, kurtarıcı rolünü üstlenir. Ayrıca Turgut için bir tür oyalayıcı işlevi de vardır.

Benzer duygu yoğunluğu, hem de içerisinde olumlu bir enerji barındıran, Günseli'nin dilinden Selim'i dinlemektir. Günseli ve Selim arasında kurulan ilişkiyi öğrendiğinde ve Selim'in hayatıyla ilgili hiç bilmediği bilgilere ulaştığında, Turgut mutlu olur, heyecanlanır. Doğal olarak mutlu olduğu anda da, içindeki enerji yükselir ve yine gülmecenin dili devreye girer. İç konuşmalarında Selim'e sataşır, saldırgan bir tutumla olmasa da, eğlenceli bir dilin dinamiğiyle arkadaşıyla uğraşmaya başlar, satırlarda mutlu bir bakış kendini gösterir.

Turgut çocuk gibi seviniyordu içinden. Demek seni de sonunda yakaladık suçüstü. Bayağılık etme Turgut. Haklısın Selim. Kendimi kaybettim bir an için; aslına döndüm. Peki peki. Sevinçten şaşkına döndüm. Yakalandın ama Selim, itiraf et. Seni yaramaz seni, ben görürüm anneni (Atay, 2016, s. 445).

Eğlenceli bir dil satırlarda açıkça fark edilir; arkadaşına takılır, kendi içinde Selim'le şakalaşır, kısa da olsa kendini mutlu hissettiğini "Sevinçten şaşkına döndüm." cümlesiyle vurgular. Kısacası olumlu bir enerjinin sözcüklere dökülerek, komiği yaratması söz konusudur. Turgut için kaçırılmayacak bir fırsattır; mutlu olmuştur, içindeki enerji yükselmiştir ve bunu da mizahın gücünden yararlanarak, kendi kendine de olsa dışarı atmaya çalışır. Açıkçası sadece mutsuzluklar değildir, komiğin dilinden dışarı atılan; mutluluklar da ya da anlık şaşkınlıklar da aynı şekilde insan vücudunda enerjiyi yükselten duygu halleri olduğu için, gülmenin rahatlatma gücü sayesinde, kişiyi sakinleştirmektedir.

Bay C., Turgut, Selim, üçü de kendi iç dünyalarında boğulan tiplerdir; dil uyumsuzluklarıyla yaratılan pozitif algıyı kurabilmeye çalışan ve bu sayede kendi terapilerini yapan insanlardır. Ayrıca bu insanların gülmece diline sığınmanın verdiği olumlu havayı keşfetmiş olmaları, onları çevrelerinden ayıran bir farklılıktır. Yaşamı bu şekilde katlanılabilir hale getirdikleri için en küçük bir sıkıntıda ya da sorunda bile, hemen mizahî dili kullanarak farklı bir pencereden bakmaya çalışırlar. Yaşama tutunmalarında, kimi zaman geçici de olsa, bu oyunsu dilin varlığı sürekli kendini gösterir. Akıp giden bu sıkıcı hayat temposunda, 'gülme' ve onun türevleri, bir tür haz

işlevini yüklenerek yaşamı, onlar için katlanılabilir bir noktaya getirir; kötü bir sonla noktalanırsa da. Aslında onlar için geçici de olsa gülmenin yarattığı, rahatlama, mutlu olma hissi, yaşamın trajedisinin, komediye dönüşme halidir.

1.3.2. Birilerine Sataşma İhtiyacı, Nefret Dili:

Rahatlama kuramının bir ucu, ‘gülme’ eylemiyle kişinin kendi enerjisini dışarı atması; bir ucu da birilerini bu süreçte harcamasıdır. Bu birilerini harcama sürecinde seçilen kişinin varlığının, çok da önemi yoktur. Önemli olan, öznenin, birilerini suçlayarak kendi olumsuzluğunu paylaşma adına kendi kurtarıcısını bulmasıdır. Kısacası kendi terapisini yaparken, bakışlarını dışarı çevirdiğinde, içindeki enerjiyi başka bir kimliğin üzerinden yansıtmasıdır. “İster açlıktan, ister cinsellikten, ister öfkeden, ister kaygıdan kaynaklı gerilimden kurtulma her zaman zevk verici olmuştur” (Koestler, 1997, 37). Aslında tüm insanlar için bir terapidir, ‘gülme’ adı altında birileriyle uğraşarak kendi varlığını sağlamak, kendilerini rahatlatmak ya da oyalamak. Bu meselenin mizahın kimliğinde belirmiş hali de, sorunlu diyebileceğimiz tiplerin, etraflarındaki kişileri kullanarak, ‘gülme’nin enerjisini yaratabilmeleridir; bu açıdan verebileceğimiz en iyi üç örnek de Bay C., Turgut, Selim’dir.

Bay C.’ de çevresine karşı baskın bir duyguya dönüşen ‘saldırganlık’ vardır. Bay C.’ nin içindeki trajedinin komediye dönüşmüş halinin, sözcüklere yansımaları ve gülmeyi doğurması söz konusudur. Sürekli olarak çevresindeki insanların eksiklikleri, tutarsızlıkları ya da yanlışları üzerinden, kendi üstünlüğünü kurmaya çalışır; ancak temelinde insanlara karşı kullandığı bu dil; Bay C.’ nin yaşam karşısındaki kendi savunmasıdır.

Bay C.’ nin dilinde saldırının dişlerine takılan genellikle hep aynı dünyanın insanlarıdır. Bay C.’ nin rahatsız olduğu bu dünyaya ait insanlar, garsonlar, berberler, gişe görevlileri, dilenciler gibi daha çok alt sınıfın içinden çıkarlar. Çünkü bu insanlar için para önemlidir; ancak Bay C. için önemsiz bir araçtır. Zengin biri olarak kendi ihtiyacı olmadığı için de, Bay C. bu insanların parayla olan ilişkilerinden hoşlanmaz. Bencilce yapılmış bir algılama olsa da, bu insanların para karşısındaki duruşları, Bay C. için rahatsız edici bir tutuma dönüşmekte ve bu kişilerle, farklı yollarla da olsa

uğraşmaktadır. Hatta, kahkahalarla olmasa da, hafif gülümsemeler üzerinden bu insanlarla alay eder. Kısacası onlardan intikamını alır.

-Sigara içmem ben beyim, dedi.

- Ya! Vah vah. Birden öyle sigara istedi ki canım, sorma. Bir tek sigaraya iki buçuk lira verirdim.

Sol elini cebinden çıkarıp iki buçukluğu salladı. Hep adamın kucağındaki morumsu ellerine bakıyordu. Ellerin dilini anlardı. Sağ el geriye doğru kasıldı. "Paketi sağ cebinde." Eli durdu. Gevşedi.

- Neyse, eyvallah! (Atılğan, 2006, s. 45).

Örnekte olduğu gibi, Bay C. için dilenci ile uğraşmak, hem kendisini güldürür, hem de okuru. Doğal olarak kendisini rahatlatır, içindeki olumsuz havayı atar. Bir noktada tüm bu sıkıntılarını, Bay C.'nin çocukluğundan beri yaşadığı olumsuzluklarda, yaşamla ilgili kaçırdığı birçok hazzın kızgınlığında aramak gerekir. Bulabildiği çözüm, daha doğrusu bunun acısını atabilme yöntemi, bu gibi komikliklerden geçmektedir. Bir tür kendi savunmasıdır.

Bay C. nin kimi davranışlarının da bize komik gelmesindeki neden, bunların topluma yerleşmemiş olmasıdır; içerisinde bir gariplik barındırır. Topluma yerleşmiş davranış kalıpları da Bay C. ye garip gelir. Hatta ona göre, kişilerin 'aptalca' sergilediği davranışlar, hem komik hem de onun iç dünyasında sıkıntı yaratacak cinsten olabilir. Özellikle de kişi onu rahatsız ediyorsa, kendisi de komik 'aptalıklar'la karşı tarafı cezalandırabilir. Bu kişiler, önceki satırlarda da belirttiğim gibi, çoğunlukla sevmediği "berber, garson, esnaf, şoför gibi" meslek gruplarının arasından çıkar. Kendisi de bu durumun farkındadır; ona göre tüm bu kişiler 'küçük' insanlardır.

- Nerede traş olursunuz beyim?

Tümü de bu dümeni kullanırdı. Hiçbiri ondan öncekini beğenmizdi. Bir kere salt konuşmaktan kurtulmak için İngilizce bir şeyler geveleyince, herif yarı Türkçe yarı el işareti acayip bir şaklabanlığa başlamış, sonunda fazladan iki buçuk lirasını almıştı. Pantolon cebinden bir lira çıkarıp masanın ucuna koydu.

- Traş bitinceye kadar konuşmazsan bu teklif senin olur, konuşursan geri alırım, dedi (Atılğan, 2006, s. 55).

Bu örnekteki davranış, okura garip ya da komik gelebilir. Bay C. berberi cezalandırmıştır, kızarak ya da şiddet uygulayarak değil; sadece onun konuşmamasını

isteyerek. Adamı rahatsız etmiş, kendi usulünce de olsa onu gülünç bir noktaya çekerek, kişiyi kendi mekânında değersiz bir konuma çekmiştir. Ancak Bay C. mutludur; karşı tarafı komik bir davranışla susturarak, kendi özgürlüğünü korumuştur. Karşı tarafa “beni rahat bırak” algısını bildirmiştir. Ayrıca paragrafın girişinde karşımıza çıkan “Tümü de bu dümeni kullanırdı.” yorumlaması da, küçümseyici bir tavrın izlerini belli eder; kendisini onlardan ayrı bir konuma yerleştirdiğini, üstü kapalı da olsa gösterir.

Sıradanlıkların, alışkanlıkların karşısındadır, Bay C. Yaşamında bir olay sıradanlığa ya da alışkanlığa dönüşmeye başladığında, Bay C.’nin içinde ‘kaçma duygusu’ yaratır. Bu duygu halini de, kendi sözcükleriyle betimler, rahatsız olduğu kalıplar ne ise onu, kendi ilginç söyleminde yorumlar. Ancak yine birilerine sataşma duygusu, kızgınlık hissedilir. Belki de bir tür yanılışla özdeşleşmiş özneyi aşağılama ve onu düzeltme ihtiyacının ortaya çıkışıdır.

O sabah kahveci çayını ona sormadan getirdi. Demek müşteri olmak için altı gün yetiyordu. Yemek yediği lokantalarda garson, “_ Ali beyin çorbası!” “_ Ver Ahmet beyin bayıldısını.” diye bağırdıkça şaşardı. İnsanları hep aynı yere çeken neydi? Kahveciye kızdı. Onda müşteri olacak surat var mıydı? Bir daha buraya gelmeyecekti (Atılgan, 2006, s. 59).

Bay C. nin rahatsızlığı, örnekte de görüldüğü gibi, yine bir kişide, garsonda, kimlik kazanır. Garson, kendisine sormadan çayı getirdi diye sinirlenir. O, toplum içerisinde herkes gibi olmak istemez, insanlar Bay C.’ye bu duyguyu hissettirdiğinde de, yargılama, kaçma ya da sataşma ihtiyacı ortaya çıkar. Gülünç öğeler barındıran bir dil oluşumuyla, onları yargılar ve sonrasında da kaçmayı tercih eder. Gülünç öğeler ise; sınıflandırmadaki tutarsızlıktadır; “Ali beyin çorbası”, “Ahmet beyin bayıldısı” gibi ve gösterdiği aşırı tepkidedir. Devamında da hemen içindeki kızgınlık kelimelere dökülerek “Onda müşteri olacak surat var mıydı?” bir karşı çıkış doğurmuştur.

Bay C. için toplum diye bir kavram yoktur, toplumun ne içinde olmak ister, ne de toplumdaki biriyle bağlantı kurmak. Kurallarını kendi koyduğu yalnızlığında mutludur, biri ona dokunmadıkça. Bir ilişki içerisinde olmak zorunda kalırsa da, mizahın dilini kullanarak ya o kişiyi yargılar, ya da sözcüklerin, olumsuz enerjinin dışı atımını sağlayabilmesinden faydalanarak kendini rahatlatır, bir açıdan sözcükler, onun oyun alanı gibidir. Kimi zaman mizahı kullanarak insanlara sataşma olsun kimi zamansa

kendini rahatlatılabilmek olsun, uyumsuzluklarla dolu dili, Bay C.'nin, bu kötü yaşama ucundan da olsa katlanabilmesinde bir yardımcıdır.

Bay C. nin; mizahî dili kullanarak insanlara sataşma, onları yargılama, eleştirme tarzı, benzer tonda Turgut'ta ve Selim'de de vardır. Her ikisi de en küçük fırsatta, suçlu olarak gördüğü toplumu ve topluma yerleşmiş değerleri, yargılamaya başlar. Alaycı bir dille, kimi zaman hırçınlığa da varır, karşı tarafı küçük görme vardır. Turgut'a ya da Selim'e göre; karşı taraf suçlu olanlardır ve en küçük bir fırsatta, kendi mutsuzluklarının yaratıcısı olarak gördükleri bu karşı tarafı yani toplumu, toplumdan birini ya da alışılmış bir 'şey'i eleştirmenin yolunu ararlar. Kendi tatminlerini bu dille yaratmışlardır, aşağıdaki örnekte olduğu gibi. Küçümseme sezilir.

Turgut: "Bu davetlerde dişe dokunur bir şey sunamazsın sen adama. Demek sen aşkı, sinüs ve kosinüse çok görüyorsun. Soyut aşk kavramı sende henüz gelişmemiş. Sen ve senin gibiler, ancak beş elma ile on elmayı toplayabilen basit insanlarsınız. Elle tutulan şeylerle düşünebilir, elle tutulan şeyleri sevebilirsiniz yalnız. Siz A ve B'den değil, üç erkek ve beş kadından anlarsınız ancak (Atay, 2016, s. 67).

"Sizin gibiler", "basit insanlar", "...anlarsınız ancak" gibi sözcük kümelenmelerine baktığımızda küçümseyici bir dil fark edilir. Sinüsün ve kosinüsün aşkı üzerinden açıklamaya çalıştığı ve Selim'in itirazı üzerine, karşı tarafa sataşma ihtiyacıyla içindekileri attığı bu satırlar, Turgut'un içindeki olumsuzluğun dışavurumudur. Karşı tarafı suçlayarak, ona negatif bir dilden saldırarak, kendi ruhuna nefes alma imkânı verir. Aynı dil Selim'in konuşmalarında da kendini gösterir. Çevreye karşı bu yorumlamalarda, kendini savunma güdüsü açıkça belli olur.

Turgut için Selim'in intiharından sonra ortaya çıkan yoğun iç sıkıntısı, yorgunluk, garip rüyalar, mutsuzluk, hepsi birbirini tamamlayarak biraraya geldiğinde, yoğun bir kötü sinerji açığa çıkar. Bu sinerji sadece bir kişiye aittir ve kişinin içinde durdukça bedenini ve ruhunu gün geçtikçe çürütür. Bir şekilde dışarı atılması lazımdır. Bu noktada Turgut'un yardımına sözcükler yetişir. Başkalarını ve kendisini suçlayarak, küçümseyerek, iç konuşmalarıyla komik uyumsuzluklarla dolu cümleler kurarak bu sinerjiyi dışarı atmanın bir yolunu bulur. Bu açıdan Turgut'un iç konuşmaları romanda sürekli karşımıza çıkar.

Bu Selim de, insandan hiç anlamazdı. “Sigara kullanıyor musunuz Burhan Bey?” İntikamımı aldım işte: hem ‘kullanmak’ hem de ‘Bey’ dedim. Beni küçümsemen için açık verdim. ‘Bey dedi bana, pis küçük burjuva,’ sevin bakalım. Bu çeşit intikamdan ne anlarsın sen? (Atay, 2016, s. 89).

Bu satırlarda da görüldüğü gibi, Turgut’un, bu sefer mahkûm seçtiği kişi Burhan Bey’dir. Selim’in arkadaşı Burhan’la karşılaşan Turgut, içinde ona karşı bir rahatsızlık hisseder, içi sıkılır ve tek çözümü olan alaycı bir dille karşı tarafa, kendi içinden de olsa sataşmaya başlar. Burhan’ı “pis küçük burjuva” olarak adlandırır ve sözcüklerle oynayarak, kendini rahatlatmaya çalışır. Bu anlamda Turgut’un ya da diğerlerinin, limanıdır sözcükler.

Tutunamayanlar’da hep öteki insanlar vardır ve bu ötekilere karşı içlerinde biriken hınç, sözcüklerde çok keskin bir duygu patlaması şekline bürünür. Hatta kimi satırlarda absürd ya da sürreal imgelerle ifade edilir, abartı dilin vurgulayıcı gücü baskındır, kelime oyunları anlatıdaki şaşırtmaca dili kurar. Ayrıca anlaşılması da çok kolay olmayan bu satırlarda, Selim ya da Turgut, kendi sözcük evrenlerinin sınırları içerisinde, bu duygu patlamalarını, dilin oyunsuluğu üzerine inşa ederler.

Sen izin ver, ben de yazayım. Elele verip gösterelim onlara. Utançlarından sokağa çıkamınsınlar. Öyle garip bir yaratık çıksın ki ortaya, aynı cinsten olduklarından utansınlar. Bütün tabiat âlimleri bir araya gelsinler de çözümesinler bu yaratığın sırrını. Öyle tuzaklar kuralım ki küçümseyip bir kenara atsınlar; gene de rahat etmesin içleri (Atay, 2016, s.s. 112-113).

Satırlarda, Turgut, imkânsızlıkların eziciliği karşısında düştüğü durumdan sıyrılabilme ihtiyacıyla, garip bir yaratık ortaya çıkartarak, herkesi kandırıp, şaşırtıp oyuna getirmenin heyecanıyla absürd bir dil kurar. Amaç intikamını almaktır; bunu da bu garip yaratık sayesinde başaracaktır. Birçok dil uyumsuzluğunu da barındıran bu örnekte, hep “onlar”ın egemenliği sözcüklerde hissedilir. Onlar kim, açıkça belirtilmese de, ki tüm roman boyunca da açık açık söylenmez, okur, Turgut’un tuzaklar kurmak istediği bu kişilerin kimi olduğunu bilir.

Turgut, Selim’in şarkılarını okuduktan sonra, ona karşı içinde bir kırgınlık hisseder; çünkü şarkılarda, kendi adını, arkadaşlarının adını, Kenan’ı, Güner’i göremez ve bunun sonucunda gösterdiği tepki, kelimelerde anlam bulur. Ayrıca şarkılarda, Metin’in adının

geçmesi, Turgut için daha da sinir bozucu olur. Çocukça bir kıskançlık duygusunun tonu hissedilir. Turgut'un hoşlanmadığı ve sataşma ihtiyacı hissettiği Selim'in arkadaşı Metin, tam da bu noktada yetişir ve Turgut'un kelimeler sayesinde, içindeki acıyı atmasına yardım eder. Bu sefer kızgınlığın oklarını yüklenen kişi, Metin'dir.

Çünkü onlar konuşurken ağızlarının kenarında böyle acı ve çarpık bir gülümseme belirmez de ondan. Babasını ve ağabeyisi kaybetmiş iki ay arayla. Ondanmış bu elem. Talihleri vardır bu gibilerin: her zaman bir acı bulurlar çekecek. Senin de her işin iyi gider aksi gibi (Atay, 2016, s. 248).

Turgut'un konuşmalarına baktığımızda, fark edilir ki Turgut; Metin ve kendisi arasında bir karşılaştırma yapar ve 'bu gibilerin' şeklinde aşağıladığı Metin tarzında insanları, farklı bir bakış açısıyla değerlendirir ve sonucunda da onların daha şanslı olduğunu düşünür. Yine bir rahatsız edici duygu hali, hırçınlık, bu gülmece dilinde hissedilir. "Freud, cinsellik ve düşmanlığın, baskı altında tutulan gülme'yi ortaya çıkaran yegane itkiler olduğunu düşünür" (Morreall, 1997, s. 34). Metin'le ilgili yaptığı tespitlerin genelinde bu düşümlük fark edilir. Sonuç olarak, Metin, Turgut'un gözünde intikam alınması gereken kötü bir varlıktır.

Metin konuşmaya, ölüm acısının yarattığı ruh halini anlatmaya başladığında da, Turgut'un alaycı, küçümseyici dili daha da ağırlaşır. Turgut'un bu olumsuz ruh hali fiziksel hareketlerine bile yansır. Metin'in konuşmalarını dinlerken içinde negatif bir duygu birikmeye başlar. Sinirli sinirli ellerini oğuşturduktan sonra, iç konuşmalarının sessizliğinde Metin'i yerin dibine batırır. İçindeki duygusal yükün boşalımıdır ve Turgut için o an yapabileceği tek rahatlama aracıdır, Metin'i sözcükleriyle ezme.

Üzülme ölmezsin. Seksen yaşını bulursun bu ıstırapla sen Metin Bey. Karını bile gömersin, üzüntüden bir daha evlenmiş bulursun kendini. Kendinden daha basit kadınlar bulursun evlenmek için, foyan meydana çıkmasın diye... Neden baston yutmuş gibi oturuyorsun? Buldum: bütün acına rağmen, korseni giydin. Çünkü romantikler göbekli olamazlar: yasaktır (Atay, 2016, 2048).

Nefret satırlarda belirgindir. Yoğunlaşan duygular, gülmece dilinin uyumsuzluklarıyla kelimelere dökülür. Zaten Spencer'e göre; enerjinin boşaltılması, dengesiz duygu birikimlerinin bir tür yansımasıdır (Akt. Morreall, 1997, s. 37). Kendi içinde Metin'e sorular sorar ve devamında karşılık olarak kendi hükmünü verir, kendi üstünlüğü

kurmanın peşinden gider ki içindeki duygusal patlamaya katlanabilsin. İlginçtir ki Turgut için, kendisini ayrı tuttuğu bu insanlar, Selim'in ölümünü de yaratan kişilerdir. Selim'in ölmeyi tercih etmesindeki neden, bu gibi insanların dünyasında yaşamaya katlanamamasıdır. Kısacası Turgut'un Metin'den nefret etmesi için birçok nedeni vardır.

Turgut'un ve Selim'im olumsuzlu olumluya çevirme dili sayesinde, yaşamı katlanılabilir noktaya getirme süreçleri izlenir. Kendi dünyalarını, gülmece dilinin pozitifliği üzerine kurarlar. Doğal olarak da bu yolu izleyerek, sorunların üstesinden gelmeye çalışırlar. Kısacası kendi evrenlerinde izledikleri yoldur.

Temelinde, rahatlama kuramı mizah kavramıyla çok özdeşleşen teorik bir yapılanma değildir. Ancak rahatlama kuramının var oluşu; kişinin kendi içindeki birikmiş enerjinin gülmeyle atılmasına dayandığı için, nadir de olsa bazı romanlarda varlığını gösterebilir. Bu noktada; uyumsuzluk kuramı altında ele aldığımız dil uyumsuzluklarının bir önemi yoktur ya da üstünlük kuramındaki kendi varlığını ortaya koymanın tanımı değildir. Psikanalitik kuram için en önemli nokta; duygusal sinir enerjisinin boşaltılmasıdır. Bu anlamda, bazı bölümlerde psikanalitik kuram için örnek olabilecek davranışlar karşımıza çıkar. Bay C. nin davranışı olsun ya da Turgut'un Metin'le uğraşması olsun, içlerinde biriken negatif duygu yoğunluğunun dışavurumudur, bu sataşma dilini içeren örnekler. Doğal olarak da, her ne kadar mizah kavramıyla çok bir ortaklığı olmasa da, Turgut'ta, Selim'de, Bay C.' de rahatlama kuramına örnek verebileceğimiz saldırganlıklar ya da sataşmalar zaman zaman cümlelerin arasında kendini gösterir.

2. BÖLÜM

ŞAKA VE NÜKTE

Şakalar bir tür kısa oyunlardır; kimi zaman el, kol hareketleriyle yapılır, kimi zaman sözcüklerle, kimi zaman ise komik davranışlar üzerinden kimlik kazanır. Gülmenin en basite indirgenmiş oyun halidir, aslında. Özellikle el şakaları; dilsel anlamda hiçbir muhakeme gücü gerektirmez; aksine fiziksel kapasitenin daha çok ön plana çıkmasını ve kişinin dikkatli olmasını gerektirir. Kişinin bir an boş bulunup şakayı fark edememesi, onu komik bir konuma düşürür; doğal olarak da çevresindeki insanların arasında, bu kişi, gülmenin merkezine dönüşür. Kafasından aşağı su dökülen bir kişinin sırlıklam olması gibi; şakayı fark edememesinden kaynaklanan ve sonuç olarak ortada insanları güldüren komik bir tipin var olması diyebiliriz. Bu tarz komik şakalar, anlatı türünün içine çok dahil olmamıştır; daha çok günümüzde görsel sanatlarda, eski devirlerde de sözlü gülmece türlerinin, meddah, ortaoyunu vb. nin içinde karşımıza çıkmaktadır. Roman dünyasında, bu tarz el şakalarının komik tipleri şekillendirdiği en belirgin roman *Hababam Sınıfı*'dir. Romanın başından sonuna kadar, her türlü şaka karşımıza çıkar ve kimi zaman saçma bulabileceğimiz bu şakalar, *Hababam Sınıfı*'nda renkli tiplerin ve tipler üzerinden ilerleyen komedinin varlığını oluşturur. Örnek olarak Sidikli Turan'ın gece uyurken yatağına su dökmelerini ve yatakhanedeki arkadaşlarının gülme aracına dönüşmesini verebiliriz. Eşek şakası şeklinde de tanımlayabileceğimiz bu davranışlar, ne kadar rahatsız edici olsa da, izlerken ya da okurken, karşı taraftaki alıcıları fazlasıyla güldürmeyi başarmıştır. Bu anlamda nadir örneklerden biridir, *Hababam Sınıfı*.

Farklı bir şaka türü de, sözcüklerle var olan, kimi kaynaklarda “espri” ya da “nükte” başlığı altında da tanımlanan dil oyunlarıdır. Aslında “espri” ve “nükte” birbiriyle tam olarak örtüşebilir; ancak şaka, birçok benzerlik noktası bulunsa da, nükteye göre farklılıklar içerebilir. Şaka, nükteye göre daha basittir; nükte, bir derece daha fazla zihin gücü gerektirebilir. “Uzman mantığı ile sağduyu mantığının, eğretilmeli ile düzanlamanın, ses benzerlikleri aracılığıyla bağlantılanan bağlamların, zıt yönlere doğru

yolculuk eden zekice birleştirilmiş akıl yürütmeleri” şeklinde tanımlanan nüktede, dil oyunu daha fazladır, tanımında da belirtildiği gibi, ikili anlam içerir ve ayrıca her zaman kendini kolay da ele vermeyebilir (Koestler, 1997, s. 60). Şaka ise daha basittir, sıradana dönüşebilir, dil oyunu gerektirmez, amacı kısa sürede anlaşılacak ve insanları güldürmektir. Nükte içerisinde alay ya da üstten bakış barındırabilir; şaka ise sadece günlük eğlence aracıdır. Şakanın daha kolay alıcı bulmasının nedeni de, daha kolay mantık yapısına sahip olması ve en az düzeyde zihinsel çaba gerektirmesidir (Koestler, 1997, s. 95). Kendi içerisinde zihinsel kapasitesi tartışılabilir ya da şakadan şakaya göre değişebilir. Hatta kimi zaman, nadir örneklerde nükteyle aynı kimlikte de var olabilir. “Komedi, yergi ve ironinin yüksek biçimlerinde ileti, sezdirme ve belirsiz terimlerle verilmiştir; şaka, derece derece nükteli bir söz ya da bulmaca niteliğine bürünür, nükte zekâmızı zorlamaya başlar” (Koestler, 1997, s. 95). Ancak bir basamak sıralaması yaparsak eğer; şakayı en alt seviyeye yerleştirebiliriz, onun bir üstüne de nükteyi. Ayrıca yergi, ironi vb. türlerde olduğu gibi, acaba neyin eleştirildiği sorusunun peşine takılmayı, hangi gerçeğin dile getirildiği gibi aslolanı kavramayı gerektirmez. Kara mizah gibi sarsıcı dil ya da can acıtma, okuyucu yaralama vb. duygu halleriyle de ilişkisi yoktur. Kalıcılığı komik olmasına bağlıdır.

Çevresindeki insanları, güldürmek, eğlendirmek amacıyla söylenen sözler şeklinde tanımlanan şaka, her ne kadar basit ve anlık da olsa, kişiyi yormadan, pozitif ruh halini yaratan tek komik oluşumdur. Tam olarak mizah başlığı altında bir tür olarak tanımlayamasak da, çünkü tür değildir; anlık enerjiyi hemen kurabilen sözcük ya da davranış birlikteliği diyebiliriz.

Hababam Sınıfı, gücünü şakalardan, hem de kimisi eşek şakası olsa da ve nüktelerden alan bir romandır. Rıfat Ilgaz, 1957’de *Dolmuş Dergisi*’ne yazdığı kısa öyküleri bir araya getirerek, oluşturmuştur; yani roman kimliğini sonradan kazanmıştır. Okulun haylaz öğrencilerinin bulunduğu bir sınıftır; özellikle de belli tiplerin kurnaz ve eğlenceli hareketlerinde, birileriyle uğraşma, alay etme, el kol şakaları yapma, her öyküde kendini gösterir. Roman filme uyarlandıktan sonra, halk arasında daha popüler olmaya başlamış, genç, yaşlı, çocuk herkesin ilgi odağına dönüşmüştür ve ilginçtir ki günümüze kadar da bu gücünü korumuştur.

Hababam Sınıfı'nda karşımıza çıkan şakaları konuları ve yapıları açısından sınıflandırmaya kalkarsak, ilk olarak en yoğun kullanılan şakalar başlığına, kaba güldürüye dayananları verebiliriz. Devamında da cinsel içerikli olanlar ve korkutan şakalar şeklinde sıralanır. Ayrıca çizilen tiplerin eğlenceli bir ortamı kurmadaki başarısı da, şakaların yanında, romanın komikliğini sağlayan bir öğe olarak eklenebilir.

2.1. Kaba Güldürüye Dayalı Şakalar ve Nükteler

Hababam Sınıfı'nın anlatım biçimlerinden biri olan kaba güldürüye dayalı şakalar, romanın daha ilk sayfalarından kendini gösterir. Roman genellikle öğrenciler arasındaki çatışmaya dayalı bir kurulum üzerinden ilerler. Kimi zaman da öğrenci-öğretmen arasındaki komik anlaşmazlıklar da karşımıza çıkabilir. Özellikle de öğrenciler arasındaki ilişkiler her zaman, birbirlerinin açıklarını yakalayarak dalga geçmeye, saçmaya dayalı şaka yapmaya, anlamı öteleyerek, komiği ön plana çıkararak 'gülme'yi ön plana almaya dayalıdır. Romanın ilk sayfasından kaba güldürünün, örneğiyle karşılaşırız. Okulun Müdür Yardımcısı Kel Mahmut'un, *Hababam Sınıfı*'ndaki Şaban'la diyaloguna baktığımızda eyleme dayalı komiklik vardır. Eşek şakası olarak da adlandırabileceğimiz bir davranışın sonucunu görürüz. Zaten kaba güldürüde de eyleme dayalı komik daha ön plandadır.

“Efendim, Hayri şey yaptı!”

“Ne yaptı?”

“Şey yaptı efendim.”

“Söyle, ne yaptı? İnek mi dedi?”

“Hayır efendim, demedi ama... Tarih kitabımın içine...”

“Söyle, çabuk... İnek mi yazdı?”

“Ot koydu efendim!”

Kel Mahmut'la birlikte, yattık yerlere gülmekten (İlgaz, 2013, s. 1-2).

Sınıf arkadaşlarının, İnek Şaban adıyla tanıdığımız öğrencinin kitabının içine ot koyması, onu komik olanın merkezine alır. Basit, kaba güldürüye dayanan bir şaka olsa da, tüm sınıf, öğretmen de dahil gülmektedir. Okuyucuyu düşündürmeye değil de, güldürmeye dayalı bu tarz sahnelerde söz konusu olan kişiler arası birbirlerini insanlar önünde zor bir duruma düşüren, alaya alan, kimi zaman topluluk önünde rezil eden

komik davranışlardır. Amaç sadece güldürmektir. Kimi zaman arkadaşlarının gazozuna müshil atılır; kimi zaman traş sabunlarının içine boya vb. konur; ancak şakanın ne olduğu önemli değildir. Yeter ki tüm sınıf eğlensin, arkadaşlarına yaptıkları bu kaba şakalara herkes gülebilsin.

Hababam Sınıfı'ndaki öğrencilerin ya da öğretmenlerin isimleri de temeli kaba güldürüye dayanan anlatıları aratmayacak türdendir. “Domdom Ali, İnek Şaban, Güdük Necmi, Vakvak Rıza, Kalem Şakir, Palamut, Hayta İsmail, Yıkılmaz Hâdi vb.” Okulda aralarına yeni arkadaş katılır, hemen ona da bir isim takarlar. “Yıkılmaz Hâdi kalemi eline aldı, matematik defterine şunları yazdı: “Turan’ı tanıdım... Adana’dan Sidikli Turan! Yatağa kaçırır!” Refüze, “kış!” diye güldü. Müdür heyecanlıydı, farkına varmadı. Cümlesinin sonunu düşünüyordu” (Ilgaz, 2013, s. 30). Taktıkları isim, ilerleyen zamanda aralarındaki ilişkiyi, yapacakları şakaların içeriğini belirlemede de kıstas olur. Daha ilk günlerden yeni gelen arkadaşlarının yatağına, gece uyurken ılık su dökerler ki; sabah uyandığında herkes onunla “gece altına kaçırılmış” diye dalga geçsin, alay etsin. Ya da İnek Şaban’a taktıkları isim, bütün roman boyunca ona yapılan şakaların içeriğidir, bir bakıma. Hiç sıkılmadan aynı içerikli şakaları devam ettirirler; ancak yaratıcılarıdır da, her seferinde okuyucuyu güldürürler.

Arkadaşlar!” diyordu. “Şaban, erkekliğini ispat etti. Artık kimse ona İnek demeyecek!”

Tulum Hayri:

“Ne diyeceğiz?” diye sordu.

“İneğin erkeğine ne derlerse!”

“Öküz Şaban!”

“Yook! Bilemediniz! Boğa Şaban! (Ilgaz, 2013, s. 45)

Arkadaşları arasında İnek Şaban komiğin merkezidir; kendi aralarında eğlenecek yer aradıkları zaman Şaban’la ilgili şakalar yaparlar ya da ona laf atmaları bile gülünçle iç içedir: “Ulan, İnek’in tabanının altı bile para ediyor be!”, “İnek’in arka ayakları bir Yenice sigarası... İnsan, inek olmalı hayatta...” tarzı konuşmalar ya da seslenmeler roman boyunca sürekli olarak karşımıza çıkar (Ilgaz, 2013, s. 53). İlginçtir ki, günümüzde bize ne kaar sıradan gelse de bu şakalar, romanın dünyasında komik bir dili yaratabilmiştir. Romandaki herkes, şaka yapılan kişi bile, bu kaba güldürüye zaman zaman gülmektedir.

Kimi zamansa birbirlerine yaptıkları şakalara fiziksel hareketler, sataşmalar da karışır ki, bunlar karşı tarafı fazlasıyla rahatsız edici boyuttadır, aslında. Özellikle grup olarak hepsini rahatsız eden, bazı davranışlarıyla arkadaşlarının sinsî bakışlarını üzerine çeken Sidikli Turan, İnek Şaban gibi kişilere yapılan şakalar, fazlasıyla rahatsız edicidir. Örnek olarak Domdom Ali'nin, Sidikli Turan'ın kafasında yumurta kırmasını verebiliriz.

“Bu yumurta sende!” dedi.

“Ara bul bende ise!”

Domdom, önce pardösüsünün cebini karıştırdı, sonra cekete geçti. Üzüntülü bir sesle:

“Yokmuş!” dedi. Kaskete şöyle bir göz gezdirdikten sonra:

“Sakin...” dedi. “İçinde olmasın!”

Üzerinde arar gibi elini şöyle bir indirince...

Yumurta kırılmış, Sidikli'nin alınına, ensesine doğru akmaya başlamıştı. Hemen kasketini çıkardı. Yumurtanın kabuğu yamyassı yapışmıştı astara, şapkanın içi vıcık vıcık olmuştu (İlgaz, 2013, s. 78).

Düşündüğümüzde çok da bir komikliği olmayan, yapılan kişiyi fazlasıyla rahatsız edecek boyuttaki şakalardan biridir. Halk arasında “eşek şakası” adıyla adlandırılan bu gibi sataşmalar, roman boyunca fazlasıyla karşımıza çıkar. Bunlardan biri de Hayta İsmail'in, İnek Şaban'ın gömleğinden içeri at sineği atması, devamında da tüm sınıfın onu akrep olabilir diye korkutmasıdır. Arkadaşlarının gözlerinin önünde kıvranarak, kıyafetleriyle vücuduna temas eden boşlukta akrebi araması, tüm sınıfa komik gelmekte, bu sayede de herkes eğlenmektedirler. Yapılan başka bir eşek şakası ise daha da rahatsız edicidir: “Hayta İsmail, un gibi dövdüğü cam kırıklarını yemekten önceki etütte Sidikli'nin ensesinden içeri ustalıkla dökmüştü” (İlgaz, 2013, s. 116). Üstelik Turan'a, ensesinde tahtakurusu gördüğünü söyleyerek işin içinden sıyrılmıştır. Devamında gelen şaka ise en kötüsüdür; art niyetle yapılan bir sataşmadır. Hayta İsmail, Turan'ın her gün içtiği küçük bir şişedeki kuvvet şurubu adıyla adlandırılan sıvıyı, camdan aşağı dökerek, içine idrarını yapar, kırmızı mürekkeple karıştırır ve çekmede eski yerine koyar. Sidikli Turan değişikliğin farkında olmadığı için de, şurup yerine idrar ve mürekkep olan sıvıyı içer. Hababam Sınıfı'ndaki herkes, düzenlenen oyuna acımasızca gülmektedir, Turan ise hiçbir şeyin farkında bile değildir. Kendisine yapılanın kötü bir

şaka olduğunu bile anlayamaz, hatta arkadaşlarının gülmesi sonucunda, duruma uyum sağlamak adına kendisi de güler.

Kimi zaman birbirlerine yaptıkları eşek şakalarının bir ucu da öğretmenlerine, müdürlerine dokunur, istemeden de olsa. Güdük Necmi'nin, İnek Şaban'a baş ağrısı için verdiği hapi, Şaban da derste başı ağrıyan Kel Mahmut'a verir. Kel Mahmut, Necmi'ye sorar:

“Kel, hem memnun hem endişeli:
 “Ne vardı kaşenin içinde?” dedi.
 “İki tane en etkilisinden müşhil şekeri...”
 Kel Mahmut, kızmak mı, gülmek mi, ne yapması gerektiğini kestiremeden, içinden gelen sancılara kapılarak fırladı dışarı...” (İlgaz, 2013, s. 170)

Mahmut Hoca, kime kızacağını da bilemez; çünkü Güdük Necmi “Başının ağrısı kabızlıktan geldiği için...” müşhil verdiğini belirten bir açıklama yapar (İlgaz, 2013, s. 170). Yapılan eşek şakasından etkilenen kişi, öğrencilerin planının dışına çıkarak, Mahmut Hoca olur. Roman türünün kimliğine çok da uygun olmasa da bu sahneler, filminin ve tiplerin de etkisiyle komiğe dönüşmüştür.

Bu şakaları her kime yapıyorlarsa arkasında, içlerinde biriken kızgınlığın ya da rahatsız oldukları bir olayın acısı da zaman zaman kendini gösterir. Karşı taraftan biriye bu kişi, onu topluluk içinde rezil etme, küçük duruma düşürme, keyfini kaçırma gibi amaçlarla sürekli olarak yaralamaya çalışırlar. Şakayı yapanın ise içindeki kızgınlığı atma halidir, bir bakıma. Mesela Kalem Şakir, Hamdi Öğretmen'in peşinde dolanan, onunla konuşmaya çalışan İnek Şaban'a, kendince sinirlenir, yalakalık yaptığını düşünür ve onun bardağının dibine tuzluğun hepsini boşaltır.

“Hangi namussuz koydu bu tuzu?” dedi.
 Kalem, hiç istifini bozmadı:
 “Ben!”
 “Senin yaptığın eşeklik!”
 “Hayır... Neden eşeklik olsun, insanlık... Yağcıların yağı, bu sıcakta bozulur; Hababam Sınıfı'nı kokutmamak için tuzlamak gerekir” (İlgaz, 2013, s. 205).

Karşı tarafı yaralama, kendini belli eder; birbirleriyle iyi geçinemediklerinin de göstergesidir bu satırlar. Yapılan şakanın yanında, tüm sınıfın içinde rezil edercesine laf

sokuşturmalar da, eşlik eder. Ancak İnek Şaban'ın düştüğü duruma herkes gülmektedir. Öğrenciler, sınıftan biri başarılı olursa ya da öğretmenler tarafından sevilirse, o kişiyi hemen, sınıf içerisinde komik duruma düşürmeye çalışırlar ki herkesin önünde kötü bir pozisyona düşsün. Aslında acımasız bir sınıftır da, diyebiliriz.

Hababam Sınıfı'ndaki şakaların düşündürücü, sorgulayıcı bir tarafı yoktur, eleştiriden uzaktır, amaç sadece güldürmek, karşı tarafla dalga geçmek ve o kişiyi rahatsız etmektir. Bu durumun da iki noktası vardır; birincisi bu şakaları yapan kişiler ve ikincisi de şakaların yapıldığı kişiler. Genellikle de, şakaların yapıldığı kesim belli kişiler üzerinden ilerler. Tüm sınıf, içerisinde bir derinlik taşımayan bu yüzeysel şakalara gülse de, komik duruma düşen tip, sınıfın bir eğlence aracına dönüşür. Örnek olarak bu şakaların, sınıf içerisindeki odak noktası olan İnek Şaban'ı verebiliriz.

“Tulum:
 “Canım uzatma o kadar... Mesela nesi meşhurdur Hollanda'nım?”
 Şaban kıpkırmızı oldu.
 ...
 “Lalesi!” dedi.
 “Daha?”
 “Çikolatası!”
 “Başka?”
 “Nesi?”
 “Defol başımdan! Bu kadar işte!”
 Güdük Necmi patladı:
 “İneği meşhurdur, ineği!”
 “İneği mi?”
 “Ne sandındı?”
 “Vay anasını... İneği ha!” (İlgaz, 2013, s.s. 246-247)

İnek isminin takılmasıyla tüm sınıfın eğlencesi olan Şaban, her fırsatta sınıfın içinde, öğretmenlerinin önünde, yatakhane komik bir sahnenin başrol oyuncusudur. Yapılan şakalar da birçok zaman, inek sözcüğüyle ilişkili, onu çağrıştıracak şekilde olur. Sonuç olarak gülmek, seçilen kişiyle alay etmek demektir; alay etmek ise, karşı tarafa karşı verilen bir tepkidir aslında. Bu ve buna benzer örneklerde de, *Hababam Sınıfı*'ndaki öğrenciler, Şaban'ın çok çalışkan olmasına tepki göstererek, bu alaycı dili yaratmışlardır.

Kimi zaman yaptıkları fiziksel şakalara hayvanları da dahil ederler ki; karşı tarafı rahatsız etmek, insanların içinde alayın merkezi konumuna getirmek, yerlerde kıvrandırmak esas amaçtır. Güdük Necmi ağacın altında yakaladığı kertenkeleyi, Şaban'ın ensesine bırakır ve Şaban hayvanı yakalamaya çalışırken, vücuduna doğru bir soğukluğun yayıldığını hisseder. Şaban için korkutucu bir andır, yerden yere atar kendini, hayvanı dışarı çıkardığında ise kertenkele olduğunu anlar. Tüm sınıf ise onu bu süreçte izleyerek eğlenmiş, onun hırpalanmış haline yerlerde yatarak gülmüştür. Tatsız bir şaka olmasına rağmen, sınıftaki öğrenciler için çok keyif verici, eğlendiricidir.

Şakaların arkasında, genelde hep aynı kişiler vardır; Tulum Hayri, Güdük Necmi, Kalem Şakir, Yıkılmaz Hadi, Refüze Ekrem. Tulum Hayri, grubu yönlendiren kişi, yani liderdir. En kötü şakaların arkasında da, genelde o vardır. Sınıftaki herkes Hayri'den korktuğu için de sınıfın lideri olan Tulum Hayri'ye çok da fazla karşı gelemezler. Başka bir eşek şakası da Tulum Hayri'nin, yatakhane geceleri horlayan arkadaşının yüzüne, şişeden su dökmesidir; ancak karşı tarafa idrar olduğunu söyler. Tikindirici, karşı tarafı fazlasıyla rahatsız edici bir şakadır; daha önce bir benzeri de İnek Şaban'a yapılmıştır. Çevredeki herkes ise bu şakalara gülmekte, bir de üstüne üstlük idrardan kurtulmaya çalışan arkadaşlarıyla alay etmektedirler.

“Peki!” dedi. “Ağzında kalanları tükürdün diyelim. Yuttukların ne olacak?”
 Sağdan, soldan alaylı sesler yükselmeye başlamıştı:
 “Afiyet olsun!”
 “Şifa niyetine!”
 “Yarasın!”
 “Bravo Tulum'a, dediğini yaptı!” (İlgaz, 2013, s. 338)

Yaptıkları şakanın tatsızlığının üstüne, sınıf arkadaşlarının bir de bu cümleleri sıralamaları, doğal olarak karşı tarafın ezilmesine, sinirlenmesine yol açmakta ve kimi zaman saldırgan davranışlar göstermelerine neden olmaktadır. Sonuç olarak gülmenin en önemli işlevlerinden biri toplumsal olmasıdır. İnsanlara bulunduğu ortamda, sosyal bir varlık olduğunu gösterir (Özünlü, 1999, s. 49). Bu örnekte de sosyal bir zemin içerisinde bulunan kişilerin, birbirlerinden güç alarak, daha ezici, daha alaycı olması kalabalığın gücüne dayanmaktadır. Ayrıca eşek şakasına maruz kalan kişinin de topluluk önünde küçük duruma düşmesinin rahatsız ediciliği daha fazladır.

İdrarı kullanarak yaptıkları başka bir şaka da arkadaşları Ali İhsan'ı yatağa işemesi için etrafında çevirdikleri numaradır. Yatağın çevresinde su sesi çıkarmaları, şişeden konserve kutusuna sıvı boşaltmaları, devamında da arkadaşları Ali İhsan'ın yatağa çişini yapması, herkes için eğlence malzemesi olmuştur. Yine sosyalliğin doğurduğu birbirini daha fazla eyleme doğru sürükleme vardır.

Hababam Sınıfı'ndaki belli tiplere baktığımızda, şakalarını başarılı bir şekilde gerçekleştirmek için, gereğinden fazla düşünürler, uğraşırlar, yeni yöntemler bulmaya çalışırlar vb., kısacası gerçekten de çabalarlar. Tüm çabalamalarda da kazanırlar; özellikle alışılmış tipler, zihinleri derslere çalışmasa bile, bu şakaları kurma konusunda artık usta olmuşlardır. Örnek olarak şakaların kurucularından olan Güdük Necmi verilebilir. Güdük Necmi değişik yöntemlerle Sansar Recep'in sınıfa girdiğinde kafasından aşağı sular dökülmesine neden olur . Kapının tepesindeki aralığa su dolu bardağı sıkıştıran Necmi, tüm sınıfa eğlenecek bir malzeme bulmuştur. Herkes gülmekte ve dalga geçmektedir.

“Söyle mümessil, kim yaptı bunu?”
 Tulum, maça çıkıyormuş gibi rahattı:
 “Mümessil mi dediniz?” diye sordu. “Sınıfta bir mümessil mi var?”
 “Sen necisin? Eşek başı mısın bu sınıfta?”
 “Siz kapıdan içeri girince ben artık ne başım ne başkan! Hepsi sizsiniz!” (İlgaz, 2013, s. 389)

Kişiyeye zarar veren, onu bulunduğu ortamda, herkesin önünde rahatsız eden bu tarz şakalar, her ne kadar ortamın huzurunu kaçırırsa da, herkes için eğlenceli bir malzemedir. Kötücül bir durumdur aslında, karşı tarafa saldırma açık açık fark edilir. Zaten gülmeyele el ele gitse de acımasız bir ortamdır, güçsüz olanın hemen tespit edildiği ve üzerine gidildiği ilişkiler söz konusudur.

Şakalara kimi zaman ilaçları, kimyasalları, dozu ayarlanmadığında doğrudan kişiyeye zararlı olabilecek maddeleri karıştırırlar. Bu durumun sonuçlarını, kişiyeye ne gibi zararlar vereceğini çok da düşünmeden yiyeceklerin, içeceklerin, sigaraların, alkolün içine dahil ederler ve sonrasında da bekleyişe geçerek, kendilerince eğlenirler. Sonuca ulaşmak, karşı tarafın yenilgisini görebilmek, onlar için en büyük keyiftir. Üstünlük kuramında

karşımıza çıkan, birilerinin ezilmesini kullanarak kendi üstünlüğü kanıtlamak söz konusudur.

Kalem Şakir, üç tane kahverengi hapı koydu. Elindeki şişeyi, üzerlerinde yuvarlaya yuvarlaya başladı ezmeye. Tulum Hayri, fasülyenin içine tepeleme ekmeğe doğruyordu. Şöyle göz ucuyla Şakir'e baktı:

“Nedir o?” dedi. İştah ilacı mı ezdiğin?”

Çolak Hamdi bilgiçlik yapmak istedi:

“Ya istop hapıdır ya da fayrap! Kim bilir kime yutturacak!”

“Yutturacağı kalmış mı be... Kına gibi un yaptı hapları... Kim bilir kime yedirecek desene” (İlgaz, 2013, s. 468)

Kalem Şakir toza dönüşmüş hapları, Küp Arif'in yemeğinin içine koyar; nedeniyse Arif'i uyutmak, çevrede ise esrar içmiş de sızıp kalmış havası yaratmaktır. Arif'in uyuyup kaldığı yerin etrafına da birkaç sigara izmariti atan Kalem Şakir, sonucu beklemekte, hatta kişinin okuldan ne gibi cezalar alacağını düşünerek mutlu olmaktadır. Beklediği gibi de olur; üç gün revir hapsi alır, sonrasında da farklı bir şubeye gönderilir. Bu tarz şakalarda amaç; tamamen karşı tarafı rahatsız etmek, hatta ona zarar vermektir.

Buraya kadar sıraladığımız örneklere baktığımızda, sözel iletişimle gerçekleşenlerin sayısı neredeyse çok azdır; şakaların çoğunluğunu kaba güldürüye dayanan, eşek şakası şeklinde de tanımlayabileceğimiz türde olanlar, oluşturmuştur. Hepsinin temel amacı; karşı tarafla alay edebilmek, o kişiyi topluluk önünde kötü bir konuma düşürmek ve kendileri için de kahkahalar atarak, o gün için eğlenceli bir ana sahip olabilmektir. Örneklere baktığımızda şakalar genellikle benzerlikler üzerinden ilerler. Neredeyse şakalar, sürekli ilaçların karıştırılıp yiyeceklerin, içeceklerin içine konması ya da idrarın şakada bir araç olarak kullanılması vb. üzerine dayanır. Zaten sözlü gülmece şakalarında ya da bu tarz kaba şakalarda, yazılı olana göre kalıcılığı daha zor olduğu için, belli bir biçim ya da kalıp sık sık yinelenir. (Özünü, 1999, s. 52) Kısacası tekrar karşımıza çıkar. Doğal olarak da yinelemenin verdiği kalıcılıkla, aynı şakanın etrafında dolaşıp duran komiklikler sıralanır gider.

2.2. Cinsel İçerikli Şakalar ve Nükteler:

Barry Sanders'a göre, Antik Yunan'dan günümüze kadar edebiyatın her türünde komiğin içini dolduran konulardan biri olan 'cinsellik', temelde gülme edimini ilk

başlatan insana özgü varoluşlardan da biridir (Sanders, 2001, s. 42). Aristokrat kesim tarafından dışlansa da, ötelense de, ayıp bulunsa da, insan doğasının koparılamaz, doğal bir gerçekliği olduğu için, her zaman, özellikle cinselliğe aç toplumlarda, komiği yaratacak öğelerin başında gelir. Ve sanatın, mizahın içinde de kimi zaman dil zenginliğini sağlayan, kimi zaman çoğulcu bir dünya görüşünü ve sanat algısı yaratan, kimi zamansa insanın gerçekleriyle el ele giden bir kavram olarak var olmuştur. Açıkçası sanatın beslendiği damarlardan biridir, cinsellik.

Cinsellik ya da onu çağrıştıran öğeler, mizahın her türünde, özellikle kara mizahta, karşımıza çıkmaktadır. Konumuz kapsamında gülmece türlerinin içerisinde de yer alan cinsellik, ele aldığımız romanlarda en yoğun *Ağır Roman*'da vardır, devamında da cinsellik üzerinden şekillenen komik betimlemelerin var olduğu *Kitab-ül Hiyel*'i örnek verebiliriz. Şaka başlığı altında incelediğimiz *Hababam Sınıfı*'nda ise cinsellik; liseli gençlerin birbirleriyle dalga geçme, alay etme aracıdır.

Hababam Sınıfı'nda cinsellik gençlerin, eğlenmek için birbirlerine yaptıkları komik şakaların ya da kimi zaman hoca ve öğrenci arasında kurulamayan iletişim sonucunda ortaya çıkan yanlış anlaşılmanın yarattığı komikliklerden biridir. Örnek olarak Kel Mahmut ve Sidikli Turan'ın yatakhanedeki konuşması, daha doğrusu konuşmaya çalışmalarını; ancak Mahmut Hoca'nın Turan'ı anlayamamasını, doğru iletişimin kurulamamasını ve sonuç olarak ortaya çıkan komik tabloyu verebiliriz. Yatakhane Kel Mahmut, arkadaşlarının gece yatağına su dökmesi sonucu, altını ıslattığını düşünen Turan'a kızgınlıkla şu şekilde seslenir:

“Vay küçük bey...” dedi. “Kahvaltını yatağına mı getirsinler? Burasını beybabanın köşkü mü sandın!”

“Efendim...”

“Efendimi mefendimi bırak! Fırla!”

“Kalkamam efendim!”

“Kalkamazsın ha! Sebep?”

“Gece şey olmuş da... Banyo yapmam lazım!”

“Bak soytarıya... Herkes senin gibi gusül abdesti alsın...”

“Öyle değil efendim! Ben çocukluğumdan beri hep böyleyim...”

“Pek erken başlamışsın!”

“Altı aydır bir şey yoktu. Buranın havası...”

“İyi geldi, değil mi? Yemeklerimiz yaradı desene! Kalk giyin... Bırak şimdi yıkanmayı...” (İlgaz, 2013, s.s. 33-34)

İki kişi arasında kurulamayan iletişimin, bir noktada iletişimsizliğin, yarattığı komik bir sahnedir aslında. Suçlu tek bir kişi ya da kişiler de diyebiliriz, aslında yatağa su döken Turan'ın arkadaşlarıdır; ancak Mahmut Hoca onların davranışını görmediği için, doğal olarak onları azarlamaz da. Mahmut Hoca'nın kafasında tanımladığı yorum, cinselliğe dayalı, olayın farklı bir yönde şekillenmesidir. Ancak Turan da, olayın böyle şekillenmediğini anlatamadığı için Kel Mahmut'un "Pek erken başlamışsın!" gibi alaycı bir yorumuyla karşılaşır. Çevredekiler ise bütün olayın nasıl geliştiğini bildikleri için eğlenceli bir başlangıç yapmışlardır güne.

Hababam Sınıfı'ndeki öğrencilerin hepsi erkektir ve neredeyse hayatlarında bayan öğretmenleri dışında karşı cinsle çok az tanışmışlardır. Doğal olarak da düşüncelerinde, şakalarında, toplu iletişimlerinde, sataşmalarında akıllarına çoğu zaman karşı cinsin dünyasına giren sözcükler, edimler, fikirler gelir. Karşı cinsi çağrıştıran her türlü yaklaşımda dünyaları bir anda değişir ve ortaya komik şakalar ya da durumlar çıkar. Kimi zaman bilinçlidir bu şakalar; kimi zaman ise istemeden olur, yine de ortaya çıkan durum komiktir; öğretmene yakalanmak gibi. Bu yakalanma anlarından biri de Tulum Hayri'nin, fen dersinde düştüğü komik durumdur. Biyoloji öğretmeni sınavda "memeli hayvanları" sorar; ancak arkadaşlarından kopya bekleyen Tulum Hayri, eğlencesine kağıdına cinsellik temalı komik cümleler karalamaya başlar ve tam bu esnada da Tulum Hayri fen öğretmenine yakalanır. Sonuç olarak da tüm sınıfa rezil olur; çünkü öğretmen, Tulum Hayri'nin yazdıklarını sesli okumaya başlamıştır.

"Aldı, kekeleyerek okumaya başladı:

"Memeli hayvalar, bilhassa yaz aylarında çayıra çıkarlar. Kibar memelilerin dilinde bu çayırın adı sayfiyedir.

Maraton söylenmeye başladı:

"Nedir bu?.. Yoklama kağıdı mı?.. Ne terbiyesizlik bu..." (İlgaz, 2013, s. 58)

Tulum Hayri için memeli hayvanları tanımlamak, karşı cinsi anlatmaktır; bu doğrultuda da cinsellik öğelerini kullanarak komik cümleler kurar. Bu cümlelerin devamında da, sınıflarındaki bir arkadaşlarını çağrıştıran ineklerin tanımlandığı bölüm gelir. Doğal olarak da herkes kimden bahsedildiğini anlamıştır; İnek Şaban. Amaç kendi eğlencesini

yaratabilmekken, bir anda sınıfın eğlencesine dönüşür. Sınav öncesi komik bir sahne olmuştur, herkes için.

Cinsel objeler, sınıf içerisinde sadece arkadaşlar arasında kullanılan bir araç değildir; aynı zamanda sevmedikleri öğretmenlere, okuldaki görevlilere, hatta müdürlere karşı kullanılması da, zaman zaman karşımıza çıkar. Özellikle birini rahatsız etmek, huylandırmak, sınırlarını bozmak için iyi bir araçtır. Kendi çıplaklıkları bile karşı tarafın huzurunu bozmada kaçınılmaz bir şekilde kullanılır. “Birden nasıl olduysa oldu; koltuğunun altından tuttuğu peştemal, hoop sıyrılıverdi ayaklarının ucuna kadar! Çolak Hamdi, anadan doğma kalıvermişti ortada! Bilerek mi yapmıştı bu işi, yoksa kendiliğinden mi olmuştu, anlayamamıştık! Kırılıyorduk gülmekten...” (İlgaz, 2013, s. 439) Hababam Sınıfı’nın çok da hoşlanmadığı bir kişi olan, hamam görevlisi Yavşak Şadi’nin önünde, peştemalını indiren Çolak Hamdi, karşı tarafı fazlasıyla rahatsız etmiş ve kişi bu olayı anlatmak için müdüre kadar gitmiştir. Çolak Hamdi için ise Şadi’nin rahatsız olması ve sinirlenmesi büyük bir başarıdır; Hamdi istediğini elde etmiştir. Müdüre gidip gitmemesi ise hiç umurunda değildir. Ayrıca otoritenin okulda zayıf olmasının sonucu, öğrencilerin kendi krallıklarını sürdürmesi, kimseyi umursamamaları da dikkatleri çekmektedir.

Genel olarak öğrenciler arasında karşımıza çıkan bu tarz şakalar, hem de resmi bir kurum olan okulların çatısı altında, gençlerin otoriteye karşı bir tepkisidir, aslında. Okul yönetiminin ve kuralların yok sayılması bir açıdan, kendi istedikleri gibi yaşlarının özgürlüğünü yaşamalarıdır. Bunun yanında komik sahnelerin yaratılması, gülmenin verdiği sosyalleştirici bağların kurulması, içlerinde biriken enerjilerinin dışarı atılması da şakaların farklı işlevleridir, aynı zamanda.

2.3. Korkunç Şakalar

İnsanın doğasında gülme, genellikle olumsuz ortamı dağıtan, kişiyi sakinleştiren bir oluşumdur. “Kahkaha, her zaman söylendiği gibi, ‘özgürleştirici’dir, yani gerilim gidericidir. İster açlıktan, ister cinsellikten, ister öfkeden, ister kaygıdan kaynaklansın gerilimden kurtulma her zaman zevk verici olmuştur.” (Koestler, 1997, s. 37) Ancak

gülmeyi doğursa da, ilk başta korku duygusuyla el ele giden şakalar da vardır. Genellikle de bu tarz şakalar da karşı tarafa acımamak söz konusudur, bir tür zarar verme hissini taşır. “Bu öge kötü niyetin ve alçaltmanın saklanması, alçakgönüllülüğün ardında saklı kötü yüreklilikte ya da şaka kurbanına hiç acımamak biçiminde ortaya çıkabilir” (Koestler, 1997, s. 37). Bir anlamda da karşı koymanın savaşıdır.

Bu tarz korkutma amacıyla yapılan şakalar, kimi zaman tatsızlaşabilir ve karşı tarafı fiziksel açıdan yaralama, ona zarar verme içerir. Bu durumda komiklikten öte rahatsız edicilik ön plana geçer. Özellikle öğretmenlerin, müdürlerin çevresinde dolanan tipler ya da Kel Mahmut’a öğrencileri yakalama konusunda yardımcı olan kişiler, sınıftaki şakaların üstadı öğrencilerin elinden kurtulamaz. Örnek olarak Kel Mahmut’a yardım ettiği için, sigarasının içine barut konulan Şadi’nin, sigarasının patladığında elinin yüzünün yanmasını verebiliriz.

Olay, akşama doğru Kel Mahmut’un odasında, yoklamaları deftere geçirirken olmuştu. Yavşak Şadi’nin iş arasında yaktığı bir Yenice sigarası, ikinci çekişte alev almış, ortalık duman içinde kalmıştı. Barut, öyle fabrika işi sıradan bir mal değildi ki... Kimyahaneden aşırılmış, kömürü, güherçilesi adi, kalitesiz bir şeydi (İlgaz, 2013, s.s. 215-216).

Kötü bir şakadır; amacı bellidir. Şadi’nin, kendi cebinden sigarasını alacağını bilen Tulum Hayri, sigaraların içine barut doldurmuştur. Karşı tarafı fiziksel açıdan yaralama amacıyla yaptığı bu şaka, tüm sınıfa çok eğlenceli gelmiş, dakikalarca gülmüşlerdir. Özündeyse şakadan çok şiddetin ağır bastığı, saldırgan bir davranıştır. Kimi kimyasalları kullanarak patlatmayı çok seven Hababam’ın elebaşları, bu şakanın bir derece hafifini de İnek Şaban’a yaparlar. İdrar testi için cam şişeye idrarını yapan Şaban farkında değildir; halbuki bilse içinde patlayıcı bir madde, sodyum olduğunu şişeden uzak durmasını bilir. Neyse ki patlamanın sonunda Şaban’ın hiçbir yerine bir şey olmaz, korkunun verdiği bembeyaz kesilmekten başka.

Hababam Sınıfı’ndaki korkunç şakalara baktığımızda, acımasızlığın ön planda olduğunu görürüz. Her ne kadar gülme amaçlı olsa da, arka planda da kötü niyetin tonu fark edilir. Özellikle de belli tiplere yapılan bu bu şakalarda, karşı tarafın güçsüzlüğü üzerinden

ilerleyen kandırmacalar, aldatmacalar söz konusudur. Bu açıdan bir gece vakti İnek Şaban'ın korkutulduğu sahne, hem komiktir, hem de kandırmaca üzerine şekillendiği için kötü niyet de kendini gösterir. Arkadaşları kandırmaca üzerine şekillenen şakanın işleme için çok da emek harcarlar. Fen laboratuvarından çaldıkları kurukafayı korkutucu hale getirmek için içine bakır tellerle ampul bağlarlar ve Şaban gece tuvalete gittiğinde, yatağının içine, yorganının altına koyarlar. Şaban kaçmaya çalıştığında şakanın dozunu iyice tatsızlaştırıp ona zarar verici hareketlerde bulunurlar; amaç fazlasıyla korkutmaktır.

Yatakların arasından koşuyor, koridorda yatanları, çarptıkça uyandırıyor. Bütün yatakhane uyanmıştı. Çocuklar, uyku sersemliğiyle, gözleri pırl pırl yanan bir kurukafanın koştuğunu, önünden de pijamalı birinin kaçtığını görüyorlardı.

İnek Şaban ancak koridorun sonuna kadar kaçabildi, korkudan olduğu yere yığılıvermişti (İlgaz, 2013, s. 354).

Bu doğrultuda Şaban için kaçmak, kaçarken de yere düşmek kaçınılmazdır. Arkasından hayalet geldiğini zanneden Şaban'ı, aslında Müdür'ün emriyle yakalamaya çalışan Gececi Murat'tır. Ancak yakalamasına gerek kalmaz; Şaban korkudan bayılır kalır. Yapılan korkunç şaka, başarıyla sonuçlanmıştır. Arkadaşlarının kahkahası karşısında, Şaban, bütün yatakhanenin alayını yüklenen kişi olmuştur.

Birbirlerine yaptıkları tatsız şakalardaki temel amaç o kişiyi grup ortamında rezil etme, küçük düşürme, sinirlendirme, onunla alay etmedir. Acımasızca yapılan bu şakalarda, kişi okulun merkezi konumuna gelir ve bütün öğrenciler onu seyrederek eğlenirler. Şakayı yapan ise çözümü kaçmakta bulur; özellikle de bu kişi Güdük Necmi ise. Ufak tefek biri olan Güdük Necmi insanlara sataşır; onları alayın içine atan komik şakalar yapar; sonrasında ise dayak yememek için sıraların altına saklanır, ağaçlara çıkar vb. Bu açıdan arkadaşı Sansar Arif'in gazetesini yakmaya çalışması, örnek olarak verilebilir. Güdük, her zaman yaptığı gibi sataşmış ve kaçmıştır. Ancak karşı taraf yanmak korkusuyla telaş içerisindedir.

Güdük en ön sıradaydı. Sıranın altına kayd. Sansar, gazetenin deliklerinden daha gerilere baktığı için görmüyordu onu. Güdük, sıradan çıktı, kürsünün dibine sindi. Kedi gibi dertop olmuştu. Cebinden kibritini çıkardı. Kibritin çakmasıyla Sansar'ın gazetesini tutuşturması bir olmuştu. Refüze kibriti çakacağını anlamış, gürlütlü bir öksürükle sesi maskeleymişti.

Gazete birden parladı. Parlamasıyla, Sansar'ın yerinden fırlaması, Güdük Necmi'nin de sıranın altına girmesi bir oldu (İlgaz, 2013, s. 385).

Şaşırtmacalar üzerine kurulu bu sahnelerde, şakanın tonu benzerdir yine; saldırganlık, alay, yaralama, şiddet öğelerini kullanma vb., toplumdaki herkesi rahatsız edebilecek işlevlerin bir aradalığı söz konusudur. Doğal olarak da korku öğesini taşıyan şakalardan biridir. Farklı bir açıdan da sınıfın enerjisinin dozunu yükselten, her an herkesin algılarının dört bir yana açık olması gerektiğini bildiren durumlardır da. Romandaki birçok eylem ansızın var olabilir; herkesin dikkatli olması gerekir.

Korku ve şaka aslında birbirine uzak iki kavram gibi gözükse de, kimi zaman birbirini doğruran ikili bir oluşuma da dönüşebilir. Aslında gerçekten de birbirine uzak iki kavramdır; farklı dünyalara aitlerdir. Ancak bazı durumlarda, özellikle de çocuklar veya gençlerse, enerjinin yüksek dozunun dışarı atılmasının en verimli çıkış yoludur. Korkuyla birlikte heyecan ve sonrasında da gülmenin bu iki duyguyu atması ve rahatlama hissinin devreye girmesi söz konusudur. Devamında da öğrenciler arasındaki yüksek dinamikleri açığa çıkartarak sosyal ilişkileri de her defasında yeniden şekillendirir. Bir tür güç ilişkilerinin düzenlenmesidir.

3. BÖLÜM

KARA MİZAH

Gülmecenin en keskin anlatım biçimlerinden biri olan kara mizah, 18. Yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmış, sonrasında her toplumun edebiyat tarihinde yerini almıştır. Modernitenin yarattığı çıkmazların ve toplumların tarihindeki acı olayların dile getirilmesi olan kara mizah, özünde kapalı, karanlık bir dünya barındırır. Bu dünyada yazarın umutsuz bakışı, kimi zaman absürde varacak derecede kendini hissettirir; amaç okuyucuyu sarsmak, yerle bir etmek, kafasını bulandırmaktır. İçerisinde barındırdığı acı eleştiriyi, karşı tarafa en sarsıcı dille anlatmaktır. Zaten kara mizahın okurunu mutlu etmek gibi bir amacı yoktur, var olan sorunla, karşı tarafı en çok nasıl acıtabileceğimin derindedir. Mutluz bir yaşam algısının en belirgin olduğu mizahî anlatım biçimidir.

Yaşamı, ölümü bireylerin ve toplumların acılarını, umutsuzluklarını, ahlak, töre, estetik gibi alanlardaki yerleşmiş değerleri, gelmiş, geçmiş, şimdisi ve geleceğiyle zaman, tarihi ve coğrafyayı, gerçeği ve düşü, akli ve deliliği, beyliğı ve beyinsizliğı, aşkı ve meşki, burada adı geçen ve geçmeyen, geçemeyen soyut ve somut kavramların, muzuratin cümlesini, cümle yapısını ve cümle kapısını iplemeden, mantığın ipine un süren, dili dillendiren, dünyayı güler yüz, acı dille eşleştiren, yakıp yıkan, rengi pembe olmadığı için başına kara (bazı dillerde safra acısı) sıfatı eklenen bir alay/dalga /gülmece/yergi/mizah türü (Edgü, 1982, s. 2).

Kara mizahı her yönüyle tanımlayan Ferit Edgü, cümlesinin devamında da *Alis Harikalar Ülkesi* ile *Gülliver’in Serüvenleri*’ni okuyan çocukların ve Rabelais’yi Gogol’ü ve Jarry’i okuyan büyüklerin, kendisinin yaptığı bu tanımlamayı daha iyi anlayabileceklerini söyler. Sözcüğü tanımlarken, acının ve kötü olanın vurgulanması, dikkatleri çeker.

Dünya tarihinde kara mizahın dile getirdiğı konulara baktığımızda “savaş, ölüm, yıkım, darbeler, baskılar” gibi daha çok toplum nezdinde, türün tüm insanlığa seslendiğı açıkça görülür. Sanatçının bir tür sesini duyurma, toplumu uyandırma çabasıdır. Aslında mizahî anlatım biçimlerinin hepsinin amacı budur; ancak acıtarak göstermeyi en sert yapan

kara mizahtır. Kanatırcasına bir gülüştür; hiçbir umut beklentisi taşımaz. Hatta umut taşıyan eserlerin, bir kişiyi kandırdığını düşünür. Amaç can acıtmaktır.

Sanayileşme temposu, teknolojik gelişme, zenginliklerin paylaşılması yolunda gitgide gerginleşen uluslararası gelişmeler başta büyük kentlerde yaşayanları olmak üzere Avrupalı yazarı, sanatçıyı, düşünce adamını derinden yaralamıştır. Birbirini izleyen savaşları, uç boyutlara varan sömürgeciliği, mantar gibi yerden biten fabrikalarda, köle koşullarında çalıştırılan çocukları ve kadınları büyük aktoral sarsıntılar kuşatmıştır (Batur, 1987, s. 27).

Tüm bu sarsıntılar, kara mizahın diliyle ifade bulmuş, insanların belleklerinde varlık kazanmıştır. Resimden heykele, edebiyattan, tiyatroya kadar her alanda kendini göstermiş, sınırlı da olsa hitap ettiği kesimi etkilemiş, ele aldığı konu üzerinde düşünmeye zorlamıştır. Bu zorlama kimi zaman öyle vurucu imgelerle dile gelmiştir ki, insanların akıllarında kimlik kazanan birer görüntüye, algılamaya bile dönüşmüştür. Örnek olarak absürdle birleşen *Godot'u Beklerken* verilebilir ya da tarihte iz bırakan kimi dadacı ya da sürrealist tablolar.

Gülmece anlatım biçimleri arasında en umutsuz tabloyu ortaya koyan “kara mizah”tır. Satire, parodiye, nükteye, ironiye baktığımızda, içlerinde olumlu, geleceğe yönelik bir dünya barındırdığını görürüz; ancak kara mizah geleceğe inanmaz ki, olumlu bir bakış açısı olsun. Belki ironi, karamsarlık, dışa kapalılık açısından kara mizaha benzeyebilir; ancak ironi tarafsızdır; geleceğin kötü ya da iyi olacağına, bir şeylerin değişeceğine ya da değişmeyeceğine inanmaz. İroni kendi gözlüklerinden, tarafsızca yaklaşır; ironideki kara mizaha benzeyen nokta, daha doğrusu evrensel ironide, absürd kavramına olan yakınlığıdır. Dünyaya saçmanın mantığından bakan evrensel ironi, kara mizahla bu noktada kesişir. Ayrıca ironide de, her biçiminde olmasa bile, olumsuzlayıcı bir dünya algısı olabilir. Ancak kara mizahın doğrudan amacı, sorunu en kötü şekilde aktarabilmektir.

Kara mizahçının, okurdan en çok istediği, beklediği onun canını acıtmak, onu sarsmaktır. Zihinde iz bırakabilmek için de, olabildiğince vurucu imgelere yönelir. Bu imgelerin ise ne zaman okurun karşısına çıkacağı belli değildir. Şaşırtmaca bir kurulumla ilerlediğinde, sarsıcılığın tonu daha da güçlenir. Bu anlamda okuru başarılı bir şekilde kandıran bir türdür, güvenilmezlik doğasının gereğidir.

“Kara mizahçı acımasız yanını üslubuna da katmıştır: Dilin okuru ne zaman, nerede sokacağı belli değildir. Kimi zaman son cümleye, kimi zaman satır aralarına, kimi zaman da metnin bütününe çöreklenir yılan, ama hemen hep beklenmediği yerdedir.” (Batur, 2005, s. 9)

Okuyucunun beklemediği yerde karşısına çıkan bu yılan, içerisinde gülümsemeyi de barındırır. Ancak bu gülümseme, temelde ağlamayla iç içe gider. Bu iki kutup arasındaki genişlik ne kadar fazlaysa, sanatçı amacına ulaşmış demektir. Bu anlamda kutupları barındıran bir anlatım biçimidir.

Kara mizahın dünya edebiyatı tarihinde en yoğun görüldüğü dönemler; 1. ve 2. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllardır. Savaşın yarattığı boğucu atmosfer, insanların dünyasını alt üst etmiş, onları amaçsızlığa sürüklemiş ve bireyi kendi dünyasıyla baş başa bırakmıştır. Ölüm kavramına bu kadar yaklaşmanın sonucunda; birey sıradan bir nesneye dönüşmüş, edebiyatın dünyasında da kendine yer edinmiştir. Kara mizahın kendini en belirgin biçimde gösterdiği eserlerden biri olan *Godot'yu Beklerken*, Batı'nın içine düştüğü çıkmazın birer izdüşümüdür. Daha önceki yıllara indiğimizde ise dünya edebiyatı tarihinde Rabelais'nin yapıtları, kara mizahın en yetkin örnekleri kabul edilir.⁸

Ferit Edgü, Türk edebiyatı tarihinde kara mizahı, yazınsal bir olgu olarak niteler ve ilk örneklerinin halk tekerlemelerinde görüldüğünü belirtir. “Dam üstündeki saksığan vur beline kazmayı” bir kara mizahtır, halkın dilinde. “Bir varmış bir yokmuş”taki tersine çevrilmiş mantıktır” örnekleriyle somutlaştıran yazar, tüm sanatların içine sızdığını ve yarattığı karanlık dünyayla, akıllarda kaldığını belirtir (Edgü, 1982, s. 2). Konur Ertop ise kara mizahın varlığını sezdirmediği eser olarak, Halk edebiyatı ürünlerinden *Keloğlan Masalları*'nı verir.

Eski edebiyatımızın kara mizah ögesi taşıyan ürünlerine son/Keloğlan masallarından bazılarını eklemek gerekecektir. Bu masallar dünyanın “dünyanın haksızlıklarına karşı alttan ve derinlerden gelen sinsi ve kinle karışmış bir saldırı ya da direnme”yi dile getirirken (Keloğlan Masalları, Tahir Alangu, 1967) “kendine has zalim neşesi” içinde kara mizah öğelerine yer vermektedir (Ertop, 1982, s.s. 18-19).

⁸ Ferit Edgü, “Gülen Ciddiyet ya da Uyanık Aklın Serüveni”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 1982, sf. 2.

Masalların bile içine sızmış olan kara mizaha farklı bir örnek de bir çocuk şarkısı olan “Horozumu kaçırdılar, daldan dala uçurdular, suyuna da pilav pişirdiler, bili geh bili geh bili bili geh” diye başlayan çocuk türküsüdür. İçerisinde hırsızlık, gasp, katletme, kandırma vb. gibi zarar veren eylemleri, çocuk şarkısına yerleştirmek, kara mizahın tanımlanması açısından belirgindir. Bu gibi örnekler artırılabilir. Tan Oral da Türk edebiyatı tarihine baktığımızda, kara mizah örneklerinin çokça olduğunu belirtir. Ancak belli bir akım ya da ekol olmadığını eklemeyi unutmaz.⁹

Kara mizahı “gülen ciddiyet” diye tanımlayan Ferit Edgü’ye göre içerisinde, özü hariç, dramatik hiçbir öge barındırmaz. Nedenine gelince özünde can acıtan bir anlatım biçimi olması yatar. Bireyi sunduklarıyla sarsmak isteyen sanatçı, sözcüklerle sürekli oynar, onları karıştırır, beklentileri tersine çevirir. Ele aldığı sorunlara ise, ironik bakış açısı gibi, herhangi bir çözüm önermez, zaten problemlerin çözüleceğine de inanmaz, saçma bulur. Bu noktada Ferit Edgü’nün de belirttiği gibi, kara mizah bir olumsuzluk kuramı ve eylemidir.

Yazına yaklaşımları hemen her zaman olumsuzdur. Toplumun yerleşmiş değer yargılarına (törel ya da estetik olsun) karşı çıkarlarken, yerleşmiş beğeniye, kurumlaşmış değerlere, bu beğeni ve değerlerin diliyle değil, o dili bozarak, iletim aracı olan dili, gerçekte hiçbir şey iletmediğini ya da yalnızca yerleşmiş değerleri iletmediğini öne sürerek bozarlar (Edgü, 1982, s. 3).

Yazar 19. yüzyıldan sonra, bu niteliklerin daha da belirginleştiğini dile getirir. Nedenine gelince toplumlardaki sorunlar, her şeyden öte savaşlar, karmaşalar, yokluklar sonucunda ortaya çıkan kaotik ortam; insanları olumsuz bir dünyanın içine daha çok itmekte ve insanı dertleriyle baş başa bırakmaktadır.

Ferit Edgü, kara mizahın 20. yüzyılda var olan bütün sanat akımlarının temelinde olduğunu belirtir ve o dönemden örnek verir: “Örneğin Dadacılığın belkemiğidir. Kara mizahsız bir Dada sanatçısı düşünülemez bile. Gerçeküstücülüğünde belirleyici niteliklerinden biridir, kara mizah” (1982, s. 5). Aynı bakış açısına birçok yazar değinmiş, kara mizahın o dönemin sanat akımlarıyla olan ilişkisinden, etkilenişinden bahsetmiştir.

⁹ Tan Oral, “Sanatta Kara Mizah”, *Milliyet Sanat*, 1982, sf. 14.

Kara mizah, korkunç ikinci dünya savaşının ortaya çıkardığı bir sanat ve edebiyat akımının adı oluyor. Bu özelliği ile kara mizah, gerçeküstücülük (sürrealizm) ile aynı kaynaktan beslenmiş sayılır. Ayrıca sürrealizm ile kara mizah, birbirlerini tetikledikleri gibi, iç içe geçmiş durumdadırlar (Öngören, 2005, s. 91).

Yazar devamında İtalyan ve Rus Fütüristlerinde, Rus Akmeistlerinde de, kuramın yazınsal temel ögesini oluşturan öğeler olduğunu dile getirmektedir. Aslında 20. yüzyıldaki karamsar tablonun birebir yansıması olan kara mizah, insanları derinden sarsarak bir çeşit çıkış noktası bulur. Bu noktada ele alınan her türlü problem, “komik ve iç acıtıcı” bir dünyanın kapısından bakıldığında, insanları etkiler. Ancak bu etkileme mizahta olduğu gibi gülüncün ağırlığı çerçevesinden olmaz, daha çok içi acıtma baskın gelir.

Yaşamın açmazlarına karşı verilen tepkilerden biri olan kara mizahı, “edebiyatta, dramada ya da sinemada saçmayı, duygusuzluğu ve kötülüğü ifade etmekte kullanılan grotesk, kötücül mizah türü” şeklinde tanımlayan Andre Breton, döneminin yazarlarını ve şairlerini ele alan bir antoloji hazırlamış ve içerisine “Baudelaire, Poe, Rimbaud, Swift, Kafka gibi” sanatçıları eserleriyle yerleştirmiştir.¹⁰ Bu eserlerde genel olarak kendini hissettiren öge; karamsar bakış açısidir; zaten kara mizahın baskın niteliklerinden biri de hayat karşısında duyulan pesimist algılama ve yabancılaşmadır. Onlar için umut yoktur; gelecek diye bir kavram zaten anlamsızlıktır; dünya üzerinde yaşanan her şey de kötüye doğru gitmektedir. Sanatçı da bu olumsuzlukları, içerisine “acı bir gülüş” katarak dile getiren kişidir.

Kimi zaman toplumların tarihine baktığımızda, kara mizaha daha yatkın olan yıllarla karşılaşırız. Hemen hemen her toplumun tarihinde böyle dönemler vardır ve sanat eserlerinde dile gelmiştir. Dünya edebiyatında 2. Dünya Savaşı'nın yoğun yaşandığı yılların izdüşümü olan birçok eserle karşılaşırız; romanlarda olsun, şiirlerde olsun, hatta karikatürler de bile ölümün ve savaşın sesi, gülünçle yoğrulmuş bir şekilde karşımıza çıkar. Birçok sanatçı Nazi Almanya'sında yaşananları kendi estetik algısı ışığında insanlara sunmuş ve binlerce insanın beğenisini toplamıştır.

¹⁰ Andre Breton'un eserinin Fransızca adı *Anthologie de l'Humour Noir*'dir. (Kara Mizah Antolojisi) 1954'ten beri Fransa'da her yıl kara mizah ödülü verilmektedir. Saadet Özen “Kara Mizah Ödülleri”, *Kitap-lık Dergisi*, 2005, sf.103.

Kara mizah, dünya savaşı ile yoğun bir akım niteliği kazanır. Bu akımın en çarpıcı ve yaygın sanat dalı karikatür olur. Karikatürün eleştiri gücü harekete geçmiştir. Çizginin verdiği görüntü gücü büyük kitleleri kolayca şok etmesini bilmiştir. Karikatürün taşıdığı espri gücü, her türlü açmazı yakalamakta gecikmemiştir (Öngören, 2005, s. 90).

Absürd tiyatro da, aynı dönemde karşımıza çıkan türlerden biridir ve içerisinde kara mizahın belirleyici olan öğeleri çoğunlukla kendini hissettirmektedir. En temel niteliği olan pesimist yaşam algısı, amaçsızlık, anlamsızlık, yabancılaşma absürd tiyatronun hayata bakış açısıdır. Savaş yıllarının yarattığı buhranın sonucunda ortaya çıkan bir algı olan sanatta absürd, kara mizahla kendini iç içe hissettirmiş ve kimi zaman ikisi arasındaki sınırlar bile çizilememiştir.

Sanatla kaotik dünyanın bir buluşması olan kara mizah, kendi dilini, sanatçının yaşam algısından öte içerisinde barındırdığı gerçekliği sunuşunda ortaya koyar. Anlamda belirsizlikler, ucu açık sorular ya da sorgulamalar, yargılamalar, saçmalığı sürekli tekrarlamalar, uyşamamazlıklar sıklıkla, sanatçının üretimi yaparken kullandığı tekniklerden biridir. Özellikle de komiğin ve acının birarada olması, mizahı, kara sözcüğüyle nitelendirmedeki asıl nedendir.

Kara mizahla “saçma” kavramının bu kadar iç içe olmasındaki başat neden; ikisinin de insan aklına, bilince güvensiz yaklaşımlarıdır. Savaş, ölüm, işkence, düşmanlık gibi insanlık doğasına özgü kötü olarak tanımlanan olay ya da durumların arkasında, insan gibi kendini iyi, akıllı, bilinçli tanımlayan bir varlığın olması, tüm güvensizliği yaratan temel itkidir. Özünde ikisi de insanın yaşamında temel olan izleklere yönelir. “Kara mizahın ele aldığı konular ciddi mi ciddidir. Ama gülen ciddiyettir kara mizah” (Edgü, 1982, s. 4). Tüm bu ciddilik, aynı zamanda acı veren ciddiliktir; içerisinde hiçbir mutluluk, yaşama sevgisi barındırmaz. Dünyada, insalık tarihinde mutluluğu yıkan, savaş, ölüm, katliam gibi, toplumsal olaylara yönelir. İçerisinde barındırdığı karamsar tablo, gerçeküstücülerin yaşama bakış açısıyla da örtüşmekte ve onların dilinde karanlık, belirsiz imgelere dönüşmektedir.

“Kara mizah, korkunç iki dünya savaşının ortaya çıkardığı bir sanat ve edebiyat akımının adı oluyor. Bu özelliği ile kara mizah, gerçeküstücülük (surrealizm) ile aynı kaynaktan beslenmiş sayılır. Ayrıca surrealizm ile kara mizah, birbirlerini tetikledikleri gibi, iç içe geçmiş durumdadırlar.” (Öngören, 2005, s. 90)

Gerçeküstücü eserlerde, baskın şekilde kullanılan kara mizah, savaş ve ölüm temasından, dünya savaşları sonrasında uzaklaşmış, doğal olarak günlük yaşamın farkındalıklarına da yönelmiştir.

Oğuz Demiralp'e göre kara mizah; insan aklıyla, sanatın en üst düzeyde buluşmasıdır (Demiralp, 2005, s. 89). Çünkü özünde varolan gerçekliğe bir karşı çıkış vardır; gerçekliği kabullenemeyiştir. İnsan doğasının var ettiği bu yaşam karşısında, büyük çöküntüler yaratan olayları hazmedemeyen yaratıcı insanın, sözcüklerle, çizgilerle, renklerle, imgelerle oynamasıdır; bu noktada da birey üretken zihnini en üst düzeyde kullanır. Doğal olarak da sanatçı, kendi üretimiyle içindeki karanlık kapıyı da aralamış olur. Freud'un diliyle söylersek, sanatçı acı veren gerçekliği kendi diliyle aşıyor ve ondan kurtuluyordur.

Kimileri için *slapstick komedi* içerisinde kara mizah barındırır. İbrahim Yıldırım, *Kitaplık*'ın "Kara Mizah" sayısına özel yazdığı "Slapstick, Acı Köpük, Kara Kalem" adlı yazısında ikisi arasındaki ilişkiye değinir ve "Slapstick komedi kesinlikle beyaz değildir, dizginsiz şiddet içerir." yargısıyla aradaki bağlantının odak noktasını dile getirir. Bu durumu örnekleyen eserlerin ilkinde de Beckett'nin romanlarını verir. Türk edebiyatına baktığımızda ise Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*'inden Zebercet'in yastıkla sevişme sahnesini, bu açıklamaya örnek verilebilir. Temel anlamıyla yaklaştığımızda, özünde bir insanın yastıkla sevişmesi komik bir eylem; derine indiğimizde ise komiklikten öte acı veren bir eylemdir. Bireyin yaşam karşısındaki çaresizliğinin, edilgenliğinin bir izdüşümüdür aslında.

Kara mizahın yaşama karşı olan bu nihilist tavrı, 1. ve 2. Dünya Savaşı zamanlarında doruk noktasına ulaşmış ve birçok eserin içinde, kimi zaman kişilerle kimi zaman olaylar zinciriyle kimi zaman da bakış açılarıyla özdeşleşmiştir. 1950'lerden sonra ise savaşın, ölümün yerine daha bireysel konulara yönelmiş, insanın dünya karşısındaki açmazlarını dile getirmiştir. Türk romanında ise daha çok 1980-2000 arası daha belirgin bir nitelik kazanmış, 2000'den sonra da postmodern bakış açısının etkisiyle daha farklı algılamaya bürünmüştür.

Genel olarak bu satırlarda “kara mizah”ın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, kendisini tutan yapıtaşları açıklanmaya çalışılmış ve Türk ve Dünya Edebiyatı’ndan örnekler verilmiştir. En önemlisi de kara mizahın dil kurulumunun hangi kavramlarla ilişki içerisinde olduğu gerçeğidir. Kuramsal kaynaklar ışığında ve seçilen örnekler doğrultusunda kara mizahla ilgili altı tane başlık belirlenmiştir: saçmalık, karamsarlık, acı, kötülük, çözümsüzlük ve karşıtlık. Bu başlıklara göre kara mizah anlatılar üzerinden çözümlenmiş ve bu sanat biçimini şekillendiren, onu ayakta tutan öğeler örneklerle okurun önüne sunulmuştur. Bu çalışmada dikkat çekmek istenen nokta; her ne kadar romanları kara mizah doğrultusunda çözümlenmek gibi görünse de; asıl amacımız kara mizah nedir, onu gösterebilmektir. Açıkçası “kara mizah ne?” sorusunu cevaplandırabilmektir.

3.1.Saçmalık

Kara mizah, mizahî anlatım türleri arasında, iç dünyası karanlık bir bakış açısına dayanan türlerden biri olarak, okur üzerinde sarsıcılığı yaratmak ister. Bu sarsıcılık, kimi zaman rahatsız edicilik, mutsuz bir duruş olarak yapar tüm bunları, yapıt üzerinde kendisine farklı yollar edinir. Dilde saçma bir kurulumla ya da anlatı kişinin anlamsız tavırlarına bürünebilir; kötücül bir dil kullanabilir; ya da ele aldığı acıyı daha çok vurgulamak için ironiyi de işin içine katabilir. Farklı dil kurulumları da olabilir; ancak tüm bunlar arasında kara mizahın varmak istediği noktayı zor anlaşılır hale getiren, metni daha kaotik bir yapıya büründüren ‘saçmalık’ı yaratan dil kurulumudur. Bu kurulum da noktalama işaretleri, farklı türlerin kullanılması, iç konuşma tekniği gibi dil yapılanmaları, sanatçının her zaman yardımcısı olmuştur.

Saçmalık, aynı zamanda ironinin doğasında da bulunan bir dil kurulumudur; ancak ironideki yapısı, kara mizaha göre daha farklıdır. Kara mizah da saçma dil; metnin iskeleti olan acı olaylarla, karamsar bakış açısıyla, mutsuzlukla birleşebilir. Yaşanan olaylardaki sorun, mizahın çemberinde sunulur; ancak okuru güldürmek gibi bir amacı yoktur. İronide komik vardır, okur eğlenebilir, sıkıntılı bir dilin içine sonuna kadar gömülmez, kısacası mutsuzluk tek amaç değildir. Kara mizahta ise; metnin birebir amacı zaten okuru üzme, onu mutsuz etmektir. Olumluyucu hiçbir öğe barındırmaz içinde.

Saçma dil kurulumu, kara mizahın karşımıza çıktığı romanlara baktığımızda, hemen hemen hepsinde, bir sorunun iletilmesi görevini üstlenir. Bu iletilme sürecinde, saçma dilin yoğunluğu arttıkça metnin anlamı zorlaşabilir, okur için metin daha anlamsız bir yapıya bürünebilir. Her okurun hoşuna gitmeyebilir; saçma bir dili çözümlmek. Bu açıdan kara mizah, ironi gibi zor olmasa da, gülmeceye karşı daha donanımlı, dille olan bağının güçlü olduğu okurlar isteyebilir.

Bazı romanlarda ‘saçmalık’ı yaratan roman kişileridir ve bu kişiler genellikle, kendini entelektüel donanım açısından yetiştiren, toplumun genel olarak üst seviyesinde bulunan insanlardır. *Aylak Adam*’dan örnek verilebilir; Bay C. nin sürekli olarak saçma dil üzerinden etrafa sataşmakta çözümlü bulması gibi. Saçma dili kuran, romanın anlatıcısıdır, anlatıcı etrafındaki olayları seçtiği tek bir kişi üzerinden, *Tante Rosa* örnek verilebilir, ya da gruplar üzerinden *Ağır Roman* gibi dile getirir.

Bay. C. toplumun düzeni içinde, kalıplaşmış mesleklerden olan insanlarla, kendi gerçekliğini karşılaştırır ve olumsuz bir açıdan bakar, onlara. Terziler, ayakkabıcılar, garsonlar, trafik polisleri vb. Bay C. nin, kendi durumuna göre izlediği, dikkatini yönelttiği insan gruplarıdır. Bazen onlarla dalga geçer, bazen komik davranışlar da bulunur, bazen de gidip onlarla tanışmaya, komik, anlamsız sorular sormaya çalışır. Yoldan geçen adamların mesleklerini tahmin etmekten keyif alır:

....ilk bakışta marangoz olduğu anlaşılabilir bir adam arıyordu. Bazı günler terzi arıyordu. Bir keresinde terzidir dediği birine yetişip sormuş, zabıt katibi olduğunu öğrenmişti. Marangoz aramaktan bıkınca, küçük alanın ortasındaki trafik polisine bakmaya başladı. Düdük öttürüyor, değnek sallıyor; arabalar, tramvaylar birbirlerine değmeden vızır vızır geçiyorlardı. Adamın hareketleri ona gülünç geliyordu. Belki asık yüzlü oluşundandı. Neden insanlar durup gülmüyorlardı? Sevmedi onu. O olsa bir gün bir muziplik yapardı. Arabaları ve tramvayları birbirine karıştırır, sonra gülerdi. Polis bunu yapacak adam değildi. Belki bu düzeni ancak düşlerinde bozardı (Atılğan, 2014, s. 49).

Satırlarda da dile getirdiği gibi, sıkıntısının temelinde “düzen” vardır. Zaten amacı da, temelinde, bu düzeni bozmaktır. İnsanlara sataşarak, kendince çözümler bulmaya çalışır, saçma düşünceleri bir araya getirir, anlamsız ve komik hareketlerde bulunur. Bu şekilde kendini tatmin ettiğini, biraz olsun rahatlattığını zanneder. Halbuki bulduğu çözümler, kendisini bir adım daha sıkıntının içine sürükler. Cümlelere baktığımızda,

kara mizahı yaratan, arka arkaya sıralanan absürd sözcük kurulumları, anlamsız beklentiler ve kötüyü tercih etmesi diyebiliriz.

Saçma nedenler bularak insanlara sataşır; hatta çocuklara bile. Ayrımcılık yaratır, kişileri sınıflandırır ancak bu ayrıştırma işlemi de saçma bağlantılarla kurulur. Sosyal yaşamda hiçbir geçerliliği olmayan değerlerdir. Ancak benim değerlerim de bunlar diyerek, okura itiraz eder. Bu saçmalığın sıralandığı paragraflarda, cümleler kısadır, üç noktayla biten yarım ya da soru anlamı içeren tümceler gelir, sorulara kendi cevap verir, iç konuşma tekniği devreye girer. Doğal okurun metne odaklanması daha çok dikkat gerektirir.

Büyük butlu çocuk... Okula gidince arkadaşları takılır. Üzgünlüğünü belli etmek istemez. Geceleri yorganın altında gizli gizli ağlar. İnsanlara küser. Büyüyünce kadınların önünde çekingen olacak. Kalçalarına güleceklerini sanacak. Ne iş tutar acaba? Büyük butlu; oturak iş tutsun. Sayman olsun. Banka müdürü olsun. Ya okuyamazsa? Gişede bilet satıcısı? Terzi.” Bu çocuğa uygun bir iş bulamıyordu. Lapacıydı, aylak olamazdı. Aylak olmak dünyanın en güç işiydi. Tuttu okulu bitirdiği yıl üçüncü dünya savaşında öldürüldü (Atılın, 2006, s. 103).

Fiziksel görünümü, kişinin yaşamının belirleyici ögesi yapan Bay C. özellikle standardın dışına çıkan bir durum yakaladığında, o kişinin yaşama hakkını bile elinden alır. İnsanları vücutlarına göre yargılar, başarısızlıklarının sorumlusu olarak da vücutlarındaki bir uyumsuzluk, eksiklik görür. Kişinin yalnızlığını açıklamaya çalışır. Satırları kara mizaha, özellikle yaklaştıran nokta ise saçma cümlelerle ilerleyen bir çocuğun hikâyesini, olmamış bir savaşla bağdaştırarak, ‘ölüm’le sonuçlandırmasıdır.

Kimi zaman da insanı başarılı bir “yaratık” olarak tanımlayan insanla alay eder, alttan alta ironik bakış kendini hissettirir. Paragrafın birinde havayı gördüğünü iddia eder ve onun üzerinden meslek gruplarıyla ilgili yorum yapar. Ancak bu yorumlarda bile, okuru rahatsız edicilik vardır. Bunu da kötü dili yaratacak sözcükler kullanarak yapar. Zaten argo, küfür, kötü seslenişler, kara mizahı kurmada kullanılan yardımcılarıdır. Bu açıdan okurda ‘tiksinti’ duygusu uyandırabilmek adına sıklıkla başvurulan bir tekniktir.

Sokakta üstüne yüklenen, yüzünü yalayan havayı görür gibi oldu. Okulda ona havayı “gözle görülmez” diye öğretmişlerdi. İşte görüyordu. Bundan böyle bu tanımlamanın değişmesi gerekti. Ya da “195... yılı temmuzunun “ayın kaç acaba?” falanca günü, akşama doğru bir kere görülmüştür” diye eklerlerdi. Dünyada bilim adamları vardı. Tarlalarda, fabrikalarda, yapılarda, terzi atölyelerinde çalışanlar vardı. Elleri kıl yapışmış berberler... Terle ıslak, boğazları sarılı berber koltuklarında oturanlar... Kaşıntılar.. “_ Akşama konuğumuz var da!” Doğrusu dayanıklı yaratıktı şu insanlar (Atılğan, 2006, s. 106).

Bu satırlarda olduğu gibi, tüm roman boyunca neredeyse, dünyanın, toplumun belirli bir düzen içerisinde ilerleyen akışına karşı Bay C. nin olumsuz tavrıyla karşılaşırız. Hatta kendi uyum sağlayamamasından ötürü bir çeşit kızgınlık duyduğu bile söylenebilir. Açıkça ifade etmese de kimi zaman ironik bir anlatımın içinde; kimi zamansa alayın, kara mizahın dilinde kendini hissettirir. Kötüye, pis olana yönelme; bu kavramlarla ilgili sözcükleri metnin arasına sıkıştırma “kıl yapışmış berberler”, “terle ıslak...” , “kaşıntılar” dikkat çeker.

Farklılıkların kabul görmediği toplumların bir örneği vardır, *Aylak Adam*'da. Herkes aynı olmalı, aynı yaşamı kurlmalı, genel-geçer kurallar neyse onu uygulamalı, toplumla zıtlaşmamalıdır. Bay C. ise bu durumun tam tersinde bir insan olarak kimseyle uyuşamaz. Kaldığı pansiyonda bile, herkesten çok farklı olduğu için, bir süre sonra kabul görmez, insanlar istemez. Kendisi ise bu duruma sevinir, o uyumsuzluklarıyla mutludur ve bu şekilde kalmaya da devam edecektir; yeter ki kimse ona karışmasın.

Ayşe ile Bay C. zaman zaman deniz kıyısında bir araya gelirler; Ayşe deniz manzaralı resmini tamamlamaya çalışır, Bay C. poz verir, onu seyreder, güzel vakit geçirirler. Bay C. komik öyküler kurar kafasında ve Ayşe'ye anlatır; bu öykülerde genellikle saçma bir dil yine hakimdir. Ancak işin içine parodiyi de katar. Parodik anlatımla, kara mizahı yaratır. Doğal olarak da komiğin tınısı daha çok fark edilir.

- Kuyaro ile Adako, dedi.
- Ne o? Bir ilkçağ trajedisinin adı mı? Paleti bırakıp gittim yanına oturdum.
- Bütün çağların trajedisi bu, Ku-ya-ra; ‘Kumda yatma rahatlığı.’ A-da-ko: ‘Ağaç dalı kompleksi.’ Şimdi kumda yattığım için kuyara diyorum. Daha da genişletilebilir. Kuyara, alışılmış tatların sürüp gitmesindeki rahattır. Düşünmeden uyuyuvermek. Biteviye geçen günlerin kolaylığı. Ya adako? Ağaç dalındaki, gövdeden ayrılma eğilimini fark ettin mi bilmem? Hep öteye öteye

uzar. Gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından bir kaçıştır bu. Özgürlüğe susamışlıktır. Buna ben ‘ağaç dalı kompleksi’ diyorum. Genç hastalığıdır. Çoğunlukla Kuyara dişidir. Adako erkek. Pek seyrek cins değiştirdikleri de olur. Ağaç dalı kompleksine tutulmuş kişi tedirgindir. İnsanların ağaç dallarını budayıp gövdeye yaklaştırdıkları gibi, yakınları onun içindeki bu Adako’yu da budarlar. Onu gövdeden ayırmamak için ellerinden geleni yaparlar. Kimi insana ne yapılırsa yararı olmaz. Asi daldır o. Ayrılır. Balta işlemez (Atılğan, 2006, s. 132).

Balta işlemeyenle kastettiği, özünde kendisidir. Her ne kadar, çevresi, ona, toplumun gittiği çizgide yer alması gerektiğine dair belli bir baskı uygulasa da, Bay. C. farklılığını devam ettirmiştir. Kendisi gövdeden, özellikle kendi çekirdek ailesini düşünürsek, olabildiğince farklılaşmış ve kendine özgü bir düzen kurmuştur. Kimi zaman mutsuzdur; kimi zaman mutlu; ancak romandaki tek “ne istediğini bilen kişi”dir. Bu durumda da, en yakınındaki kişiye, Ayşe’ye bile içini açtığında garip, belki de aylaklığının birer sonucu gibi gelir. Kuyara ve Adako, özellikle de “Ağaç Dalı Kompleksi” Bay C. nin kendisini sembolize eder, komik bir anlatımla. Kendini, hep bir ayrılma, özgür olma ihtiyacını hisseden; ama birilerinin gelip sürekli budamaya çalıştığı, ağaç dalına benzetir. Kuyaro ile kastettiği ise içinde varolan ‘çalışmama’ rahatlığıdır. Bir nevi o da kişinin özgürlüğüdür.

Bir çeşit mutsuzluk, yalnızlık, uyuşmamama hali ve bunun yarattığı baş ağrısı romanın sonlarına doğru gittikçe artar; ancak elinden de bir şey gelmez. Aylaklık onun vazgeçilmezi olduğu için, toplumla kurduğu bozuk ilişkilerde her zaman bir iletişim sorunu vardır. Yabancılaşmanın çemberinden bir türlü kurtulamaz. Roman içerisinde karşımıza çıkan sıradan insanların hiçbiriyle iletişim kuramaz; hayat kadını, eczacı, sokak satıcısı, dilenci, garson vb. Tüm bu farklı insanlar “garip” ve dışlayan gözlerle, ona bakmaktadır. Çünkü gerçekten de gariptir.

İştahsızlığı hep sol şakağının ağrıdığı günlere rastlıyordu. Bu ağrı artık çabuk geçmiyordu. Saatlerce sürdüğü olurdu. Bir gün dayanamayıp aspirin almak için girdiği küçük bir eczanedeki tezgahtar kız, şakağının ağrıdığını öğrenince, “_ Masaj iyi gelir,” demişti. “İsterseniz yapayım.” İçinde çoktandır unuttuğu insanca bir gevşeme, onu ürküteceği korkusuyla gözlerine bile bakmadan _beyaz önlüğündeki bir kırık düğmeyi görüyordu _ başını serin parmakların rahatlaştıran oğuşturmasına bırakmış, nice sonra kızın sesini duymuştu: “_ Çok düşünmekten ağrır burası. Kafa yorucu bir işiniz olmalı. Ne iş yaparsınız?” “_ İş yapmam ben; aylakım.” “_ Yaa!... Şakaklarındaki eller çekilivermişlerdi; sanki bir aylak başı bir insan başı değilmiş gibi. Kapıdan çıkarken dönmüş, “_ Çalınmış para yerim ben” demişti.” Kızın büyük gözleri vardı (Atılğan, 2014, s. 147).

Bay C.'nin topluma olan uzaklığının, insanlarla konuşurken bile farklı dünyalardan bakmasının, onlarla aynı dili konuş(a)mamasının en üst düzeyde karşımıza çıktığı satırlardır bunlar. Topluma ters düşen bir dille konuşur, hatta toplumun karşısına onların dünyasıyla uyuşmayacak bir biçimde inatlaşarak yaklaşır. Çevrede şaşkınlığa neden olur, kendi ise bu uyuş(a)mamanın sonucunda daha da mutsuzdur. Komik olan ise kendini “aylakım, çalınmış para yerim” şeklinde tanımlamasıdır. Toplumdaki sosyal değerlerin tam anlamıyla dışındadır ve bir şekilde bunun kızgınlığı çevresindeki kişilerden çıkarır.

Genel olarak *Aylak Adam*'daki saçma dili kuran nedenleri tam olarak açıklasak da, Bay C. nin dünyasındaki acı, her ne kadar reddetse de burjuva insanının yaşam algısında kilitlenir. Toplumsal nedenlere dayanan büyük acılardan çok, kişinin çevresiyle uyuşamamasından kaynaklanan sorunlar vardır. Savaş, şiddet, açlık, ölüm gibi kara mizahın içli dışlı olduğu konulardan çok, bireyin dünyasındaki kendi iç yolunu çizme arayışıyla ilgilidir. Doğal olarak da kara mizah her ne kadar toplumsal bir tür olsa da, *Aylak Adam*'da bireye doğru kaymıştır.

Saçma dil, *Tante Rosa*'da da karşımıza çıkar; ancak *Aylak Adam*'dan daha farklıdır. Rosa daha bilinçsizdir ve onun yaşamının sorunlarla örülü olmasında, kendisinin bir suçu yoktur. Bay C. nin ise yaşamında, Rosa gibi -savaş, açlık, ölüm vb.- sıkıntılar görülmez. Onun tek sıkıntısı, kendisinin toplumla uyuşamamasından kaynaklanır. Kendi yaşama bakış açılarındadır, tüm nedenler. Ancak Rosa da var olan yaşam farklıdır; tüm absürdükler, bütün yaşamıyla ilgili sorunlarda vardır. Yaptığı işlerde bile saçmalık vardır; ne yapmak istese bir türlü beceremez. Kendi yenilgisinin farkındadır Rosa, yaşamdaki zorlukların üstesinden gelemediğini, sürekli tökezlediğini, durumları birbirine karıştırdığını, kendi var olan gerçekliğini algılayamadığını vb. Bay C. ise tüm bunların farkındadır.

Rosa kendi başarısızlığının farkında olan bir savaş insanı olarak, çözümünü ‘kendini sevmek’te bulur, her ne kadar çevresi kendisinden nefret etse de. Kendi tutunamayışının farkındadır ve saçma dil üzerinden bu durumuyla dalga geçebilmektedir. Çünkü kendinden başka sığınabileceği, korunabileceği bir dünya yoktur. Doğal olarak da

kurduğu komik dil üzerinden, kendi içindeki mutsuzluğu köşeye itmeye çalışır. Bir açıdan kendini var etme savaşıdır. Toplumla göre başarısız olsa da, kendince başarılıdır.

Gülünç bir ihtilalim ben, kötü bir askeri cuntayım. Asker olmuş gülünç bir soytarı gibi gülünç bir başkaldırma. Gerillalarım var, ne onlar beni devirebiliyorlar, ne de ben onların kökünü kurutabiliyorum.... Tek aptallıklardır akılda kalan. Her insanın kendi aptallıkları, durmadan gülebilmesi için yeterli kaynaktır.... Gitarını bıraktı, kasiyerin duvarına nanik yaptı. “I Love You” ya ne sandın? Bir kendime I Love You! Sevebileceğim tek aşağılık, tek salak kendimim – kendimim – kendimim (Soysal, 2013, s. 66).

Bu satırlarda, yukarıdaki paragrafta adını belirttiğimiz gibi, Rosa ile ilgili dikkat çeken kendi başarısızlığını kabullenip bununla dalga geçebilmesidir. Bu bir başarıdır, aslında. Toplumdaki birçok insan, kendi başarıları üzerinden ilerler, insan doğası kendisini bu yöntemle kurar. Rosa ise başarısızlıkların peşinde giden bir insandır; düşünüldüğünde de çok bir başarısı yoktur. Kendisiyle alay eder ve bilir ki hangi yöne gitse karşısına çıkan yine aynı gerçekliktir; çünkü insan kendisini çok fazla değiştiremez. Kendisini, kendi salaklığını sevdiğini de “I Love You” diye seslenmesiyle vurgulamayı da ihmal etmez.

Anlatıda saçmalığı doğuran, Tante Rosa’nın yaşamıyla birlikte ilerleyip gider. Hatta ölümü de, cenazesinin nasıl defnedileceği ile ilgili çıkan problem de, bile saçmalık hüküm sürer. Cenazesini gereksiz masraf diye kimse almak istemez, ölümü bile bir ağırlık olur yakınlarına, ölüsünü bile istemezler. Varılan çözüm ise; en ucuzu bu olduğu için, yakılmasıdır. Sonuç olarak akrabalar toplantısında Rosa’nın yaktırılmasına, küllerinin de bir vazoya konularak Mathes’e teslim edilmesine karar verilir. Ancak Rosa’nın küllerinin sonu da onunla aynı kaderi paylaşır.

Mathes eve geldi. Külleri içten gelen bir üzüntüyle büfenin üstüne koydu. Sonra demişler ki, sözde bir gün, Mathes’e Rosa’dan kalan tek miras olan Siyam kedilerinden biri vazoyu devirmiş, diğer kedi bunu fırsat bilerek küllerin üstüne çişini etmiş ve birisi de büfenin üstündeki, Rosa’dan artakalan tek şey olan, çiş – kül karışımıyla “Tante Rosa the end” yazmış, bir kalp yapmış, çocuklar gibi ortasından bir ok geçirmiş, üç damla akıtmış altından (Soysal, 2013, s. 103).

Rosa’nın külleri bile şanssızdır, ölüp gider; ancak kötülük hala devam eder. Kısacası anlatıcı, ölüm bile kurtuluş değildir, diyerek yaşamı fazlasıyla olumsuzlayan bir son

çizer. Geriye kalan küllerin de, kedilerin idrarıyla karışması, kedilerden birisinin de “Tante Rosa the end” yazması, üzerine kalp yapıp ok geçirmesi, içerisinden üç damla kan ya da onu sembolize eden bir “şey” akıtması; romanda son cümlede bile, uyumsuzluklar üzerinden kara mizahın tonunu hissettirir. Rosa’nın küllerinin başına gelen olay saçma bir dille şekillenmiştir. Kısacası anlatıya çizilen son, insanın yaşam karşısındaki duruşunun, absürd anlatımla bir çeşit resmidir.

Saçma dilin kendini en belirgin gösterdiği romanlardan biri de *Tutunamayanlar*’dır. Bir insanın yaşam karşısındaki savaşta nasıl yenildiğini, iki arkadaşın birinin, Selim’in ölümü seçerek niçin yok olduğunu; diğerinin, Turgut’un ise, şizofreniye yakalanarak günden güne tüm dünyadan nasıl koptuğunu anlatan bu kitap, baştan sona absürd dilin alaycı doğasıyla yazılmıştır. Doğal olarak komik bir dil karşımıza çıkar; yaşananlar üzücü olsa da. Romanda birçok mizahî anlatım kullanılmıştır; daha doğrusu anlatıcının seçtiği konulara göre kullandığı dil yapıları farklılaşır. Toplumsal konularda, yergi ve ironiyi tercih eden yazar; Selim’in yaşam karşısındaki başarısızlığını ele aldığı anda kara mizaha yönelir. Bu saçma dili yaratmada ise; parodi destekleyici bir tür olarak varlığını gösterir. Bu anlamda zengin bir romandır.

Saçma dil, romanda, kelimeler arasındaki uyumsuzluklarla, abartılarla, gerçektışı söylemlerle yaratılmıştır. Örnek olarak İsa’nın varlığı, ikinci defa dünyaya gelmesi, insanlığı düzeltmesi, Selim’i kurtarması vb. romanda birçok defa karşımıza çıkar. Anlatıcı İsa üzerinden saçma dili kurar ve insanlarla alay eder. Ele aldığı sorun kişinin yaşamını sonlandırmasındaki nedenler olsa da, İsa’nın ikinci kez gelişiyle, dile getirilenler komik bir anlatıma bürünebilir.

Birden İsa göründü, hepsini dağıttı: “Hadi bakalım, herkes işine,” dedi. Birlikte havalandılar, yüksekçe bir yere çıkıp başbaşa oturdular. Ruhun güzelliğinden filan bahsettiler. İnsanlardan çektiklerini anlattılar, vaktin nasıl geçtiğini anlamadılar. Hava kararırken İsa, izin isteyip ayrıldı: yukarıda babası bekliyormuş (Atay, 2008, s. 153).

Selim için İsa bir kurtarıcıdır, onun üzerinden iyilik kavramını anlatır. Ancak bu satırlarda karşıtlığı kurar; çünkü İsa gelmemiştir, Selim’i kurtaramamıştır. Komiği yaratan ise “İsa izin istedi ayrıldı; yukarıda babası bekliyormuş” cümlesidir. Bu

gerçeklik, Selim'in dile getirmek istediğidir aslında. Kendi mutsuzluğu her daim devam edecektir. Ayrıca da kafasında yarattığı bu öyküler, Selim'in gerçekliği var olamayanlar üzerinden yaşamı ve kendisini alaya almasıdır. Kimi okur için anlamsız gelebilecek bu saçma yapılanmalar, aslında romanın rengini oluşturmaktadır. Daha doğrusu anlatıyı, mizahın çatısı altına alan nedenlerden biridir.

İnsanları bu kötü yaşamın, en temel nedeni olarak gören Selim için, anlatıda sürekli olarak bir çeşit hesaplaşma hali söz konusudur. Özellikle de İsa üzerinden kurulan bu ilişki de, saçma dil fazlasıyla kendini gösterir. İsa, romanda Selim'in koruyucusu, arkadaşı, sıkıştığı anda yanına sığındığı üstün bir varlıktır. Romanda sıklıkla karşımıza çıkar. Yukarıdaki paragrafta da belirttiğim gibi, Selim'in İsa'nın dönüşünü beklemesinin nedeni; onun dünyayı düzeltereğine, kötü insanları cezalandıracağına, iyiyi kuracağına olan inancıdır; özünde ise tüm bunlara olan inançsızlığıdır. İsa'nın ikinci gelişiyi de bu istedikleri gerçekleştirecektir. İsa'yla olan iletişim ilerleyen sayfalarda da devam eder. Turgut'un iç konuşmalarında ise; yeniden gelecek olan varlık Selim olur. Selim de İsa gibi bir gün dünyaya gelecek, tüm yaşamı kötülüklerden arındırıp yeniden kuracaktır.

“Selim ne yapabilirdi? İnsanlar doğru yoldan ayrılmıştı ve “mücazat ve mükâfat”ın gene ortaya çıkması gerekiyordu. İsa'nın ikinci gelişinin de geciktiğini görünce, birden ortaya çıktı ve insanlara şöyle buyurdu:” (Atay, 2008, s. 221)

Satırların devamında Selim, kutsal kitapların dilinden tüm insanlığa kötülük kavramını, ele alarak seslenir. Pergamber rolü üstlenerek, olması gerekenleri açıklar. Alaycı dil devam eder. Araya Arapça kelimeler sıkıştırarak ve anlatım biçimini, kutsal kitapların diliyle yaparak, parodik anlatımı oluşturan yazar; doğal olarak alayın dozunu artırmakta, anlamsız bir yaşam algısının altını çizmektedir. Kara mizahı doğuran da; bu anlamsız, pesimist yaşam algısıdır. Hayat karşısında tutunamamış bir insanın, hiçbir yere kaçamadığı mutsuzluğudur.

Mutsuzluk sadece Selim için değildir; Turgut da, bu hayatta, Selim'in ölümüyle ortaya çıksa da, yaşama tutunabilmenin bağlarını kaybetmiş bir insandır. Arkadaşının ölümüyle, kendi yaşamı arasında bağlar kurarak, mutsuzluğa giden yolun kapılarını

aralar. Aynı şekilde saçma dil de, Turgut'un yazdığı pasajlarda, Selim'e benzer bir tarzda devam eder. Turgut da kafasında saçma kurgular oluşturur, alaycı bir dille haksızlıklara karşı çıkar, kötülerini cezalandırır, hatta dünyayı yeniden yaratır. Selim dünyaya dönecektir ve tüm dünyada bayram ilan edilecektir. Turgut'un konuşmaları, saçma bir dile büründüğü için çevresindekilerde ne demek istediğini doğal olarak anlayamaz.

...İkinci gelişinde, bu sokak zafer taklarıyla donatılacaktır. Bütün kapılar defne dallarıyla süslenecektir. O gün resmî tatil olacak ve kızlar müşteri kabul etmeyerek, ellerinde bayraklar, pencerelerde, yarı bellerine kadar sarkmış bekleyeceklerdir. Polisler en iyi üniformalarını giyerek asayişini temin edeceklerdir... Yalnız karaborsacılara müsamaha edilmeyecektir. Çünkü o öyle isterdi. Sokak bir gün önceden süpürülecek, çöpçüler de onu, ellerinde süpürge sopaları, hazırol vaziyetinde bekleyeceklerdir (Atay, 2008, s. 269).

Turgut'un konuşmaları karşısında şaşırın insanların verdikleri cevaplar komiktir. Müşterilerden biri arkadaşına sorar, "Hangi bayram?" diye, Metin ise "Güzel konuştun. Fakat kimden bahsettiğini pek anlayamadım?" şeklinde cevap verir. Sorular ise gittikçe komikleşir; mesela ağlayan kız "Bize faydası dokunacak mı bu paşanın?", patron ise "Bize zararı dokunmaz ya bu adamcağızın? Ben namuslu bir kadını. Kızlar da benden memmündür." açıklamasıyla, kendi içinden geçenleri söylerler. Neredeyse absürde varan bir ortam oluşmuştur. Romanın genelinde zaten absürdün her anlatımın içine girdiğini görürüz. Saçmalığa şu ayrıntıyı da eklemek isterim ki; bu konuşmanın yapıldığı mekan da, hayat kadınlarının çalıştığı bir genelevdir. Bu pasaj, Batı edebiyatının dadacı ya da absürd tiyatrolarından seçilmiş bir sahne gibidir.

Turgut'un kara mizahın dilinden, var olana tepkisi sayfalarca sürer. Onun da genel sıkıntısı, Selim'in ölümüyle ortaya çıkan bir tür huzursuzluk hali, Selim'i ölüme sürükleyen sebeplerin onun açısından da haklılığı, aslında kötü bir yaşamın içinde var olma halidir, diyebiliriz. Ayrıca topluma yerleşmiş olan genel geçer kurullarla da bir uyşamamadır. En temelinde kendi mutsuzluğunu, bu saçma dil üzerinden hayatla dalga geçerek gidermeye çalışır. Bıkkınlık hali baskındır.

Biz aynı türün örnekleriyiz. Kayamehmetturgutgillerdeniz. Yaa! Ön ayaklarımızla yemek yeriz, duyurgalarımız başımızın iki tarafındadır, arka ayaklarımızla yürürüz. İkideliklilerin gecelerini hep birlikte geçirengiller familyasındanız. Dişilerimiz yuvayı yapar, erkeklerimiz yiyecek taşır, leylekler de yavrularımızı getirir. Yazın da göçmen kuşlar gibi sayfiyeye taşınırız. Yalnız başımızda ve oramızda kıl vardır (Atay, 2008, s. 331).

Turgut'un kendi iç dünyasındaki çatışmaya, karmaşaya yönelik dile gelişler, ilerleyen sayfalarda da sıklıkla karşımıza çıkar. Yaşamın sıradan akışına bir çeşit karşı çıkmaya başlar, bir “şeyler” hoşuna gitmiyordur, artık. Özellikle de paranın gücüne, sistemin akışına dayalı güçler, onu rahatsız etmekte, kaçabilecek çıkışlar aramaktadır. Kendi dünyasına kapanma da, onun için en iyi çözümdür. Bu şekilde yalnızlığını ve uyumsuzluğunu da bastırır. Belki de yaşamındaki sorunların mizahla dile getirilmesidir. Turgut veya Selim'in içindeki sorunlar; toplumsal acılardan çok kişinin kendi yabancılaşmasıyla ilgilidir.

Saçma dil, romanda sonlara doğru yaklaştıkça hastalıklı bir yapıya bürünür. Özellikle de işin içine, Turgut'un hayallerinde yarattığı kahraman Olric girdiğinde, artık anlamsız konuşmalar sıklaşır, yalnız kalma isteği baskın hale gelir, kafasındaki sorgulamalar, hesaplaşmalar artar, toplum içerisindeki davranışları kimi yerlerde, insanların garipseyeceği bir görünüm kazanır vb. Saçma dilin artmasıyla komiklik de belirginleşir; ancak aynı zamanda karamsar ruh hali de, bu anlamsızlığın arasında var olandır. Çünkü kötüye gidiş, yani kişinin kendi ruh sağlığını kaybetmesi, aklî dengesini yitirmesi, yavaş yavaş kendini gösterir. Doğal olarak da, Turgut'un bu sancılı süreci romanın can acıtan unsurlarıdır.

Ya da aklımı başımdan alın da Olric'le birlikte mısır satalım cami avlularında. Geceleri yatalım taşlar üstünde, Selim'in şarkılarını başımıza yastık yaparak. Sonra birden, Rockefeller'in kızı geliyor, on yüz bin liraya satın alıyor şarkıları; “pop music” yapıyorlar. Biz yastıksız kalıyoruz. Ya da ben keman çalıyorum – nasıl oluyorsa- Olric de yirmi beş kuruşa satıyor şarkıları tek tek. Bir yandan da söylüyor. Yahu bu Olric de nereden çıktı? Bir kısmını camilerde satıyoruz, bir kısmını kiliselerde. Kazandığımız parayla gidiyoruz bir kitapçıya: bana “Bütün Yönleriyle Selim ve İntiharı” adlı kitabı verir misiniz? Ciddi bir tavır isteriz (Atay, 2008, s. 401).

Kısa cümlelerle Turgut'un içindeki depresif ruh hali kendini belli eder. İç dünyasındaki Olric, kurtarıcı gibi yetişse de Turgut'a, aslında hastalıklı ruh haline giderek yaklaştığının bir işaretidir. Kimi zaman kendi de fark eder ve bu süreci “Yahu bu Olric de nereden çıktı?” gibi, bu garip ama yeni hayat arkadaşını şaşkınlıkla karşılayan cümleler kurar. Çünkü gerçekten bilmiyordur ve bir anlam veremez. Kendisi, hastalıklı bir dünyanın içine girdiğinin de farkında değildir. Tek fark ettiği şey; insanlardan kaçma ve kendi dünyasına kapanma isteği ve yeni bir arkadaşının, Olric'in geldiğidir.

Anlatıda saçma dili var eden ögelere; komik ve anlamsız dil yapılanmaları, edebi türlerin bir araya karışması, sözcüklerle oynamalar, gülünç benzetmeler, yeni kelimelerin ya da kelime gruplarının oluşması diyebiliriz. Turgut'un sözlük yazmaya kalkması ya da destanların, tasavvuf edebiyatının dilini kullanarak öyküler oluşturması gibi komik türlerin bir araya gelişini de, romanın zenginliklerine ekleyebiliriz.

Utanch devri, tutunamayanların (disconnectus erectus) ortaya çıktığı tunç devrinden hemen sonra gelen tarih öncesi bir dönemdir. Selim Işık, modası geçmiş bir yaratık olduğu için bu dönemi günümüzde yaşamaya çalışmıştır (Atay, 2008, s. 430).

Sıkıntılı bir ruh halini, kişinin çevresinde tutunamayışını; komik bir tarih dönemine dayandırarak açıklayan Turgut, satırları kara mizaha yaklaştırır. Selim için “modası geçmiş bir yaratık” nitelemesi ve Selim'in yaşamında zamanıyla bir türlü uyşamaması gülen ciddiyeti yaratan oluşumdur. Dile getirdiği sorun, aynı doğrultuda kendisinin yaşamıyla da birebir örtüştüğü için, bu absürd dili kurmak Turgut için çok da zor olmamıştır.

Etrafındaki kişilerde, büyük bir hüznü bırakan Selim'in ölümü de, kara mizahın dilinden okuyucuya iletilmekte, onu bu sona hazırlayan kişiler suçlanmaktadır. Turgut, bu ölümü komiğin dilinden özetler ve aslında anlatılanlar okura ilk başta ne kadar saçma gelse de, aslında uyumsuzluklarda dile getirilen her ne ise, Selim'in yaşamındaki yapbozun bir parçasını ifade eder. Yaşamını başarısızlıklar üzerinden kuran Selim için, ölümü de saçmadır ve kimse gerisinde yatan nedenleri, Günseli ve Turgut hariç, tam olarak anlayamaz. Herkes bu ölümü garipser, acıyı fark edemez. Turgut ise bu acıyı ve yaşama isteğinin kaybolmasındaki nedenleri fark eden biri olduğu için, Selim'in dilinden, absürlüklerle yüklü bir dille arkadaşını anlatır. Bir açıdan da benzer hayatlar olduğu için, tüm bu anlatmalarda, Selim'in sesi arkadan hissedilir.

...mahallenin göze çarpmayan delisi ve şimdi karşımda Günseli'nin sevgilisi ve yazamadığı romanların yazarı, pazarı pazartesiye bağlayan gece vefat ederek kederli ailesini ve ona ümit bağlayanların cümlesini, bu arada, denizde havada ve karada, her zaman ve her yerde, en karanlık meyhanelerde, tutunamamanın acısını dindirmek için, mağrurları biraz daha aşağıya –çok değil- indirmek için, tutunamayanları ve tutunamadığı halde, çırpınanları kederlere boğarak,

söylendiğine göre bir daha doğarak, yalın ayak ve başı kabak, iyilere mükâfat ve kötülere mücazat dağıtacak sultan, dünyayı fenadan, dünyayı bekaya göç etmiş, bu dünyadan öbür dünyaya apar topar gitmiştir... (Atay, 2008, s. 459)

Selim'in ölümünü komik bir dille anlatan Turgut, devamında cenazeye ilgili işlemleri, nelere dikkat edilmesi gerektiğini anlatır. İntihar olduğu için, klasik cenaze işlemlerinden daha farklı bir tören olacağını belirtir. Komik dil yapılanmaları vardır: “mahallenin göze çarpmayan delisi”, “yazamadığı romanların yazarı”, “ denizde havada ve karada” “yalın ayak ve başı kabak”, “...apar topar gitmiştir” Tüm bunlar; aslında bir insanın neden ölümü tercih ettiğini anlatan saçma dille kurulmuş komik yapılanmalardır. Konu işin içine absürd anlatımların karıştığı bir ölüm olduğu için de, doğal olarak kara mizahın bir örneğidir.

Aynı dil yapılanması, Selim'in cenazesini anlatan satırlarda da devam eder. Kısa cümleler, sözcükler arasında ses uyumları ya da komik ses birleşmeleri, cenazeye gelecek olanlardan istenen saçma istekler vb. Turgut, bir bakıma bu saçma dil yapılanmasını kurarak, okurla dalga geçmektedir. Acı bir durumu, ölümü anlatır; aynı zamanda kendi yalnızlığına gömülen bir insanın da kendini avutmasıdır

...çelenk gönderilmemesi, yüksek sesle ağlanmaması, sigara içilmemesi ve yerlere tükürülmemesi rica olunur; cenazede bulunacaksınız haberiniz olsun: saat on ikide cenaze namazı kılınır, duada fazla gürültü edilmemesi, altı yaşından küçük çocukların getirilmemesi, işiniz varsa zahmet edilip mezarlığa kadar gelinmemesi rica olunur; camiden çıkanlar arasında merhumu tanımadan şahadet edecek birkaç kişi elbette bulunur; intihar edenlere tören yapılmaz, böyle intikamcı Tanrı'ya tapılmaz (Atay, 2008, s. 459).

Arkadaşı Selim'in ölümünü, kara mizahın çemberine alan Turgut, değiştiremediği gerçeğe, kendince bir tablo çizmektedir. İçindeki acıyı, içine oyunun, kurgunun da katıldığı satırlarla anlatmakta ve doğal olarak okuyucu üzerinde daha etkili bir dilin sarsıcılığını bırakmaktadır. “Ölüm, intihar, cenaze” kara mizahta sıklıkla karşımıza çıkan konulardan biri olarak, Selim'le olan bağları, ilerleyen sayfalarda da “eski silah arkadaşı ve sadık dostu Turgutçuğum Özben” tarafından dile getirilecektir.

Her ne kadar, Selim'in ölümü tercih etmesini bu saçma dilin üzerinden sorgulayarak kabul etmeye çalışsa da, aslında kendi içinde tamamlayamadığı düşünceler vardır ve

içte içe de karşı çıkmaktadır, bu ölüme. Kendince bu durumun ortaya çıkmasının temelini bulduğunu düşünse de, yarım kalmışlıklar vardır Turgut için. Hatta kimi zaman yavaş yavaş içinde belirmeye başlayan çevresindeki kurulu düzeninden kaçma isteğiyle, Selim'in ölüm nedenini sorgulama isteği birleşir. Doğal olarak da her geçen gün yalnız kalma isteği, içinde güçlü bir hisle artar. Yalnız kalıp arkadaşının neden öldüğünü yargılayacak ve Selim'in geride bıraktığı yazılarını okuyacaktır.

...Nerminciğim, ben bir yolculuğa çıkıyorum, Selim'in yazılarını okumak için. Peki, neden evde okumuyorsun? Hep birlikte yorumunu yapardık. Ne kadar iyi olurdu. Sevgi de konuyla ilgili resimler yapardı, değil mi? Selim Amcanın resmini yap bakalım. Anne, Selim Amca kim? Ben tanıyor muyum?.. Yanına ne çizeyim? Bir tabanca çiz. Turgut münasebetsizlik etme. Çocuklara neler söylüyorsun? Selim Amca uzun bir adam, Sevgi. Nerede şimdi? Yaramazlık yaptı, alıp götürdüler evinden... Pikaba da Chopin'in sonu cenaze marşı olan sonatını koyardık. Görülmemiş burjuva incelikleri gösterirdik (Atay, 2008, s. 558).

Kara mizahın dilinde kurulu olan komiğin ve kötünün bir araya gelişi açıkça fark edilir: Çocuğun Selim'in resminin yanına "tabanca" çizmesi -var olan gerçekliği aslında özetliyor-, yaramazlık yaptığı için Selim'i alıp götürmeleri, pikaba Chopin'in cenaze marşı sonatını koymaları gibi. Burjuva kültürünün ezbere yerleşmiş davranışlarına da "Görülmemiş burjuva incelikleri gösterirdik." cümlesiyle değinmeyi unutmaz.

Yukarıdaki anlatıma benzer satırlar, Turgut'un yargılamaları boyunca devam eder. Suçlamalar, kızgınlıklar, samimiyetsizliklere duyduğu tepkiler vardır, her cümlenin arkasında. Görmek istediği gerçeklik gözünün ucunda olduğu için de, yaşadığı acılar daha derindir. Mizahın eğlenceli doğasına her ne kadar sığınsa da, bir açıdan kendini rahatlatmaya çalışsa da, acısı ve tepkisi büyüktür. İçinde bir Selim olduğunun farkında olduğu için de, etrafındaki insanların tepkileri de Turgut'u rahatsız eder.

...Günseli'yi çağırırdık. Bize gözyaşları içinde aşkı ve Selim'in son günlerini anlatırdı. Hep birlikte yapardık, hep birlikte. Her şeyi yaptığımız gibi elbette bunu da birlikte yapardık. Yalnız bir tek şey hariç: hep birlikte ölmezdik sonunda. O Selim'in işi. Bizler seyirciyiz sadece. Dünya bir penceredir, her gelen öldü geçti. Sonra oturur briç oynardık (Atay, 2008, s. 558).

Bu satırlarda da ölüm kavramının gittikçe artması, Selim'in ölümüyle giren depresif ruh halinin, Turgut'un dünyasında fazlasıyla yer edindiğini ve en yakınında olan insanların

üzerinde de boğucu bir atmosfer yarattığını gösterir. Özellikle de gündün güne kendi dünyasına daha çok yaklaşır, çevresindeki kurulu düzenle yolları ayrılır, sonuç olarak da zıtlıklar daha çok batmaya, kısacası mutsuz bir adam olmaya başlar. Selim'in sona doğru sürüklenişi, farklı bir kulvarda Turgut'un yaşamına da sıçramıştır.

Turgut'un kara mizahla sorgulamaya aldığı Selim'in ölümü, çevresindeki insanlar tarafından bile yüzeysel bir algılamayla dile getirilir. Sıradan hayatların yaşam karşısındaki duruşudur, bir bakıma. Turgut da artık, etrafındaki bu boğucu, sıkıcı atmosferden kurtulmak istemektedir; eşi de dahil. Ve doğal olarak bu sonu kendisine o hazırlar, tabiki Orluc'in yaşamında belirmesi de, çevresiyle olan iletişiminin azalmasında bir numaralı etkidir. Orluc'in ortaya çıkışı da ayrıca, saçma dili daha da zenginleştiren bir öğedir.

Paranın gücüne karşı duyulan tepki, aslında bir çıkar savaşı haline gelen sömürünün eleştirisi; birçok mizah türünün konusu olmuştur. Toplumsal bir sorun olduğu için kimi zaman gruplar üzerinden yaşanan haksızlıklar dile getirilmiş; kimi zaman da bireylerin tüm gerçekliğin farkında olarak kendi dünyalarından yaklaşımları söz konusu olmuştur. Bu açıdan, Türk Edebiyatı'nda, *Bir Düğün Gecesi*, bir kişinin toplumda yaşanan sorunları, oyunları, çatışmaları, bireyler üzerinden, araya farklı mizah türlerini katarak dile getiren yapıtlardan biridir. Zaten romanın ilk cümlesi "İntihar etmeyeceksek içelim bari!" (Ağaoğlu, 2003, s. 7) gibi kara mizah tarzında olumsuz bir hava yaratan saçma cümleyle başlar. Kısacası anlatıcı 'samalık'ı ölüm kavramıyla birlikte anlatının ilk cümlesinde ortaya koyar ki; okura olumsuzlukların geleceğini bildirsin. Bu ilk cümlede konuşan kişi Tezel'dir.

Tezel'in dünyasındaki nefret, saçma bir dille, onun kafasında anlamsızı kurgulamak için vardır. Kendince gariplikler tasarlar, sonra bu garip ve anlamsız olayları yorumlar, ilişkisiz sözcükleri bir araya getirir vb. Özellikle nefret üzerinden bir duygusal bağ kurduğu ilginç sözcükleri vardır; karafatma ve şeltoks ikilisi gibi. Birilerine sataşmak istediğinde bu iki sözcük bir araya gelebilir. Hatta bu sözcüklerle çevresindeki yakınlarına, ailesine, arkadaşlarına, hatta kendisine bile sataşabilir. Aysel de, kardeşi, bu sataşmalardan nasibini alan kişilerden biridir.

Keşke ben de daha gaddar, yani daha paralı olabilsem. Ondan sonra da yeterince olanak çıksa önüme. Diyelim Aysel. O bir kötü hastalığa yakalansa, bu yeryüzünde onu kurtarabilecek tek canlı yaratık da ben kalmış olsam ve üstüne şeltoks sıkarak işini tamam etsem! (Ağaoğlu, 2003, s 34)

Birilerini yok etmeyi, parayla, paranın, makamın gücüyle ilişkilendiren Tezel'e göre, ölüm bir kurtuluştur; özündeysen kaçıştır. Etik değerlerin hepsini reddeder, bir yerlerde yanılmıştır, o yanılığın da çıkamaz. Herkese, her şeye nefretle bakar. Düğüne giren bir kadının üzerindeki mor kıyafeti gösterip "ne korkunç değil mi?" diyen Ömer'e bile cevabı, tatsızdır. "Hangi kadın? Haa, şu mu? Bırak Ömer, yaşamın kendisi bu kadından daha gülünç. Daha çığırktan mor, daha soytarı kılıklı, titizlendikçe de daha pis" (Ağaoğlu, 2003, s. 63). İçindeki bu kızgınlığın temelinde ise; devrimci genç kızdan yediği tokadın da acısı vardır. Resimlerini "işçinin sorunlarını dile getirmedikleri" için hor gören, onu kimliksizleştiren, sanatı bir öğretiyeye sıkıştıran insanların yarattığı sancıdır, bir bakıma Tezel'deki bu hırçınlık.

Tezel, yaşadıklarını, uyuşamamalarını kara mizahın saçmalığını kullanarak okuyucuya sunar; bu kurulum ise Tezel için bir tür kendini koruma, kendi var oluşunu yapmadır, aslında. Kafasında takıldığı konular, doğal olarak en çok dilindedir ve birçok kez aynı kişilerin yaptıklarını yineler, durur. Özellikle de kendine tokat atan devrimci kızlardan birine çok kızgındır. Bu olaydan ne kadar rahatsız olsa da, sürekli kendi içinde tekrarlamaya, gereksiz olayları bu sahneyle bağdaştırmaya devam eder.

...Kız beni yakalayıp, safi sinirden müteşekkil kupkuru eliyle suratıma bir tokat aşketmesin mi? Che'nin kalıbı da omzumdan ittiği gibi beni, hark edip suratıma tükürmesin mi? Habil Kabil'i öldürmüş gibi oldum. Romülüs Romüs'ün kellesini bir kılıç darbesiyle koparmış gibi oldum. "*Roma'nın temelinde kardeş kanı var!*" (Ağaoğlu, 2003, s. 47)

Cümlelerin arasına karışan tarihten isimlerle, yaşadığı olayı karşılaştırır ve kendince yorumlar. Aslında çok da bir ilişkisi olmamasına rağmen, abartı bir dille, yaşadığı kötü sahneyi, kardeş katline kadar vardırıır. Abartı kara mizahta kullanılır; çünkü kötü abartılarak ortaya sunulur ki dikkatleri çeksin. Bu sahnedeki kötünün de, Tezel'in dilinde yorumlanması, aslında insanın kötü biri olmasına dayanır. Bu düşünce kara mizahın dayanak noktasıdır.

Kara mizahın temeli, özünde ‘var olan gerçekliği kabul edememiş’e dayanır. Kara mizahın dilini kullanan bir insan, acılarla yaşayarak yaşamını, bir sürgün yerine dönüştürmek istemez. Eğer sürgün yerindeyse de kendisine bir çıkış yolu bulmaya çalışır. “...kara mizahçının hayatı kendine zehir etmek gibi bir tavrı da yoktur” (Demiralp, 2005, s. 88). Onlar için kurtuluş gerçeği acının dilini kullanarak alaya alabilmektir, bu çıkış onu bir açıdan da olsa rahatlatılabilmekte, kendi gücünü görmesini de sağlamaktadır. Doğal olarak ele aldığımız romanlarda karşımıza çıkan kişiler Bay C., Selim, Turgut, Tezel kara mizahın dilini kullanarak, kendi çıkış yollarını bulmuş insanlardır. Mutsuz olsalar da, gülüp geçemeseler de, en azından bir çeşit kendi terapilerini yapmaktadırlar. Bu açıdan Freud’un deyişiyle “mizah terapötiktir” algısı, kara mizahın kişilerine doğrudan ilişkilendirilebilir.

Kapital sistemin eziciliğine, kara mizahın karşımıza çıktığı birçok romanda, *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Berci Kristin Çöp Masalları* gibi, az ya da çok değinilmiştir. Genellikle de kapital sisteme yönelik eleştiriler, dikkat çekmesi amacıyla alt sınıfın yaşadığı sorunlar, acılar üzerinden yapılır. Büyük şirketler, fabrikalar, bu alt kesimin ekme kapısı olduğu için de, bir açıdan kaçamayacakları bir dünyadır. Çalışma temposu içerisinde hep “daha hızlı” çalışmak zorunda kalan bu kişilerin durumu anlatılır, bir bakıma. Sulhi Dölek’in *Geç Başlayan Yargılama*’sında kimi satırlar da bu sistemin eziciliğine, saçmanın üzerinden değinen bir roman olarak örnek verilebilir.

Geç Başlayan Yargılama’nın, iç dünyasında var olan boğucu atmosfer, kimi zaman mizahî bir söylemle bütünleşerek, toplumdaki ya da kişinin kendisindeki sorunları dile getirir. Özellikle kapitalist sistemin insana getirdiği iş yükü, insanın birer makineye çevrilmesi, emeğinin karşılığını alamaması, sürekli ‘hep daha fazlası’ beklentisiyle hareket edilmesi vb. romanda kara mizahın dilinden eleştirilen konulardır. Aslında tam anlamıyla sömürü düzenidir, anlatıcıyı isyan ettiren.

...Biz burada bir aile gibi çalışırız. Kardeşler, ağabeyler, analar, babalar. Birbirimizi severiz. Amaç etkin ve çabuk bir biçimde iş bitirmekse, bunu birbirimizi yiyerek de yapabiliriz, mutluluk içinde de. Birbirimizi kırmadan anlayış içinde çalışalım. Kardeşlerim, analarım, babalarım. Boynunuz kopsun. İşin daha etkin ve çabuk bitirilmesi konusuna gelince, onu da alıp kıcımıza sokabilirsiniz (Dölek, 1993, s. 11).

Bu iç konuşmayı yapan romanın ana karakteri Semih'tir. Haftanın ilk günü iş yerinde, odasında olan Semih sıkılmaktadır ve daha dört gün vardır önünde. İlgilenmesi gereken dosyalar, işçilerin yarım kalan işleri, hesaplar ve doğal olarak bütün bunların sonucunda, yanlışlığının farkında olsa da, çatacak bir yerler aramaktadır. Bazı zamanlarda ise iş yerine kızgınlıkları, söylenmeleri haklı olarak, işçilerin haklarının yendiği, değer verilmediği bir eleştiriye dönüşür. Rahatsızlık yaratan sorun, yaşamımızdaki, özellikle işyerinde, elimizden çıkan her işin acele yapılması gerektiğidir. Hep bir koşuşturmaca, çabuk olma, bir an önce bitirme kaygısı vardır ki; patronun cebine daha çok para girsin. Kısacası ne kadar acele ederlerse, ne kadar çok şey üretirlerse, aynı derecede patron da bir o kadar kazanacaktır. Doğal olarak da haksız bir durum vardır. Bu konu mizahın her türünde ele alınan bir sorun olsa da; bu paragrafta, işin içine karamsar algının, argonun, nefretin karışması kara mizahı doğurmuştur.

Sadece çok üretmek değil; ayrıca işçilerin sosyal haklarının ne kadarına sahip oldukları, iş güvenliğinin ne kadarının sağlandığı da, anlatıcının metnin içine kattığı konulardan biridir. Aynı sorunla *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da karşılaşırız; insanların fabrikaların içinde fiziksel açıdan gördükleri acılar, vücutlarının her geçen gün çürümesi, erimesi, komik bir dille okuyucuya iletilir. Türkiye'nin dört bir yanındaki fabrikalarda yaşanan bir gerçeklik olduğu için, yazarların ya da şairlerin, kısacası sanatçıların, mizahın dilini kullanarak sıklıkla değindiği bir konudur.

Arkadaşlar! Buraya önemli bir amaç için toplanmış bulunuyoruz. Elimde gördüğünüz şu bir çift gri renkli deri eldiveni, bunları bugün öğleden sonra haklı olarak istemiş olan işçi kardeşimize sunuyorum. Bundan sonra pres artıklarını ellerken parmakları kesilmeyecek, avuçları parçalanmayacaktır. Görüyorsunuz ki, büyükleriniz sizleri düşünmektedir arkadaşlar. Ayrıca, bu kardeşimizin davranışı her birimize örnek olmalıdır. İstemesini bilmek gerekir arkadaşlar. Ağlamayan çocuğa meme verilmez (Dölek, 2013, s. 21).

Anlatıcı bu satırlarda, işçilerin emeklerinin karşılığını alamamasının yanında, bir de fiziksel yaralanmalarına, zarar görmelerine, iş hakları sözleşmelerine uyulmayarak gereken korumaların yapılmamasına vb. gibi konulara değinerek, şirketi yöneten kişileri, arka planda da devleti yargılamaktadır. Bu noktada emeğin öneminin yanında, kişilerin iş yerindeki hakları da değer kazanmaktadır; lafta olsa da. En azında sanatçılar,

kimileri görmese de, belli bir kesime seslerine duyurabilmek için çabalamaktadır. Bir açıdan topluma yönelik sorumluluklarını yerine getirmiş olurlar.

Tüm bu kötülükler sadece üst kesime ait değildir; Türkiye'nin arka sokaklarına gözler çevrildiğinde, benzer sorunlarla ve tüm bunların kara mizahın dilinden anlatımıyla karşılaşırız. Örnek olarak *Berci Kristin Çöp Masalları* verilebilir. Yine saçma dil vardır, yine bu saçma dil üzerinden birilerinin yaşadığı acılar vardır, yine kötüler vardır ve doğal olarak yine bu kötüler açık açık söylenmeden okura gösterilir. Ve tüm bunlar masal dilinin kullanımıyla okura sunulduğunda, şiddetli bir saçmalık kazanır. Yazarın, kara mizahın dilinden ele aldığı kesim İstanbul'un arka sokaklarındaki bir gecekondu mahallesidir ve bu mahallede insanların yaşamlarında her türlü sorun “ölüm, hastalık, yaralama vb.” eksik olmaz. Komik dilin arkasında verilir her türlü sorun, hatta zaman zaman okurun yüzünü bile güldürebilir. Ancak bu gülüş de, kara mizahın doğası gereği, rahatsız edicidir.

Kapitalist sistemin en alt sınıfında olan işçileri ve onların nasıl sömürüldüğünü, işin içine kara mizahı da katarak ele alan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda; fabrikaların sağlıksız koşullarındaki insanların hayatları göz önüne alınmaktadır. Üç kuruş para için aralıksız çalışan, bedensel açıdan fazlasıyla hırpalanan bu insanlara göre ölüm, hastalık, yaralanma, kaza vb. günlük hayatın akışındaki sıradan olaylardır. Sömürüldüklerinin, haklarının yendiğinin hiç farkında bile değillerdir. Bu kötü yaşam, romanda farklı mizahî anlatımlarla, dile getirilir. Ölümle, hastalıkla haşır neşir olan bu insanlar için, bu kavramlarla ilişkili olayların verildiği bölümlerde daha çok kara mizahın kullanıldığını görürüz.

Çöp Yolundaki fabrikaların işçiler arasında ikinci adları vardı. Kimi ciğer söndürür, kimi göz kurutur, kimi kadını kısır eder, kimi işçisini sağır koyardı. Çöp Yolunda, davul dengi dengine lafını, “Kanı kurşunlu yiğide, ciğeri tozlu gelin” lafı karşılardı. Bu laf akü işçisi gençlerin peşpeşe iplik işçisi kız almasından sonra ortaya çıkmıştı. Akü fabrikasında iki üç yıl çalışan erkeklerin kanına kurşun işler, kanı kurşunlu yiğit iktidarsızlığa düşer, evlenip Çöp Yoluna çıkamazdı. Bu işçilere bir tek sarım soluk iplik işçisi kızlar varırdı. Çöp Yolundaki âdetlerden biriydi bu (Tekin, 1990, s.s. 36-37).

Para kazanmak için insanların kendilerini, hiçbir sağlık güvencesi olmayan fabrikalara atması ve bunun sonucunda da hastalanması, zehirlenmesi, bazı organlarının zarar görmesi kaçınılmaz bir durumdur. Hatta bu rahatsızlıklar, kimi zaman fabrikaların dışına taşar, ilaçlı suyu Çiçektepelilerin üzerine salan fabrika sahibinin bencilliği karşısında, sokakta oynayan çocukların vücudunda yaralar çıkmaya başlar ve hepsi yataklara düşer vb. Bu insanların yaşadığı kötülükler, tüm roman boyunca devam eder.

İşçilerin tek yapması gereken; patronlarının daha zengin olması için çalışmaktır. Karşılığı çok az da olsa, çalışmak, dayanabildikleri kadar üretim yapmaktır. Anlatıcının fabrikalar üzerinden dile getirdiği var olan gerçeklik kapitalizmin dayandığı noktaların adil olmamasıdır. Sosyal devlet anlayışına duyulan özlem, sözcüklerle belirtilmese de, arka planda kendini hissettirir. Kapitalizm yanlış işlemektedir; özellikle Türkiye gibi gelişmeye çalışan ülkelerde, işçi sınıfı fazlasıyla sömürülmektedir. Bu sömürü düzeni de, fabrikalarda söylenen saçma gibi görünen, müdürlerin söylediği şarkılarda dile gelir. İronik bir yapılanmayla kurulan bu dizeler, işçilerin çaresizliğini gözler önüne serer.

Bir süre sonra buzdolabı fabrikasında ‘Muntazam işçi’ diye yeni bir şey ortaya çıktı. İşçiler muntazam çalışanlar, muntazam çalışmayanlar diye ikiye ayrıldı. Muntazam çalışanlara daha fazla saat ücreti verildi. Muntazam olmayan işçilere her ödemedede muntazam lafından sinir geldi. Sinirlenen işçilerden biri bu lafı ağzında evirip çevirip diliyle hart diye kesti. ‘Muntaz’ diye bir laf işçi dilinde küfürler arasına geçti.

İşçiler daha hızlı
Uçaktan daha hızlı
Çalışın daha hızlı
Elim ayağımdan önce
Uzanırsa prese
Parmaklarınız kopar
Üstüptüye kan dolar
İşçiler daha hızlı
Uçaktan daha hızlı
Çalışın daha hızlı (Tekin, 1990, s. 62).

İşçileri harekete geçirmek için, ‘Daha Hızlı’ şarkısını dilinden düşürmeyen yeni müdür; herkesi birbiriyle yarışa sürükler. Çok çalışanların kazancı artar, az çalışanların gözü paralarda kalır. Bu sömürü sisteminin altında ezilip kalan işçiler, kimi zaman isyan ettiler; kimi zamansa ‘uçaktan daha hızlı çalıştılar’ ve emeklerinin çok da altında olan üç kuruş parayla kendilerinin, çok çocuklu ailelerinin geçimini sağladılar. İsyân ettikleri

zamanlarda da, fabrika sahibinin adamlarıyla, en üstte ise devletle çatıştılar. Bu dile getirilen sorunların hepsi, insanın yaşamında iz bırakan büyük yaralardır ve suçlular da dışarıdadır. Kara mizahçı bu oluşumun farkında olan biri olduğu için de saçmalığı, abartının gücüyle kurar ki; okur var olan sorunu görsün ve sanatçı, çözümü bulmada da okura yardımcı olabilsin.

Kimi romanlarda kara mizahın doğasındaki saçma dil, daha da kapalı bir forma bürünebilir. Cümleler arasındaki ilişki, zar zor anlaşılır bir dile dönüşebilir ya da hiçbir ilişki de olmayabilir. Sanatçı anlamların birleştiği bütün yolları kapatmıştır ve okur anlamsızlığın içine gömülebilir. Cümleler yarım bırakılabilir, anlam kesilir yani anlam devrik ve eksilteli cümlelerin arkasına gizlenebilir. Hatta türler bile birbirine karışabilir. İronik dil, kara mizahı beslemek için de kullanılabilir. Doğal olarak da tüm uyumsuzluklar kara mizahta anlamı zorlaştıran, daha kapalı bir forma büründüren niteliklerdir. Bir açıdan ironideki kapalılığa benzer; sonuç olarak ironide de kapalılığı doğurmak için kullanılan yöntemlerden biridir, saçmalığı satırların arasına yerleştirmek. Bu açıdan ele alınan romanlar arasında, *Berci Kristin Çöp Masalları*, okurunu *Aylak Adam* ya da *Tutunamayanlar* kadar yoracak, kafasını karıştıracak bir eser değildir.

Saçma dilin kullanıldığı romanlardan biri olan *Karanlığın Günü*'nde de, kara mizahın tonu, kendini arka planda ve hatta sözcüklerin arkasına daha da gizlenerek belli eder. Özellikle de insan yaşamına özgü, yadsınamaz gerçekliklerin var olduğu yerlerde. Bu gerçeklikler, kimi satırlarda ise okuyucuyu rahatsız etmenin, iğrendirmenin boyutundadır. İğrenç diyebileceğimiz sözcükler, metnin rahatsız ediciliğini artırarak dikkat çeker. Kısacası olumsuzluklar, kötülükler üzerinden okurun dikkati çekilir. Amaç da zaten bu dikkati uyanık tutabilmektir. Özellikle Neslihan'ın annesinin kaldığı bakımevinin, saçma bir dille kurulu betimlemesi, anlatıda dikkat çeken pasajlardan biridir.

koğuşunu hastaların
balkonun çiğliklerini
iplik fabrikasından emekli işçi kadının şarkılarını
çuvalla taşınan o kabarık ve kımıltılı şeyleri
alt kata kadın bakıcıları alıp bir şeyler yapan
(bazen Emine'yi de alıp)
uzun kuyruklu ceketli, kavun şapkalı, şişman
adamı
cankurtaranın durmadan götürdüğü beyaz örtülü
sedyeyi... (Erbil, 1989, s.s. 17-18)

Hastanenin yaşama koşulları, oradaki bakıcıların, yardımcılarının ne gibi bir ortam yarattığı, hastaların nelere maruz bırakıldığı, tam olarak kara mizahın dilinden aktarılmıştır. “Balkonun çıgıllıkları, çuvalla taşınan kımıltılı şeyler, beyaz örtülü sedyeyi” gibi tamlamalarla, devletin en güvenilir kabul ettiğimiz kurumlarından biri olan hastanelerin, insanlara ne gibi pozisyonlar sunduğunu görürüz. Var olan iğrençliklerin, annesini ziyarete giden birinin gözünden dile getirilmesidir, tüm bunlar. Hastanenin betimlenmesi, kara mizahla, absürd anlatımın bir bileşimidir. İnsanı rahatsız eder, ürkütür. Ölümle iç içe olan bir hastanedir; daha doğrusu ölümün büyük bir arzuyla beklendiği, herkes için bir kurtuluş kabul edildiği.

İlerleyen satırlarda, anlatım daha da iğrençleşir. Ölüm anlatılır; ancak kötücül sözcükler vardır işin içinde. Hatta saçmalığın yerini kötücül bir mizah alır. Şiir dili kullanılır, komik olan öğeler yok olur, dil daha komplike bir yapıya bürünür. Anatılan yer yine aynıdır; Neslihan’ın annesinin kaldığı bakımevi. Ancak gerçekten kötü bir yerdir, devlete ait bir kurum olduğu için hastalarla doğru düzgün ilgilenilmemektedir. Hastaların hepsi bir köşeye atılmış, kötü olayların arasında yaşama tutunmaya çalışmaktadır.

o koku
 ciğer diplerine sinen
 ne denli kısa soluklarla atlatmaya kalksan da
 zamanı
 o koku!,
 çürümekte olan insan tenine karışmış olan
 insan sesine ve soluğuna
 insan iniltisine ve yakarışın kanına karışmış
 yemek, süt, sidik, sabun buğusu... (Erbil, 1989, s. 22)

Bakımevinin sağlayamadığı koşullar, aslında sağladıkları üzerinden gösterilir. Kötü bir yerdir ve anlatıcı bu mekanın ne kadar bakımsız ve güvensiz bir yer olduğunu, kötücül bir dil kullanarak anlatır. Romanın ilerleyen bölümlerinde, mekanla ilgili olumsuzluklar daha da artar; saçmayı yaratan her ne ise yine karşımızdadır. Hatta bu sefer, anlatıcı dili daha da saçmaya büründürür ve akıl hastası kişiler üzerinden anlamsız sözcükler yerleştirir.

Akıl sağlığını kaybetmiş olan bu hastalara yaklaşımın yanında, onlarla ilgili verilen ayrıntılar da, kaçınılmaz çaresizliği gözler önüne sermektedir. Birbirine saldıran, anlamsız hareketlerde bulunan, yataklara bağlanan, bağırarak dolaşan, dayak yiyen, kendi kendine konuşan vb. tüm bu bir araya getirilen seslenişler, saçma dili doğurmaktadır. Her okur için kolay anlaşılabilir bir yapı olmayabilir. Özellikle anlatı formunun da şiire uyarlandığı kimi satırlarda, hastalarla ilgili gerçeklerin dile getirimi karmaşık cümlelerin arasına sıkıştığı için, okurun anlaması emek gerektirir.

Alamanyalı Memnune keman olmuş ÜÜÜÜÜ
 geziniyor
 Alamanyalı Yürüyen Muazzez çıplak ayakla ve
 işeyerek ve
 hızla yürüyerek koridorda emmekte plastik
 terliğini,
 Sofî bağırarak içerden “Bana bakın, bana bakın
 vre! Bana bakın!”
 Ştrudel Safiye, hani Erol? Hani Erol?
 Hastabakıcı Binnur, ulan bok yenir mi pis karı,
 bir de Almanca biliyorsun be? Manyak karı elmalı
 pastaymış!...
 tutunarak kapılara ve taşlara sürünerek
 cırılçırplak, arıyor Ştrudel Safiye Erol’u (Erbil, 1989, s.s. 25-26).

Hastaların içinde, annesiyle iletişim kurmaya çalışan Nesli, hiçbir yere dokunamamakta, annesine iyi bakmaları için de, görevlilere para dağıtmaktadır; ancak çok da bir işe yaramaz. Pis bir kurumdur, hastalara bakacak doğru düzgün bakıcı yoktur, temiz bir yer değildir. Tüm hastalarla sadece bir kişi ilgilendiği için bakımevinin düzene girmemesi, pis olması, hastaların kontrol edilememesi çok normaldir. Anlatıcı kurduğu bu saçma dilin içine; pislikle ilgili sözcükleri, kişiyi rahatsız edecek kelimeleri “çıplak ayakla ve işeyerek”, “emmekte plastik terliğini”, “ulan bok yenir mi pis karı” vb. katmıştır ki; okurun daha çok dikkatini çekebilir. Nedeniyse; kimi zaman iletilmek istenen mesajların; iyinin değil de kötünün kullanılmasıyla daha çok fark edilebilmesidir; özellikle mizahî kullanımlar bu duruma örnek verilebilir.

Leylâ Erbil, Türk Edebiyatı’nda, öyküleri ya da romanları olsun, kara mizahı en keskin hatlarıyla kullanan yazarlardan biridir. Romanları arasında da *Karanlığın Günü*, bu çizelgede ilk sıralarda yer alabilir. Nedeniyse; *Karanlığın Günü*’nün tiyatroya ait bir kavramken romana uyarlanmış olan “slapstick komedi”nin saçmaya uyarlanmış

hareketlerini andıran ve içerisinde kötücül bir yaşam algısı barındıran, ayrıca da okuru rahatsız edebilecek sahnelerle dolu bir roman olmasıdır. Bu açıdan iç dünyası karanlık bir eserdir, diyebiliriz.

Genel olarak kara mizahın kullanıldığı birçok eserde, anlatıcının okura göndermek istedikleri vardır; bunlar savaşın açtığı yaralar, açlık, fakirlik, şiddet vb. konularla ilgili yaşananlar olabilir. Sanatçı bu şekilde, okura gözlerinin kapalı olmadığını, dünyada yaşanan tüm kötü olayların farkında olduğunu, saçma dilin gerisinden bildirir. Ayrıca kara mizah, sanatçının, yarattığı ana karakterle topluma, toplumdaki değerlere olan kızgınlığını da taşır üzerinde. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, yazar için bir tür terapi halidir. Özellikle de bireyin iç dünyasından seslenişine kaydığında, yazarın sesi, kimliği birçok yerden kendini duyurur. Anlatıcı iç konuşma tekniğiyle her konuda, içinden geçenleri sıralar gider. Cümleler arası anlamsız birliktelikler artabilir, dil zorlaşabilir. Bu anlamda örnek olarak Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* verilebilir.

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda karşımıza çıkan anlatı kişinin içinde kimi uyumsuzluklar vardır. Özellikle de toplumdaki etik değerlerin düşük, ilişkilerin yozlaşmış hali kişiyi fazlasıyla rahatsız etmiş, doğal olarak çevresiyle olan uyumsuzluğu da tüm roman boyunca devam etmiştir. Ayrıca anlatıcının özelinde Türkiye'ye, genelinde ise tüm dünyaya bir kızgınlığı vardır. Çünkü akıllı insan, ürettiği kötülüklerin içinde, kendi boğulup gitmektedir. Kısacası atom bombasını insan bulmuş olabilir; ama bu bombanın altında kalan da yine akıllı insandır.

...Canım Tanrı'cığım lütfen sağır et beni, en iyisi al canımı. Nükleer güçlerin sınırlandırılmasına ne gerek var. Basıverin yalvarırım büyük patronlar kırmızı düğmelerinize. Hepimizin sorumlu olduğu şu mültizyonluk yok olsun. Uzun ettim elbet. Yani bir ben mi kalacağım taş taş üstünde bırakılmamaşlığın ardında. *Havva* da gerek öyle ya, döllemeyi bekleyen! Yeniden yaratma özünü korumak mı? Öyle bir öz mü var sanıyorsun. Gelinecek nokta bundan farklı olacak ha! Kapa çeneni '*Hırsız Saksığan*', yaralı ceylan! Işınla kendini o eski, yalın zamana (Bener, 1991, s.s. 29-30).

Anlatıcı, savaşlara, yaralamalara, atılan bombalara, -İkinci Dünya Savaşı'nda, birçok insanın ölümüne yol açan atom bombası gibi- karşı tepkisini "Nükleer güçlerin sınırlandırılmasına ne gerek var?" karşıtlamasıyla ortaya koyar. İçten içe bir kızgınlık

halidir. Anlatıcının geleceğe karşı bir umudu olmadığı için, insanlardan bir şeyler beklemez. Bu satırlarda distopya kendini belli eder. Umutsuzluk hali ya da karamsarlık da diyebiliriz, her satıra sinmiştir. Bir çeşit var olamama halidir bir bakıma; belki de toplumdaki basitliklere olan kızgınlığın sonucunda gelinen noktadır. Bu bakış açısı, kötüye odaklanma, ilerleyen satırlarda da, kara mizahla ve ironiyle yoğrulmuş bir şekilde devam eder, gider.

Absürd anlatım, ilerleyen paragraflarda da vardır. Kelimeler birçok kara mizah örneğinde olduğu gibi “pislige, iğrençlik hissi yaratan sözcüklere” doğru kayar. Amaç okuru daha fazla rahatsız etmek; bir açıdan da onun dikkatini çekerek metne odaklanmasını sağlamaktır. Sadece bu romanda değil, ele alınan romanların birçoğunda, *Tante Rosa*, *Karanlığın Günü*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Ağır Roman* vb. örnek verilebilir, karşımıza çıkan ‘iğrenç’ diyebileceğimiz, okuru rahatsız eden sözcükler birçok kez kullanılmıştır. kısacası absürd dilin kullanılmasıdır.

...Bir denk düşürüp *Ulus*'a uzanmalı, arap sabunu almalı. Saçlarımı mafya babası sanmasalar usturayla kazıtacağım. Koltukaltlarım koku giderici diye yutturulan fisfislardan fisfislanmayacak. Yanıma sokulanlar, dolma burunlarını tutsunlar. Vurma jilet, hamamotu, uzasın kılların, batılılaşsın, salkım saçak. Pastırma da yemeli. Beter kokmalıyım. Pastırma da yemeli. Beter kokmalıyım. Pastırmalı ter kokusuna bayılmalı herkes. Parababalarının apışarası oyunlarına aldanmamalı, çiş kokmalıyız vatandaşlar, köpek tersi. Alışırız ve kalkınırız (Bener, 1991, s. 30).

Anlatıcı bu satırlarda farklı iletileri bir araya getirmiştir. Okur bu satırlardan birçok anlam çıkarabilir. Özellikle ironinin de kendini gösterdiği cümlelerde, yazar birebir karşıtlama yaparak tam tersi bir anlamı kastetmiş ya da bir tür toplumdaki batı hayranlığına duyulan bir tepki olarak bu cümlelerle kendi isyanını duyurmuş olabilir. Başka bir açıdan da okurla, var olan sosyal yapılanmayı kastederek, özellikle de özentiliği esas alarak alay ediyor da diyebiliriz. Kısacası çokanlamlı bir yapılanma söz konusudur; ve bu yapılanmayı da kara mizahın yanına yaklaştıran, yazarın absürdü doğuran “ter kokusu, apışarası, çiş, kıl vb.” gibi sözcük seçimi ve karşı tarafa yönelttiği eleştirileridir.

Anlatıcının, çevresindekilerle, okur ya da başka yazarlar olabilir, bir hesaplaşması vardır. Bay Muannit; insanların yüzeyselliğini, basit arayışlarda gezinmesini, iletişimsizliğini, eleştiriye olan kapalılığını, sorgulamayı bilmemesini vb. eleştirir. Alkol de doğal olarak, kişinin etrafına olan kızgınlığını pasifize etme de, kendini umursamaz biri konumuna getirmede başarılı bir araçtır. Anlatıcı da birçok yerde, alkolle aralarındaki ilişkiyi, onu yücelterek, kendini alkolik şeklinde tanımlayarak, kısacası yaşamında “fazlasıyla ciddiye alarak” göstermektedir.

...Eğlendirici değilsem, kapkaralığıma dayanamıyorlar. Verdiğim zekât yetmiyor mu? söz bıçkınlığım? *'Alsanıza acımı siz de dev dalgalar biraz koynunuza?'* Soğuksunuz. Buzsunuz, benden beter! İki buçuk zekâ kırıntısına dayalı, dışıme görelere göre ince sayılan bücür sokuşturuculuklarıma ne de çok bayılmıyor! Formundasınız Bay Muannit yine. “Ben içkiyi ciddiye alan adamım, *dipsomanım!* Bence de yaşamının tek ciddi uğraşı bu olmalı ayılmamak (Bener, 1991, s. 72).

İnsanların kendi dili için söylediklerini de ‘kapkaralığıma dayanamıyorlar’ şeklinde ifade eder. Sözünün yıkıcılığının, keskinliğinin farkındadır; ancak insanlardan da biraz emek ister; kendini anlamaları ve hoşgörülü yaklaşımları için. Ayrıca farklı yerlerden alıntılar yaparak, okur için zor olsa da, ilk başta saçma gelen dili daha da güçleştirir. Şunu da eklemek gerekir ki; Vüsat Bener için, genel olarak bu paragraflarda, hatta romanın genelinde karşımıza çıkan “ironi” dilinin temel kemiğidir. Romanda ironi ve kara mizah kimi pasajlarda, yukarıdaki örnek verilebilir, el ele gider. Anlatının kimileri için zor olmasının altında yatan nedenlerden biri de bu birlikteliktir, diyebiliriz.

Kimi zaman da saçmanın kullanımı, anlatıyı, sözcüklerin ötesine gidebilmeyi gittikçe zorlaştırır. Her okur için, anlamına kolay ulaşılır bir dil zaten yoktur; ancak bu oluşum kimi yerlerde fazlasıyla güçlenir. Hatta kimi pasajlarda, anlatıcının ne dediği, sadece kendine özgü bir dünyayla anlaşılabilir; doğal olarak tam anlamıyla ne dediği, sadece kendisinde gizli kalır. Birden çok anlam sıralanır gider, burada ironinin de etkisi söz konusudur. Cümleler arasında bağlantısızlıklarla kurulu ‘bağlantılar’ çok zayıftır, sözlerinin kime yöneldiği de açık açık kendini ele vermez. Kimi zaman kendisidir, okuların önünde olan; kimi zamansa okurdur; kimi zamansa aydın diye nitelediğimiz insanlardır. Hatta sadece edebiyatçıları, daha da daraltırsak doğrudan yazarları hedef alan cümleler bile vardır.

...Anılarımın bir bölümünü okumuş. “Üreten ellerinden öperim.” diyor. Üretmiyorum, ürüyor ayrıkotları! Yine de sağolsun. Tek kişi buna benzer bir şeyler demeli demek, hiç değilse. Ne denli aldırılmaz havalara diksem de boksör burnumu. Yetmişlik J. Arden usta da, sanırım vızgelir savına karşın, yazmayı sürdürebildiğine göre, en az iç çalkantılarını iletmeyi düşünmediğini ileri süremiyordur. Böylece *fakir-i pürtaksir* de nice *megolaman* olduğunu-sözde ayrımında olmadan, ortaya koymuş bulunmaktadır (Bener, 1991, s. 82).

Kendi yazdıklarını ‘ayrıkotları’ şeklinde betimler; farkındadır başkalığının, gariipsiliğinin. Ancak bu durumdan da memmundur; özünde de herkesle aynı olmayı sevmez. Dilini zorlaştırmadaki temel nedenlerden biridir; belki de farklı olma isteği. Alaycı dil baskındır, bu satırlarda kara mizah yavaş yavaş yerini daha çok ironiye bırakır. Yazdıklarında “ürüyor ayrıkotları” diyerek bir rahatsız edici bir bakış taşıdığını ifade eder. Sadece rahatsızlık değil; aynı zamanda da, bu sözcüğün içerisinde, yazdıklarının kimi zaman kendisi de dahil, karşı tarafı eleştiren bir eser olduğu da gizlidir.

Genellikle kara mizahın kendini gösterdiği romanlarda toplumsal sorunlar sıralanır gider. Burjuva olsun, işçi sınıfı olsun, memurlar olsun, entelektüel tipler olsun; yaşadıkları acıların, kötülüklerin, kara mizahın saçma dil kurulumuyla yoğrulması vardır. Kara mizah deyince, birçok okurun aklına genellikle alt sınıfa ait grupların acılarına aitmiş gibi gelse de, her türden insanı görürüz. Daha aydın diyebileceğimiz kişiler de karşımıza çıkabilir; genellikle karşımızdaki sorunlu tipler olsa da. İşçi kesimi, varoş mahalleler, kısacası alt sınıf diye bir kategoriyle ayrıştırılan bu tipler en belirgin bir yapılanmayla iki romanda kendini tam olarak var eder. Bu romanlardan biri *Berci Kristin Çöp Masalları*, diğeri de *Ağır Roman*’dır. Tipler açısından zengin olan her iki romanda da, dil ve anlatım çok farklı olsa da, sorunlar benzerdir, iç acıtan bir gülüş vardır, arada güzellikler belirse de mutsuzluk hakimdir.

Türk Edebiyatı’nda yerlatı edebiyatının eserlerinden biri olan *Ağır Roman*, İstanbul’un arka sokaklarını anlatır. İçinde sokak çocuklarının, hayat kadınlarının, esrar satıcılarının, transeksüellerin, genelevlerin, araba tamirhanelerinin vb. binbir çeşit insan ve mekânın bir arada bulunduğu yer olan Tarlabası, romanda, komik, kimi zamanda

kara mizahın anlatımıyla bütünleşerek karşımıza çıkar. Öncelikle insanı cahildir, komiktir; bir o kadar da eğlencelidir.

Ağır Roman, arka sokaklarda yaşayan insanların acılarını dile getirir; her ne kadar araya sıkışan komik sahneler olsa da. Özellikle fuhuş yapan, uyuşturu kullanan, kumar oynayan insanlar devreye girdiğinde, anlatıcı sokaklarda yaşanan her türlü gerçekliği anlatıya, acının ve gülüncün harmanlanmasıyla dahil eder. Cinsellik de neredeyse, modern insanın ayıp, etik değil gibi, yorumlarla karşılayacağı her türlü sahnede yer alır. Atıyla ilişkiye giren Tıbbı, hayat kadınlarıyla vakit geçiren insanlar, ölüyle sevişen kişiler, seks yaparken sesleri kaydettiği kasedi sokak ortasında dinletenler vb. sıralanır gider.

Aniden ortalıkta beliren Gaftici Fethi, Fil Hamit'in arabasını şanına yakışır biçimde tavladı. Gaftici'nin hünerli ellerine kapılan araba, kapı ve pencerelerini cömertçe açtı. Fethi yatakta dostuyla beraber doldurduğu seks kasetini de teybe sürdürdü. Teypten çıkan seksi çığlıklar, inlemeler Kolere Sokağı'nı kapladı. Köylü kadınlar başörtülerinin uçlarını ağızlarının önüne çekip içi gözüken tül perdelerin gerisine devrildiler. Âlemci kadınlar ve tamirhanede çalışanlar Gaftici Fethi'ye "Helal olsun usta sana bu yollar," dercesine baktılar (Kaçan, 2014, s.s. 2-3).

Buna benzer sahneler, romanda birçok kez görülür. Bu romanın parlak bir rengidir cinsellik; doğal olarak da birçok sahnede yazarın üslubunu belirleyen temel öğe olmuştur. Zaten romanın kimliğini belirleyen özelliklerinden biri de bu sahnelerin, argo sözcüklerin özgürce kullanılması, komik dili yaratmak için var olması olabilir. İnsanların yaşamları sanki seks üzerine kurulmuş gibi, hep bir cinsel açlık peşindedirler. Sokakta hayat kadınlarının da çok olması, doğal olarak cinselliğin dozunu artırmaktadır. Argo sözcüklerin kullanımı, romanın başından sonuna kadar kendini gösterir.

Cinsellik, okur üzerinde şaşkınlık yaratacak birçok bölümde, kara mizahın dilini, kurgusunu, zenginleştiren bir öğedir. Kimi zaman komiklik ve şaşkınlık ağır gelse de; eleştirilen taraf cinsel açlık, gelişmemişlik, kıyıda kalmışlıktır. Mahalledeki erkekler, cinsel isteklerini, çalıştıkları mağazalarda, süsledikleri, giydirdikleri mankenlerle sevişerek gidermeye bakarlar, onlar için en kolayı budur. Kimi zaman da cinsel istek, bir hastalığa nekrofilie dönüşür ve insanları rahatsız edici boyuta gelebilir.

Gece daha ceset soğumadan mezarın başında Kolera'nın azgın gençleri derin nefesler alarak turlamaya başladılar. Mahalleli hicranlı bir uykudayken, mezarı tırnaklarıyla köstebek gibi kazıp mitrayı dışarı çıkardılar. Ölü mitranı üzerindeki kefeni özenle ve korkusuzca çıkarıp yere çarşaf yaptılar. Dört kafadar sabahın ilk ışıkları çıkana kadar mitrayla önlü arkalı, sağlı sollu seviştiler. Mitra bir ara gözlerini açıp, “Aslanlarım benim size helal olsun,” deyip tekrar gözlerini kapattı. Azgın gençler sabah postasını da atıp mezarı kapattılar (Kaçan, 2014, s. 78).

Romandaki bu sahne, okur için iğrençliği içinde barındırır; komiklikten öte rahatsız edicilik, kaygı vericilik ön plandadır. Okurda gülmekten çok, insanın içini acıtma duygusunu ön plana çıkarır. Günlük dilimizin içine sinmemiş olan sözcükler vardır; mitra gibi, hayat kadını demektir. Ya da argo kullanımlar “sabah postasını da atıp” vb., her cümlemin içine yerleşmiştir. Normale uymayan, bir cinsel birliktelik söz konusudur. Komik olan ise hayat kadınının, bir ara gözlerini açıp “aslanlarım helal olsun size be!” diyerek gençlere seslenmesidir. Okuru güldüren de bu sürrealist sahnedir.

Ağır Roman'da, kara mizah, zaman zaman kendini hissettirir; özellikle eğitim, çocuklar, şiddet, ölüm gibi konularda kara mizahın acı veren tonunu görürüz. Zaten yeraltı edebiyatında kara mizahın olmaması mümkün değildir; anlatıcının ele aldığı kesim toplumun sorunlu, şiddetin en yüksek, eğitim seviyesinin ise en düşük olduğu bölümüdür. Doğal olarak da bu grup acı veren olayların da sık sık yaşandığı, aynı zamanda insanların da acıya dayanıklı olduğu kesimdir. Belki de bu nedenle kara mizahla dile getirilmişlerdir.

Romanın ilk sayfalarından başlarsak, birçok satırda dilin saçmalıklarla zenginleştirildiğini görürüz. Aslında saçmalık dediğimiz kurulumun; argonun kullanılması; okurun bilmediği birçok kelimelerin, yeraltı edebiyatından alınmış, olması; ilginç söz dizilimlerinin bir araya gelmesi, “metal gözyaşları” gibi; kişi adlarının takma isimlerle veya lakaplarla desteklenmesi, “Fil Hamit ya da Puma Zehra” gibi; değişik söz sanatlarının varlığı, anlatıda sıralanır gider. Anlatıcının üslubunu farklılaştıran da yukarıda satırda sıraladığımız bu dil oluşumlarıdır.

Fil Hamit'in çırağı Tilki Orhan, ustasının kaydattığı çamurluğun üzerindeki çapakları taş motoruyla temizlerken gözlerine yüzlerce metal parçası kaçtı. İlk başta delikanlılığa verip gözündeki acıyı unutmaya çalışan Orhan, gözü harbiden yanmaya başladığında tamirhanenin üst katında oturan Puma Zehra'nın kapısında metal gözyaşlarıyla ağladı. Kimseye görünmeden ağladığını zannederken Puma Zehra, Orhan'ı biraz daha ağlatıp ardından haşlanmış patatesi ortadan ikiye bölerek Tilki'nin metal döken gözlerine koydu (Kaçan, 2014, s. 3).

Kara mizahın içine dahil edebileceğimiz bir konu olan, çocukların küçük yaşta atölyelerde, tamirhanelerde çalıştırılmaları, dayak yemeleri dile getirilir, bu paragrafta. Devamında da gözlerinin acısının arkasına bir de ustasından, işini doğru düzgün yapamadığı, tamirdeki arabanın çitasını çaldığı için sert bir tokat yiyen Tilki Orhan, ne yapacağını şaşırır ve en yakın arkadaşı Gıllı Gıllı Salih'ten yardım isteyerek, ustasıyla yaşadığı soruna çözüm bulmaya çalışır. Puma Zehra'nın bulduğu çözüm ise, okura ilk başta komik gelse de, Tilki Orhan'ın gözüne haşlanmış patates koymaktır. Devamında ise tüm mahalleyi toplayıp insanlardan para ister, saçma gibi görünse de, kendi dünyalarında bulabilecekleri tek çözümdür. Saçmadır; ama yapılabilecek başka bir yol yoktur. Çünkü bu insanların hayatları saçmalıklarla ilerlediği için, çözümlerde bu doğrultuda kurulur.

Saçma dil, anlatıda eleştirinin oklarını sahiplenen dil oluşumlarıdır. Saçmalığın içerisinde; abartı olabilir, karşıtlık olabilir, uyumsuzluk olabilir vb. birçok bağlantıyı zayıflatan oluşum eklenebilir. Bu oluşumların varış noktası ise; ortadaki sorunu okura daha tepkisel bir şekilde göstermektir. Mesela açlığı yenebilmek için, mahalle halkının bulduğu çözümler, bu kavramı pekiştirme adına bulunmuş dil oyunlarıdır. Açlık, mahalle halkında öyle bir boyuttadır ki, insanlar için, toplumsal düzeni sağlayan her türlü kural anlamsızdır. Berber Ali'nin eşi İmine, güvercinin tüylerini ayıklayıp pişirip çocuklarına yedirmesi ya da insanların içinde kedi eti olan lahmacuna alışmaları gibi. Özellikle, romanda kara mizahın dilinden sunulan kediyi yakalama sahnesi komiktir; bir o kadar da rahatsız edicidir.

...Bayram-seyran dinlemeden çalışan esnaflar, yoldan geçen lahmacuncuya, "Hayırlı bayramlar usta, bak bayram bahşişin yerde yatıyor," diyerek kediyi gösterdiler. Lahmacuncu kediyi softalara çaktırmadan alıp kutusuna koydu. Kolera'nın kahrını yıllardır çeken insanlar kedi etinden yapılan lahmacuna alıştıklarından, bu tip olaylara aldırış etmiyorlardı. Hatta bazı zanaatkarlar lahmacuncuyu, çağırırken "pisi pisi" diye sesleniyorlardı (Kaçan, 2014, s.s. 50-51).

Aç olan insanlar için önemli olan ne yediği değildir, doğal olarak. Önemli olan karnının doyması, bir geceyi daha yemek bulma sorununu çözerek geçirebilmektir. Saçmayı yaratan, kedi etine, insanların alışmış olmasıdır. Ancak anlatıcı bu alışma durumunu, komik bir dille okura iletir. Özellikle mahalle insanının, lahmacuncuyu “pisi pisi” diye çağırması, kedi eti yemeye alışmanın ve bir de bununla dalga geçebilmenin örneğidir ve doğal olarak komiktir. Tipik bir kara mizah örneği olan bu satırlar, okur üzerinde yaratmayı amaçladığı kötü hissini güçlü bir şekilde kurar.

Ağır Roman, genel olarak başından sonuna kadar, kara mizahın baskın olduğu romanlardan biridir. Zengin bir dil vardır; ancak bu zengin dili kuran; varoş insanının, kısacası yeraltı edebiyatının sözcükleridir. Ölümle içli dışlı gider; ancak mizahî bir dil kullanıldığı için ölümün acısı sözcüklerde açık açık görünmez. Ancak yine de okur üzülür, hem de içi garip bir sızıyla sızlayarak. Romanın en büyük başarısı da, açık açık fark ettirmeden istediğine ulaşan, ölümün soğukluğunu, insanın ezilmişliğini, bir köşede kalmışlığını hissettiren bu sözcük kurulumundadır. Gerçeğin farklı bir dille de olsa okurla buluşmasıdır.

Genel olarak kara mizahın kullandığı dil yapılanmalarından biri olan “saçma”yı yaratabilmenin gücü ya da başarısı diyebiliriz, romandan romana farklılık gösterebilir. Ayrıca saçmayı yaratabilme, anlatıcının kullandığı tekniklerle de değişebilir; aynı zamanda ortak bir dil yaratan oluşumlar da olabilir. Bunlardan en temeline “argo dil”in kullanımı diyebiliriz. Ele aldığımız romanlara baktığımızda, argo dil, *Tutunamayanlar*’da, *Tante Rosa*’da, *Karanlığın Günü*’nde, *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*’nda, *Ağır Roman*’da karşımıza çıkar. Kimisinde konuşan burjuva dünyasının sözcükleridir; kimisinde konuşan ise varoş kesimin, taşradan gelip şehre yerleşen ve gittikçe de batağa batan insanların sesidir. Hatta *Ağır Roman*, gibi yeraltı edebiyatının bir örneği kabul edilebilecek anlatılarda, kullanılan sözcük dünyası, alışılmışın dışına fazlasıyla çıkıp okuyucuyu şaşırtabilir de. Zaten yeraltı edebiyatının ya da kara mizahın, kendi içerisinde, diğer mizah türlerine göre daha fazla argo dil kullanabilme özgürlüğü vardır. Saçmayı kurabilmek için pislige, iğrençliğe, küfüre, hakarete, okuru rahatsız edecek sözcüklere özgürce yönelebilir. Önemli olan bu sözcüklerin kullanımının

anlatının niteliğine uyup uyması, metindeki uçları yaratabilmesi, şiddeti, kötüyü doğurabilmesidir. Ayrıca gerçeği kendi özgün dünyasıyla aktarabilmesidir. Bu doğrultuda ele alınan romanlarda “saçma”yı yaratan sözcükler, neyi iletmek istediği kıstas alınarak çözümlenmiştir.

3.2. Karamsarlık, Mutsuzluk:

Kara mizahta ‘karamsarlık’ı barındıran nedenler; metnin ele aldığı konunun “savaş, ölüm, hastalık” gibi dünya ve insan üzerinde bıraktığı sarsıcı etkiler olabilir, anlatıcının kullandığı dil olabilir, var olan sorunlardaki çözümsüzlük olabilir. Her ne olursa olsun, anlatıdaki kişiler, anlatıcı, sanatçı hatta okur bile mutsuz bir atmosferin içindedir; zaten yapıtın amacı da karşısına çıkan her kişiyi mutsuz ederek sarsmaktır. En önemlisi de okuru. Okurun mutsuzluğu, metnin amacına ulaşmasının bir göstergesidir. Metni anlamayla, paralel gider; kara mizah içeren yapıtlardaki karamsarlık ya da mutsuzluk.

Kara mizahta; mutsuzluğun, karamsarlığın, okura yaşanan sorunlarla ilgili var olan gerçekliği iletmek gibi bir işlevi vardır. Aslında sanat yapıtı diyebileceğimiz her ürün için okura iletmeye işlevi taşıyor diyebiliriz; ancak kara mizahta bu işlev mutsuzluk, huzursuzluk temellidir. Sanat algısı, estetik kaygı gibi üstün nitelikler barındırsa da, kara mizah için önemli olan sorunun ortaya konması ve bu sorunları ortaya çıkaran tüm insanlara, yaptıklarının bedelinin gösterilmesidir. Ele aldığı sorun her ne ise olabildiğince karamsar bakar ki, kötü üzerinden ne gösteriliyorsa, dozu fazlasıyla yüksek olsun. Doğal olarak da kara mizahın, insan denen varlığa içten içe bir kızgınlığı vardır.

Tezimiz doğrultusunda ele alınan romanlara baktığımızda; karamsar ruh halinin, dikkat çekecek düzeyde var olduğu anlatılar, hemen hemen kara mizah olan tüm eserlerde vardır; ancak kimlerinde karamsarlık daha baskındır, romanın var oluş düzenini kurmuştur. Bu açıdan karamsarlığın baskın olduğu romanlar; *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Tante Rosa* ve *Karanlığın Günü*’dür. Bu dört romanda da anlatı kişinin, genel olarak çevrelerinde var olan her şeye karşı olumsuz bir tepkileri vardır. Kendilerini, bilinçli de olabilir Bay C. ya da Selim gibi; tam tersine bilinçsiz de olabilir

Tante Rosa gibi; topluma karşı farklı bir noktaya yerleştirirler. Buldukları yer rahatsız edici bir noktadır. Bu farklılık, onların yalnızlığını, devamında da mutsuzluğunu getirir. Buldukları noktada çözümsüzlük hakimdir; şunu yaparsam kurtulurum, diyecek hiçbir sığınma kapısı bulamazlar. Doğal olarak da kendilerine kötü bir sonun yaklaştığını hissederler; Selim gibi ya da Rosa gibi. İkisinde de ölüm bir kurtuluş olur. Bu kurulu döngü; içerisinde hiçbir güzellik barındırmayan sanat eserinin, karamsar bir dünya algısı oluşturmasında en önemli etkidir.

İnsanın varolma kaygısının ve sıradan hayat akışıyla uyuşamamasının ele alındığı *Aylak Adam*, günümüz dünyasında, modern yaşamın içerisindeki bireyin sorunlarını ele alır. Bay C. takma ismiyle karşımıza çıkan roman kişisi, herkes gibi topluma ayak uydurmuş biri olmak istemez; o farklıdır ve bu farklılığı da, kimi yerde yalnızlığının oluşmasında başat etkidir. Bay C. yi ‘herkes gibi olma’ düşüncesi her zaman rahatsız ettiği için, bu farklılığa ve sonucunda yalnızlığa katlanmayı tercih etmiştir. Karamsardır; çünkü etrafındaki yaşamın içerisinde mutlu diye açıklayabilecek hiçbir şey bulamaz. İçerisinde yaşama karşı barınan fazlasıyla olumsuz bir tepki vardır.

Aylak Adam’da romanın geneline hakim iki anlatım türünden biridir; kara mizah. Özellikle de Bay C. nin yaşamındaki her şeyi değerlendirmeye kalktığı satırlarda. Zaten diğer anlatım biçimi olan ironi de, romanın genel atmosferine sinmiş olan karamsarlığı, bazı bölümlerde de kara mizahı desteklemek için kullanılmış gibidir. Bütün roman boyunca kara mizahın kendini belli ettiği yerlere baktığımızda, daha çok Bay C. nin kendini yabancı hissettiği, iç sıkıntısıyla dolaştığı, kendi kendine yorumlar yaptığı zamanlardır:

Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarımı düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama on beş dakikada ölüyor (Atılğan, 2006, s. 18).

Ölüm, romanın genelinde sıklıkla kullanılan bir kavramdır. Hatta çevresindekilerle alay etmek için bile ‘ölüm’ü kullanabilir. İnsanı ölümlle özdeşleştirir, Bay C. Toplumdaki genelgeçer kurallardan da nefret eder; ona göre bu kuralların hepsi saçma, anlamsız ve sıkıcıdır. Kimi zaman insanlara acır ve ‘Ne sıkıcı işleri var insanların!’ cümlesini

romanın birkaç yerinde tekrarlar. Ne zaman topluluğun arasına karışsa kendisini, çevresiyle uyuşamayan bir kimlikte bulur.

Şehir hayatı, bu yaşamın içinde koşturan insanlar, hayatın günlük akışı, neredeyse tüm roman boyunca karşımıza çıkar; bir çeşit nefretle, tiksintiyle. Sokaklardaki koşturmacalarda, Bay C. hep bir adım geridedir. Dışarı çıkmadan da yapamaz, kendini her gün insanların arasına atar, sokaklarda tüm gün dolaşır. Buna rağmen bu insanlardan ayrı bir yerededir, onlarla aynı sistemin akışı içinde değildir. Daha doğrusu romanın doğasında var olan bu uyuşamama hali, başka kişiler devreye girdiğinde de varlığını devam ettirir. Ayşe'yle sinemadan ayrıldığında, Taksim'de yaşadığı iç bulantısı örnek verilebilir.

Kim bu insanlar? İşten mi dönüyorlar; eğlenceye mi gidiyorlar? Şu adamın burnu Gide'in burnuna benziyor. Ama nasıl da kasvetliler. Bunların içinde 'meçhul denizlerde balık olmayı' isteyen var mı acaba? Belki şu hep önüne bakan adam... Ne güzel okumuştun bu şiiri. Gözleri sulanmıştı. Yoksa kız mısın? Ya karşıkı şaşk kadını, durmuş kimi bekliyor? Koş, bayım, koş; kaç bu caddeden (Atılgan, 2006, s. 34).

İç konuşma tekniğiyle bireyin yalnızlığını, konudan konuya atlayarak ve bir çeşit anlamsızlıkla örülü sorular sorarak aktaran anlatıcı, Taksim'de insanların dört bir yana dağılmasını "Yoksa bu alanda kocaman bir adam büyük bir karatahtanın önünde halka dört işlemde 'bölme'yi mi öğretirdi" (Atılgan, 2006, s. 35). cümlesiyle dile getirir. Bireyin çevresine karşı hissettiği bu uyuşamama hali, kendisini yalnızlığın ve bunalımın dünyasına daha çok yakınlaştırır. Devamında Ayşe, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin adını da, "İşte Teknik-Ün-Verme" okulu şeklinde değiştirir. Satırlardaki saçma dil, kara mizahı kurmada yardımcı bir öğedir. Saçmayı yaratan ise anlamsız oluşumlardır.

Düzenle olan bu uyuşmazlık, yolda, kafede, atölyede, parkta vb. tüm kitap boyunca vardır. İnsanları, herkesin bir işi olmasını garip bulur, anlayamaz. İş denen kavram, aslında insanın bu düzenle kurduğu bir ilişkiler yumağıdır ve insan yaşamındaki tüm varolmaları eline geçirmiş ve onu kendi içinde bir robata dönüştürmüştür. Kendisi bu ilişkiler yumağının dışındadır, romanın adından da belli olduğu gibi -Aylak Adam olmayı tercih etmiştir. Ancak aylaklık da kendisini mutlu bir insan yapmada yetersiz

kalmıştır. Hatta daha karamsar bir ruh haline bürünmesinde daha çok etkili olmuştur. Sonuç olarak her zaman mutsuzdur ve yaşama karamsar bir bakışı vardır.

- Neden bu kadar kötüsün?

- Sen neden değilsin? Çevrene bakmıyor musun? En mutlu görünenlerine bile? Bütün bunlar üç oda, bir mutfak, iki çocuk düşü ile başlıyor. Sonra? Haydi bayanlar, baylar! Bu fırsatı kaçırmayın. Siz de girin, siz de görün. Üç perdelik dram. Birinci kısım: Dağlar dümdüz. İkinci kısım: Ne çok tepe! Üçüncü kısım: Ova bataklık. Bugünlük bu kadar baylar. İyi geceler. Yarın gene bekleriz (Atılğan, 2006, s.s. 78-79).

Güler'le konuşurken evlilik üzerine kurduğu cümlelerinde, Bay C. nin çevresinden ne kadar farklı düşündüğü ortaya çıkar. Evlilik üzerine güzel, olumlu tek bir düşüncesi yoktur. Böyle düşünmesinde Bay C. nin çocukluğuna inmek, onun küçükken yaşadığı sorunları göz önüne almak gerekebilir. Küçük yaşta annesini kaybetmesi, babasıyla kurduğu olumsuz ilişki ve evlat sevgisi görmemesi, teyzesi ve babası arasındaki tatsız birliktelik vb. ana karakterin aile kavramına duyduğu olumsuz yaklaşımın nedenidir. Evlilikten, anne-baba olmaktan, çocuk sorumluluğundan hiç hoşlanmaz, elinden geldiğince de kaçır. Tüm bu satırlarda, sıradan yaşam algısına duyulan olumsuz bir tepki vardır; romanın adından da belli olduğu gibi -Aylak Adam- genelinde isyan eden bir bakış kendini hissettirir.

Ölüm kavramı az da olsa karşımıza çıkar romanda; özellikle başarısız olan kimseler devreye girdiğinde. Ya da gündelik hayatın akışı içindeki cinayetlerde. Genel olarak yaşamın kötü bir süreç olduğu üzerine odaklanan cümlelerde, Bay C. iyiye yönelik bir durum bulamaz; bu nedenle de gazete okumayı reddeder. Çünkü kötülüklerin varlığını zaten bilmektedir; ötesine gerek duymaz. İnsanın içindeki kötülük duygusunun farkında olduğunu hissettirir.

İnsanlar da anlayamadığı bir şey de gazete okumalarıydı. Neden her sabah içlerini karartmak gereği duyarlardı acaba? Futbol maçı hastalarınınkini anlıyordu. “Ya ötekiler? Binlerce gazete satılıyor bu şehirde. Örneğin şu yaşlı adam! Yoksa FATİH’TE İKİ EV YANDI başlığını görüp ‘İyi, Benim orada evim yok,’ diye düşünebilmek rahatlığı için mi okur? BİR ADAM KARISINI ÖLDÜRDÜ. ‘İyi etmiş. Kim bilir ne namussuzdu.’ ÇİN’DE İSYAN. ‘Beter olsunlar, kırsınlar birbirlerini. Bize dokunmasınlar da!..’ Bu ‘biz’ dediği daha çok ‘ben’ değil mi? ‘Ben, benim, bana, beni!’ Herkes ‘Ben’ (Atılğan, 2006, s. 102).

İnsanın içindeki bencillik duygusunu ele alan bu satırlarda, birey kendini var etmenin peşine düşen ve ötesini, kendine dokunmadıkça, umursamayan bir varlık olarak karşımıza çıkar. Kendi dünyasında yaşayan, ötesini düşünmeyen, pragmatik bir insan; aslında bir çeşit kapitalist sistemin insanı. Bay C. nin gözünde, aslında, toplumun genelinde var olan bir yaşama biçimidir. Bu yaşamda birileri ezen; birileri ezilendir. Bay C. ise bu düzenin kıyısında durur her zaman; düzenle anlaşamadığı için içine girmez, uzaktan seyreder, kendince ilginç yorumlar yapar. Bu ilginç yorumlarda kara mizah baskın çıkabilir; özellikle bu dil sayesinde kendi içindeki kızgınlığı attığı satırlarda.

Zaten özünde Bay C. karamsar bir kimliktir; iyiyi görmeyen, olumlu olan hiçbir şeye odaklanmayan, yalnızlığı, hatta mutsuzluğu tercih eden, hayat koşullarının onu bulunduğu noktaya sürüklemekten çok kendisinin tercihiyle o konumda olan bir tip. Doğal olarak da durumundan memmumdur. İnsanlar kendisine bulaşmadığı sürece, o yaşam karşısındaki karamsarlığıyla, mutsuzluğuyla ve küçük sarsıntılarla hayatına devam edecektir.

Bay C. de karşılaştığımız gibi, benzer bir ruh hali, karamsarlıkla dolu yaşam algısı, *Tutunamayanlar*'daki birincil olarak Selim'de, devamında da Turgut'ta kendini gösterir. Özellikle Selim'de bu karamsarlık, mutsuzluk hali; dünya üzerindeki varlığını yok edecek kadar güçlü bir noktaya ulaşır ki, ölümü tercih eder. Onun için ölüm bir kurtuluş olur; çünkü yaşamak onun için ağır gelmeye başlamıştır; doğal olarak en kolay çözüm de ölümdür. Mutsuz olmanın, yaşamdaki son varış noktasıdır; ölüm. Hem ulaşılması kolaydır; hem de bir yok oluşturmaya, kimileri için de kurtuluştur. Bu açıdan Selim'in dilinden ölüm, birçok kez komik bir üslûpla dile getirilir.

Selim'in yazdıklarında ölümle çok sık karşılaşırız. Ölüm'ün kaçınılmaz bir güçle Selim'e yaklaşması, onu her geçen gün daha da çok kendine çekmesi yazdığı şarkıların da konusu olur, sıklıkla kara mizahın dilinden ölümle hesaplaşır, onu alaya alır. Ancak onu bu noktaya iten nedenleri de, ruh halinin olumsuz yapılanışını da aralara sıkıştırır. Tüm bunları şiir diliyle kurar; ilk başta okura komik gelebilir; ötesinde ise tüm bu

karamsarlığın arkasında yatan temel neden, Selim'in ne kadar yalnız ve güçsüz olduğudur.

Selim Işık tek ve Türk. Ve duygulu, amansız.
 Sabırsız ve olumsuz, yaşantısında cansız
 Sanılırdı; gerçektir, hayır gerçek değildi.
 Tutunamayanların tarihine eğildi
 Kelime ve yalnızlık hayatın tadı tuzu
 Kucaklamak isterdi ölümü ve sonsuzu (Atay, 2008, s. 114)

Dizelerdeki kimi sözcükler “olumsuz, yaşantısında cansız, yalnızlık hayatın tadı tuzu, kucaklamak isterdi ölümü gibi” Selim'in ruh halini belirgin bir şekilde gösterir. Acı çektiğinin ve aynı zamanda bir kurtuluş bulamadığının göstergesidir, bu dizeler. Komiği yaratan ise; “Selim Işık tek ve Türk”, “Tutunamayanların tarihine eğildi” gibi saçma dil kurulumlarıdır. Anlatıcı alttan alta Türk kimliğiyle de alay etmektedir. Dile getirdiği ölüme duyulan istek olsa da, Selim'in dilinden komik bir söz dizilimiyle dinleriz.

Selim'in çocukluk yıllarından başlayan ve hep devam eden yaşama yönelik temel sorunları yaşamdaki sıkıcılık, kapalılık ve karamsar ruh halidir ve bu süreç içerisinde hiçbir şeyden zevk almamasıdır. Ölümle olan bu iç içeliği de bu karamsar dünyanın içerisinde, üniversite yıllarından sonra yavaş yavaş şekillenmiştir. Kendisi de bu durumun farkında olduğu için, şarkılarında da sıklıkla değinir bu konuya. Hayatla bir ilişkisinin olmadığını vurgular. Alaycı dil, dizelerin karakteristik yapısını belirler. Zaten kara mizahla birlikteliğini kuran da, iç dünyasındaki başarısızlıkların bu alaycı dille anlatılmasıdır. Bir çeşit kendini de rahatlatma yöntemidir, aslında.

Sabah erken kalkarım
 Ne yüzümü yıkarm
 Ne sokağa çıkarım.
 Kışın soba yakarım
 Yazın candan bakarım
 Hayattan yok çıkarım.

Öğlen olur yemek yerim
 Fırçalanmaz hiç dişlerim
 Acaba ne yapsam derim
 Kovboy filmine giderim
 Dönünce kızar pederim.

Akşam olur güneş batar
 Babam hep anneme çatar
 Cici çocuk erken yatar
 Hayat sıkıcı ne kadar (Atay, 2008, s. 123)

Yaşamdaki sıkıcılığı, tutunamayışlığı mizahî bir dille ele alınan bu dizelerde, insanın toplumla uyuşamayıdır, söz konusu olan. Hep bir sıkıcılığın var olduğu yaşamlarında, geleceği kuracak, başarıya adım atacak öğeler bulamazlar. Selim için anlamsızca ilerleyen bu zamanda, yani “tutunamayanlar”ın doğasında, kişi bir adım öteye gidememekte, olduğu yerde saymaktadır. Aslında hangi noktada bulunduğu da, “tutunamayan” kişiler için bir önemi yoktur. Hep kendi güçsüzlüklerinin doğasında çalkalanıp dururlar. Doğal olarak da çevrelerindeki insanlarla da anlaşamazlar, içlerinde biriken kırılmalar olur ve kaçmanın peşindedirler. Günden güne eve kapanma, iletişimi azaltma kaçınılmazdır. Bir çeşit bunalımdır.

Turgut için Selim’in ölümü, tarif edilemez bir acı olduğu için, kendi içinde sürekli olarak tartışır, çıkar yol bulmaya çalışır ki bir nevi kendini teselli edebilsin. Suçladığı insanların kendi yaşamlarındaki başarıları, mutlulukları Turgut’a göre haketmedikleri bir durumdur. Asıl acı yaşaması gereken insanlar onlardır. Ancak adaletsiz bir kurulum olduğu için köşeye itilmişler, çaresizce beklemekte ya da çekip gitmektedir. Kara mizahın dilinden anlatılan bu çaresizliğin devamında da, Turgut’un topluma olan kızgınlığının sesi gelir. Bir bakıma da bu karamsar ruh halini yaratan nedenlerin, kilit noktalarından biridir, topluma kızgınlık.

Sebeplerin gözünü kör oldu. Dünyayı bir karanlık kapladı. Fırıncılar kimseye ekmek vermedi. Şeker karaborsaya düştü. Matbaalar, ekmek karnesi basmaya başladı gizlice. Selim kafasında on yüz bin, hayatında sadece bir aşk yaşadı. Onun da dumanı doğru çıkmadı. Baca çarpık yapıldığı için, ortalığı kurum kapladı. Göz gözü görmez oldu. Dost, düşmanından ayrılmaz oldu. Herkes birbirine girdi. Ölüm sıkıyönetim ilan etti: kimse burnunu pencereden çıkaramadı. Çıkarınların burnu kırıldı. Düşünenlerin aklı tutuklandı (Atay, 2008, s.s. 456).

Selim’in iç dünyasındaki sarsıntıyı bu satırlarla dile getiren anlatıcı da, ölümü arkadaşı için bir kurtuluş olarak görür. İntiharla kendine bir son çizen Selim için, etrafındaki sorunlarla yüzleşmek her seferinde içini acıtmakta, çıkış yolu bulamadığı için de ölüme sığınmak en kolay kaçış olmaktadır. Ancak tüm bu yaşanan acılar, kara mizahın dilindeki “çıkarınların burnu kırıldı” “düşünenlerin aklı tutuklandı” gibi saçmayı yaratan uyumsuzluklarla ifade edilir. Böylece de suçlunun, açık açık olmasa da resmi

çizilir, kısacası toplumdur. Farklılıkların önemsenmediği, görülmediği, hatta farklı oldukları için ezildiği toplumların; bu kişilere çizdiği bir sondur.

Selim ve sonrasında Turgut, karamsar insan tipinin iki örneğidir. Özellikle Selim, kendisini dış dünyaya kapatmış, insanlarla olan alışverişini kesmiş, mutsuzluğu kabullenmiş bir kişi olarak, karşısına çıkan her olumlu yaklaşımı da elinin tersiyle kendinden uzaklaştırmıştır. Kara mizahın “kötüye” odaklı insan tipidir. Doğal olarak da yalnızlığı sevmekte, yalnızken bile yapacak hiçbir yenilik bulamamaktadır. Yaşamın devingenliğini göremediği için de, ölümün sınırına her geçen gün yaklaşmakta, mizahın dilinden de ölümünün nasıl olacağını, okurla paylaşmaktadır. Doğal olarak kendine istediği sonu hazırlamıştır. Kara mizahı yaratan ise; ölüm gibi soğuk bir kavramın, saçmayla kurulan kara mizahın üzerinden anlatılması, acı çekenin ve çektirenin sınırlarının çok keskin olması, acının komiğin dilinden sunulmasıdır.

Kimi romanda karamsar kimliği, *Tutunamayanlar*'daki gibi kişinin kendi ruhsal iç yapısındaki çalkantılardan çok; kişinin toplumla yaşadığı sorunlarla, ekonomik sıkıntılarla, baskılarla, ülkedeki kötü bir gidişatla vb. gibi nedenlerden kaynaklanabilir. *Bir Düğün Gecesi*'ndeki Tezel, insan ilişkilerinin bozuk olması sonucu kendini bunalımın içinde hisseden bir kişi olarak, karamsar olmuş tiplere örnek verilebilir. Bay C. ye göre toplumda suç vardır; ama kendisinde de suç vardır. Ancak Tezel'de suç çoğunlukla karşı tarafa aittir. Yani Tezel'in iç dünyasında bir yerlerde saklı olsa da uyuşmazlıklar; genelinde çevresiyle yaşadığı sorunlarla ortaya çıkar. Tezel de yaşadığı sorunları, acıları, kara mizahın dilinden nedenlerini de alaya alarak, gülünç bir dille okura sunar. Fazlasıyla karamsardır, sözcüklerin arasına, sürekli ölüm kavramı karıştır.

Özünde, romanda kara mizahla bütünleşmiş tek kişidir, Tezel. ‘Hiç’liğin peşinden koşmaktadır, dünyaya sırtını çevirmiş bir insan olarak, kendini ‘nihilist’ diye tanımlamakta, aldığı en küçük yarada ise alkolün arkasına saklanmaktadır. Yaşama karşı bütün toleransını tüketmiştir. İçindeki duyguları olabildiğince bastırmaya çalışmaktadır ki daha fazla yara almasın. Nefret dilinin baskın olduğu roman karakterlerinden biridir. İçindeki büyük kızgınlık, bu nefret diliyle etrafa sataşmasını doğurmuştur. Bir tür kendini rahatlama yöntemidir, sataşmak. Freud'un “kara mizah

sanatçının terapisisidir” çıkarsaması; bu doğrultuda Tezel’in, arka planda yazarın, içindekileri kusmasıdır; doğal olarak da içerisinde kötülükleri barındırdığı için karamsardır.

Yok aman yok. Duygulu falan değilim. Bencilim bencil! Defolsunlar başımdan! İnsan yüceymiş, insan direnirmiş, insan yönetirmiş... Gördük. Para yönetir, silah yönetir, yönetir tomsonların ucu. Sen orda saf saf insanlığı yönetiyorum güzellikle, barışla, sevgiyle derken, başkaları üstüne bir fiske şeltoks sıkıyor, işin tamam! Karnı göğe geliyorsun. Mutfağın her yanında yine cirit atan karafatmaları dün gece nasıl şeltokslayıp canına okudum? Sonra da dedim, bak kızım, bu karnıgöğe debelenen pis yaratıklar sensin, sizsiniz, elinde şeltoksla bu işi beceren de Papa, pardon para!...(Ağaoğlu, 2003, s. 34)

Bu satırların arkasındaki düşünce, bu nefret dili özünde kara mizahın da felsefesidir, diyebiliriz. Kara mizahın karşı çıktığı savaşların, tankların, ölümlerin, paranın hakimiyetinin, ikyüzlülüğün, ‘iyiyim, doğruyum’ derken, tomsonları birilerinin kafasına çevirmenin vb. konular sıralanır gider. Tezel, bu cümlelerde, Türkiye’nin de dışına çıkar; seslendiği bütün dünyadır; özellikle Batı ‘uygarlığı’ adı altında yaşayanlar. Yine suçlular vardır, ve yine bu suçlular tam olarak kimdir bilemeyiz, mutsuzluk hakimdir, karafatmalar üzerinden etraftaki kişilere sataşılır.

Tezel kadar iç dünyasında yıkımlar olan, karamsar bir kişi de, düğünün gelini Ayşen’dir. Para uğruna, babasının iş anlaşmaları adına zorla kabul ettirilen bir düğünün gelini olarak; Ayşen çok mutsuzdur. Yanında kimse yoktur; tek başına kalakalmıştır. Etrafında dönen oyunlardan hoşlanmaz, hem de kendi üzerinden döndürdükleri için daha da bir tiksiniyle karşılar. Zaten sevmediği bir adamla evlenmek zorunda olmak, kalbinin başka biri için atması, paranın egemen gücü ve bir bakıma kendi zayıflığı birleştiğinde ortaya aşağıdaki satırlarda, Ayşen’in dilinden çizilen karamsar bir tablo çıkar.

...Beni elimden tutabilirdin. Kimse tutmayınca, bak işte şimdi, beyaz dantel eldivenli ellerimden biri Ercan’ın elinde. Ötekinde ak kurdelesıyla aka yakın pembe, mavi gelin çiçekleri, uzun gelin telleri. Yüzümü bunlarla başka yüzlerden gizleyerek, bunlar her adımda başka yüzleri benden uzak tutarak dönüyorum. Dönüyoruz... Birlikte... Ercan’la... Gelin tellerim dönüyor. Gelinliğim dönüyor... Love story... Ercan ne yakışıklı çocuk değil mi? Tıpkı Keny Roberts. Canım şu motosiklet yarışçısı işte (Ağaoğlu, 2003, s. 231).

Bu satırlarda ön plana çıkan Ayşen'in yalnızlığı, iletişimsizliği, çok büyük bir kalabalık içinde kendisini yakın hissedeceği tek kişinin olmaması vb. onun yaşamındaki üzücü gerçeklerdir. Ömer Abi'si vardır; ancak o da Ayşen'i yalnız bırakır ve pasta geldiğinde düğünü terk eder. Kimi zaman anlatıcı bile, Ayşen'e karşı içindeki üzünlüğü hissettirir ve onun, çevresinde dönen başkalaşmışlıklarda, kendi dünyasındaki haklılığını gösterir. Genel olarak romanda karşımıza çıkan kişilerde “Tezel, Aysel, Ömer, Ayşen” gibi, karamsarlık, kötüye odaklanma, kıyıda kalmışlık, sesini duyuramama, iletişimden kaçma vb. tepkiler yoğun dışavurumlarla kendini gösterir. Kendilerini kelimelerle oynayarak, kelimeler üzerinden birbirlerine ya da çevrelerine sataşarak tatmin ederler. Bu sataşmalarda da, kimi bölümlerde kara mizahı birincil anlatım konumuna getiren sözcük uyumsuzlukları, karamsarlık ve yaşama duyulan nefret hissidir.

Karamsarlık, genel olarak kişinin kendi doğasının, çevresiyle uyuşamama halinde iç dünyasında yarattığı bir olumsuzlamadır ve bunun sonucunda ortaya çıkan bir tür mutsuzluk hissidir. Kara mizah doğası gereği, kötüye, acıya yönelen bir tür olduğu için, karamsarlık, yazarın seçtiği kelimelerde, kişilerin çevreleriyle uyuşamama halinde baskın bir görünümle var olur. İşin içine alaycı bir dilin, kimi zaman küçümseyice de olabilir, karışmasıyla da kara mizah; ismiyle de belli olduğu gibi hem güldürür, hem de acıtır. Okuru ele aldığı konu her ne ise, uyandırmak ister ve bunu en belirgin biçimde, kötü olanı abartarak yapar. Abartı her zaman, okurun gözünü açmaya yaradığı için; karamsarlık da var olan kişilerde yüksek dozda gösterilir.

Mizahî dil, yaratıcısının elinde bilinçli bir donanım gerektirir. Sözcüklerin ince ince işlenip, arkasında farklı anlamlarla yapılanıp okurun gözlerini açabilmeli; ayrıca güçlü bir hissiyatı da ayakta tutarak okurla yapıt arasında birçok yöne açılabilen bir ilişki kurabilmelidir. Bu ilişki doğru işlemediğinde, okur, eserden uzaklaşır ve doğal olarak anlatı, saçma, anlamsız bir yapıya bürünebilir. Ya da sözcükler doğru yere oturmadağında yapıt, kişiye sıkıcı gelebilir ve okurun yöneldiği her neyse ondan uzaklaşabilir. Bu nedenle mizahın anlatıya yerleşmesi güçlü ve sabır isteyen bir süreçtir; aynı şekilde okurun da anlayabilmesi aynı emeği ve sabrı gerektirebilir. Bu açıdan ele alınan romanlara baktığımızda, mizahın güçlü bir dille işlemediği anlatılardan biridir, *Geç Başlayan Yargılama*. Anlatının ana karakteri Serhan'dır ve onun bir çeşit

depresyon hali söz konusudur. Kara mizahı da bu bunalım psikolojisinden sıyrılabilme, asıl gerçekliğin farkında olduğunu dile getirebilmek için kullanır. Ancak kimi satırlarda mizahın dili, ait olduğu pasajın içinde doğru yerleşmemiştir, belki de sözcük seçimi doğru değildir. Doğal olarak uyuşmamışlık hali söz konusudur.

Roman karakteri Serhan'ın zaman zaman toplumla uyuşmazlığı sözcüklerde dile gelir, içinde biriken bir kızgınlık vardır. Bu kızgınlık, bazen insanlarla arasında çatışmalar, anlaşmazlıklar yaratır. Özellikle işin ucunda para varsa, çalıştığı yerden bir parça daha fazla para koparabilmek için insanları parçalarcasına birilerinin önüne geçmeye çalışan tipler olursa, Serhan'ın gözünde sokak köpeklerine benzetilir.

Kana susayan onlar değil, İstanbul kenti. Bir zamanlar sokaklardan başboş köpekleri toplayıp Hayırsızada'ya taşırlardı, biliyor musun? Bazı gazetelerde yazılar çıkmıştı bu konuda." İçinde biriken öfke, sözcükleri özenle seçmeye, anlamı iyice vurgulamaya zorluyordu onu. "İşte biz de o köpekler gibiyiz bu kentte. Birbirimizden başka besin yok önümüzde. Ancak başka insanları yersek yaşamımızı sürdürebiliriz. Ancak en güçlüler sürdürebilir yaşamlarını. Onlar da kısa sürede birer canavar olup çıkarlar. Hayırsızada'daki köpeklerin sağ kalanları gibi (Dölek, 2013, s. 36).

Bu satırlarda Serhan'ın içinde huzursuzluk, kızgınlık yaratan kişi, yanından sürtünürcesine ve çok hızlı geçen bir minübüs şofördür. İnsanları korkuturcasına geçerek yoluna devam eder; ancak geride kalan fazlasıyla korkmuştur. Serhan da insanların, özellikle şoförlerin sağa sola, hiçbir kuralı umursamadan, kafalarına göre gitmesinden rahatsız olduğu için, bir genelleme yaparak İstanbul halkını sokak köpeklerine benzeterek, kara mizahın dilinden bu durumu eleştirir. Ancak bu satırlara çok başarılı bir dille kurulmuş kara mizah örneği diyemeyiz.

Serhan için İstanbul halkına karşı hissettiği boğucu atmosfer, kimi zaman onun çok yakınına, iş dünyasına kadar girer. Kurtulmak ister, kaçacak yer arar, kendini tuvaletin içine atılmış gibi hissettiği için bir çıkış yolu bulmalıdır. Özellikle de çevresiyle doğru iletişim kuramadığında, ya da kurmak istemediğinde, tepkiye dönüşen bunalım hali, daha fazla can acıtmaktadır.

...Hela pis ve yarı karanlıktı. Çömelirken, lavabonun altına gelen yerde, duvarın uçuk mavi badanasının üstüne kuşkulu bir maddeyle yazılmış yazıya ilişti gözü: “Beni delikten çıkarın.”

*Bu sözleri
altın harflerle yazdırıp
masamın arkasına asmalıyım* (Dölek, 1993, s. 50).

Serhan kendi dünyasında, aslında her ne kadar şikayet etse de, yaşamına yönelik çok da fazla bir değişiklik yapamaz. Huzursuzluk sadece sözlerinde dile gelir. En önemli sorun insanlarla iletişim kurmasındadır; daha doğrusu kuramamasındadır. Bu iletişimsizliğin sonucunda da kendini yalnızlığa itilmiş bulmaktadır. Yalnızlık bir süre sonra bunalımı, kendi evine, iç dünyasına kapanmayı, çevresinden olabildiğince kopmayı, alkole ve sigaraya sığınmayı, pessimist bir ruh haliyle yaşamayı getirir. Bu satırlarda kara mizahı kurabilecek öge, tuvalette karşısına çıkan bir sözcük grubunu “Beni delikten çıkarın.”, masasının arkasına asmak istemesidir. En başta çevresine, sonrasında da kendisine bir tepkidir. Mekânın tuvalet olması da, pislikle bağlantı kurulabileceğinin de belgesidir.

Günden güne daha karamsar bir yapıya bürünen Serhan için tek başlılığı ve bunalımı, birçok satırda kendini gösterir. Kimi zaman içkiye sığınır; kimi zamansa saatlerce kapanıp kaldığı odasına. Bir çözüm bulamaz ve kafasında bu noktaya gelişini sorgular. Ancak noktaları doğru çizemediği için var olduğu karanlığın içini akılcı bir gözle değerlendiremez. Bu ruh hali, Serhan için romanın sonuna kadar, daha doğrusu doktor Leman Hanım’ın yanına gidene kadar devam eder. Dil yapısı değişir; cümleler kısalmış, sorular birikir, konuşmalar bir tür seslenişe dönüşür, tedirginlik hali baskındır.

Ellerinde dolu çay bardaklarıyla konuksever ev sahibeleri üstüme saldırıyorlar. Beş? On üç? Yirmi? Sobayı böyle çok yakmayın, ne olursunuz! Artık çay içmek de istemiyorum. Sıkılıyorum. Bir cam açamaz mıyız? Bütün bunları dinlemek istemiyorum. Uykumu kaçıracaksınız. Sabah erken kalkmam gerek. Saat dokuzda bir toplantı yapılacak. Benim geleceğimle ilgili önemli kararlar alınacak. Kesinlikle orada bulunmalıyım (Dölek, 1993, s. 201).

Kendi yaşamında önem verdiği her şeyi sorgulamaya başlar. Vurgulu bir anlatımın da dikkat çektiği bu satırlarda, anlatıcı kısa cümlelerle, absürd bir biçimle, kendi iç konuşmalarıyla geçmişini masaya yatırır. Bu anlatım tarzı ilerleyen sayfalarda da devam eder, tekrar huzurlu bir yaşama kavuşana kadar. Karamsarlık açık bir şekilde belli olur.

Seslendiği kişiler ise; çevresindeki insanlardır. Kimi zaman da kendine seslenir ki bir an önce yeniden var olabilsin; çok da inanmasa da.

Genel olarak *Geç Başlayan Yargılama*'dan örnek verdiğimiz paragraflarda, kara mizahın tonu, şimdiye kadar ele aldığımız romanlar kadar yoğun değildir. Nedeni ise; dil uyumsuzluklarının, saçmanın, alayın tonunun kendini çok belirgin göstermemesidir. Romanı kara mizaha yaklaştıran nedenler; içerisinde karamsar, olumsuz bir yaşam algısı barındırması; kimi yerde de az da olsa yaşanan sıkıntıların gülüncün dilinden okura sunulmasıdır.

Kara mizahla, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, sıklıkla karşılaşmasak da, romanın açılışında, bu gülmece türü, gülme tınısının içinde, ölümün engellenemez soğukluğuyla kendini hissettirir. Ancak bu satırlardaki kara mizah, topluma, evrene, düzene yönelik bir başkaldırıdan, eleştiriden çok kişinin kendisiyle başa çıkamayışının, kendini yola getiremeyişinin ironisidir bir bakıma. Özellikle de yalnızlığın içinde tek başına kalakalmış kişilerse, bu mizahî dil, kişinin en yakın arkadaşı olmakta ve bu sayede yalnızlığı katlanılabilir hale getirmektedir. Alkol de, aynı zamanda yalnız kişiler için yakın arkadaştır, kişinin debelendiği çukurunda, en azından sahte de olsa mutluluk hissi yaratabilmektedir. Bu romanda da Muannit Sahtegi, çoğu zaman yalnız, alkolik, mizahın diliyle etrafındakilere sataşan bir tiptir. Doğal olarak da alkol alımının ertesi günü, kişinin vücudunda halsizlik ve karamsarlık halini sıklıkla yaşamaktadır.

Yine öldürgen bir intihar sabahı, yirmi miligram *nobraksin* almama karşın, ellerimin titremesini önleyemiyorum, kaydın bay Muannit Sahtegi, yapma, seni konuşmak değil, yazmak kurtarır derken, yani günlük adı altında ilk üç beş tümcenin yazıldığı günden tam üç yıl sonra, yeniden başlamayı deniyorum. Yoksa, galiba, dün gördüğüm, yanbaşımda sulandırılmış rakı şişesi, dilenen ihtiyardan beter yıkılmış olacağım. Neyi, nasıl, niçin kurtarmak? (Bener, 1991, s. 9)

Alkolü bırakmaya çalışan bir insanın, hayatta kimi durumları ıskalamaya çalışması, bunu yaparken de, kendi içinde yaşanmışlıkları sorgulamasıdır. İçinde bir yerlerde, kendine olan kızgınlığı da satır aralarında fark edilir. 'Öldürgen' sözcüğüyse kişinin yaşamındaki bunaltıcı ve bir başına bırakılmış sabahlardan birini nitelemektedir. Kişinin

ellerinin titremesi de, vücudun alkole olan bağımlılığıdır. Kendi geleceğini de “dilenen ihtiyardan beter yıkılmış olacağım” cümlesiyle özetlemektedir. Bir açıdan da kötüye odaklanma, karanlık bir ruhla var olan her şeyi olumsuzlama, kişinin kendisine hazırladığı yaşam algısıdır.

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda, anlatıcının içindeki karamsarlık, daha çok topluma yönelik bir bakıştır. Bay Muannit, var olduğu düzen içerisindeki sorunların farkında olan biridir. Ayrıca da bu sorunların neden ortaya çıktığını görebilecek kapasitede entelektüel ve akılcı bir tip olduğu için de, cümlelerin arasına sıkıştırdığı edimlerle, düzen içerisindeki var olan problemleri mizahın dilinden iletir. Kısacası anlatıcı şunu hissettirir; pessimist ruh halinin temelinde insanın her an, her edimiyle, düşüncesiyle, değerleriyle bağlı olduğu toplum vardır. Sorun da toplumdaki yanlış giden oluşumlardır.

...*Tevekkeltütealallah*, gün ola harman ola, iyi olur inşallah hastalıklarının öldürücülüğüne aldırışsız, akıbet gelip çatıncaya dek, afsunlaşmışçasına bekleyen bir toplum yapısı. Bira bardaklarının köpürtüsünde kulaçlanan umutsuzluk gençliği (Bener, 1991, s. 63).

Bu satırlarda tam olarak kendini gösteren his, umutsuzluktur ve bunun temelinde topluma yönelik bir inancı kalmamış olan Bay Muannit vardır. Özellikle de toplumların dinamiğini oluşturan gençleri de bu umutsuzluk kavramının içine sürüklemesi, tüm beklentilerinin de olumsuzluğa varmasının göstergesidir. Zaten, romanın genelinde hatta kara mizahın kendini gösterdiği oluşumlarda; umutsuzluk birey için olsun, toplum için olsun, sıklıkla kendini hissettirir. Arka planda, “afsunlaşmışçasına bekleyen bir toplum yapısı” nitelemesiyle, insanlara da ‘uyanın artık’ diye seslenmektedir. Anlatıcıya göre fazla uyumuşlardır; bir an önce dirilip etraflarına bakınma zamanı gelmiştir.

Romanın sonlarına doğru Bay Muannit'in evini sular basar; içerisi kötü kokmaktadır. “*Yedi Cüceler*’in daha doğrusu yaşlı cücenin nohut oda bakla sofa evi, kenef taşkımına, baskınına uğramıştı” (Bener, 1991, s. 84). Evin görünümünü ayrıntısıyla betimlemek ister. “Küp ne söz, sinir fiçisiyim, kafam masaya devrilmeden bırakılmayacak bu bulaşık, pis olayın anlatımı. Hem kıskanır belki gerçekçi yazarlar!” (Bener, 1991, s. 84)

Devamında da Adalet Ağaoğlu'na gönderme yaparak, sarkastik bir dille ölüme yatmaya karar verir. Yazdıklarında edebiyatçılarla arasında bir sürtüşme olduğunu hissettirir.

Acep tüm elektrik donanımı çalışmıyor mu? Ahmak! Elbette. Bir de çarpılmışım akıma, bok şerbeti içinde can vermişim boylu boyunca. *Meheldir*, o başka. Neredeydi meret elektrik feneri. Cark, curk, kör kör girdim ufak odaya, uyduruk konsolun üstünde olacaktı. Buldum... En iyisi götiçi kadar mutfaktaki-patlayacak da beni paramparça edecek korkusunu bir türlü yenemediğim piknik tüpünün düğmesini açayım sonuna dek, yatayım ölüme, ne bu be! *Adalet Ağaoğlu* yatar da ben yatamaz mıyım? (Bener, 1991, s. 85)

İç konuşmanın sıklıkla kullanıldığı bu satırlarda, argo “bok şerbeti, götiçi kadar mutfak”, yansıma sözcükler “cark, curk”, yazarlara ya da romanlara göndermeler “*Ölmeye Yatmak*’ta Aysel’in ölüme yatması gibi” kendisine sataşmalar “Ahmak!” fark edilir. Aslında farklı bir üslûbla donatılmış bu dil, bir açıdan da yazarın edebiyat algısını oluşturan temellerdir. Anlatıya kötünün üzerinden kurulmuş farklı bir dil katmıştır; ancak her okur için kolay gelmeyebilir. Kısacası *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, karşısında donanımlı bir okur isteyen anlatılardandır. Bunun sonucunda da, satırların ötesine gidebilmek için okurundan daha fazla uğraşmasını bekler.

Öncelikle şunu belirtmek isterim ki; Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'na tipik bir kara mizah romanı diyemeyiz. Bunun nedeni ise içerisinde var olan komiğin ve acının, birbirine eşdeğerde gitmesidir. Hatta zaman zaman komik dil baskın gelebilir. Ayrıca bu romanın temel mizahî yapılanması ironi üzerinden kurulu olduğu için, kara mizah dili, genel olarak ironik anlatımı desteklemek, daha farklı bir algı yaratabilmek amacıyla kullanılmıştır. Bu örnekleri kara mizah bölümüne almamızdaki neden ise; okura *Tante Rosa*, *Ağır Roman* gibi birebir acı vermese de, anlatının var olan bir sorunu dile getirmesi; ama en önemlisi de ölüm kavramına fazlasıyla odaklanarak kötücül bir dil kullanmasıdır. Sonuç olarak kötücül dil mizah türleri arasında kara mizaha özgüdür.

Genel olarak karamsarlık başlığı altında ele aldığımız romanlara baktığımızda, bu duygunun varlığı kişilerle sembolleşir. Anlatı kişilerinin, dünyayı kara bir gözlükten görmeleri nedeniyle, sunulan olaylarda, pessimist bir yaşama saplanmış vardır. Ölüm çok sık tekrarlanır; mizah dilini kurmada, sanatçının metnin içine yerleştirdiği bir odak

noktasına dönüşür. Hemen hemen kara mizahla iç içe olan birçok romanda, ölümün ucu, kimi zaman kelimelerin arkasında, kim zamansa açık açık kendini hissettirir. Ayrıca yaşama el ele giden bir bunaltı, her roman için olmasa da, satırların arasına siner. Doğla olarak da romanın enerjisi, daha olumsuz bir ilişkiye kayar. Ancak kimi romanlarda, kara mizah olsa da, karamsarlık kendini çok göstermeyebilir, yaşananlar acılar üzerine kurulu olsa da anlatıların başından sonuna kadar gülmenin dozunu yüksek tutan bir dünya olabilir. Bu romanlara da verilebilecek en tipik örnek trajediiyi, komik bir tiyatro sahnesine dönüştüren *Ağır Roman*'dır diyebiliriz.

3.3. Acı

Acı, kara mizahın rengini belirleyen bir duygu halidir. Kara mizah acı vermek için vardır; çünkü acı çeken birileri vardır ve bu birilerinin sanat üzerinden acıları duyurabilme halidir. Kendi farklılığını, acı üzerine kurduğu için de, dünyadaki bu kavramın yoğun yaşandığı yıllarda, paralel olarak kara mizah da, sanat türleri arasında varlığını daha çok belli eder. Daha çok sanatçı, bu acı veren olayları insanlığa iletebilmek -ama bu iletme sarsıcı bir şekilde olur; ironi gibi alttan alta değil ya da parodi gibi güldürerek değil- için de kara mizahı tercih eder. Uyuyan insanlığa kızgın bir sesleniştir, bir bakıma. 2. Dünya Savaşı yıllarında, Batı'da kara mizahın yoğun kullanıldığı eserlerin sayısının bir anda artması, savaş bittikten sonra da azalması; acı ve kara mizah arasındaki paralel ilişkiyi örneklendirmektedir.

Kara mizahta acıyı yaratan; olaylar zincirinin hep bir kötüye varışla sonuçlanmasıdır. Özellikle de acı veren olaylar ele alındığında, ölüm teması sıklıkla kullanılır, yaşamı sonlandırma, reddetme, ya da birilerinin hayatını elinden alma çok sık karşımıza çıkar. Karamsarlık başlığı altında da bu konuya değinilmiştir. Kötüler cezasını çekti, diye bir kandırmaca yoktur; genellikle kazanan onlardır, çeken taraf ise her zaman ezilenler, sesini duyuramayan tiplerdir.

Türk romanında kara mizahın baskın olduğu eserlere baktığımızda, yukarıda da belirttiğimiz gibi, acı veren olayların başında “savaş, ölüm, baskı” gelir. Fakirliğin, köşede kalmışlığın yarattığı kötü hayatların içindeki haksızlıkları, sömürüleri, kandırmacaları da, zaman zaman bu sıralamaya yerleştirebiliriz. *Tante Rosa, Berci*

Kristin Çöp Masalları ya da *Ağır Roman* bu belirlemeye örnek verilebilecek romanlardan biridir. Genel olarak, sıralamaya koyduğumuz bu konular, başka sanat türleriyle de, yergi, ironi, parodi gibi bir araya gelebilir. Özellikle de yergiyle daha çok kendini buluşturabilir. Hangi türle bir araya gelirse gelsin, var olduğu metni her zaman zenginleştirir.

Tezimiz doğrultusunda ele alınan romanlardan biri olan *Tante Rosa*, Enis Batur'un da, *Kara Mizah Antolojisi*'ne dahil ettiği eserlerden biridir. (2005) Yoğun bir şekilde, romanında kara mizahı kullanan Sevgi Soysal, romanın giriş yazısını yazan Murat Belge'nin de belirttiği gibi, günlük hayatın nesne ve ayrıntılarına karşı büyük bir dikkatle yaklaşmış ve yaşamın acıyla sarmaş dolaş olduğu yerlere, ufacık bir gülümseme koymuştur. (2013) Kadın olmayı, başından beri yenilgi olarak kabul eden birçok toplumun, cinsiyet merkezli yaklaşımının bir örneğidir, *Tante Rosa*. Ayrıca da insanın çevresiyle olan ilişkilerinde, her anlamda gücün ne kadar önemli ve değişken olduğu da anlatının temelinde yer almaktadır.

Tante Rosa'da ele alınan konulara baktığımızda 'savaş, ölüm, yalnızlık, çıkarlara bağlı yaşamlar'la karşılaşırız. Savaş arka planda olsa da, toplumların üzerinde bıraktığı iz kendini hissettirir. Anlatıcının mizahî bir dille savaşa yönelik kurduğu cümleler, neredeyse her bölümde karşımıza çıkar. "Subay üniformalarının en parlak, subay aşklarının en dayanılmaz olduğu savaşın ilk yılında" gibi cümleler, ilerleyen bölümlerde savaşın insan yaşamındaki acı veren yönünü ele alan satırlara dönüşür (Soysal, 2013, s. 16). Tüm sokaklar, meydanlar savaş kokmaktadır. Tüm insanlar ölümle sarmaş dolaş yaşamaya başlamışlardır.

Tren bir gün gecikmeyle Rosalar'ın kentine vardı. Savaş Tante Rosalar'ın sokağına varmıştı. Yemek odasında, yüz numarada ve tavan arasında savaş vardı. Aile mutfakta, yatak odasında ve bodrumda savaşın eksilmesini bekliyordu. Savaş eksilmiyordu, önce babalar eksildi, sonra ağabeyler eksildi, savaş eksilmedi.

Tante Rosa bir sabah, *Sizlerle Başbaşa* dergisinde rahibe okulunun bulunduğu kentin bombalandığını, okulun yerle bir olduğunu okudu ve prensin öcünü aldığını anladı (Soysal, 2013, s. 25).

Rosa'nın, uygunsuz davranışları yüzünden, rahibeler okulundan alınıp ailesinin yanına gönderilmesi; onu, kente bomba atılması sonucu ölen diğer kız çocukları gibi, onlarla aynı sonu yaşamaktan kurtarır. Uzun yıllar devam eden savaşın yıkıcı etkisi, ölümlerin devam etmesi; insanları evlerine kapatmış, kimi zamanda artık savaşı “sıradan bir nesne” gibi görmelerine yol açmıştır. Örnek olarak Rosa'nın at çiftliğinde gösteri izlerken, kurduğu hayalde aşık olduğu kişinin bir ‘teğmen’ olmasını verebiliriz. Satırlarda kara mizahı doğuran cümle yapılarıdır, hepsi çocuk diliyle yazılmıştır; acı, sözcüklerin arkasında kendini olabildiğince gizlemiştir, komik kurulumlar “prens öcünü aldığını anladı” karşı çıkar. Ancak Rosa'nın hayalindeki gibi davranmaz, prens. Kızı ezip geçerek, uzaklara, bombaların arasından kaçarak kendini kurtarmaya çalışır.

Savaşın insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkiler, neredeyse tüm bölümlerde mizahın penceresinden karşımıza çıkar. Savaş ve onun bireylerde yarattığı karamsar tablo, anlatının eleştirdiği kolektif bir sorundur. Bütün toplumu yerle bir eder. Bahsedilen yıllar 2. Dünya Savaşı'na aittir; neredeyse Avrupa'nın tümünü, hatta dünyanın büyük bir çoğunluğunu etkisi altına alan savaş yılları, hep bir kötüye gidişle uzun bir süre varlığını korumuştur. Romanda, küçük bir çocuk olan Tante Rosa'nın dilinden, savaşın ne demek olduğunu, tüm yaşamı nasıl değiştirdiğini görürüz.

Tante Rosa bir kaplumbağa -evini sırtında taşıyan hayvan- buldu savaşın bittiği gün, evler yıkılmış. Evini sırtında taşıyan hayvanı yıkıntıların orda buldu, sevdi, evine götürmek istedi. Evlerinin yıkıldığını, Bombardımanlardan Zarar Görenlere Yardım Derneği'nin, Gönüllü Pembe Melekler Halkla Elele kampanyası sayesinde yaptırdığı lojmanlardan birinde kaldıklarını hatırladı ve evini sırtında taşıyan hayvanı sevmedi. Evin kişiden ayrı, yıkılabilir bir yer olduğunu, olması gerektiğini o gün anladı (Soysal, 2013, s. 27).

Bu pasaj, bölümün sonlarına doğru tekrar karşımıza çıkıyor ve Tante Rosa arka planda savaşın yarattığı etkinin, başarısız bir evliliğin hissettirdiği değersizliğin, mutsuzluğun sonucunda, dünyaya “kevgirin delikleri”nden bakmaya başlıyor. Ne yazık ki yaşama şanssız gelen biri olarak, kendine bir yaşam kurmaya çalışsa da, ‘kötü’ her zaman var olduğu için kaçamıyor, kaçmasını da öğrenemiyor. Çünkü özünde, Rosa, kötü olmasını bilmiyor; daha doğrusu beceremiyor. Kötü olamadığı için de birçok kez acının içinde, kaçacak bir yer bulamamış bir halde kalakalıyor.

Romanda kara mizahın kendini en çok hissettirdiği konuların başında ‘savaş’, ‘İkinci Dünya Savaşı’ da diyebiliriz, gelir. Hemen hemen her bölümde ‘savaş’ kara mizahla ya da ironik bir söylemle şekillenerek kendini belli eder. Hatta savaşın tüm dünya üzerindeki yok ediciliği, bir süre sonra kanıksanır ve sıradan bir obje haline dönüşür. İnsanlar her gün ailesinden birilerinin ölümüne, evlerinin yıkılıp oradan oraya sürüklenmeye, ekmek parası bulamamaya, sürekli ölüm haberleri almaya alışmaya başlamışlardır. Hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler. Ölüm sıradanlık kazandığı için de, insanlar, gazetelerde çıkan haberlerle, ölen kişilerle, atılan bombalarla, yıkılan şehirlerle gibi, ilgilenmeyi bırakırlar. Aksine gazelerdeki moda haberlerini, aşk dedikodularını, burç yorumlarını vb. okumak daha çok ilgilerini çekmeye başlar.

İlerleyen satırlarda kara mizahın tonu şiddetlenir; cümleler, ölümün bireyler üzerinde bıraktığı tek başına kalmışlığı, yalnızlığı ve insanların bunu yok saymışlığını eleştirmeye başlar. Kimi yerde de ele alınan sorun; liderlerin dünya üzerindeki gidişatı bozarak, yıkıcı sonuçlar doğuran savaşlara yol açmalarındır. Bu bölümde eleştirilen sokaklardaki insanlar değildir; çünkü savaşı doğuran toplum değildir. Savaşı doğuran, özünde, hırsları ve tutkuları sonucu birbiriyle anlaşamayan ülke liderleri, politikacılar, komutanlardır. Ölümle iç içe görüntüler girer; ancak anlatım komik bir dille küçük bir kurgu üzerinden yapılır

Sizlerle başbaşa dergisinde okumuştum ki, Napolyon’un bir metresi varmış. Adı Emilie Victoria von Wolsberg. Marie Louise sarayda şekerleme yerken, savaş alanlarında, at üstünde yanındaymış Napolyon’un. Yaver kılığında. Kont Wolfsberg adıyla. İmparator aşkları da gizli kalmak zorunda olabilir. İşte Emilie von Wolfsberg ta Moskova’lara gitmiş. Moskova’ya bir Napolyon metresi olarak gitmek. Birlikte yenilgi. Yenik Napolyon’un ağlaması kollarında. Dönüş. Kilometrelerce kar, buz, tipi. Uzayan bozkır. Her tipiden artakalan donmuş askerler (Soysal, 2013, s. 82)

Garip olan kısım ise savaş sonucu ölenin onlar olmaması, halk olmasıdır. Kısacası acı çekenler her zaman sokakta, evine ekmek götüren insanlardır. Cümleler de saçma kurulum fark edilir. Anlatıcı konudan konuya atlar, cümleler birbirini bütünlemedikleri için aralarında bir birliktelik yok gibidir. Bu yok gibi görünen birliktelik; aslında eserin ele aldığı konunun yoğunluğunu daha da artırır. Kara mizahta acının dozu ne kadar şiddetlenirse, anlatıcının ele aldığı sorun ve içindeki kızgınlık da kendi çapında büyür. Acıyla eş orantılıdır; sarsıcı dil.

Tante Rosa'nın da kocası savaşa gitmiştir ve uzun yıllar gelmez. Rosa için kocasını savaşa göndermek bir tür kaçıdır; bıkmıştır artık kocasından. “Bir kadın bıktığı kocasını iş yolculuğuna gönderircesine gönderir savaşa”(Soysal, 2013, s. 43). Hiç beklemediği bir anda, Rosa yatakta başka bir erkekle birlikteyken, kocası gelir. Yataktaki adam büyük bir korkuyla, nereye kaçacağını bilemez ve kendini pencereden atar. Rosa ve savaştan dönen kocası, hiçbir şey olmamış gibi birlikte olur, sonrasında da ayrılır. Rosa, kocasının açlığını gidermek amacıyla gözlerini kapar ve gereken neyse onu yapar. Komik olan ise “Tante Rosa yalandan inledi. Adam soyunmadan boşaldı.” ya da “Adamın uzun kemikli eli kendi için soyunmamış kalçalarda gezindi.” cümlelerinde kendini belli eden, kadın ve erkek arasındaki kutuplaşma ve farklı dünyalara ait olmadır (Soysal, 2013, s. 46).

Sadece Rosa değildir; savaşa giden, kocasının uzun yıllar boyunca evine dönmesini bekleyen. Birçok kadın vardır, yalnız olan; ve büyük çoğunluğu eşlerinin yuvalarına bir gün döneceği hayaliyle yaşar. Hatta yalnız kalan kadınlar, durumlarına isyan ederek gazetelere ilan vermeye başlarlar ki kendilerine eşlik edecek birilerini bulsunlar. Toplumda neredeyse erkek kıtlığı başlamıştır, elli milyon insan hayatını kaybettiği için, özellikle de savaşa gitmeleri nedeniyle, kadınlar çoğunluktadır ve güç gerektiren işlerde bile çalışacak kimseyi bulamazlar. Çözüm komik ilanlarla birilerini bulmaktır.

Savaş sonrası bir süre gazete satışı azalmıştı, kimseler haberleri okumuyordu artık. Sonra gazetelerin, ilan sayfaları dikkat çekmeye başladı:

“Kocam Sibiry'a'dan dönmedi. Bakkal dükkanımızı işletmekte bana yoldaş olacak, yardımcı erkek arıyorum. 30-35 yaşlarında, sağlıklı ve sabıksız olanların P.K... ye müracaatları.”

Ya da,

“Merhum, vatanperver general, sayın zevcimin baba yadigârı çiftliğinin yönetiminde yardımcı olabilecek işbilir, genç, erkek eleman aranmaktadır!...”

Ya da,

“Savaşta yıkılan, merhum kocamla yıllar yılı biriktirdiğimiz paralarla yaptığımız yuvamız – evimizin onarımında bana yardımlarını esirgemeyecek dostu sıcak bir aile yuvası karşılığı...” Birtakım yorgun ve solgun erkekler okuyordu bu ilanları (Soysal, 2013, s. 38).

Anlatıcı saçma bir dil oluşumuyla, savaş sonucu tek başına kalmış insanların arasındaki birbirine ihtiyaç duyma, birliktelik yaratabilme arayışını vurgular. Savaş sonucu ülkesine dönemeyen erkekler, evlerinde tek başına mahkum olan kadınlar, babalarının özlemiyle yıllarını geçiren çocuklar vb. hemen hemen her bölümde karşımıza çıkar. Savaşın toplumda yarattığı yıkım, bir sonraki bölümde Rosa'nın harp malûlü kör bir dilenciye yardım etmeye çalışmasında açık açık dile gelir. Kör dilenciye karşı kaldırılma geçirir ve devamında “Harp malûlü, para vermek gerekir mi? Hangimiz harp malûlü değiliz ki.” cümleleriyle, toplumdaki her insanın savaştan etkilenmiş olduğunu belirtir (Soysal, 2013, s. 43).

Romanda kara mizahın tonu son bölümde daha depresif bir tutum takınır; çünkü Rosa ölmüştür ve ölüsünü kimse sahiplenmez, ölü bedeni bile yalnızdır, daha acı vereni ise bu bedenin sahipsiz olmasıdır. Cesedi koyacak tabut bulunamaz, çocukları masraflı olacak diye annelerini gelip almak istemez, belediyeler ya da “Yoksulları Gömme Örgütü” vb. dernekler tabutun “tahta mı, çinko mu” olması gerektiği gibi saçma konularda anlaşamaz. Ölen bir insan için bile para gereksinimi, hayatın para odaklı rasyonel “acı”lığının gözler önüne serilmesidir, bir bakıma.

Şurası, yani Mathes'in iyi niyeti bir gerçektir ama parasızlığı da bir o kadar gerçektir. Mathes resmî dairelerden daha verimli bir araştırma sonucu Rosa'nın çocuklarının adreslerini buldu. Tante Rosa'nın yakınları kendilerine düşen masraftan kaçındılar denemez. Ama gerkesiz israftan kaçınmakta da hepsi haklıydılar (Soysal, 2013, s. 103).

Rosa için, bu acı son bilinen bir gerçektir aslında. Çocukların annelerinin cenazesini almayı bile masraf görmesi ve anlatıcının da, bu düşünceleri destekleyici bir yaklaşımla annelerinin ölü bedenine yapılan harcamayı gereksiz bir israf olarak göstermesi; iletilmek istenen mesajı tam tersi bir oluşumla, okurun karşısına çıkarmaktadır. Sevgi Soysal, romanında insanla ilgili çok acımasız davranır, insan doğasını hep kötüyle verir, can yakma üzerine kuruludur, sanki her şey. Doğal olarak da anlatıcının dile getirmek istediği “İnsan kötüdür” düşüncesi kendini tam olarak gösterir. Yaşamın kaçınılmaz gerçekliğidir.

Tante Rosa'da kara mizahı var eden öğeler; insana acı veren, kötülükle ilişkili konuların yer alması; anlatıcının kötünün yanındaymış gibi bir dil kullanması; araya saçmayla

ilişkili, komik bir dilin karışması diyebiliriz. Hatta Rosa'nın yaşamı bile olabildiğince saçmanın üzerinden ilerler. Her ne kadar çevresindekiler kötü olsa da, Rosa'nın içinde de, kimseye zarar vermese de, uyuşmazlıklar vardır. Hatalarından ders alan, pişman olan, vazgeçmesini bilen bir tip değildir. Doğal olarak da birçok kez yanlışın içine düşer. Ancak hayatı çok da umursamadığı için kendi yanlışlarıyla yaşar gider. Tüm yanlışların komik bir dille sunulması da, anlatıda kara mizahı doğuran nedendir.

Kara mizahın görüldüğü anlatılarda “acı”yı tanımlayan ve hatta acı kavramıyla birebir, saçmanın dilinden alay eden kişi *Tutunamayanlar*'daki Selim'dir. Acı çekmenin, ne olduğunu kimi zaman kendisi; kimi zamansa kişiler üzerinden dile getiren Selim, dünyada bir haksızlığın olduğunun ve bunun her zaman ve her yerde devam edeceğinin farkındadır. Doğal olarak da bu kabulleniş, acı verir Selim'e ve bu acıyı kara mizahın dilinden anlatarak, kendi tesellisini bulmaya çalışır. Başka bir çözümü de yoktur zaten. Selim'in de terapisi; kara mizah. Vardığı noktada da kendi içinde örülü olduğu duvarlar arasında, tüm geçmişini, kendisi üzerinden toplumu, insanı, yaşamı da acı yönleriyle ele alır. Kitaplarla içli dışlı olan biri olması da, satırların arasında kara mizahın dilini, ustalıklı kurmada yardımcı olmuştur.

Acı kavramı, romanda birçok kez yaşanan olaylar ya da hayata şanssız gelmiş kişiler üzerinden gösterilir. Genellikle bu şanssız kişiler, kendi çevresinin insanlarıdır ve acının içinde oldukları için de Semih'in unutamadıkları arasındadır. Bu açıdan acının, verdiği örnekler üzerinden güçlü bir betimlemeyle tanımlandığı bölümlerden biri olan; Deli Rüstem'in, Ercan'ın, Ayhan'ın kim olduğuyla ilgili pasaj; Selim'in dilinden sunulan, okuru oldukça rahatsız edecek bir bölümdür. Ona göre toplumda, gerçek acıyı yaşayanlar onlardır ve acı veren bir dille Selim, bu insanların, ne kadar şanssız olduğunu, işin içine kendisini de katarak anlatır.

...yani öcü geliyor diye küçükken beni korkuttukları çolak ve topal Deli Rüstem ile ben... ve onunla birlikte ortaokuldan kekemeliği ve garip düşünceleriyle arkadaşlarının alay konusu olan ve şimdi havagazıyla intihar ettiği için ölmüş bulunan... Ercan... sakat olduğu için hiç yürümeyen ve hep altını kirleten ve misafirler görmesin diye ve sosyetik annesi rahatsız olmasın diye yaz kış balkonda tutulan ve hep bağırın ve altına yapan ve güzel yüzüyle ve akıllı sözüyle beni büyüleyen ve balkonda yerde kendini oradan oraya atan zavallı Ayhan... (Atay, 2008, s.s. 222-223)

Bu sıralamada hayatta köşeye itilen birçok kişi daha vardır ve hepsinin içinde yarım kalan duygular, eziklikler sıralanır gider. Daha doğrusu bu satırlar, haksızlıklarla sunulmuş bir hayatı yaşamak zorunda olmalarına, bir isyandır, aslında. Bu kişileri umudunu kaybetmiş Selim'in gözünden tanırız. Turgut ise Selim'e göre daha insaflıdır. Bu şansız hayatların bir gün düzeleceğine, onların iyiye bir yerlerden dokunacağına inanmak isteyen Turgut, Selim'in dünyaya ikinci gelişini hayal eder. Selim'in gelmesiyle yaşam tersine dönecektir ve kötü hayatlar düzelecektir. Bu absürd düşünceyle, bir gece yarısı gittiği kerhanedeki kızların, patronun, Metin'in, müşterilerin önünde konuşmaya başlar Turgut. Etrafindakiler ise her söylediğini gerçek zannederler. Aynı dili konuşmadıkları için kimse birbirini anlamaz ve doğal olarak ortaya komik bir iletişim çıkar. Üzücü olan ise Turgut'un var olan tüm gerçekliğin farkında olmasıdır.

Selim'in ölümü, Turgut'un dünyasını, alt üst ettiği için kendince çıkış yolları arasa da bulamaz. Kimi zaman Selim'in öldüğü eve, annesine ziyarete gider. Her gidişinde de içini bir sıkıntı kaplar. Arkadaşının bu evde yaşadığını, bir zamanlar bu evde kaldığını; ancak artık öyle birinin olmadığını, yok olduğunu kabul etmek; içini fazlasıyla daraltmaktadır. Bu ruh halini, ölümü bile alaya alarak, absürd bir dil kurulumuyla okura gösterir. Aslında kendini oyalama halidir; kendini, acı veren bu olaya alıştırmak ve mutsuzluğunu kelimelerle kapatır. Bir açıdan da arkadaşının acısını anlamaya çalışır.

Ayağa kalktı, evi dolaşmaya başladı: yavaş yavaş, acele etmeden. Ölüsünü bu banyoda yıkamışlar. Nasıl girebiliyor bu banyoya? Hiçbir izi kalmamış. Bozulmamış bir ölüymüş. Yıkayıcı, böyle ölü görmedim, demiş. Hiç ölmemiş gibiymiş: beyaz, düzgün, uzun. Üşümesiz. Tabutu ne kadar ağırdı. Ölü ağırlaşmış. Ölübilim (Atay, 2008, s. 342).

Banyodaki karanlık düşüncelerden kendini kurtarmaya çalışan Turgut, Selim'in odasına doğru ilerler. Ölüm kavramı, her ne kadar korkutucu, depresif olsa da, Turgut sürekli olarak, Selim'in ölümünü sorgular. Arkadaşının bu dünyayı terk etmiş olması, Turgut için büyük bir kopukluğu getirirse de, ölümün üzerine eğilir; kimi zamansa ölümü bir kaçış ya da kurtuluş olarak görür. Hatta zaman zaman Selim'in iyi yaptığını, bu acı veren dünyadan bu sayede kurtulabildiğini dile getirir. Kendi içindeki rahtasızlıklarla, Selim'in yaşadığı acılar kimi noktalarda birleşir. Ayrıca ikisinin de kullandığı mizahî dil, acılarla dalga geçebilme yöntemleridir.

Kabullenemediği bu ölüm, Turgut'un yaşamını da fazlasıyla etkilediği için, her geçen gün bir adım daha Selim'e yaklaşır. Kendi içinde sorgular, tartışır, kızar; kimi zaman niye, kime kızdığıнын farkında bile değildir. Tek bildiği var olan yaşamda ters giden bir şeyler vardır. En büyük terslik de yakın arkadaşı Selim'in bu dünyayı terk etmesidir. Kendi kafasında kurduğu Selim'le olan iç konuşmaları, komiktir; ama Turgut'un bu duruma karşı çıkışı, kabullenemeyişi, bir çözüm bulamayışı da kendini belli eder. İç dünyasının gittikçe bozulmaya başlamasının, kendi kafasında kurduğu saçma ilişkilerle, yaşananlar için bir çözüm bulmaya çalışmasının, ve sancılı bir sürece günden güne daha çok gömülmesinin, dile getirimidir, bu satırlar.

... bütün dersler pekiyi, Selimoloji'den sıfır. Hayır olmadı. Aynı fakültenin filan-falan kürsüsüne başvuruyorum: Selim konusunda doktora yapabilir miyim? Evet. Yalnız yabancı dil imtihanı vereceksiniz. Olmadı. Peki, neden öldü öyleyse? Bana cevap verin ya da bırakın çalışayım. Hayır, ölmedi. Bir köşeye gizlendi; oradan beni seyrediyor ve alay ediyor benimle. Sayın profesör: bu arkadaş getirdim, muayene etmeniz için. Kendisi intihar etti de; bakın nesi var? Edindiğim bilgiler de burada işte. Hiçbir şeyi yok. Aspirin alsın geçer. Bu nedenle intihar etmez bir insan. Fakat... Benim için kapı kapı dolaşmak yetkisini sana kim verdi Turgut? Ruhsatsız çalışıyorum Selim (Atay, 2008, s. 401).

Turgut'un bu iç sorgulamalarının temel nedeni, Selim'in ölümünü kabullenememesidir. "Ölseym de bu günleri görmeseydim!" (Atay, 2008, s. 401) Kendi kendine çıkış noktası arayan, Selim'in ölümüne bir neden bulmaya çalışan Turgut için, Olric kurtarıcı olarak yetişir kimi zaman. Olric'le konuşarak, onunla hayaller kurarak kendini teselli eder. Bir anda yaşamına giren bu Olric, Turgut'un kahraman karakteridir. Kendi içindeki acıyı, kafasından atabilmesinin bir yoludur Olric. Yaşamına girdikten sonra da, Selim gider, Olric gelir. Daha doğrusu Olric'le birlikte, yaşanan sorunları sorgulamaya açar.

Mutsuzluğunu kendi içindeki seslerle susturur, kimi zaman suçlayacak birilerini arar ki bu kişi genellikle Metin olur, iç hesaplaşmalarla kendini kurtaracak çıkış yolları aramaktadır. İçinde Turgut'u rahatsız eden bir şeyler vardır; tam olarak kendi de tanımlayamaz, ne olduğunu; ancak bilir ki eksik kalan noktalar olmuştur. Arkadaşının intihara doğru gitmesinde, kendisinin de bir payı olduğunu düşünür; belki gereken özeni göstermemiştir, onun zor zamanlarında yanında olmamıştır, onu ihmâl etmiştir, ihtiyaç

duyduğu zamanlarda kendi yaşamına odaklanıp onu görmemiştir, Selim'in ne kadar hassas bir kişilik olduğunu fark edememiştir vb. Kafasında yarattığı bu kendisini suçlamalar, doğal olarak da Turgut'un niye acı çektiğinin göstergesidir. Bir çeşit kendini yargılamaya açar; acı çekse de. Tabii aralarda başkalarını yargılamalar da, Metin gibi, karşımıza çıkar. Bu durumda Metin'i göstererek kendi acısını bir açıdan hafifletir. En azından tek suçlu kendisi değildir.

Selim'e yapılan bir haksızlığı daha ortaya çıkarmış bulunuyorum... sayın yargıçlar. Evet, Metin görevini kötüye kullandığı için mahkemeye verildi. Suçluyorum sayın yargıçlar. Ortada açık bir haksızlık var. Yanlışlıkla sahneye çıkarılan masum bir vatandaşa, oyunun bütün sorumluluğu yüklenmek isteniyor... Ayrıca, tutunamayanlar kanununun on dördüncü maddesine göre, "onlar"a savunma hakkı verilmediği gerekçesine dayanarak sanığın savunmasının nazarı itibara alınmamasını talep ediyorum. Biraz sonra yüksek huzurlarınıza getireceğim açıklamayla gerçek bütün çıplaklığıyla gözlerinizin önüne serilecek ve zavallı müvekkilimin "onlar" tarafından nasıl adım adım ölüme götürüldüğü bir kere daha anlaşılacaktır (Atay, 2008, s.s. 429-430).

Bu paragraf, Turgut'un okuduğu bir mektuptan sonra gelişen tepkisinin, dışavurum halidir. Mektubu yazan kişi Metin'dir; ayrıca mektup, Metin'in, Selim'in ölümünden sonra yaşadığı sıkıntının nedenleriyle ve Selim'in neden böyle bir sonu tercih ettiğiyle ilgilidir. Kısacası; Metin'in Turgut'a yazdığı mektup, bir bakıma kendini temize çıkarmanın dile getirimidir. Turgut'un savunma diye adlandırdığı satırlar, kendisini fazlasıyla rahatsız etmiş, mektupta hiçbir samimiyet bulamamıştır. Hatta bu kelimelerin arkasında, zaman zaman Selim'e yapılan haksızlığın sesini duyar gibidir ve kendi iç dünyası alt üst olur. Selim'in, dönemiyle, devrin insanıyla uyuşmadığı için yaşadığı sorunların son durağında çıkış noktası olarak "ölüm"ü görür.

Turgut'un kafasında yarattığı komik bir kurulum olan tutunamayanlar üniversitesi vardır ve herkesi de almazlar, bu özel yere. Mesela Metin, bu özel yere girebilmeyi hak eden insanlardan değildir. Doğal olarak Metin'le ilgili sorunlar olsa da, onu tutunamayanlar üniversitesinin öğrencilerine dahil edemezler. Turgut'a göre bu üniversitede; kendisi, Olric, Günseli, Selim vardır ve sayıları her geçen gün artmaktadır.

Gene de tutunamayanlar üniversitesinden mezun olmayı hayal ediyorum. Orta dereceyle tabii. Diploma töreninde "Onlar" marşını söyledik hep bir ağızdan... İyi bir tören yaparız. İşçileri falan da komyonlara bindirip getiririz. Gazetecileri

de kandırırız; sayıyı biraz yüksek gösterirler. Diploma töreni için geleceksin herhalde. Başka türlü izin vermezler sana tabii. Orada işin başından aşkındır. Çok dosya birikmiştir senin yokluğunda. Ben de burada çok çalışıyorum Selim. Gözüme uyku girmiyor. Sana çok iş bırakmamaya çalışıyorum. Bazı dosyaları kapattım bile (Atay, 2008, s. 452).

Selim'in yaşantısını çözmek isteyen Turgut için, her geçen gün yaşamında çözümünü bulamadığı sorular artarak ve daha da tatsızlaşarak devam etmektedir. Ulaştığı her bilgi, düşünce, yaşamın sahteliklerini, ne kadar ikiyüzlü olduğunu göstermektedir; doğal olarak Turgut da, eskiden başarılı bir mühendis olsa da, tutunamayanların sahasına adım adım yaklaşmaktadır. Selim'in sahtelikleri ayıklayıp temizleyememesinin, aynı şekilde Turgut'un iç dünyasında da belirmeye başlamasıdır. Bu durum da Turgut için acılı bir bekleyiş ya da kabullenıştır.

Turgut'un iç konuşmaları roman ilerledikçe artar; kendi içinde her yaşanmışlığı, duyguyu, Selim'le birlikte masaya yatırır. Turgut'un iç konuşmalarında, iki arkadaş tartışır, ters giden ne varsa çözüm arar, birbirleriyle paylaşır, kimi zaman da kaçacak yer bulamazlar. Yorgunlukları kendi yaşamlarını engeller, beklentileriyle buldukları nokta terstir. Bu nedenle de sürekli mutsuzdurlar. Acı çekmenin kendini oyalama halidir; mizahî dille yaşamı alaya almak.

Her an uyanık olmalısın Selim. Yoruldum işte sonunda Turgut, ne olduğumu gördünüz. Sen her an uyanık olmalısın Selim. Herkese koşmalısın, her şeye yetişmelisin. Bu görevle dünyaya tayin edildin. Beş milyon sekiz yüz bin sekiz yüz yirmi dokuzda bir insana verilen bir görevin var. İstifa ediyorum. Dayanamadım, vazgeçiyorum. Bu görev için yetiştirilmedim. Özel bir eğitimden geçirmeleri gerekirdi beni. Beni iyi korumaları gerekirdi. Derimin ince olduğunu, güneşe dayanamayacağını bilmeliydiler. Kusurlarımı hoşgörüyü karşılasalardı. Sekiz kat elbisem olmalıydı. Ellerim terlememeliydi; gömleklerim ütülü, ayakkabılarım boyalı olmalıydı. Ben ortaçağda yaşamalıydım. Sabahları Montaigne gibi oda orkestrasıyla uyandırılmalıydım. Özel eğitimler nezaretinde yetiştirilmeliydim (Atay, 2008, s.s. 453-454).

Selim için çizilen bu karanlık atmosferde, herkes suçludur. Onu bu kötü sona sürükleyen nedenler, kişiler Turgut'un dilinden okuyucuya iletilir. Yapmacıklıklarla dolu bu dünyada, Selim için gerçek sevgi, dürüstlük, samimiyet yoktur. Tüm bu dile gelişleri kara mizahın çatısı altına sokan ise; kişinin kendi güçsüzlüğüyle, bir noktada başarısızlığıyla, çevresindeki kurulu yaşamla, saçma bir dil üzerinden alay etmesidir. Uyumsuzluklar vardır; doğal olarak abartı ve uysuzluk, zaten mizahın iki temel

dayanağı olduğu için, kişinin mutsuzluğuyla, güçsüzlüğüyle birleştiğinde kara mizahın dili ortaya çıkar.

Selim ya da Turgut, tüm anlatı boyunca kelimelerle sürekli oynar. Sözcükleri birleştirir, yarıda keser, olmayacak bağlantılarla bir araya getirir, komik adlandırmalar yapar. Kısacası acı çektiklerini bile bile, komik bir sahnenin dilini kullanırlar. Kendilerini komik adlandırmalar altında tanıtır; ancak bu komiklikler gülme duygusundan çok okurda rahatsız edici bir his barındırır. Aşağıdaki paragrafta olduğu gibi, kişinin solucan olması komik olabilir; ancak ezilmiş solucan olmak kara mizahın dilinden komiktir.

İşte beni bu incelikler öldürüyor. Batılı amcaların bulduğu bu incelikler! Yalnız kendimi sevdiğim halde, bunu başkalarına sevgi şeklinde belirtmek suretiyle kendimi aldatmak ve aynı zamanda bir bakıma onların daha gerçek sayılması gereken aşklarını, bu aldatıcı aşkımin yanında önemsiz görmekle, kişiliğime duyduğum aşkı ve vazgeçemediğim benliğimi ortaya koymakla kendinisevengillerin birtürlügerçeklerigöremediğiinbaşkalarınınsevgisinemuhtaçgiller familyasına mı giriyormuşum? İngilizler bile bu kadar inceliği bir arada düşünemez, bir yerde şaşırır. Ömür boyu aylık sinir, yalnız Ruhsalgerçekler Bankası verir. Ben de hepinizden farklı bir solucandım, kim bilir? Şimdi yarısı ezilmiş, yerde yattığı için belli olmuyor (Atay, 2008, s. 455).

Devamında da Selim'in yaşamla ilgili bütün isteklerinin, bağlarının ezilen yarısında kaldığı belirtilir. Ayrıca mezar taşına da şu yazılmalıdır. "bu nedenle, şimdiye kadar söylediklerimizi kısaca özetlemek gerekirse, mezar taşına şöyle yazılması uygun düşer: Şarkısı yarıda kaldı, aklı da karıda kaldı" (Atay, 2008, s. 456). Sonuç olarak varılan nokta, bir insanın kendi isteğiyle yaşamdan çekilmesidir. İlerleyen satırlarda kara mizahın dilinden gülüncü yaratan, Selim'in mezar taşına yazılacak olan "Şarkısı yarıda kaldı, aklı da karıda kaldı" dizeleridir. Komik gibi gelse de, aslında Turgut; Selim'in içindeki ezilmişliği, araya kattığı uyumsuz birleşimlerle dile getirmiştir.

Acının komikle harmanlanmış halini, koca bir kentin içinde, kendi özgürlüklerini koyarak yaşamaya çalışan, unutulmuş olsa da dinamiğini koruyan bir mahallenin insanların anlatıldığı *Ağır Roman*'da görürüz. Acıyı sıradanlaştıran bu insanlar için, her türlü kötülük vardır ve insan da bu kötülüklerle dolu yaşamda, acı çekerek ve gününü kurtararak yaşamına devam eder. Kısacası herkes ne kurtarırsa, onunla yetinir. Tam olarak amaç zaten; ölüme bulaşmadan günü kurtarmaktır. Acı çeken bu insanlar da

doğal olarak daha dayanıklı, kabullenmeyi, kimi yerde gülüp geçmeyi öğrenmiş tiplerdir. Romanda tam olarak, toplum yaşamının koyduğu ölçütlere göre “iyi” diye tanımlanabilecek bir tip yoktur. Herkes ucundan da olsa bulaşmıştır kötülüğe; doğal olarak da kötülük ve acı birbirini destekleyen iki kavram olduğu için her sahnede sesini duyurur.

Sokağın kaotik dünyasındaki yaşamlar, kimi zaman insanların öyküleriyle bütünleşerek acıklı bir gülüşe ve absürdlükleri de barındıran komik sahnelere dönüşür. Bu sahneler modern insan tanımına uyan herkes için rahatsız edici olabilir, garip gelebilir. Mesela Ciğerci Tıbbı'nın ve yanından ayırmadığı sevgilisi atının hayat öyküsü, bu garipliklere örnek verilebilir. Evinin yanmakta olduğunu gören Tıbbı, karısını kurtarmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Yangın söndüğünde ise ortaya çıkan tablo, Tıbbı için fazlasıyla can yakıcıdır ve bir o kadar da rahatsız edicidir. Özellikle sonrasında gelişen olaylar ise çaresiz bir insanın, absürdçe yaşama tutunma sürecidir.

...Büyük bir başarısızlıkla yangın söndürüldükten sonra, Tıbbı'nın yatak odasında, vücuduna yapışmış naylon gecelikte yatan karısının ve çıplak bir adamın kararmış cesetleri bulunmuştu. Bu haber bayılmak üzere olan Tıbbı'nın kulağına geldiğinde, Tıbbı ancak hakiki delikanlıların edebileceği bir yemini bağırarak tüm mahalleye duyurmuştu. O günden sonra hiçbir kadına bakmayıp bütün kadınlardan nefret etmeye başlamıştı. Bundan sonraki hayatını erkeklerle konuşarak, dudaklarını boyayıp, gözüne sürme çektiği atı Şermin'le sevişerek yaşamaya karar vermişti (Kaçan, 2014, s.s. 12-13).

Tıbbı'nın atı, onun için bir çeşit hayat arkadaşı olur, ne yazık ki onun sonu da kötü olur. Mahallenin kötü kabadayısı Reis, Tıbbı'yı haraca bağlamak ister; ancak Tıbbı, bu isteğe karşı çıkınca, Reis adamlarıyla dükkanı basar ve Tıbbı'nın atına tecavüz eder. Bu olayın arkasına da Tıbbı, kendisine de, atına da yüksek doz eroin vererek intihar eder. Kendi çaresizliğini, ölümle sonlandırır. Yaşamın şanssız insanlarından biri olduğunu bildiği için, yaşamak adına çok da hevesi olan bir kişi değildir, zaten.

Kara mizahın çemberinden geçen başka bir konu da insanların sorunlara nasıl çözümler bulduğudur. Daha doğrusu bulunan çözümler bile anlamsız, hiçbir işe yaramayan saçma eylemlerdir; Orso'nun gözü çıkan oğlu Şenol'a, koyun gözü takılacağı gibi. Bu çözümü bulan da çevredeki hastanede, Şenol'u tedavi etmeye çalışan doktorlardır.

Ayaklı gazete Puma Zehra, erkekler dünyasına doğru mobiletyle açılıp Kolera'da alnının teriyle çalışan, haram paraya sırt çevirmiş esnaflara, Orso'nun oğlu Şenol'a koyun gözü takılacağı haberini, ince detaylarla, üzgün surat ifadesiyle kırıtarak anlattı. Gaftici Fethi, ayı oynatıcısının tefini kapıp Orso'nun oğlu için tüm mahalleden yardım toplamaya çıktı (Kaçan, 2014, s. 16).

Hastanenin, doktorların bulduğu çözüm, Şenol'a koyun gözü takılacağıdır. Bütün esnaflar, bu duruma engel olmak için birlik olup ortaya para koyarlar. Genellikle var olan sorunların çözümü mahalle halkının birlik olmasıyla çözümlenmeye çalışılır. Kimi zaman da bu kollektif hareketler ses getirir ve ihtiyaç olan para, güç, koruma vb. gibi kavramların eksikliği, ucundan da olsa karşılanır.

Genel olarak *Ağır Roman*'da kara mizahın acı tonunu gösteren, mahalledeki insanların sıklıkla kaşılaştığı çözümsüz sorunlardır. Tüm bunlar komik bir dille sunulur; ancak amaç okuru güldürmekten çok acının altını çizebilmektir. Belki doğrudan *Tante Rosa* gibi, acıya ya da kötüye saplanmamıştır; içerisinde zaman zaman “iyi”yi de barındırır. Ancak bu iyi olarak belirtilen her neyse, geçicidir, arkasına daha da kötüsü gelir. Bir anlamda “iyi”nin hiçbir zaman varolamayacağını hissettirmiştir.

Acıyı, komikle harmanlayarak dile getiren bir tür olan kara mizahın varlığı, bir noktada gücünü de bu acının güçlülüğünden alır. Acı ne kadar yoğunsa, okur üzerinde bıraktığı etki de o kadar sarsıcı olur, daha çok akıllarda kalır. Savaş ve kara mizah birlikteliğinde, sanatçıların eserlerinin kişisi olarak en çok çocukları kullanmayı seçmeleri gibi, kara mizahı güçlendiren öğelerden biri de acıyla, okurun canını yakabilmektir. Doğal olarak da en masum ya da güçsüz olan tercih edilir. Çünkü kara mizah doğası gereği, toplumlarda yaşanan acılar unutulsun, boş verip geçilsin istemez. Bu acılar, gülmecenin diliyle yaşam bulur, böylece de uzun yıllar akıllarda kalır ve insanlara varlığını sürekli olarak hissettirir.

3.4. Kötülük

Kötülük, kara mizahta karşı tarafa zarar verme biçiminin dile getirimidir. Sanatçı bu zarar vereni açık açık belirtmez, daha çok kötülüğün acısını çeken kişiyi görürüz. Hatta kimi zaman kötüler haklı, başarıyı göğüsleyen bir tip olarak bile gösterilebilir. Kara

mizahta kullanılan bir tekniktir; kötüyü başarılı göstermek; acıyı çekenin de cezasını buldu mantığıyla kabullenmek. Özünde sanatçı, bu kabullenmeyi, toplumun çaresiz kalmayı tercih edip bir çözüm aramamasına tepki olarak tam tersi kurulumla yaratır. Yaratıcının çözümsüzlüğün yaşanan olaylarda değil, toplumun sinmişliğinde olmasına bir çeşit karşı çıkışıdır; her roman için olmasa da. Çirkinlik vardır; ancak bu çirkinlik komik bir dille bir arada sunulur.

Kara mizahın baskın olduğu eserlere baktığımızda, kötülük kavramıyla içiçe olan temel oluşum; karşı tarafa zarar verme, can yakma, topluma sorunu gösterebilme düşüncesine dayanır. Özünde de toplumsal bir tür olduğu için; anlatıcı genellikle “savaş, şiddet, ölüm, baskı vb.” konuları, kötüyle harmanlayarak gösterir. Canı yanan insanların acılarını dile getirir. Kötünün abartılması söz konusudur. Anlatıcı, kötüyü metninde kurarken, duygusal bir dil kullanmaz, kendi hislerini sözcüklerin arkasına saklar; hatta satırlar, anlatıcının kötünün yanındaymış gibi bir his barındırır.

Kötülük kavramı, tezimiz doğrultusunda ele alınan eserlere baktığımızda; toplumun, insanın çirkinliğini gerçekleştirdikleri eylemler üzerinden görürüz. İlk olarak Tante Rosa’ya baktığımızda, kötülük üzerinde kurulu olan ilişkiler, romanda birçok kez karşımıza çıkar. Hatta kötünün sıradanlığı vardır. Herkes birbirine zarar verme, kendini kurtarma peşindedir; Rosa da kendini kurtarmaya çalışır; ancak kimseye zarar vermez; aksine sürekli itilerek kendisi zarar görür.

Anlatıda, insan ilişkileri de çok acımasız bir dille sunulur, daha çok kötülük odaklıdır. Rosa’nın kurduğu hayallerle, toplumdaki gerçekler sert bir şekilde çarpışır ve ne yazık ki gerçekler, onun hayallerini ezip geçer. Genç bir kızın atın üzerinde sergilediği şovu izleyen Rosa, meydana yangın başladığını ve kızın ateşlerin ortasında kaldığını görür. Kendini o kızın yerine koyarak hayal kurmaya devam eder, yakışıklı bir teğmen gelip onu kurtaracaktır; ancak beklentisi hayalleri gibi olmaz.

... Rosa atın ürktüğünü, üstündeki at cambazı kızını yere fırlatıp deli gibi şaha kalktığını gördü. Yerde yatan kızını göremiyordu ama çiti atlayan teğmeni gördü. Çılgınlıkların, dumanın arasından bir onu gördü. Teğmen çiti atladı. Atı durdurup bindi ve yangın yerinden dört nala kaçtı. Rosa teğmenin, atını çıkış yerine sürerken cambaz kızını çiğnediğini gördü (Soysal, 2013, s.s. 18-19).

Beklenilenin tam tersi yönde gelişen olaylar; insanın ne kadar kötü biri olduğunu ele alır ve gerçek-hayal zıtlığını ortaya koyar. Teğmen'in kendi canını kurtarmak için, atın üzerine atlayıp uzaklaşması, önünde yatan kızın üzerinden geçerek yangın yerinden kurtulması; insan doğasındaki kötü ruhun bir örneğidir. Yani aslında insan, masallarda öğretildiği kadar temiz kalpli de olmayabilir. Hatta belki de kötü kalpliler çoğunlukta olabilir. Romanın iletilerinden biri de aslında kötünün daha çok olması, onların kazançlı çıkmalarıdır.

Kötülükler, Rosa'nın yaşamında hiçbir zaman kaybolmaz. Genelevde çalıştığında da, kısa sürede kötü insanlarla, kötü davranışlarla ve bunların sonucunda başarısızlıkla noktalanmış olaylarla karşılaşır. Bir süre kendini onlar gibi hissetmeye ve oradakilerden farklı olarak komik davranışlar sergilemeye başlar. Artık yaşlanmış olduğunu unutan Tante Rosa "...bu bakışlarla umutlanıyor, orospuluk umutları arttıkça artıyor, daha boyanıyor, daha çok kahkaha atıyor", bir gün kendini onların yerine koyarak, bir erkekle odaya kapanır (Soysal, 2013, s. 70). Kapanmasıyla odanın kapısının açılması ve kapı dışarı atılması da bir olur. Zavallı Rosa için acımasız; ancak okuyucu için insan doğasındaki faşist ruhu komik bir anlatımla dile getiren bir sahnedir.

...Tante Rosa, şaşkın memelerini örttü, sadece memelerinin görünmesinden utandı.

- Bu evde böyle yasaklar olduğunu nasıl bilebilirdim?

Kızlar, oksijenli madam tartaklayarak çıkardılar Rosa'yı odadan.

- Vay utanmaz, ben de niçin kasanın başında değil diyordum.

- Vay haddini bilmez.

- Vay ahlaksız.

- Vay namussuz.

- Orospu vay!

Yüzü gözü tırmıklar içinde, elbiseleri parçalanmış, atıldı kapı dışarı Tante Rosa. Tante Rosa bir kapı dışarı atılmadır. Çalıştığı ayın parasını bile alamadan. Bu evde de her şey parsellenmiş. Orospuluk, ahlaksızlık, namussuzluk bunu koparıp alanındır, anladı. Orospulugun herkesin hakkı olmadığını, herkesin bir işi, bir bildiği olduğunu, savunulması gereken bir işi olduğunu. Bu bir örgüttür, her örgütün kendince kuralları vardır, bir örgütün içinde olmak gerektiğini anladı (Soysal, 2013, s. 70).

Rosa'nın girdiği her ortamdan itilmişliği, onu kendi dünyasıyla başbaşa bırakmaktadır. İnsanların doğasında var olan bu tutuculuk ise, yazarın mizah kullanarak eleştirdiği romanın temel meselelerinden biridir. Rosa'yla ilgili yaşanmışlıklar, okuru birçok kez

‘insan’ denen varlığın kötü olduğu noktasına götürür. Hep bir adım kötü daha vardır; hiç sonu gelmeyecektir. Rosa’nın bu yaşananlar sonucunda var olduğu durumu, anlatıcının dilinden “Tante Rosa bir kapı dışarı atılmadır.” cümlesiyle özetlenmektedir (Soysal, 2013, s. 70).

İtilmişlik, dışlanmışlık, yalnızlık benzer bir tonda, belki daha karamsar ruh haliyle *Tutunamayanlar*’ın Selim’inde de vardır. Ayrıca Selim, Rosa gibi değildir; kendi mutsuzluğunun daha çok farkındadır ve içinde yaşama karşı hiçbir istek barındırmaz ya da bu isteği kurabilmek için çabalamaz. Bu dünyasını Selim, şarkılarında açıklar ve kimi yerde de “kötülük” kavramını ele alır ve kötü insanları, kötü yapanın ne olduğunu sorgular. Ona göre yaşamda bir sürü kötü vardır ve hep onlar kazanmıştır; Selim’in bu duruma isyanı vardır. Ancak Selim’in dile getirdiği kötülükler; *Tante Rosa*’da, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda ya da *Ağır Roman*’daki gibi “adam öldürme, çocukları katletme, dayak atma vb.” kadar acımasız değildir. Selim daha çok “kötü ne, kötü insan ne?”, bunu kavramsal olarak tartışmaya açar. Bu tartışmaları da değişik parodik anlatımlar kullanarak yapar.

Selim ne yapabilirdi? İnsanlar doğru yoldan ayrılmıştı ve “mücazat ve mükâfat”ın gene ortaya çıkması gerekiyordu. İsa’nın ikinci gelişinin de geciktiğini görünce, birden ortaya çıktı ve insanlara şöyle buyurdu:

Ne yazık onlara ki çıkarlarına dokunulmadıkça doğru yola gitmezler ve Allah’ın kendilerine sunacağı nimeti bilmezler.

Ne yazık onlara ki kalpleri temiz olmadığı için herkesi kötü sanırlar ve günahsız ve günahkâra bir fark gözetmeden kötülük ederler.

Ne yazık onlara ki duygulu çekingenliği korkaklık, samimiyeti yaltaklanma ve yardımı bir baskı sayarlar (Atay, 2008, s. 221).

Selim’in, Tanrı’nın dilinden konuşması devam eder. Bu insanların konumunu değiştirir. “bütün değer yargıları değişecek ve yargılananlar yargıç, eziyet edenler de suçlu sandalyesine oturacaklardır ki...” (Atay, 2008, s. 24) Ancak suçlular, suçlarının ağırlığı yüzünden, sandalyeden kalkamazlar. Yargıç kürsüsünde bulunan ezilenler ise, hayat boyu dışlananlar, ötelenenler, yaşamla ilgili pozitif bir duyguyu içlerinde barındırmalarına izin verilmeyenlerdir. Kısacası iyiler, kötülerini yargılayacaklardır.

Selim'in yaşayamamasındaki suçlu kişilerden biri olan Metin de, Turgut'un gözünde "yalancı"dır. Selim'i de kendi yalanlarıyla kandırmıştır. İyi niyetli bir insan olan Selim, onun görünen yüzünün arkasındaki kötü kalpliliği görememiştir. Çıkarlarının doğrultusunda hareket ettiği için de Metin hep kazanan kişi olmuştur. Ta ki yalanları bir gün onu öldürene kadar. Turgut, Metin'e güzel bir son hazırlamıştır, kafasında. Turgut'a göre kötü bir insan olduğu için de, o da yargılanmalı, gereken cezayı almalıdır.

Metin, bu kadar yalanla uzun süre yaşayamadı. Bir gün gerçekten hastalandı ve yatağa düştü. Yalanlar, yavaş yavaş bünyesini çürütmüş: doktor öyle söyledi. Uyuşturucu maddenin miktarı fazla gelmiş; zehir etkisi yapmaya başlamış. Hastalığı sırasında bir süre, kendini gene yalanla avutmaya çalıştı. Durumu gittikçe kötüleşti. Sonunda doktor, yalan yasak etti. Metin, artık gerçekten öleceğini sanıyordu. İyileşmek için, son bir ümit olarak kendini kötülemeye başvurdu (Atay, 2008, s.s. 436-437).

Anlatıcının, Metin'in sonuyla ilgili çizdiği kısa distopyada, Metin'in hastalığı gittikçe ilerler ve her geçen gün, kötülere yargılama süreci devam eder. "Büyük Suçlular Ansiklopedisi"ni okur ve kendinden başka, büyük suçlu bulamaz ve sabahtan akşama kadar ağlar. Kendince Selim'den özür diler; geç kaldığının farkında bile olsa. En kötüsü de hastalığının bulaşıcı olmasıdır; doğal olarak doktorlar yanına kimseyi yaklaştırmazlar. Bu satırlarda Turgut'un içindeki kızgın duygular açığa çıkar. Gerçekten de Metin'den nefret etmektedir, hem kötü bir insan olduğu için hem de Selim'e de bulaştığı, onu kötülükle tanıştırdığı için.

Metin'i ana karakter yaptığı kısa öyküde, Turgut, alegorik bir anlatımla, kötülük üzerine şekillenmiş değer yargılarını ve kişinin kötüyle şekillenme sürecinde nasıl bir ruh dünyası içine girdiğini tartışır. Önemli olan kişinin kötüyle bir ilişkisi olduğunu fark etmesidir. Bu fark ediş, doğal olarak daha sancılıdır ve daha geniş bir alandan yaşananlara ve kişinin kendisine ve çevresine bakışıdır. Turgut kafasında, kötü diye tanımladığı her ne ya da kim ise, bunları suçlayarak, bir bakıma kendini yargılamaya açar ve kendi çıkış yolunu da yaratmaya çalışır.

Kötülüğünün bulaşıcı olduğu düşüncesiyle, kimseyi yanına yaklaştırmıyordu. Karısını, çocuklarını odadan kovuyordu. Her gün odayı dezenfekte ettiriyordu. Üzerine konan sinekler hastalığı yayabilirmiş. Bütün böceklerin ölmesi gerekiyormuş odada. Sonunda hiç konuşmamaya başladı. Sorulara bir cevap vermiyordu... Vücudun, yalandan bu kadar temizlenmesi, ilerde başka

karışıklıklara yol açabilirdi. Hastanın iyileşmesi halinde yalana direnci sıfıra inebilirdi: böylece, en küçük bir yalan bile öldürücü bir etki yapabilirdi (Atay, 2008, s. 438).

Metin'in kurtuluşu zordur; gündün güne çürüdüğü için, Selim gibi kötü bir son da onu bekliyordur. Özellikle de Metin, kendi yalanlarını düşündükçe, Selim'e yaptıklarını hatırladıkça da bir kaçış noktası bulamamaktadır. Turgut'un çizdiği bu senaryo, içindeki sorunlarla başa çıkamayınca, kendince yarattığı bir nevi kara mizahdır. İç konuşma tekniğiyle yazılan bu satırlarda, üç kişinin yaşamındaki sorunlar bir noktada birleşmektedir. Üçü de, Selim, Turgut, Metin, farklı noktalarda da olsa, hayatla sorunları olan insanlardır. Kendince çıkış yolları ararlar, kimi bulamaz intihar eder; kimi bir hastalığın pençesine takılır; kimi ise Turgut'un çizdiği senaryoda söylediği yalanlarla kendini avutur. Sonuç, belki de aynı yere çıkmaktadır.

Tutunamayanlar, karşımıza çıkan örneklerde de görüldüğü gibi, Selim'in üzerinden 'kötü'nün tanımını yapar. Kötü olanın sınırını, diğer romanlara göre daha açık bırakır ve bir noktada yaşamı, kötü bir sürecin mahsûlü olarak gösterir. Kaçınılmaz bir var oluştur, herkes kendi tutunabildiği noktada bu kötüyü atlatmaya çalışır. Ancak bu romanda karşımıza çıkan kötüyü atlatamayan kişiler oldukları için, dramatik öykülerinin altında yok olup giderler.

Kötülükler *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da vardır ve hatta bu kötülükleri yapanın arkasında, el değmeyecek "devlet, hükümet, patron gibi" büyük güçleri görürüz. Kapitalizmin kurduğu sistemi de bu suçlulara ekleyebiliriz. Ancak bu sefer kötülükleri karşılayan, Rosa gibi tek bir kişi değildir; bu sefer geniş bir insan kalabalığı vardır. Anlatıcıya göre varoş kültürün içerisinde, bir köşeye sıkışmış şekilde yaşayan ve her türlü acıyı göğüsleyen, modern diyebileceğimiz birçok kişi için ise değersiz kabul edilen bir insan yığındır. Mizah türleri açısından zengin bir roman olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, bu insan yığınının üzerinden dile getirilen kötülükler, masalsı bir üslupla okurun karşısına çıkar. Ancak yaşananlar masallardaki gibi iyiyle sonuçlanmaz; aksine her şey kötüyle biter.

Kapitalizmin acımasızlığı, anlatı içerisinde fabrikalarla, işçilerle, patronlarla ilgili bölümlerde kara mizaha bürünerek kendini hissettirir. Özellikle sömürünün yarattığı ezilmişliğin, işçilerin patron karşısındaki çaresizliğinin, paranın, emeğin gücünü yok ettiği cümlelerin arttığı satırlarda karşımıza çıkar. Güçlü olan paradır ve bir de paraya sahip olan, hiçbir eşitlik kurmadan işçileri kanının son damlasına kadar çalıştıran patronlardır. Karşısındaki kesim, yani işçiler, sayıca çoktur; ancak ellerinden hiçbir şey gelmez. “Sendika” lafı bile, işçilerin dayak yemesi için bir nedendir. Patronların adamları, acımasızca sokaklarda beklemektedir; isyan eden kim diye.

Kondularda delikanlılık günlerinin yaşandığı, kabadayılardan silah seslerinden ürken bembeyaz martıların kanatlanıp kara bir bulut gibi göğü kapladığı sıralarda, Çöp Yolunda işçilerin ‘Dayakçı dedikleri iri yarı adamlar dolanırdı. Dayakçılar, tazminat isteyen, sigorta sendika lafını ağzına alan işçilere ağızlarından kan gelinceye kadar dayak atarlardı. İşçilerin çığlıkları uluyan makinelerin seslerine karışırdı (Tekin, 1990, s. 61).

Tüm bu yaşananların karşısında, zarar görmeyen kişiler ‘patron’lardır. Ve doğal olarak patronların temsilcileri müdürler de, emeğin karşısında bir tavır seğileyerek, işçileri ‘nasıl daha iyi sömürebilecekleri’ne kafa yormaktadır. Acımasızlık da bu satırlarda kendini belli etmektedir. Patronların karşısında yer alan tarafın çaresizliğini de ekleyebiliriz. Bu çaresizlik, onlara yapılan kötülüklerle, anlatıda gösterilmeye çalışılır. Kötülük ne kadar yoğunlaşırsa, eleştirinin okları da keskinleşir.

Kötülük, sadece işçilerin kanının son damlasına kadar çalıştırılmasıyla bitmez. Birçok zaman, patronların arkalarına polisi de alarak, işçilerin tepelerine çıkması; devletin koyduğu kuralların da işçiyi değil, patronları desteklemesi, yani yargı sisteminin de onlardan yana olması; ellerine geçen her fırtına işçinin ağzının kapatılması, doğal olarak kendilerini savunma haklarının ellerinden alınması vb. romanda dile getirilir.

Ay hışır hışır döndü. Fabrikalar ışıdı. Fabrikalarda işçiler uçaktan daha hızlı çalıştı. Ay çekildi güneş çıktı. Çöp bayırıların göğüne buzdolabı fabrikasında çalışan demircilerin çığlıkları vurdu...

Minibüs yolunda işçilerin üstü yazılı bezleri yırtıldı. Sopaları kırıldı. Güneş hışır hışır döndü. Asfalt yolda, “İşçi hakkı yenmez, kursakta kalır!” diye haykıran işçilerden biri kurşun yarasıyla düşüp öldü. Güneş usulca çöp tepelerinin ardına çekilip söndü (Tekin, 1990, s. 82).

Masal dili, anlatıda kelimelerin diziliminde, sözcükler arası ses benzerliğinde “s, ş, l” , cümleler arasında bir ritim olmasında, ay ve güneş üzerinden zamanın açıklanmasında kendini gösterir. Anlatıcının daha çok işçilerden yana olan tavrı, cümlelerde kendini ele vermektedir. Ortada bir kötülük vardır; polisler işçilerin tepelerine dayanmıştır, onlara zarar vermektedir; ancak bu insanların polis olduğu açık açık belli edilmez. Okur Türkiye’ye yerleşmiş tablodan kendi bulur, bu kötülükleri yapanı. İşçilerin ezilmesi, haklarının yenmesi, polisin tepelerine dayanması ve gerektiğinde silaha başvurması, dikkatlerin çekildiği ayrıntılardır.

Kötülük, sadece patronlar, üst tabakada olanlar, polisler kısacası güçlü olan kesim üzerinden gösterilmez. Anlatıda kimi sahnelerde, kötüler bu sefer işçiler olur. Kötülükler onların yaşamında da vardır; onlar da birbirine zarar verir, can yakar, farklılıkları istemez. Kısacası romanda kötü, herkesi ilgilendirir; kimsenin bir kaşısı yoktur. Kara mizahın, insana, yaşama karşı olumsuz tavrı, yaşanan kötü olaylarda ve kötünün tüm insanlığın içinde olmasıyla fark edilir. Mahalleye yabancı bir tip gelir; adı Emel olan bu yabancının işi; kendini pazarlamaktır. Bir travestidir Emel ve doğal olarak tüm mahalle tarafından tepki görür, dışlanır, kötülüklerle karşılaşır.

O yerlilerden iri yarı bir kadın, Vakıf Çiçektepe’ye adımını attığı ilk günden başlayarak tüm dikkatleri üstüne topladı. Adının Emel olduğu söylenen bu kadının erkek gibi kalın bacakları vardı. Kırpık kırpık saçları sarı boyalıydı. Anjel, Mari diye iç gıcıklayıcı adlar takınan bir sürü ‘O yerli’nin başını eğerek geçtikleri sokakları, yüzüne karşı söven konduculara aldırmadan sakın bir biçimde, üstüne yük bindirilmiş katırlara has yürüyüşle adımladı. Üç adımda bir durup çıkık çenesini yukarı kaldırdı. Durduğu yerde kışını üç kez sağdan sola döndürdükten sonra öne bir tek ayağını attı. Ayağını atarken memelerini silkeleyip salladı... ‘Yarım saatlik’, kahvelerin önünden geçtiği her defasında saldırıya ve hakarete uğradı. Orasını burasını elleyip her köşe başında memesini açması için alkış tutan insanları Vakıf Çiçektepe’de bıraktı. Gözünde yaşlarla sövüp sayıp bağırarak çöp bayırılarından ayrıldı (Tekin, 1990, s. 114).

Kara mizahta, anlatıcının odak noktasına aldığı her ne ise, abartı bir dille gösterir ki, okurun daha çok dikkatini çeksın, kötülüğün altını çizsin, rahatsız etsin vb. Yergide de kötülükler vardır; ancak yergide daha önce de vurguladığımız gibi bu kötülüklerle isyan edenler de vardır; karşı çıkmanın yolları da vardır ve kimi zaman karşı çıkanlar kazanırlar da. Kötünün ezildiğini, kaybettiğini görebiliriz, kimi yergide. Ancak kara mizahta, dile getirilen kötülük, okurun gözüne öyle bir sunulur ki, olabildiğince

karanlıktır, sarsıcıdır. Belki de kara mizah tüm insanlardan çok, kötülükleri işleyenlere verilen bir mesajdır. Hep kötülüğü işleyen kazanır, iyiyle çözümlenen hiçbir sorun yoktur.

Sadece Emel değil; onun gibi eksik bırakılmış, itilmiş, sahip çıkılmamış, cinsel bir obje olarak görülmüş birçok kadının izi vardır, bu romanda. Özellikle de kadının, erkeğin karşısındaki ezilmişliğini, gördüğü şiddeti, telle boğularak öldürülmesini, hiçbir söz hakkının olmamasını dile getiren satırlar belirgindir, sonlara doğru da daha da artar. İlginç olan şudur ki; en küçük grup olan ailede bile bir güçler yönetiminin olmasıdır. Her yerden güçlü olanın kazanması gibi, ailede de kadın, erkek karşısında ezik olandır. Bu sefer patron erkektir; gerektiğinde emir veren, sömüren, döven, öldüren. Kısacası güçlü eğer her kim ise, kötüyle özdeşleşmiştir. Anlatıda bu açıdan kötülük çamuruna ucundan da olsa herkes bulaşmıştır. Patronlara fabrikadaki hakları için isyan eden, birbirini destekleyen, gerektiğinde dayak yiyen bu insanlar; evlerine geldiğinde bu sefer kendileri patron olduğu için eşleri üzerinde, sözlerini geçirebilmek hevesiyle her türlü faşist yönetimi uygulamışlardır, öldürmek de dahil.

...Birlik Çiçektepe’de bakkal dükkânı işleten konducu Ehtml, Vakıf Çiçektepe’de ampulde çalışan karısının başını açtığını, kahvelerin önünden geçerken saçlarını erkeklerin yüzüne savurduğunu haber aldıktan sonra, Vakıf Çiçektepe’nin yolunu tuttu. Karısının saç diplerini kanattı. Daha sonraki günlerde daha da diktatör çıkarak, gezmeye gittikleri bir akşam, koluna girmemesini fırsat bilerek, karısını gerisin geri konduşuna sürüdü. Boynuna tel dolayıp boğdu (Tekin, 1990, s.s. 111-112).

Özünde Vakıf Çiçektepe erkeğinin, genelinde ise Türk toplumunun tipik erkek davranışını yansıtan bu satırlar; anlatıda birkaç kez dile gelir. Kadınların eşlerinden dayak yemesi, daha çok hicvin dilinden karşımıza çıkan bir konu olmasına rağmen, bu satırlarda işin içine daha kötü bir son karıştığı için kara mizaha da dahil edilebilir. Bu yaşanan olaylarda, ölüm sıradan bir nesneye dönüşür ve insan yaşamının, özellikle de kadının değersizliği kendini fazlasıyla belli eder. Erkeğin diktatörlüğünün saplantı haline dönüştüğü bu satırlarda, ölüm de sıradan bir şekilde değil; “tel dolayarak öldürme” gibi okuru fazlasıyla rahatsız edecek bir sonla noktalanır. Hatta daha kötü ölümler de karşımıza çıkar. “Öteki konducu erkekler Ehtml kadar diktatör çıkmadıysa da Vakıf Çiçektepe’de olup da bıçaklanmayan, şişlenmeyen, kurşunlanmayan konducu

kadınlar ‘büyük marifetli’ sayıldı” (Tekin, 1990, s. 112). Doğal olarak da tüm bu kötülükleri anlatan satırlar, kara mizaha bir örnektir. Aslında günümüzde de çok fazla değişmeyen bu gerçek, anlatıcının dilinden, o günün koşullarıyla bütünleşerek bizlere sunulur ve doğal olarak, her ne kadar bir kurgu desek de, toplumun bir yansımasıdır

Genel olarak romanın bütününe baktığımızda, birçok mizahî anlatım biçiminin kendini belli ettiği bu eserde; kara mizah sonlara doğru daha çok hissedilir. “Şiddet, dayak, fuhuş, kumar, mafya gibi” anlatıcının, sonu ölüme ya da hapse girmeye varan olayların üzerine eğildiği satırlarda, kara mizah ve onun eleştirisi gayet açıktır. Ancak bu eleştirilerde artık, gülmeden daha çok çözümü olmayan bir hüznün ya da daha da ötesi neye ve niye olduğu üzerine odaklanan bir tikslenme baskın gelir.

Kötünün baskın gücü, her dönem var olan bir güç olduğu için, insanları fazlasıyla huzursuz edebilir. Hem de bu huzursuzluk, çevresinde dönen oyunların, güç ilişkilerinin farkında olan bir kişiye de, doğal olarak bu mutsuzluk dile daha çok yansıyabilir. Kişinin sorunlar üzerinden kurduğu cümlelerde, sataşmalarında, kendisiyle uğraşmasında fark edilebilir. Kişinin kötülüklere isyanıdır, bir açıdan. Ele aldığımız romanlarda, bu kişilere örnek verilebilecek tiplerden biri de Tezel’dir. Kötülüğe odaklanmıştır, yaşamını da bu kötülükleri görmeye adanmış için de her zaman mutsuz bir ruh haliyle yaşamaktadır.

Tezel için, ölümün sarsıcı gerçekliği ve ikiyüzlülük, sadece Türkiye’nin değil; dünyanın temelinde olan bir sorundur. Yüzyıllar boyunca medeniyet adı altında yapılan işkenceler, soykırımlar, katliamlar ve daha niceleri, örnek verilebilir. Tezel Londra’da Hyde Park’ta gezerken veya parkın yanında güzel bir otelde kalırken bile karamsardır, yaşamın kötü yanlarının peşinden koşmaktadır. Bu kötülükleri kabulleniş de her kara mizah eserinde olduğu gibi Tezel’in sinmişliğinde de fark edilir. Bir isyan ruhu yoktur; kara mizahın yarattığı kimliklerde.

...Cebimde minicik harflerle, en az yere en çok şey sıkıştırılarak yazılmış küçücük küçücük kağıt parçaları var. O kağıtlar cebime nasıl girdi, o elektrik akımı verilmiş göğüsler, sökülmüş tırnaklar, burulmuş hayalar, sigarayla yakılmış deriler nasıl girdi cebime ve ben böyle, buraya, Thames’e bakan bu odaya nasıl geldim? (Ağaoğlu, 2003, s.s. 69-70)

İşin üzücü yanı ise, bu kağıtları istenilen kişiye ulaştırır; ancak sonuç bir boşluktur. Kağıtlar bir işe yaramaz, hapishanede yatanlar, yatmaya devam etmektedir. Kağıtların teslim edileceği kadın ise, onu ve yaptığı işi saçma bulur. Doğal olarak Tezel, bir kez daha yaklaşır içindeki karanlık dünyaya. Suçsuz insanlara yapılan işkencelerin dile getirilmesi dikkatleri çeken bölümdür. Ülkede yaşanan gerçeklerdir.

Tezel'e göre herkes suçludur, haindir, insanlar, dünyada olan olayları kayıtsız bir şekilde izlemektedir. İnsanlardan görmek istediği tepkiyi bulamadığı için de, onlara sataşmak bir tür içini rahatlatır. İşkenceyi, cümlelerinin merkezine yerleştirir ve insanların içindeki bu kayıtsız ruh halinin, kelaynak kuşları örneğiyle tanımlamaya çalışır.

Neden enayi olacaktım? Asıl enayi o. Enayiden beter. Kopuk. Kopuk. Günlerce insan avlanırken televizyona çıkıp kelaynak kuşlarının soyundan sopundan söz edebilen o kabak kafalı herif, tırnaklar sökülürken “hanımlar, tırnaklarınızın kırılmaması, onları koruyabilmeniz için size şu tavsiyelerde bulunmak isterim” diyebilecek denli duyarlıktan nasipsiz o manken artığı denli kopuk bu kadın (Ağaoğlu, 2003, s.s. 80-81).

Toplumunu yanıltmanın, kandırmanın, gerçeklerin üzerini kapatmanın bir çeşit dile getirilmesidir, bu satırlar. Halkı uyutmaktır, bir bakıma. Ülke ölümlerle, işkencelerle, baskıcı yönetimlerle çalkalanırken, kimileri de hiçbir şey olmamış gibi, gözlerini ve kulaklarını kapatmaktadırlar. Kısacası üç maymunu oynamaktadır, büyük bir çoğunluk. Yukarıda da Tezel, tepki duyduğu kişiler üzerinden bu çoğunluğa seslenir.

Tezel, Ankara'ya kafasında kurduğu pesimist hayallerle, otobüsün en arka koltuğunda yol alır. İçkisini de unutmamıştır, krize girmemek için kanyağını alıp binmiştir otobüse. Kafasındaki kötü hayallerle, yaşamda nereye gittiğini sorgularken, bir çıkmazın ortasında kalakaldığının da çok net farkındadır. Belki de bu nedenle bu kadar karamsardır ve acımasızdır. ‘Çiş molası’ni beklerken bile kimi zaman absürdle kara mizahı, gerçekle kötüyü birleştirerek, kafasında kendince oyunlar yaratır. Satırlarda Kafkaesk bir anlatımla kurulan kötü, dikkat çeker.

Otobüsü durdurdular. Otobüsü jandarmalar durdurmasaydı, o otobüs, adı çay molası olan çiş molasını hiç vermeyecekti.

Jandarmalar, uyduruk bir araştırma ile geçiştirmeseler işi. Jandarmalar şimdi bu otobüsü geri döndürseler. Ya da tümümüzü derleyip toplayıp kurşuna dizeseler. Şu, tekdüze bir sesle zırlayıp duran çocuğu unutmaksızın. Özellikle onu unutmaksızın (Ağaoğlu, 2003, s. 88).

“Özellikle onu unutmaksızın” diyerek, çocuğu ön plana çıkararak içindeki acıyı, hırçınlığı, şiddetin baskıcı üstünlüğünü daha da belirginleştirir. Pesimist bir algılamının gözünden çizilen bu tablonun sahibi Tezel, ilerleyen sayfalarda da kara mizahı “Nicedir hüznün ve acı ne denli büyük olursa, o denli çok gülünüyor” cümlesiyle, farkında olmadan tanımlamıştır (Ağaoğlu, 2003, s. 191). Bir açıdan da içindeki tepkinin, dile getirimidir.

İnsanın değersizliği, basit bir nesne olarak görülmesi, birçok romanda eleştirilen sorunlardan biridir. Özellikle de o kişinin yaşam karşısında hiçbir getirisi yoksa, yani dünyaya hiçbir fayda sağlayamıyorsa, çevrenin ona yüklediği bu değersizlik daha da artar. Bir tür toplumdaki çıkar ilişkilerinin bir tanımıdır; bu fayda-yarar ilişkisi. Özellikle de kişi artık yaşlanmışsa, onların diliyle topluma yük olmaktan başka hiçbir getirisi yoksa, çok da değer verilmeye gerek görülmebilir, hatta o kişiler istenmeyebilir. Leylâ Erbil’in *Karanlığın Günü*’nde anlatılan yaşlıların kaldığı bakımevi; insanın değersizliğini gösteren yerlerden biridir. Doğal olarak da bu kişilere olabildiğince kötü davranılır, gereken ilgi gösterilmez. Bu bakımevinde de romanın kimi yerinde açıkça söylenmese de, kelimelerle ne gibi kötü olayların yaşandığını gösteren satırlar karşımıza çıkar. Hastaların bakımevinin bodrum katındaki arka odaya götürülüp, cinsel tacize maruz kalması; dayak yemesi, iteklenmesi vb. sıralanır gider.

Merdivenleri çıkmaya başladım. Kırmızı Şahinde’nin ikide bir kaçmaya kalktığı ve yakalandığı; (gelecek yıl düşecek bu merdivenlerden, itecekler mi yoksa ardından?, ya da yarılacak mı başı, ayağı kırılacak) (Erbil, 1989, s. 22).

İnsanların bu konumu fazlasıyla rahatsız edicidir; bütün hastalara bir an önce kurtulunması gereken bir böcekmişçesine davranılır. Kırmızı Şahinde, roman kişisi Nesli’nin annesini yatırdığı ve arada bir ziyaretine gittiği bakımevinde kalan hastadır. Akıl sağlığı yerinde olmadığı için, hasta bakıcılardan dayak yer, kaçmaya kalkıyor diye

yatağa bağlanır, yemek verilmez vb. Kötü bir yerdir sonuç olarak; devlete ait bir mekan olduğu için de hiçbir güvencesi yoktur. Herkesin mutsuz olduğu, iğrenç olayların yaşandığı, okuru bile rahatsız edebilecek bu yer; insanın hayatta, çıkar ilişkilerindeki konumunun bittiğinde, ne kadar değersiz bir varlık olabileceğini gösterir.

Karanlığın Günü'nde kötünün kendini hissettirdiği konulardan biri de savaştır. Daha doğrusu “savaş” kavramını, savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini; Türkiye’yle ilgili sorunlarda, siyasî düşüncelerin yarattığı şiddet dolu çatışmalarda dile getirir. İki grup vardır; birincisi romanın anlatıcısı Nesli’nin döneminin insanlarıdır; eski solculardır, zamanında sokaklarda çatışmışlardır, şimdilerdeyse hepsi zengin olmuş, yaşamın keyfini sürmektedir. İkinci grup ise Nesli’nin kızının çevresidir; onlar üniversite öğrencisidir ve doğal olarak sokaklarda “hak, adalet, eşitlik” kavramları çerçevesinde öğrencilik yapmakta, kimi zamanda ölümle iç içe yaşamaktadırlar.

...gene genç ve esmer, bıyıkları gür badem, kaşları kar tutmuş, savaş yanlısı adamlarla mücadele edecekler, KURT’lar diyorlar onlara, bizimkiler barış yanlısı SEVGİ çocukları, onlar ÖLDÜRME! Sürüyor savaş için için: Bütün dünyada görünen ya da görünmeyen, silahlı ya da silahsız, dünya kurulduğundan bu yana sinsice sürüyor savaş... (Erbil, 1989, s. 42)

Savaşın amacı ise; “Yüksek insanlık amaçlarıyla yetişecekmiş herkes” cümlesinde, ironik bir anlatımla özetlenmiştir (Erbil, 1989, s. 43). Hiçbir kurtuluşun olmamasını, dünya kurulduğundan beri savaşın var olmasını dile getiren anlatıcı; kısacası insan varsa, savaşın da her zaman var olacağını hissettirir. Sonuç yine, kara mizahın sırtını yasladığı dayanak noktalarından biri olan ve her romanda farklı kurgular üzerinden vurgulanan; “insan kötüdür” düşüncesine çıkar.

Şiddet üzerinden düşündüğümüzde, kötülüğü besleyen sadece savaş değildir. Şiddetle ilişkisi olan bir sürü kavram vardır. Özellikle küçük yaştaki çocuklara kadar indirgenebilecek bir güç savaşına dönüşmesi kıstas alındığında, *Ağır Roman* tipik bir örnek verilebilir. Hırsızlık, üçkağıtçılık, sahtekârlık romanda, genç yaşlı fark etmez, sıklıkla karşımıza çıkan bir konudur. Genellikle de bu tarz durumların şiddetle bir bağlantısı vardır. “Aynı esnada, akşam gaspa çıkacak şoparlar, bıçaklayacakları adamların rahat ölmeleri için dillerinin ucunu tükürükleyerek bıçaklarının oluklarını

temizliyorlardı” (Kaçan, 2014, s. 5). Şiddet bu konuların dışında, romanda aile içi ilişkilerde, eğitimde, ticarete vb. yaşamın birçok alanında kendini belli eder.

Reco, okulda teneffüse çıktığı zaman kantinden aldığı galeta ve sandviçten kaplumbağa yapmıştı. Okul müdürü çocuğun bu hareketini görmüş ve Reco’yu yaratıcı kabiliyetinden dolayı geri zekâlılar sınıfına atmıştı! Ancak sınıf öğretmeni Perrin Hanım, ruh hastası ve hafif denyo olduğundan, ders bitene kadar geri zekâlılar sınıfına roket ateşleme antremanı yaptırmıştı. Perrin Hanım her gün bu dersi tekrarladığından, haşarı, aynı zamanda da hakikaten geri zekâlı çocuklar, tamirhanelerin önünden topladıkları metal parçalarını tahtaya saplamaya başlamışlardı, bazıları da kâğıttan yaptıkları uçakları tahtaya saplı metaller arasından geçirip okulun bahçesine uçurmuşlardı (Kaçan, 2014, s. 4).

Şiddetin baskın olduğu sokaklarda, çocuklar okullarda eğitim almaya çalışırken, bir taraftan da mahalle halkından insanlara nasıl zarar verileceğini, nasıl silah yapılacağını öğrenir. Doğal olarak da zarar gören sadece büyükler değildir; çocukların da canı yanmakta, kendilerinden olmayanlara da sataşabilmektedirler. “Çocuklar, savaş baltalarının topraktan çıktığına inanıp ‘Hoka hey’ ve ‘Allah Allah’ naraları atarak kiliseye girmekte olan Rumlara oklarını çekip çekip bıraktılar” (Kaçan, 2014, s. 7). Çocukların bıraktığı oklardan biri kahveci Orso’nun oğlu Şenol’un gözüne gelir ve etrafa kanlar saçılır. Şenol’un gözünden oku, Gili Gili Salih çıkarır. Bu sahnenin anlatımında bile, yazar araya gülme tınısını katmıştır. “Şenol, acılar içinde kıvrılırken Gili Gili’nin bu hareketini beyninin unutulmaz dostluklar bölümüne yazmayı ihmal etmedi” (Kaçan, 2014, s. 8). Romanın başından sonuna kadar şiddet sokağın her yerinde vardır; özellikle vakit gece yarısı olduğunda. Sokağın betimlendiği kimi sahnelerde, polisler, polislerden kaçan, dayak yiyen hayat kadınları anlatılır, kara mizahın dilinden. Gece, odasında uyuyamayan Gili Gili Salih, terasa çıkar ve sokağı seyretmeye başlar.

...Şakır şukur sevişen insanları tül perdelerin gerisinden zevkle seyre daldı. Gözleri zaman zaman alemci bir lombağın gözleri gibi dışarı fırladı... Aşağıda on, on beş çıplak kadının panter gibi koştuğunu, arkalarından gelen zarbo arabasının siren çalarak kadınları son gaz kovaladığını, tek şahit olarak gördü. Geceye yayılan yanık insan kokusundan mahmurlaşan Gili Gili, duygularını yumuşatmak için balkondaki kırık kiremitlerin arasına sakladığı ojesini çıkarıp defalarca soludu. Oje kokusu ruhuna yayıldıkça gövdesi hafifledi. Halının üzerine tüy gibi düştüğünde, hayat kadınlarının çığlıkları ve zarboların cop sesleri, hızlı şoförlerin acı patinaj seslerine karıştı (Kaçan, 2014, s. 10).

Romanda kötülük, her satırda vardır; evlerde, okulda, sokaklarda vb. Her insan da ucundan bulaşır bu kötülüğe, ya da maruz kalıp acısını çeker. En başta ölüm her yerde dolaşır, romanda birçok kişi ölümün elinden kaçamaz. Çocuklar bile adam öldürmeyi, yaralamayı çok küçük yaşlarda öğrenirler. Sürekli birileri dayak yer; özellikle de hayat kadınları, travestiler, eşcinseller bu konuda şanssız olanlarıdır. Sonuç olarak kendileri için kaçınılmaz olan şiddet; aslında Türkiye’de, belki de dünyanın birçok yerinde alışılmış olan bir gerçektir.

Arap Sado’nun ölümü de, yine romanda kara mizahın çemberinde karşımıza çıkar. Ölümü kötü olur; mahalleye gelen yengeç adamlar gizlice takip ederler, önden birileri yaklaşıp adres sorma numarası yaparken, arkada olan, Arap Sado’nun ensesine bıçağı defalarca sokar. Sonuç olarak ölümle içiçe yaşayan bir mahalledir ve kaçınılmaz bu son, mahalledeki herkesi bir yerinden yakalar. Ölüm zaten, kara mizahın temel konularından biri olduğu için, farklı uyarlamalarla, kara mizah diyebileceğimiz her romanda kendini gösterir.

...Arap Sado, yıkıldığı taşların üzerinden kırık topaç gibi kıvranıp, “Salih, Salih, koçum! Namım, şanı, her şeyim senin, senin!..” diye bös bös böğürdü. Gökyüzü bile gözyaşlarını tutamayıp ağlamaya başladı. Arap Sado, başına toplanan kalabalığın çıkardığı “Ne olmuş? Nasıl olmuş?” seslerinin altında gerçek bir Müslüman gibi salavat getirerek, yeni doğmuş çocuk masumluğunda çırpınarak hayata gözlerini kapadı (Kaçan, 2014, s. 20).

Yukarıda da belirttiğim gibi, ölüm yaşamın her an içindedir, insanları her yerde yakalayabilir. Bu açıdan Arap Sado’nun ölümü de şaşırtıcı olmaz. Mahalle halkı alışmıştır ölümlere, hatta çocuklara bile tanıdık gelir, bu sahneler. İlerleyen sayfalarda, çocukların eğitim gördüğü okulun yanında, Berber Ali ve Reis ellerinde bıçaklarla kavga ederler. Bu sahne gerçekten komiktir; tam da 10 Kasım, 9.05’tir ve sirenler çalmaktadır.

Reis ile Berber Ali, sessiz hareketlerle birbirlerinin zayıf noktalarını ararken, siren sesleri ve korna çığlıkları Kolera Sokağı’nın en ücra bölgelerine ve memleketin bütün sınırlarına yayıldı. Reis ve Berber Ali dahil tüm insanlar, saat dokuzu beş geçe çalan siren seslerine, bir dakika esas duruşta bekleyerek Atatürk’e saygılarını belirttiler (Kaçan, 2014, s.s. 32-33).

Devamında da Berber Ali ve Reis bıçak ve usturayla kavgalarına devam ederler. Kazanan Ali olur, ustura suratının ortasına gelir ve yerlerde kanlar içerisinde yatar.

Ali'nin korkutuculuğunu anlatıcı, abartı ve komik bir dille betimler: “Ali, Kolera'nın sokaklarından o kadar sinirli ve ateşli geçiyordu ki, önüne çıkan karlar korkudan donarak ölüyordu.” (Kaçan, 2014, s. 30) Reis de kızgındır, sinirlidir; ancak Ali'deki öfke patlaması, anlatıda mizahın dilinden sunulur.

Dünya Edebiyatı'nda olsun, Türk Edebiyatı'nda olsun, kara mizahla eleştirilen kötülüklerin, çocuklar üzerinden gösterilmesi her zaman daha sarsıcı olmuştur. Yaşamdaki en son zarar verilebilecek kişi olarak görülen çocukların, kara mizahta ölümle, savaşla, dayakla, açlıkla, ezilmeyle vb. karşılaşması, anlatının acı olan dilini daha da güçlendirmeye yaramıştır. Karikatürde bile sanatçılar, kimi zaman eleştirilerini, çocuklar üzerinden yaparlar ki daha etkileyici olsun. Ayrıca masum olarak görülen çocukların, toplumda var olan sorunlardan en çok etkilenen olması, aralarında kötü bir ilişkinin varlığını açıklamaktadır. Sonuç olarak çocuklar, toplumsal sorunların temelinde yer almaktadır. Bu açıdan birçok romanda, çocukları görürüz, bu açıdan *Ağır Roman*'daki kimi pasajlar örnek verilebilir.

Geç vakitte gelen ambulans, Tilki Orhan'ı ve Gaftici Fethi'yi hastaneye götürürken Fil Hamit, kömürleşen çırağı el altından kaçırıp sota bir yere gömdürmekle meşguldü. Fil Hamit'in bu gibi kazalarda, araziye uydurduğu çirakların haddi hesabı yoktu (Kaçan, 2014, s. 68).

Bu kötü kazada, çaresiz olan ve üç kuruş para için yanında çalışan, sekiz-on yaşlarındaki çiraklardan biri yanarak ölmüştür. Fil Hamit'in bu sorunu çözme yöntemi ise; ölen çocuğun ezilmişliğini, çaresizliğini, yazıklığını bir o kadar perçinlemiştir. Çocuğun vücudu, boş arazide bulunan bir yere, belli olmayacak bir biçimde, gizlice gömülmektedir. *Ağır Roman*'da buna benzer, kötü yaşamlar sıralanır gider. Amaç ise; alt tabakadan gelen, sokaklarda yaşayan, küçük çocukların dilendirilmesi, kötü işlerde çalıştırılması, ellerindeki her türlü hakkın alınması, ölümlerinin bile gizli kapaklı olması vb. gibi sorunlardır.

Ağır Roman'da, kara mizah, çoğunlukla en belirgin türdür; özellikle eğitim, çocuklar, şiddet, ölüm gibi konularda acı veren tonunu fazlasıyla görürüz. Zaten yeraltı edebiyatında kara mizahın olmaması mümkün değildir; anlatıcının ele aldığı kesim toplumun sorunlu, şiddetin en yüksek, eğitim seviyesinin ise düşük olduğu bölümüdür.

Doğal olarak acı veren olayların da sık yaşandığı, aynı zamanda insanların da acıya dayanıklı olduğu kesimdir. Belki de bu nedenle anlatıcı var olan sorunları, kara mizahla dile getirmiştir.

Fil Hamit'in, sekiz-on yaşlarında ölen çıraklarından birine belli olmayacak şekilde mezar ayarlanmıştır. Konu da böylece kapanıp gitmiştir. Sadece bu çırak değildir, acıyı göğüslenen; daha kötü yaşamlar da vardır. Kaçırılan, elleri kesilen, dilendirilen çocuklar, bu çocukların kendi aralarında ayrılmaları, küçük yaştan korkunç yaşamların içine itilmeleri, çaresizlikleri vb. Anlatıcı tüm bunları ki bunlar gerçek hayatta, büyük şehirlerde yaşanmaktadır, kara mizahın dilinden okuyucuya iletmiştir.

...Gılı'nın bundan sonra en kallavi arkadaşları katiller, esrarkeşler, satırcılar ve psikolar olacaktı. Satırcılar, dilenci yapmak için kaçırdıkları çocukların parmaklarını acıtmadan kestiklerinden, aralarında nazik satırcılar ve kaba satırcılar diye ikiye ayrılmışlardı. Gılı'nın arkadaşları nazik satırcılardı (Kaçan, 2014, s. 64).

Satırlarda betimlenen gruplar; ne kadar şiddet içeren görüntüler taşısa da, içerisinde kara mizahı barındıran öge; komiğin de aralara sıkışmış olmasıdır. Salih'in bu kötü işlere bulaşmış kişilerle arkadaş olması, satırcıların "nazik ve kaba" diye ikiye ayrılması, Gılı'nın arkadaşlarının nazik satırcılardan olması; komiği yaratmaktadır. Neyse ki Salih bu gruba katılsa da; hiçbir zaman onlar kadar acımasız olmaz. Küçük çocuklarla, kimseye zararı dokunmayan insanlarla, kadınlarla, kızlarla bir işi yoktur Salih'in.

Kolera canavarı, mahallede her gece birini öldürmektedir; ilk olarak iki küçük çocuğu, sonrasında Malbuşçu kadını, şimdi de sırada okulun öğretmeni vardır. Sabah okula giden çocuklar için bir köşede yatan öğretmenlerinin cesedi, kötü bir sahnedir, üzücüdür. İlginç olan da, sokakların, insanların güvenliğinden sorumlu olan polislerin, arka sokaklara hiçbir önem vermedikleri için o bölgelerde yaşanan sorunlara karşı tamamen duyarsız kalmaları, oralardaki insanların ölmesini bile sıradan bir olay gibi karşılayıp, suçluların peşine düşmemeleridir.

...Sabah tam anlamıyla lambaları yaktığı zaman ışık almayan bir köşede ilkokul öğretmenin cesedi parlamaktaydı... Öğrenciler kara elbiselerini yırtıp öğretmenlerinin üzerini kapatırken, siren sesi bu matemi bozdu. Zarbolar öğretmenleri için ağlayan çocukları copleyarak dağıtıp Koleralılara gövde gösterisinde bulundu. Zarbolar, çocuklarını sakinleştirmeye çalışan velilerden birkaçını tutuklayıp karakola çektiler; tutukladıkları velileri amirlerine gösterip suçlu zanlısı diyerek iyi puan alacaktı kerizler (Kaçan, 2014, s. 78).

Öğrencilerin kara elbiselerini yırtıp öğretmenlerinin üzerini örtmeye çalışması, başarılı bir kara mizah örneği olmuştur. Küçük yaşta çocukların, ölümle bu kadar içiçe olması, ölüme alışkın olmaları, yaşamlarının her anında karşılıklarına çıkabilecek kadar yakın olması ve üstün güç devletinin, kamuya zarar vermektense başka bir şey yapmaması, anlatıcı tarafından özellikle vurgulanmaktadır. Ölümler birbirini kovalamaktadır. Cesetleri bulan kişiler de yine mahalledeki insanlardır; polisler onların bulunmasında bile etkili olmaz.

Katledilmenin en rahatsız edici tonda tanımlandığı bölümlerden biri; mahallenin en eski sakinlerinden biri olan Puma Zehra'nın öldürülmesidir. Daha doğrusu öldürülen Puma Zehra'nın cesedinin bulunması ve ona ait olduğunun tanımlanmasıdır. Öldüren yine aynı kişidir; mahallenin kolera canavarı diye adlandırdıkları bir kimliktir. Ancak kim olduğu anlaşılamadığı için, ölümler arka arkaya gelmektedir.

...Kurnaz sokak çocukları çöpçülerin bulduğu ojeli ayakları, pörsümüş memeleri zengin covinoların oturduğu muhite götürüp ilk bulunan parçanın yanına bıraktılar. Feci kokulu bir manzara; sarkık damarlar! Birleşme işlemi hızla tamamlandı. Olmaz böyle bir şey. Puma Zehra en korkunç durumda Kolerahıların karşısında yatmaktaydı! Kolera'nın hassas burunlu bitirimlerinin ve iyi niyetli çöpçülerinin bütün çabalarına rağmen Puma Zehra'nın "elmas madeni" bulunamadı (Kaçan, 2014, s.s. 97-98).

Anlatıcının 'elmas madeni' benzetmesiyle adlandırdığı Puma Zehra'nın cinsel organıdır. Çöplükte her yeri arasalar da bir türlü bulamazlar. Sonradan 'elmas madeni', yakalanan kolera canavarının cebinden çıkar. "Kokmuş bir et parçasını niye cebinde taşıdığına bir anlam veremeyen Gili, eti incelemeye alınca acı gerçeği anladı" (Kaçan, 2014, s. 98). Sonuç olarak hasta bir adamdır; ilginç olan ise bu kişinin yıllardır mahallelinin, çocukların çok sevdiği, okulun önünde çocuklara tatlı satan Taner Abi, diye tanıtılan bir kişi olmasıdır. İkili bir kişiliktir; insanları öldürme nedeni, yaptığı tatlıları beğenmemeleridir, bu nedenle iki küçük çocuğu bile öldürür. Gündüzleri ise tatlı dilli, güleryüzlü, çocukların çok sevdiği bir satıcıdır. Her türden insanın yer aldığı bu romanda, karşımıza çıkan hasta insanlardan biridir.

Kötü yaşamların kara mizahın dilinden sunulduğu romanda, doğal olarak “komik” ögesi kendini belli eder; ancak rahatsız edicilik, özellikle romanın sonlarına doğru ağır basmaya başlar. İnsanların yaşamlarındaki eksiklikler, çaresizlikler, ölümle bu kadar içli dışlı olmalar, sapıklığa varacak derecede cinsel eğilimler, devletin, hükümetin, polisin yoksunluğu romanda fazlasıyla vardır. Doğal olarak insanların bu kaotik ortamdaki sonu, kötüye varan yaşamları da, onların açısından düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı değildir. Kısacası *Ağır Roman* kötünün, dile getirimidir.

Özünde kara mizah kötü olanın, sanatın içinde bir kimlik kazanmasıdır. Kötünün, her zaman gerçekle bağları güçlüdür; toplumların tarihi incelendiğinde de bu güçlü bağa birçok örnek, insanlık tarihinden çıkartılır; çünkü insan kötüdür. Doğal olarak da, sanatın kaynaklarından biri olan kötünün, dilin içinde bir çıkış kazanması ve gülünç olanla harmanlanması, kara mizahı doğurmaktadır.

3.5. Çözumsuzlük

Kara mizahta dile getirilen acılar ya da kötülükler, genellikle yaşamda tıkanma noktasına gelmiş bir bakışla, insanlara sunulur. Sanatçının ya da anlatı kişinin ne yapılması ile ilgili hiçbir yorumu yoktur; hatta kime sunuluyorsa, sadece olumsuz bir bakış içerdiği için o kişi de kendince bir çözüm bulamaz. Zaten amaç; bir çözüm olamayacağı hissini verebilmektir. Bu yüzden de olabildiğince karamsardır. İçerisinde geleceği kurmaya yönelik hiçbir umut barındırmaz. Anlatıcı da bilir ki; bu sorunlar dünya üzerinde yok olmayacaktır; yok olmasını ümit etmek de saçmadır. İnsan olduğu sürece savaş olacaktır, insan olduğu sürece birilerini katletme olacaktır, insan olduğu sürece hastalık olacaktır, açlık olacaktır, sömürülme olacaktır; kısacası kötülük olacaktır. Sanatçı bu çözumsuzlüğün farkındadır. Okura da bu bakış açısıyla iletir. Aslında bu sorunlar tüm mizahî anlatımlarda karşımıza çıkabilir; ancak bu anlatımlarda okurun içinde çözüm olabileceği hissini yaratır. Kara mizah ise bu algıyı barındırmaz; aksine çıkış yok hissini barındırdığı için diğer mizah türlerine göre en pessimist olanıdır.

Sorunların tıkanmışlığı, çözumsuzlikle sunulur ya da saçma bir noktaya da varabilir. Okurun beklentisinin tam tersi yönde de gelişebilir. Ancak vardığı nokta, yine iyiye

doğru değildir. Umutlar hep kötüyle sonuçlanır. Tante Rosa'nın, yere düşen at cambazına doğru koşan teğmenin, kızı kurtaracağını zannederken, teğmenin ata binip kızı ezerek ordan uzaklaşması gibi. Beklenenin tam tersi olur. Dil farklı yönde şekillenir. Zaten kara mizahın içindeki saçmalık ve mszlk, birbirini destekleyen iki oluşumdur. Nedeniyse; kara mizah sanatçısının, eserinde mszlk hissini yaratmak için sık sık absürde başvurmasıdır.

Kara mizahın başlığı altına giren romanlara baktığımızda, mszlk hissini en baskın olduğu eserler; *Tante Rosa*, *Tutunamayanlar*, *Berci Kristin p Masalları* ve *Ağır Roman*'dır, diyebiliriz. Bu üç romanda da kara mizahı ve bu doğrultuda 'umut yok' hissini; olayların şekillenmesinde, roman karakterlerinin vardıkları noktalarda, hep bir kötüye doğru gidişte görürüz. Baştan sona mutsuzluk hissi hakimdir, kişiler roman boyunca kötünün içinde yaşayıp gider. Mesela Rosa'nın yaşamında hep bir kötüye gidiş vardır; kendi mn yaratamaz. Hatta kendi sorunlarını, bunların neden var olduklarını bile algılayamaz. Başarısızlıklarla geçer hayatı. Evliliğinin ilk yıllarının hemen arkasına, mutsuzluğunun temelleri atılan ve kötü bir evlilik yaptığını anlayan Rosa'nın köyünü terk etmesi ve çevresindeki insanların uyguladığı toplumsal baskı romanın her yerinde karşımıza çıkar. Bu mszlk, anlatıcının dilinde kimi zaman ironi; kimi zamansa kara mizahla şekillenir.

şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir gnahkrın şen hayatı mıdır? şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur?

Hiçbir şey midir yoksa, hiçbir şey midir? Gemi düdükleri, fabrika düdükleri birbirinin ayağına basıp ne pardon, ne günaydın, ne merhaba demeyen insan kalabalığına karışmak hiçbir şey midir? Nedir? Bir pazar günü barışsever bir katolik köyünde, Tante Rosa aforoz edilmişse bu nedir, beklenen son nedir? (Soysal, 2013, s.s. 35)

Satırlarda topluma yönelik eleştiriler sıralanır gider; bireyin çevresiyle kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerin olumsuz yönde şekillenmesi ve bunun sonucunda acı çeken tarafın güçsüz Rosa olması. İlginç olan ise Tante Rosa'yı aforoz edenler de "barışsever bir Katolik köyü"dr. Yazar ironik bir anlatımla insanlardaki hoşgörü eksikliğine daha çok dikkat çekmiştir. Toplumla yaşadığı uyulaşmama hali ve bir kenara itilmesi, onu fabrika

düdüklerinin çaldığı şehir yaşamına sürüklemiştir. Kendi çözümünü yaratamadığı için de, genellikle toplumlar izin vermez, yaşamın kendisini sürüklediği noktaya doğru ilerlemiştir ya da geriye gitmiştir de diyebiliriz.

Kara mizah, doğası gereği, girişte de belirttiğimiz gibi, çözümsüzlükle sonuçlanan bir türdür. Var olan kötülükler, okuyucuya hep devam edecekmiş, çözüme ulaşmayacakmış gibi gelir. Zaten kara mizahın baskın olduğu eserlere baktığımızda, *Tante Rosa*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Ağır Roman* gibi baştan sona kötü olaylar vardır; insanların birbirine yaşattığı acılar, hiç bitmez. Kötü biri gider, başka bir kötü gelir, bu süreç devinimli bir hızla ilerler. Sorunlar çözülemediği için de her zaman daha kötüsü gelir. Abartı bir tonda da olsa, amaç zaten kötüyü vurgulamaktır.

Kara mizah çatısı altında incelenen romanlarda, en çok çözümlenemeyen sorunlardan biri ölümdür. Birçok roman karakterinin, ölümle yaşamı son bulur, hatta kimileri de ölümü bir kurtuluş olarak görür. Aslında o kişiler için bir çözümdür; bu şekilde acıların, sorunların üstü kapatılır. Geride kalanlar acıyı çeker, *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi, Selim gitmiştir; onun yokluğunun acısını çekmek yakın arkadaşı Turgut'a kalmıştır.

Ölüm, *Tutunamayanlar*'da tamamen Selim'in intiharıyla şekillenen bir konudur ve kara mizahın dilinden karşımıza çıkar. Kimi zaman Turgut'un iç konuşmalarında, çatışmalarında; kimi zamansa Selim'in yazdıklarında görürüz. Bir kişinin yaşam karşısındaki çaresizliğinin bir ucu olan intihardan kaçamayan Selim, Turgut'un dilinden masaya yatırılır ve bir türlü kabullenmek istemez arkadaşının ölümünü, suçlamak için birilerini arar. Topluma, çevresine kızgındır, hesaplaşmalarla kendini rahatlatır. Çünkü çözümlenemeyecek bir sorunun karşısında olduğunun farkındadır.

... Turgut ümitsizlikle başını salladı. “Başka bir yol bulunmalıydı.” dedi... Kağıtlarınızda bir noksanlık var, bir imza eksik diye geri çevrilmeliydi Selim. Özür dileriz, kabul edemeyiz; bazı noktaları unutmuşsunuz denemez miydi? Turgut’u, Süleyman’ı unutmuşsunuz; bilseniz ne merakla bekliyorlar sizi... Dikkat et Selim... canım acıyacak dur... her şeyi yeniden konuşacağız. Selimciğim Işık... hepsi hak verecek sana... durmadan başlarını sallayarak, haklısınız, haklısınız, diyecekler... sen gitmek istesen de bırakmayacaklar seni... ne olur biraz daha kalın, daha yeni başlamıştık konuşmaya... söyleyecek o kadar söz vardı ki... canım Selim... hayır Süleyman Kargı! İnanmıyorum Selim’in öldüğüne (Atay, 2008, s. 112).

Turgut için arkadaşının ölümünü kabullenmek zor bir süreçtir, altından kalkmak için sığınacak kapılar aramakta, kendi kendine kimi gerçekleri sorgulamaktadır. Zaman zaman da arkadaşına destek olmadığı için kendini suçlamakta, kendince bir çözüm yolu bulmaktadır. Ancak var olan her ne ise, geriye götüremeyeceğini, olayları iyiye dönüştüremeyeceğini bilir. Bu satırlar, bir bakıma, kişinin, Yani Turgut'un kendi iç dünyasında var olan, çözümsüzlük karşısındaki, kendini teselli etme çabalarıdır. Turgut'un tüm bu yaşadıklarını, komik yapan ise ifade ediş biçimindedir. Ele aldığı her ne kadar acı bir gerçek olsa da, sözcüklerin bir araya gelişindeki uyumsuzluk, kara mizahı doğurmuştur. Uyumsuzluğu yaratan ise; arkadaşının intiharını, mahkeme salonundaki bir dava gibi anlatmasından kaynaklanır, tabi aradaki "Selimciğim Işık" da komik bir dili kurmada, etkili olmuştur.

Tutunamayanlar'daki bireysel sıkıntılardan farklı olarak toplumsal sorunlar da açlık, yoksulluk, insanların sokaklarda tutunmaya çalışması, alkole sığınması kara mizahla, okuyucuya sunulan ve çözümü hiçbir zaman olamayan konulardır ve mizahın başlığı altına giren kimi romanlarda da kendini gösterir. Özellikle de toplumun alt tabakası kabul edilen, şehrin köşesine atılmış insanların yaşam öyküsü, en belirgin bir biçimde *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ve *Ağır Roman*'da vardır. Sıkıntılar yumak halinde birbirine dolanır gider. Kimse için çıkış yolu yoktur ve hiçbiri de sorunların çözüleceği gibi bir beklenti taşımaz zaten. Bu mutsuzluklarına alışmışlardır, çözmek için de uğraşmazlar. En temel sorunlardan biri olan parasızlık ve açlık bile onlar için yaşamın sıradanlığıdır.

Ağır Roman'da, Kolera mahallesinin insanları, açlıkla, işsizlikle, eğitimsizlikle, cahilikle, şiddetle yoğrulmuşlardır. Kara mizahın dilinden, anlatıcı tüm bu sorunları sıralar gider. Komik bir dili yaratmak için cümlelerin arasında, dil uyumsuzluklarını kullanır, absürd olaylar yaratır ki mizah varolabilsin. Mahallenin her yerini kaplayan karların, insanların söylediklerini duymamazlıktan gelmesi, sağır numarası yapması, bu açıdan, örnek verilebilir.

Kar, Kolera'da her zaman var olan tiner kokusunu, yanık lastik kokusunu, boya kokusunu sildi attı. Açlıktan nefesleri kokan insanları gelinlik giymiş sokaklara lanet yağdırdılar. Nefeslerini kara üfleyip, "Git artık buradan vicdansız," diye söylendiler. Kar, sağır numarasına yatıp söylenenleri duymazlıktan geldi (Kaçan, 2014, s. 33).

Karların erimemesini, “Kar sağır numarasına yatıp söylenenleri duymamazlıktan geldi.” cümlesiyle, kişileştirme yaparak yorumlayan anlatıcı, var olan sorunun çözümlenemediğini gösterir. Masal dilini kullanır, ancak gerçek hayatta dile getirdiği, aslında insanın en temel ihtiyacı olan karnını dorurabilmektedir.

Açlıkla birlikte karşımıza çıkan ve çözümü olmayan sorunlardan biri de kadınların, üstün olan erkek karşısında, güçsüz bir nesne olarak, her türlü baskıyı, şiddeti görmeleridir. Çünkü, uygar bir medeniyet kurulamadığında, kadınların yaşamı da çözümü olmayan sorunların birlikteliğiyle devam eder gider. Bu mahallede yaşayan kadınlar için dayak yemek, öldürülmek, kaçırılmak, aldatılmak, evlere kapatılmak vb. sıradan olaylardır. Hayat kadınlarının çoğunluğu genç yaşta öldürülerek yok olup gider ya da sokağın baskısına dayanamayarak kendileri birini öldürüp katil olurlar. Kimileri de kocasının baskısı altında evden dışarı çıkamaz, en küçük bir sorunda da dayak yer vb. Kısacası, anlatıcı Türkiye’de kadın olmak mutsuzluk demektir, yaşamlarının da hiçbir değeri yoktur, düşüncesini metne yerleştirmiştir.

Berber Ali, Kolera’daki hayatın ciğerine ve sertliğine daldıktan sonra hesapta hiç yokken zevk düşkünü kevaşelerin aşk tuzağına kendini kaptırmıştı. Çapkınlık yaparken ayakbağı olmasın diye karısına öyle tırsınç hikâyeler anlatmıştı ki, kadıncağz ‘dışarı çıkarsam boğulurum’ korkusuyla uzun yıllar sokağa ayağını göstermemişti. Şehrin sokaklarının sularla kaplı olduğunu, yağmur yağdığında denizin yükselip taşacağını, küçük bir yıldırım hareketinden şehrin tamamıyla yıkılacağını sanan İmine yaşamını cam kenarına satmıştı (Kaçan, 2014, s. 6).

Kadınlarla ilgili yaşanan sorunlar, her türlü mizahî anlatım da karşımıza çıksa da, *Ağır Roman*’daki kadın kimliği, *Berci Kristin Çöp Masalları*’ndaki gibi, acıyla yüklüdür. Kaçacak yerleri olmadığı için, hepsinin sonu ölüme dayanır. Ancak mizahın çatısı altına girmelerindeki neden; anlatıcının komikle harmanlayarak vermesidir. Ölüm, şiddet, korku, baskı vb. gibi acı ve kötülük içeren kavramları, gülünç olanla gösterir. Konuların bu kadar kötüye yaklaşması da, kara mizahın çatısı altına girmesindeki en önemli nedendir.

İncelediğimiz romanlarda, yaşanan acılar bir çözüme ulaşırsa, anlatının kara mizahla olan birlikteliği yok olur. Daha farklı türlerin çatısı altına girebilir. Ancak kara mizahta,

hiçbir sorun çözüme ulaşmaz; aksine yaşanan sorunlar hep daha da kötüye gider. Romanlara baktığımızda, anlatının başında da bir sürü sorun vardır, sonuna geldiğimizde de, var olan sorunlar yine vardır; hatta üstüne başka çıkmazlar da eklenmiştir. Doğal olarak; kara mizahın umutla olan bir ilişkisi yoktur; tam tersine umut etmenin, kişiye bir o kadar zarar vereceği duygusunu yaşatır.

3.6. Karşıtlık

Karşıtlık mizahî anlatım türlerinin birçoğunda -ironi, parodi gibi- kullanılan bir dil yapılanmasıdır. Birbirini reddeden, olumsuzlayan iki farklı anlam, metnin içerisinde yer alabilir ya da anlatıcı iletmek istediği anlamı, tam tersi bir dil yapılanmasıyla okurun karşısına çıkartabilir. Doğal olarak da, dilin karşıtlanması, hem komik etkisi yaratabilmekte, hem de metnin arasına sinmiş karşıtlığıyla dikkatleri üzerine çekmekte, odak noktası olabilmektedir. Kısacası, mizahî yapılanmalarda, sanatçının sık sık kullandığı bir dil tekniğidir.

Kara mizahın içinde karşıtlık, bazen kişiler ya da yaşanan olaylarda görülebilir. Kişinin toplumla farklı noktalarda olması Selim ya da Bay C. gibi ya da Tante Rosa'nın, bir hata kabul edilebilecek olan rahibeler okuluna gönderilmesi gibi kendini gösterebilir. Kimi zaman da dildeki karşıtlık, kolay kolay fark edilmeyecek bir yapı içerisinde de şekillenebilir; doğal olarak anlamı yakalamak zorlaşır. Ancak çoğunlukla 'karşıtlık' sanatçı için de, okur için de anlamın iletilmesinde ve anlaşılmasında, mizahî anlatımların işini kolaylaştıran bir dil oluşumudur. İronide olduğu gibi, kara mizahta da, kilidi çözmede işe yarayacak şifrelerden biridir.

Dilin karşıtlık içerisinde kullanılması, genelinde iyi ve kötünün bir arada kullanılmasına dayanır. Tante Rosa'nın mutsuz hayatında bu iki uyumsuz kavram sürekli bir arada yer alır. Roman zaten çoğunlukla kara mizahın dilinden yazılmıştır. Toplumdaki bozuk ve ikiye bölünmüş ilişkiler, yobaz yaklaşımlar romanda, kara mizahın penceresinden kendini belli etmiştir. Ailesi Rosa'yı başlarından atmak için, rahibeler okuluna gönderir; ancak küçük kız, bu okulda beklenilenin tam tersi bir hayatla karşılaşır. Ne yapsa suç olur, kurallarla bir türlü uyuşamaz, yaptıkları ve kendisinden beklenenler arasında tam bir karşıtlık vardır. Okulun öğretmenleri geri kafalı, insanın isteklerine kötü gözle bakan, anlayışsız

insanlardır. Yazar burada dinî okulları, hoşgörü açısından ele alır ve komik ama rahatsız edici bir dille eleştirir. İkinci öyküde Rosa, Paskalya Yortusu'nda, melek rolünde sahneye çıkacaktır. Bazı kızlar melek, bazı kızlar da yoksul olacaktır. İsa'da meleklerin arasında yoksul çocuklara hediyeler verecek, onları mutlu edecektir. Melek rolüne çıkacak kızların saçları örülür ve hiç kimsenin saçını açmaması söylenir. Ancak Rosa elişi dersinde kendini tutamaz ve saçını ucundan azıcık açar ve yakalanır.

Schwester Maria, bu zamansız meraka çok kızmıştı. “Sen süsüne, güzelliğine düşkün bir günahkarsın.” dedi Rosa'ya. “Ceza olarak melek rolüne çıkmayacak, yoksul rolüne çıkacaksın.”... Rosa yoksul çocuktü, ona bir paçavra giydirdiler. Çok mutsuzdu Rosa, dayanılmayacak kadar mutsuzdu. Sahnede İsa meleklerle yanına geldiği an, öylesine içten mutsuzdu ki gözyaşlarını tutamadı, dünyanın en başarılı yoksul çocuk rolünü oynadı.

İsa rolünü oynayan papaz Rosa'yı oyundan sonra sevdi, ona çöreklerle altından bir haç armağan etti. Tante Rosa sevindi, çok sevindi. Tante Rosa İsa'nın gerçekten sevindirdiği ilk yoksul çocuk oldu (Soysal, 2013, s. 24).

Bu satırlarda karşıtlığı doğuran; Rosa'nın ağlamasının, etrafındakiler tam tersini görse de, bir rol olmamasıdır. Aslında herkes onun rolünü çok iyi yaptığını zannetse de; Rosa rol yapmaz. İçindeki öfkenin ve üzgünlüğün acısıyla, çok içten bir şekilde ağlar. Ancak bunu etrafındaki insanlar anlayamayacağı için, kimse fark edemez. Kısacası gerçek hisleri kendi içinde kalır; bilinçli bir davranış olmasa da. Bu iki durum farklılığı, karşıtlığı ve onun da ötesinde komikliğı doğuran dil yapılanmalarıdır; Tante Rosa'nın “dünyanın en başarılı yoksul çocuk rolünü” oynaması gibi. Dikkat çekilen nokta; aslında Rosa'nın rolünü başarılı bir şekilde oynaması değil; yoksulluğa, haksızlığa, din adı altında yaratılan baskıya, karşı duyulan tepkinin, kara mizahın dilinden seslenişidir.

Okuldaki baskıcı uygulamalara dayanamayan Rosa, bir süre sonra okuldan atılır. Bu atılış, kendisi için bir kurtuluş olur; ancak yaşamındaki olumsuzluklar, çevreyle uyuşamayışlar, dışlanmalar artarak devam eder. İronik anlatımın da kendini belli ettiği bu pasajlarda, feminist bir dünya görüşü anlatıya hakimdir. Nedeniyse romanda “kadın” kavramının ve farklılıkların nasıl algılandığı, ele alındığı, sorgulanmıştır. Özellikle de toplum içerisinde hem kadın olup hem de farklı olanlar, en büyük cezayı çekenler, en çok dışlananlardır. Eşitsiz bir kurulum vardır. Sevgi Soysal da “kadın ve farklılık” üzerine kurduğu anlatısıyla bu sorunu eleştirir.

Genel olarak romanın bütününe baktığımızda, *Tante Rosa*, Türk Edebiyatı'nda kara mizahın en güçlü olduğu eserlerden biridir. Enis Batur'un *Kara Mizah Antolojisi*'nde Türk Edebiyatı'ndan seçtiği eserler arasında Tante Rosa da vardır ve bu kitaptan örnek olarak seçtiği pasaj romanın ikinci bölümünden, “Tante Rosa rahibeler okulunda”dan alınmıştır. Savaşın ve bağnazlığın birlikte ele alındığı bölümde, Rosa'nın çevresindeki kötülüklerin, aslında o çok küçük yaşta başladığı fark edilir. Kötülükler daha çok toplumda yaşanan sorunlar, savaşın yıkıcılığı ve insanların her türlü özgürlüğe ve farklılıklara kapatılmasından kaynaklanır. Romanın başlarında Rosa rahibeler okulundayken, prenses olacağını zanneder, İsa'nın yakışıklı bir prens olduğunu ve gelip kendisine yardım edeceğini düşünür. Rahibeler okulu, Rosa'nın hayal ettiği gibi değildir. Okuldan ayrılması da, daha doğrusu atılması da, uzun sürmez. Atılma nedeni de her zamanki gibi komik bir olaya dayanır.

Bir gün Tante Rosa Tanrı'nın saçlarının, gözlerinin rengini, yaşını, başını, boyunu, evini barkını sora sora rahibeleri bıktırdı ve mutfakta bulaşık kurulama cezası aldı. Mutfağı severdi, orda atıştırarak şeyler buluyordu. Yemek düşkünlüğünün kötülüğü belletilmişti ona, ama mutfağı seviyordu, midenin doygunluğunu seviyordu. Rahibeler mutfakta çörek yapıyorlardı. Baktı, ince uzun çörekler. Bu çöreklerle Bavyera'da halk arasında “oğlan çükü” derlerdi. Tante Rosa gözleri iştahla büyüyerek:
 “Ah, ne güzel oğlan çükleri” diye haykırdı.
 Ve o gün trenle anasının yanına gönderildi (Soysal, 2013, s. 24).

Bu olaydan sonra Rosa'nın annesinin yanına gönderilmesi, o zamanların ahlak anlayışını gözler önüne sermektedir. Küçük bir kız çocuğunun, kendi iç dünyasında kurduğu gerçekliğin “kötü”, “ahlaksız” imajıyla zedelenmesi ve bulunduğu çevreden atılması, Rosa'nın psikososyal gelişimine indirilmiş büyük bir darbedir. Belki de yaşam boyu Rosa'nın hiçbir yere tutunamamasında en büyük neden, toplum içinde var olan “kapalılık, bağnazlık”tır.

Yaşamdaki kötülüklerle baktığımızda, insanın doğasında kendisini idare edecek, avutacak teselliler her zaman olmuştur. Birbirini karşılamasa da, ya da birbiriyle ilişkisi yok gibi görünse de, kelimelerin arkasında birbirini besleyen, doğuran güçlü bağlar vardır. En basitinden Tante Rosa'nın savaş döneminde, savaş listelerini değil de, film yıldızlarının fotoğraflarını satması var olan durumun karşısında karşıtlık içeren bir

oluşumdur. Bir açıdan da acı içinde olan insanın, acıyı kanıksamış biri olarak, kafasını yormadan kendini oyalayacak heveslerin peşinde olmasıdır.

... Königstrasse'deki üç katlı, sivri damlı apartmanlar savaşta yıkılmıştı da dükkanlar bir iki tamirle ayakta kalmıştı. Savaş işleri bozmamıştı. Bol bol gazete satmıştı, Tante Rosa savaşta. Moskova cephesini, şehit listelerini, Berlin'in düşüşünü satmıştı. Hele film yıldızlarının kartpostalları! Zarah Leander'in, Marika Rock'ün fotoları sıcak ekmek gibi gidiyordu. Bir paket cigaraya, 100 kg. kahveyle az mı jön fotosu değiştirmişti savaşta. Pazar günleri mezarlıklara yapılan ziyaretler savaşın sonuna doğru tavsamaya başlamıştı; ama pazar günleri çıkan *Sizlerle Başbaşa* dergisinin satışı pek az düşmüştü. Ya ilave romanlar? Yine *Sizlerle Başbaşa* dergisinin peşpeşe çıkardığı "Nil Aslanı'nın Pençesinde", "Mihracenin Gözdesi", "Çölde Fırtına" adlı egzotik romanların getirdiği parayla, dergi Bombardımandan Zarar Görenlere Yardım Derneği'ne bağışta bile bulunmuştu (Soysal, 2013, s. 37).

Aşk romanlarının, savaş dönemi popülerlik kazanması, hatta abartı bir dille sunulan *Sizlerle Başbaşa Dergisi*'nin, savaştan zarar görenler için açılan yardım derneğine, topladıkları paralarla, bağışta bulunması; iyi ve kötü arasındaki, bu anlamsız gibi görünen ilişkiyi dile getirmektedir. Savaş artık bilinen bir gerçektir, tüm insanlar için. Anlatıcı da bu gerçekliğin ne kadar rahatsız edici olduğunu, karşısına zıt bir tepki koyarak, dile getirmiştir. Savaşın eleştirisi vardır; ancak görünen kelimelerle değil, kelimelerin arkasındaki oluşumlarla sağlanır. Bir noktadan sonra, acı, kaçışa dönüşür ve bu süreçte insan kendini oyalayacak, kafasını dağıtacak etkinlikleri ya da yeni hevesleri bulmasını bilir. Artık acı kişinin dibindeyken de olsa, o kahkahalar atabilir.

Romanda karşımıza çıkan birçok insanın, savaşla uzak ya da yakın bir ilişkisi olmuştur. Bu ilişkiler, daha çok erkek bedenlerinde bir netlik kazanır; savaşın doğrudan içinde yer aldıkları için. Az olan değerli olduğu için, "erkekler" bir anda aranan bir kimlik haline dönüşür. Rosa için de durum böyledir. Kendisiyle aynı yatağı paylaşacak, birlikte uyuyacak yanında biri olsun diye, savaşlardan bir şekilde kurtulmayı başarabilmiş erkeklere, gelip kendilerinin yanında kalmaları için, ilginç tekliflerde bulunur. Ya da evini pansiyon olarak kullanıma açıp erkek müşterileri çekmeye çalışır.

Biliyorsunuz bu USA malı şişme yatakları, vallahi ben gerçi USA Army esir kampında buldum ama hep ot yatakta yattım, yaaa, yaaa vah vah, benim şişme yataklarında yatın da sırtınız rahat etsin bari (Soysal, 2013, s. 54).

Açık artırmalarla satın aldığı USA malı şişme yataklarını kullanarak, evini pansiyon gibi işletmeye karar veren Rosa, “ucuz mal alıp pahalı satma yollarını” deneyerek zengin olmaya karar verir. Evini eski eşyalarla doldurur; amacı zengin bir bayan olmaktır. Evinde elektrik kullanmaz; gaz lambası yakar. Topladığı şişme yataklarla evini pansiyon gibi işleten Rosa, aslında kötü iş yeri sahibidir, çünkü evi eksiklerle doludur, sürekli sorunlar çıkar. Şişme yatakları şişirecek pompalar yoktur, insanlar kendileri şişirir; evinde ütü yoktur, çarşafı ütülenmemiş verir; koltuğun altındaki minderi yastık olarak kullanmalarını söyler; müşterilerine oda yerine, yatacak yer diye mutfağı gösterir. Ancak talihsizlikler de Rosa’yı beklemektedir. Satın aldığı şişme sandal delik çıkar ve nehirde boğulmaktan son anda kurtulur, evine geldiği zaman kedisinin bütün şişme yataklarını parçaladığını görür. Sonuç olarak bu işi de yapamaz. Komik olan ise mantıklı düşünebilmeyi becerememesidir; çünkü toplumlardaki acılar, kötülükler insanın yaşamını sürekli olarak anlamsızlığa doğru sürüklemektedir. Bir de üzerine savaşın yıkıcılığı eklendiğinde, kişinin doğruyu görebilmesi büyük bir üstünlük olur.

Rosa’nın pansiyon işletiminde başarısız olduktan sonra, sıradaki işi tuvalet bekçiliğidir. Vestiyerde durmak için başvurur; ancak ondan istenilen tuvalete bakması ve tuvaletin temizliğinden de sorumlu olmasıdır. Bu istenileni kabul eden Rosa için ikisi arasında da fark yoktur. Artık gittikçe kötüye giden durumunu, az da olsa kabullenmeye başlamıştır. Hatta kendince, idare edebilmenin yollarını da arar. Rosa’nın kafasındaki karşılaştırmalarla var olan farklılığı daha çok belirgin kılar. Karşıtlık, dile getirilen iletinin, tam tersi bir anlama dönüşür.

Artık yaşlanıyordu Tante Rosa. Bu işin başka bir işten ne ayrıcalığı var? Bir adamın paltosu için para almakla b... için para almak arasında ne... fark var? Bu da bütün insanca işler kadar pis... Helaya giren bir bayan olmakla, helayı bekleyen bayan olmak arasındaki ince ayrıntıları mı? (Soysal, 2013, s. 62)

Sonuç olarak iki işi de birbirine bağlayan ortak bir nokta vardır; ikisinin de çalışma yeri tuvalettir. Görevler farklılaşsa da, buldukları nokta aynıdır. Bu yaklaşımla, Rosa kendini rahatlatır. Okur içinse sorunun rahatsız ediciliği, daha da çok belirginleşir. Kötü bir dünyanın içine giren anlatı kişinin, kendince çabalaması kötü bir his yaratır. Kara mizahı doğuran da hep kötü olmasıdır. Tam tersi bir durum oluşup Rosa şu şekilde,

“ben asla bu işi yapmam” dese ydi ve yoluna devam etseydi, zaten kara mizah olmazdı. Çünkü satırlar, okur için bu kadar rahatsız edici algı kazanmazdı. Kara mizahı doğuran da, sanatçının hep bu rahatsız ediciliğe yönelmesidir.

Romanın sonlarına doğru Rosa'nın çevresiyle kurduğu ilişkide, gerçekliğin kırılması, kimi zaman hayallere kapılıp mekan ve zaman algısını yitirmesi, bazı kazalara neden olur. Var olan gerçeklikle, onun kurduğu hayaller birbirinin zıddıdır, ya da olayları birbirine karıştırır. Sokaklarda şişe toplarken, ezilmekten son anda kurtulur. Kendini kontes zannederek hayaller kurup tatmin olur. Kendini bulunduğu konumun tam karşıtı bir dünyanın içinde hayal ederek, kendi yalancı tesellisini yaratır. Bu satırlarda karşıtlık, açıkça belli olmaktadır.

Şapka uçuyor. Caddede bağıyor Rosa. Bir araba hızla geliyor. Şapkamı çığneyecek. Durdu araba. Genç bir adam indi. Bir konttu inen, şapkayı tekerleklerin önünden aldı. Tante Rosa'ya uzattı. Hayır, önce öptü elini. “Buyurun Kontes...” Bir fren sesiyle uyandı düşünden Rosa.

-Önüne baksana be karı!

Şapka başında, uçmamış ve hiçbir genç kont Tante Rosa'nın elini 'sayın Kontes' diye öpmemiş (Soysal, 2013, s. 84).

Bu satırlarda Rosa'nın arabanın altında kalmasına yol açan, onun iç dünyasındaki hayalleridir. Kendini papağanıyla dolaşan bir kontes olarak hayal eden Rosa'nın yalancı mutluluğu kırılmıştır. Adamın kaba davranışı, onu kendi gerçekliğine döndürmüştür. Kurduğu hayalin tam tersi bir tepkiyi gösteren adamdır, aslında anlatıcının bu satırlarda eleştirmek istediği. Ancak iyi bir kimliğin üzerinden dile getirilir, Rosa suçluymuş gibi gösterilir ki kara mizah olabilsin.

Sonuç olarak kara mizah, okuyucuya iki karşıt dünya gösterir ve bu iki karşıt dünya arasında gidip gelen bir kişi vardır. Genelde kötüye eğilimli bu dünyada, kişi gittikçe daha da olumsuz olan tarafa doğru yol alır. Bu kötünün karşıt tarafı da vardır; ancak bizim tanıdığımız kişi bu iyiden uzaklaşmanın peşindedir. Tante Rosa örneğinde olduğu gibi, yaşamını bu karşıtlık arasındaki boşlukları doldurarak kurmaya çalışan bir kadının çırpınmalarıdır, kendini gösteren. Ölümü bile karşıtlık üzerine kurulur; bir tarafta ölümün yıkıcı etkisi, bir tarafta gülmenin ayak sesleri karışır gider. Bunun soucunda da Türk edebiyatının tipik bir kara mizah örneğidir, *Tante Rosa*.

4. BÖLÜM

YERĞİ

Kimi araştırmacıların edebi tür; kimilerinin ise anlatım biçimi olarak baktığı “yergi”; bu çalışmada, dil ve anlatıma özgü nitelikleri barındırması dolayısıyla biçimsel sınıfta ele alınacaktır. Özünde de “satirik anlatım” tarzıyla, Antik zamanlardan günümüz edebiyatına gelinceye kadar karşılaşmamız; kimi eserlerin bünyesinde var olması; onu türden çok, biçimsel bir kalıba sokmaktadır. Oğuz Cebeci kitabında, ironi ve parodi de olduğu gibi, onu da edebi tür kapsamında ele alıp değerlendirmiş ve yerginin Türk Edebiyatı’nda hiciv denen türle özdeşleştiğini metnin girişinde belirtmiştir (2008, s. 179).

Öncelikle yerginin karşımıza çıktığı, belli bir ad kazandığı ilk yer Antik Yunan Edebiyatı’dır. Ancak belli edebi bir adla olmasa da, karakteristik nitelikleriyle daha eski zamanlara ulaştığı da belirtilmektedir:

Romalıların “satire” sözcüğünü, antik Yunan edebiyatında mevcut olan “satyre” (satyre oyunu) den aldıkları ve Latinceye mal ettikleri iddiası bir tartışma konusu olmakla beraber, kaynaklar Almandaki “Satire” sözcüğünün Latin dilindeki “satura”dan geldiğinde birleşmektedir. O. Wenrich “satire” sözcüğünün Yunanca kökenli olmadığını, bilakis Latinlerin diğer batı kültürlerine tanıttıkları yegâne edebi tür olduğunu ileri sürer. (Baypınar, 2012, s. 31)

Edebiyat tarihine baktığımızda ilk kez satir sözcüğüyle karşılaştığımız yer; İsa’dan iki yüz yıl önce yaşamış olan Romalı şair Ennius’un farklı amaçlarla yazdığı şiirlerini topladığı kitabıdır. Ennius, kitabını “saturae” diye adlandırmıştır. Ancak bugünkü bilinen anlamıyla, Romalı şair Lucilius’un “satir” sözcüğünü kullanmasını verebiliriz. Lucilius, döneminin sorunlarını eserinde alaylı bir dille aktarmıştır. Onun arkasına ise, satirik şiir tarzını benimseyip eserler veren şairlerle karşılaşırız; Horatius, Persius, Juvenal gibi. Dünya edebiyatında tanınan bir şiir türü olan satir; kısa zamanda da kendi klasiklerini yaratmıştır. Dünya edebiyatında gelişimine baktığımızda, komiğe bakış açısıyla şekillenen, onunla aynı yolda ilerleyen satir; günümüze gelinceye kadar da kendi içerisinde farklılaşır, türlere ayrılır.

Yerginin en temel, hiçbir zaman değişmeyen niteliklerinden biri olan “eleştirel” bakış açısidir ve yerginin var olduğu her eserde kendini göstermiştir. Bu noktada da yergiyle ilgili belirgin bir özellik karşımıza çıkmaktadır: Ahlakî bir amaç güder; somuttur. İletmek istediği fikri saldırganlık yoluyla dile getirir; ancak sadece saldırgan değil, aynı zamanda komiktir de.

Bu çerçevede, “satir”in ana özellikleri şöyle sıralanabilir: 1. Satir “güncel ve yerel” alanlara yönelir, genellikle “abartılı ve grotesk” olmakla birlikte, aynı zamanda “gerçekçi gözükme” dikkat eden bir türdür. 2. Satir genel olarak “yumuşak” bir tür değildir; okuyucuyu/izleyiciyi “şoke edici” bir nitelik taşır. 3. Genel olarak “komik”tir (Cebeci, 2008, s. 195).

Bu özellikler artırılabilir. Eğlenceli bir anlatımı vardır, komiktir nitelemesinin devamında eklenmesi gereken de; kimi Orta Çağ yapıtlarında olduğu gibi grotesk bir dil kullanmasıdır. Ayıp sözcükler, vücut diline ait kelimeler, argo sıklıkla karşımıza çıkmakta; hatta kimi zaman komiğin dünyasının temellerinden biri olmaktadır. Ayrıca arka planda iletmek istediği, karşı çıktığı bir sistem, düzen, fikir vb. vardır. Toplumda yaşanan aksaklıkları, sorunları etik bir tavır takınarak dile getirir. Bu durumda da tarihî bir edimsellik barındırır; çünkü bireye dönük değildir, toplumun gidişatında varlık kazanan tepkisiyle, birer edime dönüşür.

Belli bir amaç gütmesi nedeniyle, yöneldiği dönem ya da zaman da genellikle kendisiyle ilgili olandır, günceldir. Ancak güncelliğin dışına çıkan, taşıdığı edebî nitelik nedeniyle, uzun yıllar adından söz ettiren ya da klasik bir nitelik kazanan eserler de vardır. Bu durumda da kozmik, yani evrensel bir eleştiri karşımıza çıkmaktadır. Bu ikinci duruma örnek verilebilecek yapıtlar, daha nadir görülür, çünkü tüm toplumlara özgü bir yergi yaratabilmek, yerginin doğasına ters bir oluşumdur.

Jürgen Brummack’ın, yergiyi üç ana temele nasıl dayandırdığı, Yüksel Baypınar’ın “Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme” adlı makalesinde belirtilmiştir: 1. Bireysel yönü 2. Toplumsal yönü. 3. Estetik yönü (2012, s. 32). Bireysel yönü metnin yaratıcısının, eleştiri oklarını yönlendirdiği kişiden, gruptan, yönetimden vb. öç alma isteğidir. Tamamen kişinin kendi dünyasına yönelik olan bu istek; bireyin yöneldiği toplulukla ya

da bireyle uzlaşmadığı, kimi zaman bir haksızlığa uğradığı durumlarda, sözcükleri kullanarak karşı tarafın canını acıtmaya dönüktür. Mizahın doğasına baktığımızda da; bu isteğin hemen hemen birçok anlatım biçiminin yapılanışında var olduğunu görürüz. Toplumsal yönüne gelince yergi; eleştirel bir tutum takınır; çünkü yöneldiği kesim kimse onlara dönük bir yargılama söz konusudur. Bu yargılama kimi zamanlarda öyle bir noktaya varır ki, saldırgan bir dile dönüşür ve karşı taraftan intikamını alır. Estetik yönü ise; dille yaratılan sözcük dünyasının derinliğiyle, sözcükler ve ileti arasındaki ilişkiyle, en önemlisi de yaratıcısının özgün üslûbuyla ortaya koyduğu ürünlerle alakalıdır. Bu üç nitelikten en önemlisi de, daha doğrusu uzun yıllar kalıcı olmasında, halk tarafından benimsenmesinde, popüler olmasında etkili olan en temel dayanak ortaya konulan ürünün sanatsal yönüdür. Bu sayede eser uzun yıllar boyunca beğenilir, okunur, akıllarda kalır. Bir eserin estetik yönü de; her zaman bireyselliğiyle ilişkilidir; daha doğrusu o estetiği yaratan kişi toplum değil, bireydir. Bireydeki sanatsal yeti sayesinde estetik bir dil yaratılır.

Yergi, edimsel bir nitelik taşıyan anlatım biçimidir; nenediyse bir amacı olmasıdır, faydacıdır (pragmatist). Tüm bu faydacılığı da, metni üreten kişiye yönelik içinde bir hisse barındırır da, daha çok topluma yönelik yapıcı tavrıdır. Yerginin amacı toplumu hep daha iyiye götürmek olduğu için, bireyin çıkmazlarını bu anlatım biçiminin altında görmeyiz. Çünkü, yerginin bireysellik ile ifade bulma gibi bir derdi yoktur.

Hicvin dayandığı temel toplum eleştirisidir. Ele alınan sorunlar ne kadar tipik ve her zaman için geçerli olursa, hicvin yönelttiği tenkit de o denli isabetli, tutarlı bir hüviyet kazanır. Dünya edebiyatının Juvenal, Swifts, Voltaires, Heine, Gogol, Cervantes gibi ünlü hiciv yazarlarının, toplumsal sorunların yoğun olduğu devirlerde, ortaya çıkmış olmaları bir tesadüf değildir. (Baypınar, 2012, s. 32)

Türk edebiyatı tarihine baktığımızda da benzer örneklerle karşılaşırız. Toplumda sorunların olduğu yıllar, genellikle yerginin ya da kara mizahın yükselişe geçtiği dönemlerdir. Yerginin topluma dayanan gücünde, yaşanan sıkıntılar şekillenir. Ancak her sorun sıralanıp gitse de, kara mizah kadar umutsuz değildir; yergi. Kara mizah gibi sorunların kabullenışı yoktur; aksine yerginin içindeki tipler, hep bir savaşın içindedir, yeniyi kurmak, sorunları düzeltmek, daha iyiye gitmek için çabalar. Bu açıdan yergi, içerisinde bir umut barındırır, diyebiliriz.

Türk edebiyatında yergiyi modern bir tür olan romanla özdeşleştiren Oğuz Cebeci, kitabında seçtiği üç eserde bu anlatım biçiminin izlerini aramış, örneklerle somutlaştırmıştır. Seçtiği eserler; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi*'si, Aleko Kostantinov'un *Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri* ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz*'dir. Bu eserleri ortak noktada buluşturan ise; hepsinde eleştirel bir nitelik olmasıdır. Yazar *Şıpsevdi* ile *Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüveni*'ni toplumsal eleştiri; *Çamlıca'daki Eniştemiz*'i ise evrensel eleştirinin içine dahil eder (Cebeci, 2008, s.s. 179-180).

Yerginin genel özelliklerinden biri de bireyden çok topluma yönelik bir anlatım olmasıdır. İçerisinde barındırdığı her türlü sorun; özünde yaratıcısının karşı çıkışıdır, hazmedemeyişidir, saldırıdır. Kimi zaman bu saldırı, öyle bir noktaya varır ki, yazarın kelimelerle kurduğu dünya onun sonunu getirir. Dünya edebiyatında olsun, Türk edebiyatında olsun, sözcüklerin arkasına saklanan bu kızgınlık, saldırı; kimi zaman yaratıcısının sonunu getirmiş ya da uzun yıllar hapis yatmasına neden olmuştur. Türk edebiyatından örnek 17. yüzyılda yaşayan şair Nefi'nin, yazdığı hicivler nedeniyle, kementle boğularak öldürülmesi, sonra da cesedinin İstanbul Boğazı'na atılması verilebilir.

Yergisel anlatım tarzının belirgin özelliklerinden biri taraflı olmasıdır ve karşı çıktığı sorunu da, zaman zaman, güçlü bir anlatım yaratabilmek, daha çok okuyucunun ilgisini çekebilmek için “abartarak” dile getirir. Abartmanın dışında, yazarın ya da şairin kullandığı başka biçimsel özellikler de vardır: Dolaysız anlatım, dolaylı anlatım-alay, karikatürize etmek, çift anlamlı sözcükler kullanmak, tuhaflıklar, benzetmeler. (Baypınar, 2012, s. 33) Bunların dışında “Yüksel Baypınar'ın değindiği bir de “maskeleme” tekniği vardır.

Hicivlerde benzetmelere ve çift anlamlı sözlere çok rastlanır. Bu üslup unsurları ve şimdi değineceğimiz “maskeleme” tekniği, çoğu kez hicivcilerin arkasına sığındıkları “koruyucuları” olmuştur. İstibdat yönetimlerinde çoğu kez “zor durumda” olan hiciv yazarlarının fabl veya masal türlerinde, “hayvan maskesi” altında ileri gelen politikacıları hicvettiklerini görürüz. (Baypınar, 2012, s. 34)

Yazar, maskeleye tekniğiyle kendini gizleyerek, içinde birikmiş olan tüm kızgınlıkları dile getirir. Seçtiği kişileri kimi zaman kendiyile özdeşleştirir; sanki konuşan, roman kişisi değil, yazardır. Kimi zaman da yarattığı farklı rollerle, karşıtlık barındıran dünya yaratır; iyi ve kötü iç içedir.

Hiciv yazarı ayrı maskeler takmak suretiyle, ayrı roller oynayabilir, şöyle ki:

- a) Hicivci metinde olumlu bir kahramanı konuşturur ve onun ağzından kendi fikrini açıklayabilir. Okuyucu psikolojisi kendini pozitif kahramana daha yakın bulduğundan, bu tür hicivler etkili ve inandırıcı olurlar.
- b) Yazar fikrini temsil eden öyle bir rol seçer ki, okuyucu yazarın görüş açısının nerede başlayıp nerede bittiğini, hicivdeki rollerin hangisinin yazarın görüşlerini yansıttığını, anlayabilmek için düşünmeye zorlanır. Böyle durumlarda yazarın diğer hicivlerini de tanımak, onu daha iyi anlayabilmek bakımından yararlı olabilir.
- c) Hicivcinin amacı tezatları, kötü durumları göstermek, belirginleştirmek olduğuna göre, doğrudan doğruya yerdiği şahısları hicvinde konuşturması en etkin tekniktir. Burada “alaylı bir rol yapma” söz konusudur. Hicvedilenler bizzat kendi sözleri, hareketleri ile kendilerinin açıklarını ortaya çıkarırlar. (Baypınar, 2012, s. 34-35)

Farklı tekniklerle sunulan metnin, hitap ettiği zümre de önemlidir. Daha doğrusu metnin yazarının iletmek istediği düşüncüyü, ne kadar gizlediği, nasıl bir dil kullandığı, avangardist bir dil mi yoksa toplumun genelinin alışık olduğu bir dil mi vb. eserin oluşumunda ve sunumunda etkili olmaktadır. Kullanılan dil ne kadar avangardist bir tarza bürünürse ya da kapalılık ne kadar çok artarsa, eserin hitap ettiği kesimin sınırları da, doğal olarak, daralır.

Yergiyle ilgili kuramsal kaynaklarda dört temel özelliğinden bahsedilir: saldırganlık, oyun, yargılama, güldürücü/komik. (Cebeci, 2008, s. 198) Saldırganlık bireyin dış dünyayla kurduğu ilişkide yaşadığı tıkanıklıkları, kurgusal bir evrenin içinde okuyucuya iletmesidir. Bu iletide önemli olan kişilerle, tiplerle somut bir nitelik kazanan olay ya da olguların, metnin yazarıyla arasındaki mesafedir. Oyun kavramına gelince, kurulan ilişki, daha çok dil ve metnin üreticisi arasında var olan bir süreçtir; devreye mecazlar, kapalı anlatımlar, ironiler, gizlemeler, abartmalar, alegoriler vb. girer. Tüm bu dil dünyası, aynı zamanda eserin “anlaşılabilirlik”ini de belirlemektedir. Mecazlarla, sembollerle dolu yapıt, kendini kolay kolay ele vermeyebilir, okuyucusundan düşünmesini, kafa yormasını bekleyebilir. Özellikle entelektüel bakış açısıyla yazılan, okuyucusundan düşünsel bir zenginlik isteyen eserler; kimi zaman anlaşılamadığı için de döneminde arka plana atılabilir ya da kitapçı raflarında çürüyebilir. Bu tarz eserlere,

yazıldığı dönemin çok sonrasında anlaşılan, kısacası vaktinden önce gelen Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ını verebiliriz. Yargılama ise; daha çok okuyucuyla ilişkili olan bir kavramdır; kişiden eseri değerlendirmesiyle, neyin doğru neyin yanlış olduğunu anlayabilmesiyle ilgili somut bir adlandırmadır. Son olarak “komiklik”i ele alırsak eğer, ilk olarak şunu belirtmemiz gerekir ki; yerginin en temel özelliklerinden biridir. Komik bir dille yaratılan saldırganca bir tutumun dile gelmesidir.

Grotesk, yergi yazarlarının kullandığı anlatım tekniklerinden biridir. Özellikle Orta Çağ'da sıklıkla kullanılan bu teknik; kaba güldürü demektir. İçerisinde cinsel unsurlardan, küfürlere kadar birçok dil oyunu, şaka barındırır. Kimi zaman romanların içine kadar sızan bu tarz; bir bakıma komiğin “en ilkel” halidir, kolay anlaşılır, içerisinde çok da fazla saldırgan bir tutum barındırmaz, anlaktır, yani gelip geçicidir, sorgulamaya açık değildir, sunulanı açıkça ele verir.

Groteskin amacı, ele aldığı şeyi küçük düşürme ve şişirilmiş imgelerin “balonunu söndürme” (deflation) olarak tanımlanabilir. Grotesk tekniği, karikatürü ve hayvan imgelerinin kullanımını içerebileceği gibi, genel olarak üst seviyeden unsurlarla “dışkılama”, “çiftleşme”, “gaz çıkarma” gibi vücut işlevlerini bir araya getirir (Cebeci, 2008, s. 210).

Yergide zaman zaman karşımıza çıkan bu tekniğe, sanatçı daha çok eğlenceli bir dil kurmak, komikliği yaratmak, sunulduğu kesimde ilgi toplamak amacıyla yönelir. Ancak cümleler arasına doğru yerleşmediğinde, okurda tatsız bir duruş uyandırabilir, okuyucu metni hafif bulabilir, roman türüyle özdeşleştirmeyebilir, kısacası anlatıdan soğuyabilir.

Yerginin taraflı bir dil yapılanması olduğunu belirten Oğuz Cebeci, özünde onun gerçeğe yakın bir tür olduğunu, ancak içerisinde barındırdığı eleştiri nedeniyle de kimi zaman bir yana çekilebileceğini vurgular (2008, s. 205). Taraflı bir tür olmasının temelinde yatan gerçek; üreticisinin toplum nezdinde karşı çıktığı, hazmedemediği durumları, kendi yargısını da cümlelerin içine yerleştirerek dile getirmesidir. Toplumlarda kimi dönemlerde, sanatçıların hicvettiği, alaycı bir dille eleştirdiği durumlar, olaylar, eserlerin toplatılmasına, yasaklanmasına neden olmuştur. Daha çok sancılı dönemlerde karşılaştığımız bu tarz olaylar, aynı zamanda demokratikleşme ile de el ele gitmektedir. Modernleşememenin sonucunda sanat eserlerine baskı ya da

yasaklanma, daha çok devletin, devleti yöneten zihniyetin eserdeki algılamaya karşı çıkışının, kabullenememesinin birer sonucudur. Her toplumun geçmişine baktığımızda, bu tarz sorunlar da yerini almıştır.

Yergiyi kullanan romanlara baktığımızda, genellikle komik tiplerle karşılaşırız. Yazar eleştirisini, olumsuz nitelikleri topladığı tipi kullanarak yapar; amaç ise öne sürülen gerçekliği pekiştirmek, ön plana çıkarmaktır.

Toplumsal/bireysel eleştirinin “tip” üzerinden yapılması, tipik unsurların öne çıkarılması satir türünün temel özelliğidir: böylece, eleştirilecek şeyin belirginleştirilmesi, eleştirinin yöneldiği hedefin tereddüde yol açmayacak biçimde ortaya konması amaçlanır. Bunun romanda karakter gelişiminin gösterilebilmesi açısından uygun bir yöntem olmadığı ise açıktır (Cebeci, 2008, s. 233).

Yazar devamında Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şıpsevdi*’sindeki Meftun’u, yazarın kendi dünyasında yarattığı tipe örnek verebiliriz. Özellikle bir dönem Türk edebiyatı tarihine baktığımızda, alafrangalılılaşmanın birer sembolü haline dönüşen bu tiplerle çok sık karşılaşırız. Komik bu tiplerin başarısı sayesinde kurulur.

Yerginin yaygın durumu, çoğunlukla bireyden öte topluma yönelik izdüşümlerle doludur. İçerisinde eleştiri barındırdığı için, gülmenin arka planında, yoğun dozda kızgınlık barındırır. Haksızlıklarla, yanlış yargılamalarla, eleştirilerle insan doğasına yaklaşanlar, bireyi çaresiz bırakırlar ve bunun karşılığında insan kendi oklarını, acımasızca dile getirir. Bir çeşit karşı karşıya çatışmadır, aslında. Sanatçı bu eleştirel yargılamayı, imgelerle, sözcüklerle oynayarak, yeni bir dünya kurarak dile getirir. İçerisinde karşı tarafa yönelik bir ok barındırır; amacı ise var olan dünyadaki çarpıklıkları düzeltmek, hep iyiye gitmektir. Doğal olarak satir; ironi ya da kara mizah gibi, nihilist ya da olumsuz bir yaklaşımla bütünleşmiş, amaçsız, kimi zaman ise anlamsızlığı amaçlayan bir tavır takınmış olan anlatım biçimi değildir. Daha çok yaşamın güzelleşmesini temel hedef belirleyen, insan doğasına hizmet eden bir türdür. Kısacası idealist bir anlatım biçimidir.

Yergi, kendi içerisinde bir kurgu barındırarak ve bir dizi olayın gelişimiyle sorunları işleyerek, topluma yönelen bir türdür. Türk Edebiyatı’nın birçok türünde ya da

döneminde karşımıza çıkan “yergi (satir)” toplumsal, bireysel, ya da her dönemi içine alacak şekilde evrensel sorunları, saldırgan bir komikle harmanlayarak okuyucuya sunar. Sorunlar bir olay ya da olaylar çerçevesinde şekillenerek dile getirilir. Yanılıya düşen kişi ya da kişiler, hatalarının sonucunda kaybeden taraftır; özellikle de ucu topluma dokunan sorunlar da.

Türk edebiyatında karşımıza en çok çıkan konular; toplumla, siyasetle, cehaletle, fakirlikle ilgili sorunlar üzerine şekillenmiştir. Kurgunun çemberinde karşımıza çıkan olaylarda, yaşananlarda, hep bir geçmişe yönelik özlem vardır. Şimdiki zamanla geçmişin kıyaslanması, hep bir kötüye gidiş, mutlak doğrunun geride kalması vb. kurmacanın gidişatında kendini belli eder.

Türk edebiyatında, 1950-2000 arası, yerginin kullanımına verilebilecek örnekler; *Zübük, Halo Dayı ve İki Öküz, Berci Kristin Çöp Masalları, Bir Düğün Gecesi, Karanlığın Günü ve Tutunamayanlar*'dir. Bu romanların tarihine dikkat edildiğinde, anlatım biçimi olarak yerginin, 1980'den sonra yerini, parodi ve ironi gibi farklı türlere bıraktığı görülür.

Yergide genellikle kıyıda kalmış insanlar vardır; bir yerinden topluma tutunmaya çalışan, ezilen, kimi zaman dışlanan, siyasetin kandırmacasına düşen, maddi yoksunluğun yarattığı çıkmazda kalan vb. Kişiler kimi romanda alt sınıf insanıdır, parasızdır; kimi romanda ise entelektüel, ekonomik gücü elinde bulunduran, parayla ilgili bir sorunu olmayan şahıslardır. Ancak her iki grubun insanı da tıkanmış hayatlarla, yalancı bir dünyanın varlığıyla, kandırmacalarla doludur. Kimi bozukluğun içindedir, hatta bu bozuk düzeni bizzat yaratan kişidir, Zübük karakterinde olduğu gibi. Kimi ise gidişatın uzaktan da olsa farkındadır; ancak pasif kişiliktir, Tezel, Turgut, Selim gibi sadece var olan sorunları dile getirir. Farklı dünyalar olsa da, komik bir üslûpla eleştirilen sorunlar, okuyucuya iletilir.

Politikanın, yerginin temel konularından biri olması, onu kimi kaynaklarda, ayrı, bağımsız bir başlığın bünyesine sokar. Sanatçıların siyasî hayatın sorunlarını, ikiyüzlülüklerini, uyuşmadığı yerleri, eserlerine dahil ederek eleştirdikleri romanlarda,

“yargılama ve komik” bir arada karşımıza çıkar. Sanatçının iletmek istediği bir mesaj vardır; *Bir Düğün Gecesi* ya da *Zübük*'te olduğu gibi. Bu tarz yapıtlar, siyasî yergi başlığı altında da vurgulanır.

Eleştirelliğinin yanında ahlakî amaç taşıması da, kimi zaman dilini abartı bir yapılanmaya büründürür. Mecazların, argonun, çift anlamlı sözcüklerin bir arada kullanılmasıyla kendini belli eden abartılı dil, özünde anlatıcının güçlü bir anlatım yaratabilmek için başvurduğu araçlardır. Hangi kesime ait dilin kullanıldığı da, okuyucunun kafa yormasını gerektiren yapılanmalardan biridir. Avangardist bir dilin doğasıyla, köy insanının dili arasındaki farklılık, doğal olarak romanda belirgin bir şekilde kendini belli eder. Örnek olarak *Tutunamayanlar*'ın dilindeki entelektüel yapılanmanın, *Zübük*'te yerini köy insanının konuşmasına bırakışını verebiliriz.

Yergide, türün dört temel özelliği “saldırganlık, oyun, yargılama, güldürücü/komik” kurgunun içine dağılır. Bir olay vardır -iletmek istenen mesaja göre şekillenen-okuyucu da, eğlenceli bir dille kurulan bu dünyayı, kendi dil evreninde çözmeye çalışır. Bu dört özelliğin tonu eserden esere değişir. Mesela *Halo Dayı ve İki Öküz*'de acımayla karışık saldırgan tutum kendini belli ederken; *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda komik ön plana çıkar. *Zübük*'te ise hep bir oyun (kandırmaca) vardır; Zübük köy halkına, hükümetin geleceğine dair sürekli oyun oynar. Genel olarak eserlerde, yerginin farklı özellikleri kendini belli etse de, ortak olan temel dayanak noktası; insana hizmet eden bir tür olmasıdır.

Sıralamada yergiyi şekillendiren öğeler şu başlıklar altında ele alınmıştır: saldırganlık, abartı, kaba güldürü (grotesk), toplumsallık ve güncellik, karşıtlık ve tipleştirme, yargılama ve eleştiri, kandırmaca. Kimi zaman örnekler üzerinden okuyucuyla paylaşılan bu öğelerin hepsi bir romanda içiçe görünür kimi zamansa sadece metnin doğasıyla, dil ve anlatımıyla alakalı olanlar barınır. Bu başlıklar arasında ilk olarak, yerginin var oluşunun temeli olan “saldırganlık” tanımlanacaktır.

4.1. Saldırganlık

Yergide anlatıcının, ele aldığı topluma, kuruma, kişiye ya da var olan sorunun ait olduğu kesime, kimi zaman içindeki kızgınlığı fazlasıyla belli eden bir dille, saldırması ön plana çıkabilir. Sanatçı anlatısında yarattığı tiplerle, ortaya çıkan sorunlarla, gidişatla kurgusal bir evren yaratır. Bu evrende, kişiler ya da topluluklar üzerinden yaratılan ve hiçbir çözümle, sonuçla bağlanmayan kışkırtıcı sorunlar vardır. Bu sorunlar anlatıcının bakış açısına, iç dünyasına göre şiddetini artırabilir. Bu durum her ne kadar sembolik bir yapılanma olsa da, sonuçta gerçek hayatla örtüşür. “Satirin saldırganlığı, “sembolik bir saldırganlık” olup, gerçeklikler dünyasındaki karakter ve olgulara dönük tepkinin , “kurgusal” bir dünyaya ve karakterlere yöneltilmesini ifade eder” (Cebeci, 2008, s.s. 198-199). Tüm bu ön plana çıkan tepkilerin, kurgusal bir evrende şekil kazanması, gülmeye harmanlanarak olmuştur ki, mizahın çatısı altına girsin. Doğal olarak saldırganlık tek başına ele alınamaz. Saldırganlık, aynı zamanda “tarafılık” olmayı da beraberinde getirir. Anlatıcı, kime, hangi kuruma ya da dünya görüşüne sataşıyorsa; doğal olarak karşısında yer alan bakış açısının da sahiplenicisidir.

Saldırganlığın kendisini belli ettiği yergi romanlarından biri Aziz Nesin’in *Zübük*’tür. Bu başlığın altına girmesinin nedenleri; içerisinde bir kurgu barındırması, sürekli bir ikiyüzlülüğün gidişata dahil olması, komik olması ama bir o kadar da yarattığı kimliklerle Türk toplumunun cahilliğine saldırmasıdır, diyebiliriz. Bu doğrultuda ele alınan toplumsal sorunlar, *Zübük*’te, köy yaşamı içerisinde karşımıza çıkar. Özellikle de toplumdaki eksiklerin, fakir hayatların okuyucuya sunulduğu satırlarda fark edebiliriz. Zübükzade İbraam Bey’in babası anlatılır; daha doğrusu onun dilinden kendi köyleri ve civardaki yerleşim birimleri, onların geçimleri, toplumun tembelliğine saldıran bir üslupla sunulur. “Bunların köylerinde tahıl olmazmış, hayvancılık da yokmuş... Bunların geçimi hep efeliktenmiş. O köyün yetiştirdiği efe... Delikanlı dediğin onikisine, onüçüne basıp da eli tüfek tuttu mu, ya Allah bismillah der dağa yürür, rızkını dağlarda ararmış” (Nesin, 2004, s. 146). Türkiye’nin fakirliğidir, söz konusu olan. Hiçbir üretiminin olmaması, şiddet kültürüyle daha çocuk yaştan beslenmeye başlaması, sorunların, bu şiddet üzerinden çözüleceğine inanmaları, satırlarda, yazarın sunmak istediği meselelerdir. Bir tür karşı çıkış, abartının da aralara sızdığı cümlelerde belirgindir. Zaten sorunun abartı bir dille gösterilmesindeki neden de saldırının tonunu

ön plana çıkarmaktır. Aziz Nesin'in sanatçı kimliği düşünüldüğünde, bu tavır şartıcı da değildir.

Yerginin dört temel bileşeninden biri olan "saldırganlık" romanda kendini fazlasıyla hissettirir. Anlatıcının Türkiye'deki politik hayatı, insanların siyasetle olan ilişkisini ele aldığı romanda, komiğin arkasında yargılama kendini gösterir. Sürekli olarak hükümete bir sataşma vardır. Zübük'ün evine, hükümetten devamlı mektup gelir; halbuki bu mektupları kendisi bir yerlerden gönderir. Hükümetle işlerin para yedirmeyle yürüdüğünü bilen insanlar, inandıkları Zübük'e, işlerinin hallolması için sürekli para verirler. Hükümetten gelen mektubun, kasaba halkı üzerinde güçlü bir etkisi vardır; herkes bunu çok önemli bir olay olarak görür:

- Ne hükümetiymiş bu?

Bir anası söylüyor, bir kızı:

-Basbayağı, bildiğimiz hükümet işte... Hükümetin hepsi, bizim oğlanın can beraber arkadaşı.

-Mektup geldi Hayriyanım Teyze... Hükümetin mektubu. Ağabeyim mektubu okuttu bana. Vallahi gözlerimle gördüm.

-Kız söylesene ne yazıyordu hükümetin mektubunda?

-Mektupta ne yazar işte, selam kelam diyor, "Sıhhat ve afiyette olmanızı beş vakitte niyaz ederim," diyor. "Biz bu işlerden son derece darda kaldık. Yakında sana danışmaya geleceğiz. (Nesin, 2014, s. 16)

Anlatıcı, Zübük karakteriyle, ona yüklediği kötü özelliklerle, davranışlarla Türkiye'deki politik hayata saldırır. Hükümetin Zübük'e danışmaya gelmesinin, çevresinde yarattığı etkiyi kullanan ana karakter, ikiyüzlü tutumuyla bir sürü insanın birikmiş paralarını almış ve her seferinde, başka bir güç bularak, kendini kurtarmıştır. Akıllıdır, kurnazdır; insan ilişkilerinin nasıl yürüdüğünü çok iyi bilir, özellikle de karşı taraf cahilse. Doğal olarak da toplumdan her istediğini koparabilir, dili başarılı şekilde kullandığı için onları, her konuda ikna edebilir, yönlendirebilir. Yergi için dilin nasıl kullanıldığı çok önemli olduğu düşünüldüğünde, Zübük'ün işlevsel konuşmaları, siyasî satirin tipik bir örneği de olabilir. Yarattığı uyanık siyasetçi kimliğiyle yazar, Türkiye'deki birçok kişiye, siyasetin algılanışına, makamlara sataşmaktadır.

Yergi yazarı içindeki kızgınlığı, eleştirdiği kurumlara saldırarak dile getirir; amacı ise idealize edilmiş bir dünya yaratmaktır. Bu doğrultuda da yarattığı kişilere gerçekçi

olmayan davranışlar, tavırlar yükleyebilir. Zaten amaç gerçekçilik değil; saldırıyı komik bir dille yapmaktır. Bu nedenle de Zübük'ün davranışlarında ya da köy halkının hemen inanıvermelerinde abartı fark edilse de, yazarın kendi saldırısını gerçekleştirmesi, niyetini belli etmesi asıl amaçtır.

Okuyucuyu yarattığı dünyayla, zıtlıklarla şaşırtan; saldırgan bir üslupla sorunları ele alan romanlardan biri de *Halo ve Dayı ve İki Öküz*'dür. Romanda yazar, ülkenin geri kalmışlığını, cahilliğini, köy ve şehir arasındaki derin uçurumu okuyucuya sunar. Konu kimi zaman şehir yaşamının kirli taraflarına da değinir; insanların ikiyüzlülüğüne, sahte ilişkilere, paranın egemenliğine ya da insanların parayı bulunca nasıl değiştiğine vb. gibi. Bu bölümlerde dil iyice kabalaşır. Yerginin doğasında var olan saldırganlık gittikçe ön plana çıkar. Ancak anlatıcı bu saldırı dilini, tam tersi bir duruşla, İstanbul halkının, köyden gelen iki insana karşı olan acımasız tavırlarında sunar.

Romanda ele aldığı kesime özgü dil yapılanması da, argoyla, sokak ağzıyla kendini belli eder. Romandaki insanlar, genellikle köyden şehre göç edenler oldukları için, genelde iki kültür arasında sıkışıp kalmış ve sokak yaşamının içine gömülmüş kişilerdir; doğal olarak daha ne yapacağını bilmeyen bu insanların ağzı bozuktur, küfür ederler, kavgaya meyillidirler. Davranışlarının etik değerlere uygun olup olmamasının da hiçbir önemi yoktur; önemli olan o gece karınlarını doyurmak, yatacak yer bulmaktır.

Çizilen kimliklerde, yaralayıcı bir dünyanın örneklemeleriyle karşılaşırız. Mesela Halo Dayı ve İdiris para kazanmak için şehre gitmiş iki köy insanı olsa da, daha paranın nasıl sayılacağını bile bilmezler. Onları kandırmak çok kolaydır, sayıları bilmedikleri için paranın da kendi içinde nasıl arttığını ya da azaldığını anlayamazlar. Doğal olarak yaptıkları hesaplar bir türlü tutmaz.

Bu adam ne yömiye verecek ki?" diye geçirdi içinden. Sonra, on günde on liranın kaç lira olduğunu hesaplamaya koyuldu. Sonra, bir ayda kaç lira tutacağını hesapladı... Çok uğraştıysa da, bu parmak hesabıyla olsun, çöp hesabıyla olsun, bu odanın yıllık kirasını bulup çıkaramadı (İzgü, 2007, s. 162).

İdiris'in de, babasından bir farkı yoktur. O da bilmez paranın nasıl hesaplandığını. Maaşlarını aldıklarında kafalarında bir soru işaretidir; acaba paralarını anlaştıkları gibi

verip vermedikleri. Para hesabı yapmanın dışında, daha da abartı ve dikkat çeken davranış da şehirde, Halo Dayı'ya ve İdiris'e uymayan tuvalet alışkanlığıdır. Onlar için ilginçtir ve de çok zordur; 'delikli şeye' tuvaletini yapmak. Şehir insanını da anlayamazlar, tuvalet ihtiyacını niye bu kadar zorlaştırdıkları için.

-Helbette bunnarın içinde bir de memiştana vardır, burda oturacak efendiler hanımlar çalı dutacak deeller ya, goymuşlardır bi yere o delikli şeyden. Lan amma da zor ha deliğine denk getirmek, ne diyon İdiris, zor deel mi?

-Zor buba!.. Esgerlikde örgedene gadar gumandanlar neler çekdiler, gene de örgenemedik, n'aparsan yap, ayarını dutduramıyon... (İzgü, 2007, s. 163)

Gerçekten de zordur onlar için, köy yaşamındaki tuvalet edimiyle, şehirdekinin uyuşmaması. İkisi de bambaşkadır. Halo Dayı ve İdiris'te bir türlü nasıl yapılacağını öğrenemez; onlara göre bu delik kadar saçma ve anlamsız bir araç yoktur. En basit ihtiyacı bile, şehir insanı ne kadar da karmaşık hale getirmiştir. İnsan doğasına yüklenen cehalet, aslında anlatıcının toplumdaki kimi gerçekleri abartarak okuyucuya sunmasıdır.

İnsanların yaşam şekilleri de kötüdür, rahatsız edicidir. Anlatıcı saldırgan bir üslupla toplumdaki eksikleri dile getirir. Kaldıkları, geceleri uydukları yerler çaresizliklerle doludur. Halo Dayı ve İdiris oturma izni olmayan, bitmemiş bir binanın altında kalmaktadır; kış onlar için çok zor geçer, soğuktur, camları bile yoktur. Günün birinde de oturma izni almadıkları için belediyeden memur gelir, kağıt bırakır gider. Ancak Halo Dayı 'belediye' ne demek bir türlü anlayamaz, İdiris ise belediyenin kendisini döveceğini düşünür ve doğal olarak korkar.

-Bizi döverler mi acep, buba? diye sordu.

-Niye döverler oğul, n'apdık ki, gız mı gaçırdık sana, yoğsam harman mı yakdık, eşgıya da dutmadık evimizde, niye dövsünler?

-Sen yaşlısın deyi belki seni dövmezler amma, beni döverler buba.

-Niye seni dövsünler?

-Eee, gencim buba, derler, dayak bu yaşlı adama yakışmaz, yakışsa yakışsa bu gencine yakışır, yıkın yere, furun ayağına elli deynek... (İzgü, 2007, s. 223)

İkisi için de korkutucudur, belediyenin onları çağırmasına, bir türlü akıl sır erdiremezler, 'oturma izni' ne demek, onu da anlayamazlar. Bu iki kavramla ilgili bir ortaklıkları yoktur, köy yerinde yaşayan insan için "belediye"nin ne demek olduğunu, ne işe yaradığını öğrenmenin bir getirisi de olmaz ayrıca. Ancak anlatıcının kastetmek

istediği, şehirde de olsa, hala köy hayatını yaşamaya çalışan insanların varlığı ve onların sürekli ezilmeye mahkum olmalarıdır.

Çevrelerindeki insanlar da, bu iki tipin farklılığını kısa sürede keşfedip, kendilerine eğlence malzemesine dönüştürme imkânını da hiç kaçırmazlar. Belediye binasının girişindeki görevli onlarla dalga geçer, “Sizinle bir hatıra fotoğrafı çektirecek.” diye, ikisi de hemen inanır, kendilerince yorumlamaya başlarlar. Bu satırlarda dile gelen cahilliktir.

-Heç oğul, dedi, adam, foturaf çekdirecekmiş amma, daha gelmemiş.

-Foturaf, ikimiz barabar mı?

-Bilmem, olur ki seni de isder...

-N’edeceğmiş bizim foturafı buba?

-Ne bilirim oğul, hükümetin işina akıl sır erer mi? Şindi de demiş, illaki ben Halo’ynan oğlunun foturafını çekecem... Varsın çeksın oğul, elleme... Amma böğünkü yömiyeden olduk getdi... (İzgü, 2007, s. 226)

Bu satırlarda “kötüyü, cahili cezalandırmak”, yerginin doğasında var olan saldırganlığın bir davranış kalıbına dökülmüş halidir. Yazar yarattığı tipleri, kimi zaman abartıya kaçsa da, ön plana çıkan özellikleriyle belirginleştirir. Bu romanda da Halo Dayı ve İdris, cahil köylüler olarak, var olmuş tiplerdir. Doğal olarak da sürekli sorunla karşılaşır. Cezmi Bey’in odasına da fotoğraf çektirme hamlesiyle girerler; ancak Cezmi Bey, gelen iki kişinin şapkasını çıkarmadan girmelerine kızıp bağırır, Halo Dayı ve İdris ne olduğunu anlamayınca da ayağa kalkıp şapkalarına vurur. Bu sahnedeki diyalog da aslında yerginin; devleti, devletin kurumlarının toplumdaki insanlarla arasındaki kopukluğu, iletişimsizliği komik bir dille okuyucuya göstermesidir. Cezmi Bey oturma izni olmadığından bahseder, Halo Dayı bizimle fotoğraf çektirecekmişsin karşılığını verir; Cezmi Bey o evden çıkın der, Halo Dayı niye ki diye sorar vb. İki grup arasındaki iletişimsizlik ya da yerginin belirgin ögesi olan “ikili zıtlık” satırlarda çok nettir.

-O bodrum katında oturamazsınız. Belediye yasaklarına göre, oturma izni alınmamış bir yerde vatandaş oturamaz...

Halo Dayı anlamamıştı ama, bilirdi yine yöntemi:

-Annadık beğim, dedi. İdris de annadı.

-Nerye gidek beğim?

-Nereye canınız isterse, başka ev tutarsınız

-Niye?

-Allah Allah, niye diyor yahu?!.. İhtiyar, laf anlamaz mısın sen, orası senin sağlığına zararlı, işte belediye buna izin vermiyor... Yani, hasta olursun.

-Olman beğ... İdiris de olmaz. Biz zaten orda bilem yorganla yatıyok gene de hasda olmuyoruk, şurda zatime yaza ne galdı ki?.. (İzgü, 2007, s. 230)

Halo Dayı'daki cahillik, bu satırlarda iyice belirginleşir. Oturma izniyle ilgili, Cezmi Bey'in anlattıklarına karşılık, Halo Dayı'nın cevapları gerçekten komiktir; bir türlü anlayamaz 'oturma izni' denen kavramı, niye o evden çıkması gerektiğini. Bu satırlarda iki taraf da suçlu, hatalı değildir; eleştiri iki taraf arasında var olan uçurumdur. Devletin doğudaki insana, köylere, kasabalara elini uzatmamasıdır; sonuç olarak da bu insanın şehre geldiğinde yalpalaması, etrafını anlayamaması, karıştırması normaldir; daha ötesi de beklenmemelidir. Anlatıcı iç acıtan bu uçurumla, şehirler arasındaki kopukluğu çözmek için hiçbir şey yapmayan Türk devletine, kişiler üzerinden saldırır.

Toplumdaki var olan düzenle, yönetimle, yönetimin işleyişiyle, partilerle vb. yaşanan sorunların, halk içerisindeki kızgınlıkların dile getirildiği bir tür olan yergide, saldırgan üslup Türkiye tarihinde, darbe dönemleri daha çok görülür. Özellikle 1970'ler, 1980'ler yazarların hükümetleri, toplumda yaşanan kaotik ortamları, baskıları, şiddetle korkutulmaya çalışılan insanları, masaya yatırdıkları yıllardır. Bu dönemi eleştiren romanlardan biri de *Bir Düğün Gecesi*'dir. Romanlar arasında yerginin kendini en çok belli ettiği bir yapıt olan *Bir Düğün Gecesi*, diğer eserlere göre, mizahın saldırganlık özelliğiyle iççedir. Biriken ve çözülemeyen sorunları teker teker ele alır, roman kişileri. Anlatıcının dilinde devlete de, hükümete de bir kızgınlık vardır.

Allah belâlarını versin! Allah kahretsin! Kanyak şişelerinin teneke ağzı da hep yalama çıkar oldu. Döndür döndür, kırılıp açılmaz. Ne yakınıyorsun? Devlet mi istiyorsun sen de? Kanyak şişelerinin kapağını çevirdin mi, şırp diye açılabilmesini sağlayacak güçlü bir hükümetin olmasını mı istiyorsun yoksa (Ağaoğlu, 2003, s.s. 27-28).

Tezel iç konuşmalarında devleti de, hükümeti de suçlar. Ters giden kimi durumlar vardır; elinden gelen de bu terslikleri masaya yatırıp iç dünyasında tartışmaktır. Bu roman daha acımasızdır diğerlerine göre ve genellikle de dönemlerin iktidarıyla ters düşer. Kimi zaman sanatçıları yargının eline düşürecek kadar acımasızdır, dili. *Bir*

Düğün Gecesi'nde, farklı karakterlerle karşımıza çıkan anlatıcı, bütün bir toplumu masaya yatırır ve genellikle sorunlar, kişiler ve davranışları üzerinden ele alır.

Romanda kızgın bir dille sorgulanan, eleştirilen, yerginin çatısı altına alınan bir sürü grup vardır. Anlatıcı bu grupları, yüklediği hatalı davranışlarla, bakış açılarıyla okuyucuya sunar. Meselâ devrimciler, hoşgörülü olamayışlarından, sanatı düşüncelerin emrine sokmaya çalışmalarından, insanlar üzerinde bir otokontrol yaratmalarından ele alınırlar. Romanda, sanatı zorla siyasi düşüncelerin emrine vermeye çalışan devrimci kişiler, kendi çatıları dışında olan sanatçılardan nefret ederler, kimi zamansa onlara sataşacak nedenler bulurlar.

Bayılıyorum ülkeme. Bu ülkeye! Hergün festival. Hergün çok eğlenceli geçiyor. O iyi sergilerim döneminde, o iyi sergilerimden birinde usulca yanıma sokulup da yüzüme tüküren, elinin tersiyle de, yeterince devrimci bulmadığı şu yanağıma bir şamarcık konduran –hay allah, geçende onu bir TV reklamında görmeyeyim mi?- bir yığın Jeanne d'Arc'ımızdan en millet kurtarıcısı bile, şimdi yeni mehmetçiğimizin elinden, kızlığını nasıl kurtaracağının telaşına düştü. Sıkı bir devrimci, bir halk kahramanı için saklanmış o kızlığa sıkı bir komando ya da kontrgerilla darbesiyle son verilmesi gülmekten gebertir insanı. Ayşe anamızın orasında Kardinal hazretlerinin şeyi (Ağaoğlu, 2003, s. 36).

İroninin araya sıkıştığı yergilerden biri olan bu anlatımda, suçlayıcı bir form kendini belli eder. Diğer yergi örneklerine göre daha acımasızdır. Devrimci kızla arasında geçen tatsız olay, Tezel'in üzerinde derin izler bırakır. Bu yaşadığını kabullenemez. Kıza karşı, daha doğrusu devrimci geçinirken, paranın kokusunu alıp arkasını dönen kişilere karşı büyük bir nefret beslemektedir. Siyaset ve sanatın bir arada alıngılanmasına karşıdır, doğal olarak. Bu durum toplumdan soğumasına bile neden olur; kıza gereken cevabı, karşılığı verememiştir. Bunun sonucunda da kızgın ve yaralayıcı bir anlatımla düşüncelerini dile getirir.

Saldırgan bir türdür yergi ve bu özelliğini en çok belli ettiği romanlardan biri de, yukarıda da örneklerle açıklandığı gibi, *Bir Düğün Gecesi*'dir. Gülünç, bu romanda arka planda kalır. Daha çok okuyucuyu yaralayan bir anlatım kullanılır; gerçeği, yapılan hataları göstermek asıl amaçtır. Ayrıca aralara karışan ironik anlatımın alaycı dili de, yaralamanın tonunu artırır. Bu romanda karşımıza çıkan kimlikler de daha pessimist insanlar oldukları için, romanın içindeki gülmece tonu çoğu zaman sönük kalır.

Keşke o kızı da ben, taa o zaman saçlarından yakalayıp sürüye sürüye Murgul Bakır İşletmeleri'nde aylardır kadın yüzü görmeden bir dağı dilim dilim kesen Rizeli, Sıvaslı, Yozgatlı, işçi kardeşlerinin arasına fırlatıverseydim. Halkı kurtarmak, işçiyi uyarmak, ona bir iyilikte mi bulunmak istiyorsun? Buyur işte. Bundan yararlısı can sağlığı! Sanki şimdi ne oldu (Ağaoğlu, 2003, s. 36).

Yaşadıklarının sonucunda sanattan bile uzaklaşır Tezel, artık resimlerinin tek amacı para kazanmaktır. İnsanlar için siyaset ve sanat eşgüdümlü gittiği için, herhangi bir değeri kalmamıştır, ürettiklerinin. Sanat üzerinden etik değerler belirlememekte, kapitalist sisteme ucundan da olsa uyum sağlamaya çalışmaktadır. Zaten hayattaki tek beklentisi de, parasını kazanıp alkolünü alabilmektir. Her ne kadar sistemin dışında da kalsa, çevresindeki herkesin bu para odaklı düzenle ilişkisi olduğu için kendi özgürlüğünü de tam olarak kuramamıştır.

Romanda devrimci gruplara sataşma, kişiler üzerinden devam eder. Düğünde devrimci grubu sembolize eden kişi, Tuncer Abi'leridir; ancak o da zengin Yıldız'la evlenerek, kayınpederinin parasıyla yurt dışında doktora yapmakta ve rahat rahat yaşamını sürdürmektedir. Yıllarca savunduğu öğretiyi ters düşen Tuncer, insan doğasının pragmatist yapısını gözler önüne sermekte, kimilerine göre de, Ayşen'e ikiyüzlü bir tavır sergilemektedir. Ayşen kendisine de, Tuncer'e de kızgındır ve doğal olarak alaycı bir dille bu kişiye de saldırır.

Devrimciliğe hevesim bu kadar da ucuza gitmemeliydi. Bir inanç da böyle, bu denli yok pahasına 'adaaam sende!' olmamalı değil mi Tuncer Abi? Süt dökmüş kedi gibisin bu gece. Neyin var? Bir suçun var, asıl büyük suçun. Devrimin benim gibilere kalmadığını baştan söylemeliydin bana. Bak sana bile kalmadı o (Ağaoğlu, 2003, s. 233).

Bu satırlarda, anlatıcı soru-cevaplarla, benzetmelerle içindeki öfkeyi dile getirir. Kimi zaman sataşmalar da devreye girer. Yerginin doğasında var olan 'karakterde tek yönlülük' de yargılanan kişilerin, tek bir açıdan ele alınmasıyla kendini gösterir. İletilen mesaj ise açıktır; devrim kimselere kalmamıştır; özellikle de devrim üzerinden siyaset yapıp sonrasında da bambaşka yönlere gidenlere. Daha doğrusu romanda herkes bir yöne gitmektedir; herkes kendi çıkarları doğrultusunda, işine geldiği gibi bir yol

izlemektedir. Düğünde herkesin coştığı, sarmaş dolaş olduğu dans sahnesi, Ayşen'in gözünden betimlenir.

Semih'ler, başka Semih'ler, İnci'ler –beş, on, on beş İnci'ler-, beş, on, on beş Ertürk'ler, beş, on, on beş Gönül'ler, mankenler, manken anaları, generaller, general yaverleri, halıcı, işte motor ithalat ortağı babamın, inşaat malzemesi ve yapı şirketi ortağı aynı zamanda işte; hepsinden oluşan bu sıcak mı sıcak, bu çok anlaşmış topluluğumuza katılan Eytın Hanım; yeğeni Yılmaz'ı elinden tutup sürükleyerek bir Amerikan halk dansı oynar gibi 'Dünya Dönüyor' la oynayarak bizlere katılan bu kadına "Bravo teyzeciğim" bile diyen, onun "oh my dear"leri, "I'm so glad"leri kulaklarını yırtan, babasının "...sen ne dersen deee!" beyinde uğuldayıp duran mutlu, -çok mutlu- Ayşen'i görüyor Gül (Ağaoğlu, 2003, s. 236).

Bu romanda, yerginin dört temel bileşeninden biri olan "saldırganlık ve yaralama" en çok Tezel'in konuşmalarında kendini hissettirir. Anlatıcının içinde çözilemeyen sorunların yarattığı bir bıkmışlık hali vardır. Toplumdaki sorunlar teker teker ele alınır. Tezel, Türkiye'nin içinde yaşanan sorunları, kimilerinin paralarını sayarken, kimilerinin bu paranın eşit dağıtılması için sokaklarda çatışmasına da kızgındır. Her ne kadar iki tarafı da yargılasa da, yine patronlara karşı olan nefreti daha belirgindir.

Yüzeysellikler de girer araya, Tezel'in gözlerinden kaçmayan bu ülkenin gerçekleri, onu fazlasıyla rahatsız eder. İnsanların düşüncesiz olduğunu örnekler üzerinden dile getirir. Onun kafasında daha uygar bir medeniyet özlemi vardır; ancak çevresine kısaca bir bakınması onun tüm bu özlemlerini birçok kez tepetaplak eder. Kızgınlığının farklı bir nedeni de; çağdaşlığın her zaman Türkiye'de kısır kalmasıdır.

Zor uzaklaşırsın. Aile gibidir bir ülke, aile!.. Baksana, en öne yerleşmiş hanımteyze, bir lahmacunu dörde katlamış, otobüsün içini kokuta kokuta yiyor. Ardından iki elma soyar. Bu da onu ilk çiş molasına dek idare eder. Sık sık da su ister şoför kardeşimizin yardımcısından. İstesin. Canı sağolsun. Vardığı yerde midesine indirdiği lahmacunu saklayıp gelinine, kızına, ah midem hiç iyi değil, diye sızlanıp durmasın da. Sızlanır, sızlanır. Rahatsızlığın baş sorumlusu da ya o gelin, ya o kız olmuş olur (Ağaoğlu, 2003, s. 27).

Bu romanı, Türkiye'nin bir panoraması kabul edersek, bu satırları da onun küçük bir parçası düşünebiliriz. Geri kalmışlığın, cahilliğin sergilendiği, 70'lerden klasik bir tablodur, aslında. Tezel otobüsün en arka koltuğunda, Ankara'ya doğru yolculuk etmektedir. Etrafındaki insanları izleyerek vaktini geçirmeye çalışır, insanların tiplerine veya durumlarına göre gülünç yakıştırmalar yapar. "Gelir benim halkımın çocuğu,

oturur şu uca. Hanımteyze “su” diye inleyip uyandırmazsa, kıvrılıp yatar” (Ağaoğlu, 2003, s. 27). Yanlış da değildir, komik bir görüntüdür, ama can acıtır, okuyucunun içini burkar.

Saldırganlık ön planda olduğu için romanda karşımıza çıkan her şey “kötü” üzerinden ele alınır. Farklı kimlikler üzerinden sataşılacak sorunlar, kurumlar, değerler ise temelde aynıdır; hükümet, etrafındaki kişiler, kapitalist sistem, kolay para peşinde koşanlar, estetiği bozanlar vb. Bu noktada Tezel’in bakış açısını, dilini örnek verebiliriz. Hizmet adı altında, doğanın dokunulmamış yerlerinin katledilmesini hiç kabullenemez. Betimlemelerinde okuyucuya sürekli kötü bir tablo çizer.

Efendim deli bunlar! Köylü bunlar, deli olsalar hadi neyse. Köylü aklıyla getirip güzel İstanbulumuzu çeliğe, halata, betona bulayacaklar karşıdan karşıya... Şu tablomun üstüne bir uçtan uca kara kalemle sert iki çizgi çizseniz, aynı kalemle bu çizgilerin arasını da cart cart tarasanız neye dönerse bu resim, işte İstanbul da ona dönecek (Ağaoğlu, 2003, s. 29).

Olumsuz bakış açısı, karşı çıkış kendini belli eder. Köprü yapılmasına karşıdır; İstanbul’u çirkinleştireceğini, doğaya zarar vereceğini düşünür. İçindeki bu reddedişle, Tezel, her zaman birilerinin karşısındadır; en yakını bile olsa. Genetik bağılıkların hiçbir önemi olmadığı için, abisiyle, ablasıyla, annesiyle bile zıt düşebilir. Hatta bu zıt düşmeler, paranın söz sahibi olduğu kişiler üzerinde nefrete bile dönüşebilir.

Sonradan görme dediğimiz insan tipinin de yargılaması gelir; bu sefer de sözcüklere takılan kişi; İlhan’ın eşi Müjgan’dır. Sınıf atlamayı, paranın gücüyle özdeşleştiren bu insanların, modern olabilmeyi bu zannetmeleri, Tezel için alay konusudur. Müjgan’a karşı aşağılayıcı dilini de çizdiği tablolar üzerinden dile getirir.

Hele İlhan’ın, kapısında kullar besleyen, seni öperken bile o öpücüğü alacak defterine kaydeden halleri! İmparatoriçesine bayılıyorum ama. Bir gün aklıma esse de, yirmi-yirmi beş yılda New York’tan daha New York olmuş bir Amasya çizeyim desem, Müjgân’ı çizdim. Tabi bir adım önünde de başkentimizi; İlhan’ı. İşin sevindirici yanı şu ki, böyle bir şey hiç esmeyecek aklıma (Ağaoğlu, 2003, s. 31).

Ülkenin geri kalmışlığı, tipler üzerinden yapılan sataşmalarla karşımıza çıkar. İç acıtıcıdır, sataşmalar zaman zaman küçümseyici bir dille yapılır. Bu sataşmalar, bir

açından da Tezel için, içindeki olumsuz enerjinin, komiğin diliyle atılmasıdır. Bir tür Tezel'in bu yaşama katlanabilmesinde tutunma noktalarından biri olur. Sonuç olarak komik olanın her zaman var ettiği olumlu bir enerjisi vardır. Tonu türden türe göre değişse de, mizah pozitif bir yapılanmadır.

Bu başlık altında ele aldığımız yapıtlarda toplumda açıkça ifade edilemeyen kimi sorunlar, komiklikle harmanlarak dile getirilir. Anlatıcının saldırdığı karşı taraf, toplumsal yapının huzurunu bozmakla, kaotik ortamı yaratmakla suçludur. Bu suçlamalar kimi zaman öfkeye dönüşerek daha da şiddetlenir. Doğal olarak mizah türleri arasında, saldırganlığıyla dikkat çeken tür; yergidir.

Yerginin içerisinde barındırdığı eleştiriye, çoğu zaman kızgınlık da eklenir. Anlatıcı devletin işleyişindeki ters giden durumlara, haksızlıklara, boşa çıkan vaatlere kızgındır ve doğal olarak bu kızgınlık, kimi zaman abartı bir dile bürünebilir ya da olayların gidişatında ters giden durumlar aşırı noktaya çekilebilir. Ancak önemli olan sorunun, gülüncün içinde ortaya konmasıdır.

Özünde yerginin temel yapılanışı, geçmişten günümüze kadar gelen sorunların, saldırgan ama bir o kadar da komik bir üslupla ifade edilmesiyle olmuştur. Saldırının dozu romandan romana değişir, anlatıcının yaklaşımı kimi zaman acıma içerir; *Halo Dayı ve İki Öküz*'de olduğu gibi; kimi zamansa, *Bir Düğün Gecesi*'ndeki gibi, kızgınlıkla doludur. Bazen de oyunsuluk baskın gelir ve doğal olarak *Zübük*'te olduğu gibi eğlenceli bir dünyanın içinde ifade bulur. Tüm bu farklı yapılanmalara rağmen; temel bir ortaklık vardır ki o da toplumdaki tersliklerin, sorunların, geri kalmışlıkların yerginin dünyasında şekillenmesidir, okuyucuya kelimelerin iletişim gücüyle aktarılmasıdır.

4.2. Abartı

Yerginin doğasında var olan “abartılı dil”i, anlatıcı, savunduğu dünya görüşünü ön plana çıkarma amacıyla kullanır. Yarattığı tipler, her ne yapıyorlarsa fazlasıyla yapar ya da kötü olan ne varsa en üst seviyede bir kimlik kazanır. Doğal olarak sunulan dünya, kimi zaman yapmacık bir tavır takınsa da, önemli olan, eleştirileni, her ne ya da kim ise,

ön plana çıkarmaktır. Bir tür okuyucunun gözlerini, anlatının ön plana çıkarmak istediği iletiye odaklamaktır.

Abartı dil, yerginin doğasında var olan “saldırganlık, komiklik, tipleştirme, yargılama, kaba güldürü” gibi birçok özelliği yaratmada kullanılır. Özellikle de komik özelliklerin ya da sataşmanın kendini baskın gösterdiği satırlarda karşımıza çıkar. Bir anlatı yöntemidir, aslında. Okuyucu bu yöntemle, yaratıcının içindeki kızgınlığı, bu kızgınlığın kelimelere dökülmüş halini anlar. Abartının dozu arttıkça, eleştirinin, yargılamanın gücü de kendini belli eder. *Zübük*'te anlatıcının köylerdeki insanların yaşamlarını ele aldığı satırları, abartılı dil kullanımına örnek verebiliriz.

Bunların yanında bir komşu köy varmış, oranın insanı da çift çubuk işi, ekim biçim bilmez, onlar da şeyhlikle geçinirlermiş. Doğan erkekse, bıyığı terledi miydi şeyh olur, olur gurbete yürürmüş. O köy de sığır, davar ney yetiştirmiyor, şeyh yetiştiriyor. Köyden çıkan, başka biyere varır, postu kurar, şeyh olurmuş. Bir komşu köy daha varmış, orası da başka türlü... Ora insanının geçimi de dilencilikten. Karısı, kızı, genci, kocası, eri, avradı dilenirmiş... Bir başka komşu köy varmış, onların geçimi de hırsızlıktan... Delikanlı hırsız değilse “Sen evini geçindiremezsin,” diye ona kız veren olmazmış (Nesin, 2014, s. 146).

Yerginin özelliklerinden biri olan, aynı zamanda da okuyucunun dikkatini çekmek için kullanılan abartılı dil, bu satırlarda kendini fazlasıyla belli eder. Yazar panoramik bir üslûpla, ad vermese de, bir bölgenin köylerinin geçim kaynağının anlatıldığı bu satırlarda, çalışmayan, çalışmaktansa boş işlerle uğraşan, hazır para bekleyen insanların eleştirisini yapar. Paranın emekle olan ilişkisinin farkında olmayan insanlardır, abartılı bir dille okuyucuya sunulan.

Zübük'te abartılı dil, insanların boş işlerle uğraşması ya da küçük hesapların peşine düşerek, ne kazansam kâr mantığıyla, etrafına zararlar vermesi gibi dile getirilen birçok olayda, karşımıza çıkar. Bu duruma verilebilecek en iyi örnek de, insanların ip yerine kasabadaki telefon tellerini koparmasıdır; böylece kârlı çıkacaklarını düşünürler. Davranışlarda bir abartının tonu fark edilir. Yazarın niyetini anlamak, bu gibi örneklerde, her zaman daha kolaydır.

Bu zamanacak telefon teli çalmak kimsenin aklına gelmezdi. Şimdiyse rezalet... Telefon telini çekip koparan çarığını bağlıyor. Herkesin belinde pantolon bağı telefon teli, don uçkurları telefon teli... Her ahırın kapısında bir kangal telefon teli, dingil tutarı hep telefon telinden... Kağnısının özek ağacı bozulan, telefon telinden koparıp onarıyor. Bir hesaba vursan, adam başına beş kangal telefon teli düşer. Öte yandan hükümet, tel hırsızlığı önlensin diye sıkılayıp duruyor (Nesin, 2014, s. 183).

İnsanların telefon tellerine saldırmasının nedeni ise; Deli Celil'in telefon koruma memuru olarak atanmasıdır; bunun sonucunda da herkesin “Vay demek telefon teli de lazım bişeymiş ki muhafaza ediliyor!” düşüncesiyle tel hırsızlığına kalkışmasıdır (Nesin, 2014, s. 183). Deli Celil'i de tel koruma memurluğuna atayan Zübükzade İbraam Bey'dir. Tabi ki bu iş de bir aldatmacadır; Zübük kafasına göre, resmi olmayan, bir atama yapmıştır, jandarmaya yakalanan Deli Celil de “Ulan neyin telefon muhafızı!” suçlamasıyla dayak yemiştir (Nesin, 2014, s. 184). Metinde, komik; abartılı dille yaratılmıştır.

Yerginin kurgunun içine dahil ettiği sorunun, “gerçek”le arasındaki mesafe; sanatçının neyi, ne kadar çok vurgulamaya çalıştığını gözler önüne serer. Aradaki mesafe, ne kadar çok artarsa, abartı da bir o kadar kendini gösterir. Bu abartıya Aziz Nesin'in dile getirdiği satırlarda, gerçek hayattakiyle, metne koyduğu sorunlar arasındaki mesafe, örnek verilebilir. Hatta romanlar arasında, *Zübük*, “gerçekle yapmacık arasındaki mesafenin” en geniş olduğu bir anlatıdır. Ve doğal olarak bütünüyle tipik bir yergi örneği kabul edilebilir.

Romanda abartılı dil, Zübük'ün kasabaya yaptırmayı planladığı caminin tasvirinde de kendisini belli eder. Kasabada doğru düzgün bir okul yokken, ihtiyaç olmamasına rağmen ikinci bir cami yapılmasına karar verilir. Bu yapım aşamasında da Zübük yapılacak camiye kelimelerle süsleyerek anlatır; doğal olarak insanların gözünü boyamış, herkesi kandırmıştır. Zaten köy insanı da birilerinin söylediğine hemen inanıvermesiyle dikkat çekmektedir, romanda.

-Kasabamıza bir cami yaptıracamız ki, beribenzer bir cami değil, vilayette bile eşi olmayacak... İki minareli ve her minaresinde üçer şerefeli ve sekiz kubbeli ve ramazanda mahyalı ve kubbe içi altın yıldız bezeli ve içi mermer döşeli ve kapıları ince iş oymalı ve sedef kakmalı ve mihrabı halis somaki taşı ve minberi nakışlı ve Kâbe örtülü ve ayrıca, “Sakal-ı Şerif”li ve kürsüleri cevizden... Ve de kasabamızın şerefine layık, Müslümanın göğsünü kabartan bir cami... Karşısına geç bak, seyrine doyum yok... Salkım salkım kandilleri nurlu... (Nesin, 2014, s. 190)

Abartının dozu caminin betimlemesinde kendini gösterir. Bu kadar süslemelerle dolu bir camiye ihtiyaç yoktur; çünkü kasabalılar için bu süsler, işlevsel bir anlama sahip değildir. Kasabada namaz kılan bile olmadığı için, cami yerine okul yapılması daha mantıklıdır. Aynı bakış açısı kasabanın su akmayan çayına, kocaman bir köprü planlanmasında da kendini gösterir. Bu kadar abartı bir algılama, aslında anlatıcının, toplumun cahilliğini ön plana çıkarmak için kullandığı bir dil yapılanmasıdır.

Abartılı bir dille vurgulanan cahillik, insanların algılayışlarında da kendini gösterir. Küçük bir dünya algısının içinde yaşayan köy insanları, okuyucuya komik bir dille sunulur. Görünüşleri bile gülünçtür, söyledikleriyle de absürde varacak düzeyde yorumlar yaparlar. Bunlardan en dikkat çeken, cahilliğin, abartıldığı Ankara'ya gitme serüvenidir. Gitmelerindeki amaç da Zübük'ün söylediklerine, daha doğrusu kasabaya verdiği vaatlere inandıkları için, bu sözleri ona hatırlatmaktır. Zannederler ki Başbakan'la, hatta Cumhurbaşkanı'yla görüşecekler. Bir de oturup cumhurbaşkanının karşısına bu kıyafetle çıkılmaz, diye düşünürler. “_ Evet, doğru, dedi, Başbakan Hazretleri, Cumhurbaşkanı Hazretleri bizi sarayda kabul eder. Radyolar, bağlılıklarını bildiren heyet diye bizi söyler. Gazeteler heyetimizin resimlerini basar. Hiçbirimizde gazeteye geçecek kıbal yok. Önce giyinip kuşanmak gerek...” (Nesin, 2014, s. 234) Cahillik, şaşkınlık dikkat çekecek noktada, satırlarda ön plana çıkmıştır. Dilin nasıl yaratıldığı yerginin dünyasında önemlidir; doğal olarak komiği yaratmanın yollarından biri olan “abartı”da; kurguda, betimlemelerde, tiplerde kendini gösterir. Fiziksel anormallikler, dikkat çeken karşıtlıklar, komik dil kullanımları da abartının etkili olduğu yapılanmalardır. Basit düzeyde ironide, bu komik dili desteklemekte zaman zaman aralara karışmıştır.

Cahilliğin dil de olsun, kurguda olsun abartı bir ton da sunulduğu, özünde eleştirildiği romanlardan biri de *Halo Dayı ve İki Öküz*'dür. İstanbul'un dünyasında kendilerine yer edinmeye çalışan iki komik insanın yaşamıyla karşılaşırız. Tek amaçları ise iki öküz alma hayalidir. İki öküz alma hayalinin bu kadar çok abartılmasının en büyük nedeni de, aslında içlerinde bulunduğu basit yaşamlardır. Hayalleri bile o kadar basittir ki; abartı kendini gösterir. “Aynı güneşte oturdukları zamanki gibi... İkisi de gözlerini bir noktaya

dikteler, yorganın dikleşmiş yerine. Şimdi güneş oradaydı sanki... İki de düşlerine daldılar... Biri öküzlerini okşadı, biri Mihrican'ını. Biri öküzün ipine yapıştı, biri Mihrican'ın uzun saçlarına..." (İzgi, 2007, s. 30) Dilde abartının absürde doğru kaydığı bir anlatımla, gülünç yaratılır; ancak arka planda vurgulanan, geri kalmış hayatlardır. Halo bu öküz hayalini gerçekleştirmek için oğluyla birlikte yollara düşer ve tezatlıklar ondan sonra başlar. Kasabaya ve kente vardıklarında, hiçbir şey bilmedikleri de ortaya çıkar; ikisinin de okuması yazması yoktur, kalacak yer diye eski zamanlardaki gibi 'han' ararlar, hamamı 'han' zannederler. Çizilen tiplerdeki abartı saflık, yerginin doğasında var olan "saf, iyi niyetli tip" in bir örneğidir.

Halo Dayı, kapıdaki adama,
 -Han mı bura, oğul? diye sordu.
 Kapıdaki sivri bıyıklı adam:
 -Yoo, hamam, dedi.
 -Yatılmaz mı burda?
 -Yatılır..
 -Gaça yatılır ki?
 Sivri bıyıklı adam güldü:
 -Dayı, dedi, hadi senin okuman yazman yok, yanındakinin de yok mu? (İzgi, 2007, s. 53)

Gittikleri yer mal müdürlüğüdür; ikisinin de okuması olmadığı için kapıdaki yazıyı okuyamazlar. Otele gitseler de onlar için çok pahalıdır, kalamazlar; parka gidip bir heykelin altında yatmaya karar verirler. Çıkınlarını çıkarırlar; soğan, ekmek, peynir yerler, tam uykuya dalacaklardır ki bekçi gelip onları uyandırır, karakola götürür. Halo Dayı daha karakolun ne olduğunu bile bilmemektedir. Polisin söylediklerini bile anlamaz, "Sıcak mı ora?" diye komik sorular sorar (İzgi, 2007, s. 56). Anlatıcı abartıyı kullanarak cahilliği belirgin kılar.

Halo Dayı'nın ve İdiris'in tek istediği sıcak bir yerdir; gece dışarda kalmaktan çok üşümüşlerdir. Karakoldan sonra kahveye giderler; ancak oradaki insanlar da Halo Dayı'nın canını sıkırlar. En sonunda han olmasa da 'han' gibi bir yer bulurlar, ilgili kişiyle anlaşip geceyi sap saman yığının üzerinde geçirirler. Halo Dayı çok mutludur, sap saman yığını bulduğu için, ona göre köy yaşamının, Mescitli'nin bir rengidir. Çizilen yaşamlar arasındaki zıtlığın bu kadar abartılması, bir bakıma yerginin vurgulamak istediği iletisinin bir görünümüdür. İdiris ise bambaşka dünyalardadır,

kahvede gördüğü duvardaki resimdedir aklı, şaşkındır. Böyle görüntülere alışkın olmadığı için sürekli uyuyana kadar bu resmi düşünür. Sonrasında da komik karşılaştırmalara başlar; kadınla atı, resimdeki kadınla Mihrican'ı kıyaslar. İlginç bir tiptir. “Pekey, Yaman Murtaza heç bunu ağnatmadı... Acap avradı o resimdeki gibi tombiline bindirsen n'olur? Kışner mi acaba avrat? Bi gün mü dutan avradı öyle tombilinde, yoğusam bi gece mi?” (İzgu, 2007, s. 66) Cahil köylü tipi olan İdiris'teki saçmaya varacak tonda çizilen “cinsel açlık” romanda, abartı bir üslupla sunulur. Yüzyılın çok gerisinde bir tiptir İdiris; çevresindeki hiçbir tiplerle uyuşamaz, kolay kolay iletişim kuramaz. Doğal olarak da yalnızdır, inşaat işiyle ve karşı cinse yönelik düşünceleriyle vaktini geçirir. En ilkel duygularla vaktini geçirdiği için de neyin eksik, neyin değerli olduğunun bilincinde değildir; zaten tek bir çizgide ilerleyen yaşamı düşünüldüğünde de, tüm bunların çok da bir önemi yoktur.

Yerginin doğasında var olan “abartı” anlatıcının okuyucuya iletmek istediği mesajın dildeki yapılanmasıdır. Yanlışlar vurgulanır. Gülünç olan her kim ya da ne ise ön plana çıkar. Abartılı dil ne kadar artarsa, sataşmada o kadar belirginleşir ya da absürde varan bir görünüm kazanır; İdiris'in duvardaki kadın resmini algılaması gibi. Genelde de toplumun cahilliği üzerine temellenir. Cahil hayatların dünyayı küçük bir delikten algılaması gibi basit yaşamlara çizilen olaylar sıralanır gider.

4.3. Kaba Güldürü, Karşıtlık (Grotesk)

Kaba güldürü, yerginin komiği ön plana çıkarmak amacıyla kullandığı dil yapılanmalarından biridir. Kimi zaman roman kişilerinin konuşmalarında ifade bulur; kimi zamansa davranışlarında. Her iki durumda da argo sözcükler, cinselliğe dayalı kabalıklar, cahilliği ön plana çıkaran komik konuşmalar, sataşmalar vb. karşımıza çıkar. Özünde yaratılmak istenilen ise; okuyucuya, metnin doğasında ön plana çıkan “bayağı dil”i görünür kılmaktır.

“Komikle korkuncun ani ve uyumsuz bileşimi” olarak tanımlanan grotesk de temel amaç; yaratılan karşıtlıklarla toplum içerisinde alışlagelmiş yaşamların, düşüncelerin, kültürel değerlerin, insan ilişkilerinin eleştirisini yapmaktır. Anlatıcı bayağı ve yüceyi

birleştirecek, ele aldığı meselelerle dalga geçer, bir bakıma da her kim ya da ne ise komik davranışlarla onu küçük düşürür.

Grotesk tekniği, karikatürü ve hayvan imgelerinin kullanımını içerebileceği gibi, genel olarak üst seviyeden unsurlarla, “dışkılama”, “çiftleşme”, “gaz çıkarma” gibi vücut işlevlerini bir araya getirir. Yukarıda sözü edilen bütün bu teknikler, “üst seviyeden olanın alt seviyeye çekilme”sini amaçlayan “uyumsuz yanyana getirmeler ve dönüştürmeler”i içermektedir (Cebeci, 2008, s. 210).

Ele alınan her türlü uyumsuzluk da, kaba güldürüdeki “gülünç” çok açık bir tonda var olur. Kaba güldürünün anlaşılması için, belli bir edebî birikim, okuma zenginliği, derinlik vb. gibi entelektüel hiçbir donanım gerektirmez. Her okur kaba güldürünün varlığını fark eder, komiğin basit bir örneği olan groteskle ne kastedildiğini anlar. Gülmecenin, okur açısından en kolay görünümüdür, grotesk. Yerginin varoşunda da kimi romanlarda karşımıza çıkar. Çoğunlukla da kaba güldürü baskınsa, doğal olarak yargılama, “bir adım geride kalır.

Yerginin çatısı altında ele alınan romanlar arasında, kaba güldürünün en çok öne çıktığı yapıtlar *Zübük ile Halo Dayı ve İki Öküz*’dür. Devamında da komik hareketlerle karşımıza çıkan romanlardan biri olan *Berci Kristin Çöp Masalları* verilebilir. Bu romanlarda cahilliğin, geri kalmışlığın bir izdüşümü olan yaşamları görürüz ve kimi zaman bu yaşamlar, insanlar, kaba güldürünün elinde bir alaya dönüşür. Bu romanlarda daha çok, kadın üzerinde sapkınlığa varacak derecede kendini gösteren ve cinsel açlığa göre yapılan kabalıklar vardır. Hatta bu açlık kimi yerde abartı bir dile bile bürünebilir.

Yahu bu Zübükzade’nin evi vilayetteki Kulaksız Durdu kadının kerhanesini geçti. Oğlanlar biyanda, karılar biyanda... Kucaktan kucağa gezerler, oynayırlar. Rakı, şarap, sel olmuş arkadaş... Karıları anadan doğma edip oynatmadılar mı, daha da neler... Şu rezalet, bre efendi, kasabanın ortalık yerinde olur mu? (Nesin, 2014, s. 93)

Köy yerinde bu tarz bir kadın erkek ilişkisi çok da gerçekçi olmasa da, önemli olan yerginin eleştirmek istediği sorunu, kaba güldürünün dilinden okuyucuya sunmasıdır. Bu satırlarda belirtildiğine göre, kapılar ardındaki görüşmenin, işlevi, ne olacağı, amacı belirsizdir; kimse anlayamaz. Ancak sonradan anlaşılır ki, bu toplanma halkın gözünde

ahlaksız bir eğlencedir. Her okurda bu ahlaksız davranışı fark eder ve ne iletilmek istendiğini algılar.

Zübük, yerginin temel niteliklerinden abartıyı ve groteski bünyesinde barındırır. Komiğin ve korkuncun bir arada olması, şaka ve nükteyi iç içe taşınması, verilmek istenen iletiyi belirgin kılmak için dilin abartılı kullanılması, ikili zıtlıkların olması vb. metinde dikkat çeken özelliklerdir. Köy yaşamıyla uyuşmayan bu eğlence anlayışı, doğal olarak kültürel bir zıtlık oluşturmaktadır. “Göbek çukurlarında rakı içilen cıvıllı karılarla, boyalı köçek oğlanları ve misafir diye gelen gavatlar” toplum yaşamına zıt bir görünüm sergilemektedir (Nesin, 2014, s. 95). İçerideki eğlenceye bakabilmek için kasabanın erkekleri, birbirlerine “Aman koçum, hele bi tırman da sevabına şu makarayı direğin tepesine bağla. Müslümanсан, inan, büyük sevabı vardır...” tarzı laflar etmekte, devamında da evin içerisini bir an önce görebilmek için sıra kavgasına girmektedirler (Nesin, 2014, s. 95). Yerginin abartılı dünyası baskın bir şekilde kendini gösterir.

Kaba güldürünün dilinde kendini gösteren “yüce ve gülünç”ün birleşmesi, en çok başbakanla *Zübük*’ün gece eğlencesinde karşımıza çıkar. Saygı duyulması gereken bir konumda olan ülkenin başbakanı, *Zübük*’e hovardalık yapmayı teklif eder. Aralarındaki muhabbet komiktir; hiçbir gerçeklik taşımaz. Önemli olan da “gerçeklik”i değildir. Yüce bir mevkinin, bayağı bir dille bütünleşmesidir. “- Bigün sabahtan akşama iyice çalıştık, diyor, akşam oldu. Hep yorulmuşuz. Başbakan, “İbrahim, gel bu gece eğlenelim. Bir hovardalık edelim,” dedi. “Ulan oğlum, etme, eyleme... Hiç yakışksız almaz,” dediysem de, herif bikez azmış, ne dediysem dinletemedim” (Nesin, 2014, s. 223). Başbakanı ikna edemeyen *Zübük*, çareyi makam arabasına binip Ankara’nın gece mekanlarını gezmekte bulur. Sonunda “Ankara’nın en löküs gazinosuna” varırlar, “duvarları ayna ve kadife...” Ancak Sayın Başbakan bununla da yetinmez:

Bizim Başvekil sağolsun iyidir, hoştur da, içince cıvıtır, içip içip tutturdu: “İbraam, şu kızlardan beğenelim de masamıza ikisini çağıralım.” “Ulan oğlum etme, seni belki tanımazlar. Lakin beni bir tanıyan çıkar, bir bildik görür de, vay şu memleketin *Zübükzade*’sine bak, millet işini bırakmış, karı dalgasına düşmüş,” dediysem de dinletemedim (Nesin, 2014, s. 223).

Kaba güldürü, bu satırlarda da “üst seviyede olanın alt seviyeye çekilmesi”nde kendini gösterir. “Kutsal, ciddi, değerli” olan kişiye; komik, alaycı, sıradan davranışlar yüklenir ki yanlışlıklar belirgin kılınsın. Bu kişiler de ülkenin başbakanı ve köyün muhtarı Zübük’tür. Her ikisi de “gazinoya gitme”, “masaya kadın çağırma”, “cinsel açlıklarını tatmin etme” gibi düşüncelerle, bayağı insan tipine bürünürler. Bu kadar abartılı bir yapılanma, absürdün içerisinde var olur. Siyasî kimlikler üzerinden okuyucuya bir mesaj verir. Zaten amaç da bu kimliklerin içindeki bayağılığı okura gösterebilmektir.

Halo Dayı ve İki Öküz’de kaba güldürü, İdris’in İstanbul’a geldikten sonra çevresindeki kızları, kadınları, kadın-erkek ilişkilerini şaşkınlıkla algılayışında kendini gösterir. Özünde roman Mescitli’de yaşayan kasaba halkından biri olan Halo Dayı’nın ailesini, çevresini ve onun iki öküz alma hayalleriyle kalkıştığı İstanbul yolculuğunu anlatır. Anlatırken de araya köy yaşamını, iç içe hayatları, yoksullukları ve yoksunlukları sıkıştırır. Halo Dayı’nın iki öküz alma hayalleri, bunun için İstanbul’a gitmesi, köy ve şehir yaşamındaki zıtlıklar da romanda kaba güldürüyü yaratan, aynı zamanda da iç acıtan unsurlar olur. Roman kişilerinin konuşmasında, “köylü ağzı” şeklinde tanımlanan kelimelerde, argo sözcüklerin bir arada kullanılmasında kendini gösteren dil yapılanışı da kabalığa örnek verilebilir.

İki guvvatlı öküz, biri kara, biri boz... Kalın boyunlu, uzun sırtlı, dik kuyruklu. Şöyle sabana yüklenince, dağ deviren, kök söken, kem yürekleri büken. İşte öyle iki öküz. Salacan Bedoş’un tarlasına, salacan İrmazan’ın tarlasına, salacan İrıza’nın tarlasına... Sonra güzün, alacan çuvalı, varacan tarlaya, bizim gara oğlanla boz oğlanın hakkı diyecen. Dolduracan çuvaları buğdayınan, getirecen eve... Lan be, herkesler bi şeye düş gurar, terezi darta, direm goyar, o aşşağı bu yukarı, dalar da dalar. İşte ben de buna dalıyorum. İki dene öküz... Ama zarplı öküz... (İzgu, 2011, s. 9)

Ve bu planlarını gerçekleştirmek için de oğlu İdris’ten yardım ister. Ancak oğlu askerden yeni gelmiştir, onun da kendince yapmak istedikleri vardır; sevdiği kız Mihrican’la evlenmek gibi. Öküzleri almak için ise para gerekir; Halo Dayı oğlunun İstanbul’a gidip çalışıp öküz parası kazanıp gelmesini ister. Bütün bir köye hava atacaktır. Yapılı, kuvvetli iki öküzle kasabaya girmek, uzun zamandır kurguladığı hayalidir.

Halo'nun öküzleri diyecekler onlara. Geçerken çağalar birbirlerine gösderecekler, aha bak ula, Halo Dayı'nın öküzleri gidiyo, diyecekler. Köye nam salacak benim öküzlerim. Biri yeter amma, Halo Dayı ikisini birden koşuyo sabana, diyecekler. Yalakda su içişlerini teknil millet seyredecek, teknil millet gulaklarını okşamak için yanına varaca. Hele bozu hele bozu, hele garası hele garası, diyecekler (İzgi, 2011, s. 11).

Halo Dayı'nın bu fikrine herkes karşı çıkar. Öncelikle İdiris İstanbul'a gitmek, annesi de onu göndermek istemez. Bunun üzerine Halo Dayı kendi gitmeye kalkar; karısı, komşuları, arkadaşları, herkes onu bu fikrinden vazgeçirmeye çalışır. İnsanlar, artık yaşlandığı, bu hayalden vazgeçmesi gerektiği, İstanbullardan ölüsünün bile gelemeyip oralarda çürüyeceği vb. konuşmalarla Halo Dayı'yı ikna etmek için uğraşırlar; ancak kimse başarılı olamaz. Herkes İstanbul'dan korkmaktadır; onlara göre oraya bir giden bir daha yolunu bulamaz. "Yaban yerde ölün kalın, şehir yeri buraya benzemezmiş, düşüp gıvrılsan, kimse yüzüne bakmazmış. İki günde hasde olun, kim bakar sana, kim bi tas su verir?" (İzgi, 2011, s. 13) İmamgızı'nın söyledikleri de hiçbir şeye yaramaz. Halo Dayı kararlıdır, öküz parası kazanmak için İstanbul'a gidecektir.

Paragraflarda ön plana çıkan, "abartı, grotesk, kabalık, çarpıtma" aslında, satirik dilin dünyasıdır. Eleştirmek istediği toplumsal sorunları, bu dil yapılanmasını kullanarak, okuyucuya komik bir perspektiften sunar. Ayrıca gösterilen yaşamla; olması gereken ideal dünya arasındaki zıtlık da, yerginin odaklandığı sorunu belirgin kılar. Bir bakıma da, bu zıtlık, yerginin temel yapılanışdır.

Zamanla şehir yaşamına uyum sağlamaya çalışan bu iki insan için, günler birbirini kovalamakta, ucundan da olsa hayata dahil olmaktadırlar. Ancak şaşkınlıkları hep devam eder; özellikle İdiris'in kızlarla ilgili konularda öğrendikleri, gördükleri her zaman kafasını fazlasıyla karıştırır. Çıplak kadın görmüştür, sıra ise 'avrat pazarı'na gitmektedir. Arkadaşından öğrenmiştir avrat pazarı olduğunu ve bir hafta sonraya anlaşmışlardır, gitmek için, İdiris çok heyecanlıdır: "İsdbıl heç sevlmeyecek gibi mi? Avrat bazarı bilene varmış... Hafdaya böğün... Evet hafdaya böğün... Eee Allah'ım, İdiris gulun hafdaya böğün ganat dakacak, uçacak ki uçacak... Lan eyi ki bu Durmuş'nan ehbab olduk be..." (İzgi, 2007, s. 180) Karşı cinse olan bu farkındalığı İdiris için yaşamın anlamı olur, bir anda. Nasıl tanımlayacağını bile bilemez, kimi duyguları adlandıramaz. Dört gözle o günü bekler ki, ilk defa karşı cinsiyle tanışsın.

Hatta bir akşam İdiris'in evine gidip ilk kez alkolle tanışır ve doğal olarak sarhoş olur. Durmuş'un başında ağlamaya başlar "beni avrat pazarına götür" diye. Alkolün de etkisiyle yerlere vurmaya, yumruk atmaya başlar; en sonunda evdekiler uykusundan uyanır, rahatsız olur.

Durmuş:

-Hadi İdiris, dedi, gidek...

-Avrat pazarına mı?

-Orası olmaz şimdi, bazara, yarından sona...

-Şimdi gidek..

-Olmaz hemişerim, yarından sona...

Ağlamaya başladı İdiris:

-Gurban, gurban hemişerim, şimdi gidek...

Gülünecek bir durumdu, ama ötekilerin hepsi de uyku sersemi oldukları için gülemiyorlardı (İzgi, 2007, s. 192).

İdiris kafaya takmıştır ve avrat pazarına mutlaka gitmelidir. Durmuş'la bir gün anlaşılır, arkadaşı onu pazara götürmek için söz vermiştir; ancak anlaşılıkları gün Durmuş'un işi çıkar ve gider, İdiris eve geldiğinde de onu bulamadığı için bütün hayalleri yıkılır. Çok üzgündür; pazara nasıl gidileceğini bilemediği için sokaklarda dolaşır, gözüne kestirdiği erkeklere pazarın yerini sormayı düşünür. İçlerinden birine de sorar:

-Hemişerim bişe soracaktım sana, acep bazar nere, bazar?..

-Ne pazarı? dedi adam.

-Söylemedi İdiris, boğazına bir şey geldi düğümlendi... Adam yineledi:

-Salıpazarı mı?

-Yoo şey bazarı

-Ne pazarı?

-Balık mı, Balıkpazarı mı?

-Yoo, şey...

-Eee, dedi adam, ne satılır be herif? Kocaman adam olmuşsun, şey şey deyip duruyorsun, herkesin işi gücü var...

Adam yürüyüp giderken ancak söyleyebildi İdiris:

-Avrat avrat, avrat satılırmış orda... (İzgi, 2007, s.s. 199-200)

Bu sahne gerçekten komiktir; bir o kadar da sapkınlığa varacak derecede cinsel açlığın olması rahatsız edicidir. İdiris'in içindeki bu baskın istek, her daim kendisini belli etmekte, kafasını karıştırmakta ve yaşama konsantre olmasını engellemektedir. Çok merak etmektedir, avrat pazarını, nasıl bir yer olduğunu, avratların nasıl satıldığını vb. "...Nasıl satılırdı acaba kadınlar? Pazar yeri gibi, üç beş kadını bir serginin üzerine

oturtup, başına da sahibi geçer, “Haydi haa, eyi mallarımız var haa!..” diye mi bağırırdı?” (İzgi, 2007, s. 200) Kafasından bu gibi düşünceler geçerek avrat pazarına gider; ancak parasını birisine kaptırır. İdiris, romanda cahilliğiyle, her daim dalga geçilen bir tiptir. Kaba güldürü de, soytarı figürü olarak insanları sürekli güldürür.

İdiris’i, arkadaşı Murtaza evlendirmeye kalkar, kız duldur ve iki çocuğu vardır; ancak İdiris için önemli olan kızın saçlarının kabarık, gözlerinin, dudaklarının boyalı olmasıdır. İdiris bir çocuk gibidir, basit istekleri vardır, onların peşinden gider. Murtaza dul kıزدan bahsedince çok heyecanlanır.

- Yatak?
- Yatak ya...
- Peki şey, gözü gözü?
- Ne gözü?
- Ne gözü
- Gözü boyalı mı böyle Isdanbıl avratları gibi?
- İstersen boyar...
- Aboov... Ya saçları, gabarık mı, na şunnar gibi?
- Kabarık...
- Aboov!.. Ağzı da boyalı?
- Ondan sonra hekâye... (İzgi, 2007, s. 285)

Yerginin temel özelliklerinden biri olan dilin ait olduğu kesime göre yapılanması, bu satırlarda görülür. İkili arasındaki diyalog komiktir. İdiris şaşkındır, bir o kadar da mutludur, kendine evlenecek birini bulmuştur. Evleneceği kadınla tanışma sahnesi de komiktir. Murtaza’nın evine gider tanışmak için; ancak somyaya değil yere oturur, kadını görünce titremeye başlar, tiremekten çayı üstüne döker, konuşurken yere bakar, kadının yüzüne bakamaz vb. İdiris için evlenmek yıllardır hasretle beklediği bambaşka bir dünyanın içine girmektir. Ve doğal olarak böyle bir imkan da çıkmışken, cinsel açlığı sapıklığa varacak bir noktaya gelmeden hayatını, Murtaza’nın baldızıyla birleştirir. İdiris için bir kurtuluş olur evlenmek, yaşamdaki tek beklentisidir; zaten daha ötesini düşünebilecek bir yaşam algısına sahip değildir. Kimle evlendiğinin, niçin evlendiğinin, nasıl evleneceğinin, ilerisinin hiçbir önemi yoktur. Kısacası *Halo Dayı ve İki Öküz*’de kaba güldürünün en belirgin tipi İdiris’tir ve çok açık okur önünde fark edilir.

Kaba güldürünün oyunsu bir dilde kendini belli ettiği romanlardan biri de *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır. Çiçektepe halkının susuz kalmasının ve bunun sonucunda da kendilerini sokaklara atmasının, 'su' diye kavga çıkarmasının, su üzerine efsaneler uydurmasının söz konusu olduğu romanda kişi betimlemeleri, aralarındaki sataşmalar, groteske örnek verilebilir. Su için mahallenin etrafında dolaşan, insanları kışkırtan, kavga çıkarmaya çalışan kişi Tirintaz Fidan'dır. Betimlemesi ise komik bir dille yapılır.

Konduların Tirintazı suya gidiyor
Hop hop ederekten de
Zonk zonk ederekten
Memeleri kendinden önde gidiyor (Tekin, 1990, s. 40).

Anlatıcı dil uyumsuzluğu yaratarak Fidan'ı anlatır, okuyucuya. Cinsel objeler üzerinden tanımlanan Fidan, doğal olarak mahalledeki tüm erkekleri peşinden sürüklemektedir. Cinsel açlığın, eğlenceli bir dile bürünmüş formda çıkan bu örnekleri, okuyucuya anlatılan kesimin ilkel seviyede kalan açlıklarının da dile getirimidir, aynı zamanda. Türkiye için alışıldık bir sahnedir.

Hatta Fidan'ın donu, su alabilmek için edilen kavgada mahalle halkının diline düşer. Herkes için heyecan veren bu iç çamaşırı, mahalle erkeklerinin elinde gezinir. Cinsel obje kimliğini kazanır ve kaba güldürüyü kurmada, anlatıcının bir aracı haline gelir. Sadece bu iç çamaşırı değildir komik olan, ayrıca mahalle erkeklerinin de sapkınlığının alaydır bu satırlar.

Fidan laflara arkasını döndü, kışını dövdü. Kafesçilerin gülüşmesini yaralarına, eğriliklerine çekenler işçilerin sargılı başlarına, kırmızı yüzlerine sövdü. Su yolunda tuğlacılarla konducular arasında kavga patladı.... Kafesçi, Fidan'ın ıslık öttürdüğü omuzlarından tuttu. Eteğini çekip kaldırdı. Çiçekli donuna baktı. Fidan bir küfürle silkinip kalktı. Ağzından köpükler saça saça kafesçiye bir tekme attı. Kafesçi başını tutup tuğlaların önüne serildi. Tuğla tozlarının içine gömülmüş gözlerini bulutlara dikti. "Orospu" dedi. Fidan öfkesinden ak kâğıtlar gibi kesildi. Çiçekli donunu sıyırdı. Kafesçinin başına geçirdi (Tekin, 1990, s.s. 40-41).

Fidan'ın bu hareketinden sonra, "çiçekli don" işçilerin diline malzeme olur, dillerinden düşmez. İnsanlar için hem eğlence aracıdır; hem de erkeklik duygularını renklendiren bir objedir. Birden fazla anlam kazanan, farklı işlevlere dönüşen bu objenin halkın

içinde bu kadar popüler olması, insanlar arasında iletişimi artırmış, sosyalliği hızlandırmıştır. Doğal olarak da bölge halkı için en çok konuşulan konudur:

Fidan'ın donu günlerce tuğla işçilerinin elinde gezdi. İşçiler çiçekli dona maniler düzdü. Don, kafeslerin önünde bir direğe bağlandı. Bayrak gibi açıldı. Su yolunda dalgalandı. Çiçektepe'den belediyeye giden upuzun geniş yol adını Fidan'ın çiçekli donundan aldı. O günlerden sonra "Donlu Yol" diye anıldı.

Fidan, su için, donunu yollara, kendinden önce giden memelerini türkülere verdi (Tekin, 1990, s. 41).

Objeye dayalı oluşturulan kaba güldürü, toplumdaki cinsel açlığı, kadının nasıl algılandığını gözler önüne sermektedir. Özellikle de cahilliğin arttığı yerleşim yerlerinde olması alışıldık bir görünümdür. Asıl vurgulanan ise Çiçektepe halkının susuz kalması, insanların birbirine girmesi, kendini sokaklara atması vb. o bölgedeki insanların zor yaşam koşullarıdır. Anlatıcı "açlık, susuzluk, eğitim, yol gibi" toplumdaki temel sorunları, araya kaba güldürü sıkıştırarak bir bir dile getirir. Herhangi bir çözüm önerisi yoktur; önemli olan var olan sorunu, komik bir üslupla, okuyucunun önüne sunmaktır.

Genel olarak kaba güldürünün (grotesk) ele alındığı bu satırlarda, çok da yaralayıcı olmasa da, toplumdaki bozuk düzen, gerilik bir bakıma çaresizlik dile getirilir. Daha öncede vurgulandığı gibi örnekler argoyle, kabalıklarla, bayağı konuşmalarla içiçedir. Abartılı bir dil hakimdir ki ele alınan mesele vurgulansın. Yıkıcılıktan çok eleştirelliğin yanında okuyucuyu güldürmek ön plandadır. Ayrıca cinsellik temalı davranışlar, knuşmalar sık kullanılır. Amaç güldürmek olduğu için de karakterlerin komik durumlar arasında sürekli gidip gelmesi, bayağılıkların ard arda sıralanması dikkat çeker. Zaten bu yapılanış da yerginin karakteristik bir özelliğidir.

4.4. Toplumsallık ve Güncellik

Yergi; toplumla, toplum sorunlarıyla içiçe bir türdür ve doğal olarak da zamanla el ele gider. Sanatçının yaşadığı dönemdeki sorunlardır, esas alınan ve yerginin diliyle yargılanan. Toplumun tıkanıdığı yerler, aksaklıklar ya da geri kaldığı noktalar bir bir okuyucuya sunulur. Roman hangi zamana göre kurgulansa da, anlatıcının arka planda

ele aldığı “şimdi”dir. Yani güncel meselelerdir. Güncel meseleler devrini doldurduğunda da, ele alınan romanın popülerliği azalabilir.

Toplumsal bir türdür ve doğal olarak da, her millet bulunduğu süreçlerde kendi yergisini yaratır. Yani toplumlara özgüdür. Bir topluma çok başarılı gelen anlatı, başka bir toplum için anlamsız ve doğal olarak değersiz gelebilir. Bunun sonucunda da yerginin evrensel bir boyut kazanabilme ihtimali çok düşüktür.

...yukarıda da belirtildiği gibi, satirin, esas olarak, belirli toplumsal koşullarda ortaya çıkan özgül sorunlara yönelen bir tür olduğu da temel bir gerçektir. Bu yüzden belirli bir çağın ve toplumun satirinin, başka bir çağ ve toplum tarafından “satir niteliğiyle” algılanamaması da mümkündür (Cebeci, 2008, s.196).

Bu doğrultuda ele alınan yapıtlara baktığımızda, Türkiye’de uzun yıllardır var olan sorunların, tıkanmışlıkların romanların ana mevzusu olduğu görülür. Hatta bu romanların günümüz insanı için bile okunuyor olması, sorunların aşamadığının da bir göstergesidir. Siyasî meseleler olsun, fakirlik ya da cehalet olsun, hala toplumla ele ele gitmektedir. Doğal olarak da birçok romanda, bu sorunlar karşımıza çıkar. Bu romanlardan biri Anadolu halkının fakirliğinin, cahilliğinin kendini hissettirdiği *Halo Dayı ve İki Öküz*’dür. Tüm sorunlar bunun üzerine temellenir. Hep bir geri kalmışlıktır söz konusu olan.

Halo Dayı ve İki Öküz’de, ele alınan meselelere baktığımızda, çizilen sınırların Türkiye olduğu çok belirgindir. Şehir ve köy arasındaki uçurum ya da büyük şehirlerde ezilip köşeye itilen tipler; Türkiye için yabancı değildir. Ülkenin gerçek sorunlarıdır ve yazarın elinde, bu sorunlar bir aktarıma dönüşür. Aslında herkesin bildiğinin, gülüncün dilinde ortaya konmasıdır. Romanın toplumsal çıkışı fazlasıyla kendini gösterir.

İlk karla birlikte, koca tandır yorganları çıkarılır yüklükten, alınır gelinir, tandır iskemlesi ibriklikten. Bir tasın içinde, biraz yanmış tezek, üstüne iskemle, ört baboş yorganı çepeçevre üstüne, ondan sonra gir Haso, gir Mamo, gir Gülo içine... Uzat ayaklarını, gevşet kollarını, bak kerpiç duvarlara, bekle yazı... Yirmi kez dinlenmiş dedenin savaşı anıları, otuz kez dinlenmiş kocakarı masalları... (İzgu, 2011, s. 5)

Basit hayatların dile getirildiği bu satırlarda, insanlar sınırlı bir dünyanın içinde yaşamakta, kendi kurulu düzenlerini aksatmadan devam ettirmektedirler. İlkel insanlar

gibi, tüm yaşamları doğaya göre şekillenir; 'öte'yi bilmezler; onlara köy yaşamından başka hiçbir şey öğretilmemiştir. Doğal olarak anlatıcı, Mescitli üzerinden, Anadolu'da yaşayan insanların nasıl güneşe hasret olduğunu, karasal iklimin baskın yapısında nasıl yaşamak zorunda kaldıklarını okuyucuya betimler.

Toplumsallık içerisinde tanımlanan romanlara baktığımızda, karşımıza çıkan tipler, genelde üretme kavramıyla bir sorunu olan insanlar şeklinde belirir. Özellikle de gelişmemişlik ele alındıysa, bu üretememeyi, daha doğrusu devletin bu insanlara üretebilme şansını vermediğini görürüz. Ya da üreten ama bu süreçte de kanının son damlasına kadar sömürülen kişiler olarak çıkarlar. Fabrikalarda, inşaatlarda, lokantalarda vb. her yerde düzenin içerisinde yok olur giderler. Kısacası hiçbir koşulda, bu üretemeyen ya da üretme sonucunda tüketilen insanların arkasında duracak bir devletin olmamasıdır, söz konusu olan.

Sonbahar sabahları, ilkbahar sabahlarına benzemez Mescitli'de. Ilık olur sonbahar sabahları. Toprak ana ısınmıştır, öyle bir kez savrulan kar soğutmaz onu hemen birdenbire. İnsanlar, bir daha tam sekiz dokuz ay sonra görecekleri güneşin ışıklarından yararlanmak için sokaklara çıkarlar. Duvar diplerine, rüzgâr almayan yerlere çömelirler. Put gibi otururlar güneşin karşısında, sanki ona tapıyorlarmış gibi. Sonra yavaş yavaş güneş onları ısıtmaya başlayınca, önce yün çoraplarının içindeki ayak parmaklarını oynatırlar, ardından kollarını, ellerini... Hep güneşe bakarlar, hep... Sanki onda bir şey ararlar... Yıkık kaşlar, büzülmüş gözler, kasılmış boyunlar... Konuşmazlar da hiç (İzgü, 2007, s. 17).

Garip bir hüznün, bununla birlikte insanların 'put gibi oturması' ya da 'güneşe bakması' da komik bir davranış şeklinin dile getirimi olan bu satırlar, aslında Anadolu insanının karasal iklimin kaçınılmazı olan soğuk ve gelişmemişlik karşısındaki çaresizliğinin resmini çizmektedir. Köylerdeki insan yaşamını betimleyen anlatıcı, var olan sorunu ön plana çıkarır. İnsanların hiçbir üretimde yer almaması, daha doğrusu üretebilecek imkanlarının hiç olmamasıdır.

Romanda köy yaşamının yanında, karşımıza çıkan İstanbul, genelde çirkinlikleriyle kendini gösterir. Güzel bir davranışla, insan ilişkisiyle, mekanla vb. karşılaşmayız; zaten amaç okuyucunun çirkinlikleri, gelişmemişlikleri görmesidir. Abartılı dil, betimlemelerde kendini hissettirir. İnşaat işçilerinin kaldığı gecekondular, bitmemiş binaların altları, gerçekten çok kötü durumdadır. İnsanların yaşama koşulları o kadar

kötüdür ki; dipdibe yaşarlar, her yer pislik içerisindedir, ekme ve soğanla beslenirler, yaşadıkları yerler her an yıkılabilir vb.

Oturanlardan biri, çakmağını onarmaya çalışıyordu. Bir diğeri, burnunu karıştırıyordu. Bir başkası, oturmuş kargacık burgacık bir yazıyla köye mektup yazıyordu. Biri de elini donunun içine atmış hatır hatır kaşınıyordu... Durmuş gitti, raf gibi bir yerden iki tane yumurta çıkardı, Hacı'dan tas istedi... Sonra köşedeki gaz ocağını yaktı, tası üzerine oturtup su koydu, yumurtaları içine attı. Kapının yanına bir çıkın açtı, içindeki bayat ekmeği ortadan ikiye böldü (İzgu, 2007, s. 188).

Sonuç olarak fakirliğin kaçınılmazı olan hayatlar, insanların ne kadar zor koşullarda yaşamaya çalışması, aynı yerde kalması, birbiriyle bir göz odada kurdukları ilişkiler vb. betimlenir. Tüm bu dile getirilen sorunlar Türkiye'nin bir gerçeğidir; zamana özgü meselelerdir; yani günceldir.

Toplumsallık, *Tutunamayanlar*'da ele alınan sorunlara baktığımızda daha da derinleşir. Bir bakıma paranın egemenliğinin toplumda yarattığı yıkım, güçsüzü bir kenara etme, kimilerini de bir anda zengin yapma vb. Turgut'un dilinde eleştirilen toplumsal gerçeklerdir. Etrafındaki çarpık kentleşmenin, patronların paraya konmasının, birebir içinde olan Turgut, kendisi inşaat mühendisi olduğu için, bu rahatsız edici dünyayı, kurduğu mizahî dille okuyucuya sunar.

Esat da her yöne çevirdiği uzun boynuyla, adları aurus ile biten nesli tükenmiş hayvanlardan birine benziyordu. Bu hayvanlara, günümüzde ancak, traktörlüvinçli-betonyerli inşaatçıların avlanma sahalarının dışında, kazma girmemiş ahşap ev ormanlarında rastlanmaktadır. Yırtıcı teknisyenlerin bulunmadığı böyle uzak bölgelerde yaşayan bu tarih öncesi hayvanlar, sakin yaşayışlarının doğal bir sonucu olarak uçucu ve koşucu özelliklerini kaybetmişlerdir. Çevrelerindeki doğal beslenme şartlarının esnaf avcılar tarafından sistemli bir şekilde yok edilmesi, bu nazik hayvanların gittikçe azalmasına ya da ehlileştirilerek özelliklerini kaybetmesine yol açmaktadır. Bazıları, kat karşılığı, ahşap evlerdeki yuvalarından çıkmakta ve yeni yerleştikleri beton kafesler içindeki yaşayışa uyamayarak mahzunlaşmaktadırlar. Son yapılan geri kalmış hayvanlar sayımında bunlardan ancak dört bin iki yüz kadar kaldığı ve kilometre kareye üç tane düştüğü tespit edilmiştir. Yakında bunlara sadece biyoloji kitaplarında rastlayabileceğiz (Atay, 2008, s. 391).

Bu satırlarda, anlatıcı parodik bir dille, komiği yaratmıştır; iletilen düşünce ise daha çok, Türkiye gibi gelişmemiş ülkelerde yaşanan şehirleşme, insan ve para ilişkileridir.

Bu insanlardan biri olan Esat da, Turgut için Selim'e ulaşma yollarından biridir. Esat'la ve onun kardeşi Aysel'le yemeğe çıkar; onlarla bir aradayken de, çevresinde kötü kalpli insanların, her geçen gün artarak çoğaldığını düşünür. Toplumsal bir tür olan yerginin belirli dönemlerde ortaya çıkan güncel sorunları işlediği düşünüldüğünde; Oğuz Atay'ın ele aldığı sosyal konular, okuyucuya hiç de yabancı gelmemektedir.

Turgut'a göre insanın iç dünyasındaki sorunlar, bir noktada toplumdaki olumsuzluklarla da kesişmektedir. Daha doğrusu toplumdaki gelişmemişlikler, problemler, sorunlu kişiliklerin yaşamını daha da kötüye götürmekte, destekleyici bir görev üstlenmektedir. Yerginin doğasında var olan "toplumsallık"ın temel dünyasını oluşturan bu başlıklar, acınası bir alayla dile gelir. Kötü bir çevrenin insanıdır Selim, çocukluğundan beri damla damla biriken bu kötülükler, zamanı geldiğinde taşmaya başlamış ve onun sonunu getirmiştir. Turgut'a göre gelişmemişlikler ve bu duruma ekleyebileceğimiz sevgisizlik toplumda, insanlar üzerinde etkisini fazlasıyla hissettirmektedir. Bu insanlardan biri de Selim'dir.

Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir rezalet görülmemiştir. Az gelişmiş aşklar ülkesi olarak dünya milletleri arasında ön sıraları işgal ediyoruz. Birleşmiş Milletler istatistiklerine göre ancak Nijerya ve Gana bizden daha az gelişmiş. Aşık olma oranı yüzde kırk iki. Beş yıllık plan yüzde yüz gerçekleştiği takdirde bu oran bin dokuz yüz seksende yüz binde seksen altı olacak... Beş yıllık planın uygulanmasına geçeli bizim sınıftan yalnız Güner aşık oldu; o da bar artistine. Cinsi aşk olduğu için sayılmadı. Aşkta geriyiz de başka şeylerde ileri miyiz sanki? Yalnız trafik kazalarında birinciyiz. Buyrun bakalım. Binde dört onda iki... Ayrıca, büyük şehirlerde bir bakıma, yüksek görünen bu oran, köylere doğru gittikçe azalıyor. Milli gelirin dağılımı gibi (Atay, 2008, s.s. 450-451).

Abartı, tersine çevirme, ikili zıtlıklar toplumsallığın örneği olan bu satırlarda kendini belli eder. Turgut'un komik dilinden Türk toplumuna getirilen eleştiri, ilerleyen satırlarda da karşımıza çıkar. Bir yerlerde geri kalmışızdır, eksiklikler vardır. Doğal olarak tüm bunlar da, kimi insanların yaşamla uyuşamamasında belirleyici rol olarak ön plandadır. Kaçamayanların duvar gibi önünde durmaktadır. En önemli sorun da gelişmemişliğin yanında, sevgisizliktir. Toplumdaki sevgi eksikliği ya da sevgiyi gösterememe sonucunda, mutsuz insanlar yetişmekte, bu mutsuzluk da kimilerini, Selim gibi, kötü bir sona sürüklemektedir.

Aşk sağlığı enstitüsünün bültenine göre, bir yıl içinde sadece on iki bin yedi yüz on altı muhalebicide buluşma, yedi bin sekiz durakta buluşma (bunun bin sekiz yüz yirmi beşi gerçekleşmemiş), bin dört yüz altmış iki çeşitli açık yer gezintisi (parklar, kırlar, adalar v.s.) ve yalnız altı yüz on iki sinema locası olayı tespit edilmiş... Bu arada, park bekçileri, seksen iki bin kadar çift dudak çalarak, tabanca çekerek ve benzeri tehditlerle korkutmuş. Parklar, bahçeler ve kırlar genel müdürlüğüne göre de, altmış bin papatya sevgi falı için koparılmış ve aşıkların üzerinde uzandığı yirmi sekiz bin metrekairelik bir sahanın çimleri ezilmiş. Tahmini zarar, yarım milyon lira civarında (Atay, 2008, s. 451).

Sevgiye karşı düşman bir toplumun eleştirisinin yapıldığı bu satırlarda, anlatıcı Selim'in boğuluşunu da cümle cümle nedenleriyle açıklar. Her açıklamada Selim, bir adım daha ölüme yaklaşır, Turgut ise kendi karanlığına sığınır. İki hayat da aslında, çaresizce sona sürüklenmektedir. Özündeysel toplumsal hayattaki tıkanmaların bireylerin dünyasındaki etkileridir; çünkü suçlu toplumdur. Birey her ne kadar olumsuz doğru yaklaşırsa da, onu bu hayatın içine iten hatalarla, ikiyüzlülüklerle dolu toplumdur.

Tüm roman boyunca Turgut ya da Selim, toplumdaki eksiklikleri, gelişmemişlikleri, geri kalmışlıkları betimleyeci bir anlatımla, araya komiklikler katarak dile getirir. Araya karikatür tarzı nitelermelerin de karıştığı satırlarda, toplumsal meselelerden en çok vurgulanan "geri kalmışlık"tır. Bu noktada da dinin çatısı altına sığınıp daha ötesini aramayan, sorgulamayan insanların şeklini görürüz. Doğal olarak anlatıcı çaktırmadan da olsa, din baskısının yarattığı "neden" sorusunu sorma ihtiyacının yok olmasını dile getirir.

Ankara'nın bütün küçük kubbeli camilerini
Ve kararmış kiremitli mescitlerini dolaştık.
"İnna ateyna
Kelkevser, fesalli lirabbike... hüvel ebter."
Körpe dizlerde derman biter
Yatsı namazında, yanlış mırıldanılan kelimeler sırasında
Palabıyıklı, sakallı ve yırtık çoraplı cemaat arasında
Dini bütün iki Türk çocuğu kilimler üstünde yatar" (Atay, 2008, s.s. 130-131).

Toplum içerisinde yaratılan ayrı dünyaların tutarsızlığına, ilerlemenin bir türlü sağlanamamasına değinir bu dizeler. Bir çeşit kızgınlıkla ve alayla karışık isyandır, aslında. Selim'in ve onun tarafında olanların, isyan ettikleri rasyonellikten uzak, eskimiş hayatlardır, dile getirilen. Bu sorunlar bittiğinde, onlar için Tunç devri başlayacaktır ve

mutlu olmaya doğru adım atacaklardır; çünkü geri kalmışlık kalkacak, toplum ilerlemeye başlayacaktır. Başka olumsuzluklar da düzelecektir:

Köylüler, en kalın elbiseleriyle, güneş altında çömelerek saatlerce devlet kapısında beklemeyeceklerdir.

Apartman kapıcılarının saltanatı sona erecektir.

Kalabalık caddelerde oyuncak satan esmer adam, kemer satan ve olduğundan yirmi yaş fazla gösteren adam ve küçük şişelerde ne olduğu anlaşılmayan bir sıvı satan ve sarası yüzünden sık sık kaldırımlara düşen adam ve meyhanelerde kasap oyunu oynayarak hayatını kazanan Koço ve artık yaşlandığı için rakı isteyince şarap getiren Tanaş, bu zavallı durumlarından kurtarılacaktır (Atay, 2008, s. 241).

İnsanların yaşamındaki olumsuzlukları, hayatlarını kurarken karşılarına çıkan terslikleri, kimilerinin hep gerilerde kalmasını, yerginin eleştirel tonuyla betimleyen satırlarda; parçalanmışlık, sonlanmama özelliği, tasvirlerdeki ironik çarpıtma, durağanlık kendini belli eder. Toplumun nasıl görüldüğüne ve özündeki eksikliklere, mizahî bir dille değinen anlatıcı; yerginin doğasında var olan yargılama kavramı sayesinde de okuyucuyla iletişime geçer. Ayrıca saldırgan bir üslup da dile hakimdir.

Herkes istediği mesleği seçecektir. Ressam olmak isteyenler reklamcı, yazar olmak isteyenler mühendis, mimar olmak isteyenler iktisatçı, meyhaneci olmak isteyenler hukukçu, hukukçu olmak isteyenler tezgâhtar, adam olmak isteyenler uşak ve dilediği gibi yaşamak isteyenler rezil olmayacaklardır.

Delilerle alay edilmeyecektir. Mahalle çocukları böylelerinin peşine takılmayacaktır.

Para kazanamayanlara serseri denilmeyecektir.

Çocuklar, masallarla ve Allah'ın vereceği cezalarla korkutulmayacaktır.

Taşradan gelenler, şehirde doğmaktan başka meziyetleri olmayanlar tarafından hor görülmecektir (Atay, 2008, s. 241).

Dile getirilen tüm bu sorunlar, Selim'in toplumla uyşamamasındaki gerçeklerdir, bir bakıma. İç dünyaları gerektiğinden fazla kırılmalıya yakın olan Selim gibi insanlar, bu tarz meselelerle karşılaştıklarında, her seferinde bir adım daha geriye giderler. Temel sorun, özünde, kişi ve toplum arasındaki ilişkidir. Dile getirilen Selim ve toplum arasındaki tıkanmışlıklar, kara mizaha yakın bir karamsarlıkla doludur. En önemlisi de tüm sorunlarda, Türkiye gerçeği düşünüldüğünde, güncelliğin baskın gelmesidir. Komik yapan ise kişilerin dünyasına çizilen zıtlıklardır.

Romadaki meselelerin dönemiyle özdeşleştiği kitaplardan biri de; *Bir Düğün Gecesi*'dir. Roman kişilerinin ağzından, ülkede dönen pazarlıkları, kandırmacaları, oyunları, menfaat ilişkilerini vb. dinleriz. Özellikle de Tezel'in dilinden sunuluyorsa, saldırgan bir üslûbun tonu daha da belirginleşir. İşadamı olan abisi İlhan'ın kızının Ankara'daki düğününe giden Tezel, gösterişin son noktaya vardığı bu merasime katlanabilmek için çözümlerini içmek de bulur. Zaten Tezel için tüm bu insan topluluğu, aslında 'yaşama fukaraları' olan bireylerdir, hatta birey bile değillerdir. "Allah kahretsin! Bilsem gelmezdim. Doğru dürüst içki de vermeyeceklerse, ne işim var benim bu yaşama fukaralarının töreninde?" (Ağaoğlu, 2003, s. 7) Bu yaşama fukarası dediği insanlar ise Tezel'in ve generalin ailesi ile işadamı abisinin arkadaş çevresidir. Bu insanların, özellikle yaşamını paranın gücüne göre kuran ve hayatlarındaki her adımı paranın ilişkilerine göre atanların eleştirisi; Tezel'in saçma sözcükleri, cümleleri bir araya getirerek seslenişinde, kendini belli eder.

Birinci katta tanışılır. İkişer üçer oturulur. Başbaşa kahve, çay içilir. Sağındakini göz ucuyla tartarsın. Solundakinin ağzını kurcalarsın. Gününe göre, içlerinden biriyle kolkola çıkarsın. Bir başka gün ikisiyle, üçüyle kolkola çıkarsın. Yeniden buluşmak için sözleşirsin. Gününe göre, ya buluşursun, ya buluşmazsın. İkinci katta ellişer-yüzer toplanılır. Söze dökülmemiş elele-kolkola vermeler kutlanır. En çok burda göz kırpılır. En çok burda eller omuzlara sıkı sıkı bastırılır.

Üçüncü katta cinfiz içilip kumar oynanır. Fiyatlar tartışılır. Komisyonlar, yüzdeler... Dördüncü katta öğle yemeği, akşam yemeği: Bay Bakan'ı tanıyor musunuz? Tahsis Kurulu Başkanı da gelecek mi? Ne içersiniz, yemekten önce bir şey için. Bir martini?.. İlhan, söyle senin o banka müdürüne, aylık etmesin ulan... Bilmez miyim, senin sözünden çıkmaz o. Çok ötme. Bakan geldi, yer aç. Fırla ayağa! Kapıya fırla! Bak oğlum, mebus bey ne emrediyorlar? Ne emredersin kirvem? Şey yir misin şey, kariydez şiş yir misin he? Yi yi... (Ağaoğlu, 2003, s.s. 10-11)

İnsanın basitliğini, çirkinliğini, iş para olunca her türlü yalana, dolana başvurmasını kara mizahla eleştiren yazar, Tezel'in abisi İlhan'ı bu sınıfın bir üyesi olarak karşımıza çıkarır. İlhan için önemli olan, hangi işten ne kadar kazandığıdır; ötesinin bir anlamı yoktur. Tamamen çıkarlarına göre yaşayan, en yakınındaki insanların mutluluğunu bile umursamayan bir kişi olarak, romanda kapital düzenin ikiyüzlüğünü sembolize eden kişidir. Her ne kadar güzel bir hayat kurmaya çalışsa da, özünde kötü bir insandır, Tezel'e göre yaşama fukarasıdır. Eşinin, Müjgan'ın da kocasından çok bir farkı yoktur, parayı bulunca sınıf atlayacağını düşünen bir insan olarak romanda yüzeysel hayatların peşinden koşan biridir.

Güncele yönelen bir tür olan yerginin çatısı altında, bu romana baktığımızda, dönemle ilgili birçok sorunun yer aldığını görürüz; paranın altında ezilen insanlar, siyasetin açmazlarına düşmüş, yaralanmış kişiler, siyasi düşünceler nedeniyle yaşanan çatışmalar, darbe dönemi baskısı vb. Eleştirel bir gözlemci olan anlatıcı, yarattığı kimliklerin dilinden tüm bir toplumu yargılar. Yergi yazarının metninde var olan “öfke”, bu yargılamalar da kendini gösterir.

Pek güzel çocuk işte. Senin arkadaşların, önemsediklerin, hatta sevdiklerin, nerdeyse aşık olduğunu sandığın –Uğur beni düşünüyor musun?-, hepsi Ercan’dan daha mı insanlar sanki? Bu smokinli damattan daha az robot değildi onlar. Düşünsene... Pis blucinleri, leş parkaları, kokmuş süveterleri içinde bin kez daha robottu senin arkadaşların. Tuncer’e baksana, günlerce, aylarca arkasından sadık bir köle gibi koştuğun, ağzından çıkacak her sözü sihirli değnek bellediğin Tuncer abine baksana... Yıldız’ınki aşk ise, Ercan’ınki de aşk... Love... (Ağaoğlu, 2003, s. 232)

Dile getirilen sorunlara baktığımızda, “toplumsallık” ve “güncellik” kendisini açık bir şekilde gösterir. Yetmiş muhtırasının toplumda yarattığı siyasi bölünmeler, sağ-sol çatışmaları, polis baskıları romanda ele alınan temel konulardır. Romanın yazıldığı zamana baktığımızda, tüm bunların güncel sorunlar olduğu, anlatıcının ülkeyi çıkmaza sürükleyen meseleleri anlatısında eleştirmeye çalıştığı fark edilir. Zaten Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak* üçlemesinin genelinde, tüm bu döneme özgü sorunları sorgulamıştır

Yergi, diğer türlere göre güncel olanla daha fazla ilgilenir; özellikle de siyasi konuları ele aldığında. Doğal olarak da *Bir Düğün Gecesi*’nde olduğu gibi, kimi romanlarda dönemin siyasetçileri, politikada yaşanan çıkmazlar, sağ-sol meseleleri okuyucunun karşısına, daha baskın çıkar. Aynı şekilde *Karanlığın Günü*’nde de, örnek verilen satırlara baktığımızda, dile getirilen sorunlar, o dönemin siyasi çıkmazlarıdır diyebiliriz. Romanda sokaklara dökülen, çarpışan, idealist gençler vardır. Devrimci mücadelenin sorumluluğunu üstlenen gençler sokaklarda savaşıırken; orta yaş grubu da ellerinde şaraplarla, bu sistemi tartışmaktadır. Kimilerinin hala umudu vardır; kimileri ise “çıyancı mı” diyerek, aslında her şeye ne kadar uzak olduğunu belli etmektedir. Gülgül ve Azade arasında geçen diyalog, bu uzaklığı, konuşmanın aslında ne kadar anlamsız olduğunu, açık bir şekilde belli eder:

- Elbette be abicim, o çocukların her şeyi bizim için yaptıklarını biz biliyoruz. Migros'u basıp un dağıttılar bize kaç kere, şeker, sana, makarna, dağıttılar, ülkücü mü neymiş adları, bizden yanaymışlar, bizim orayı alacaklar, karakol dayağını kaldıracaklarmış... Biliyor musun kız bacı, dedi Yıldız'a dönerek, dün akşam gene arbede vardı bizim orda, buralarda bir şey kalmadı ama bizim orası gene dan dun!.. Hepimiz şaşırılmış bakıyorduk Gülgül'e. Azade:
- Ülkücüler mi? dedi.
- Elbette be bacı, bize kim acıyor biliyoruz biz; o ölen çocuklar vardı hani çıyancı mı neymişler, Migros kamyonunu üç kere zapta alıp dağıttılar bize!..
- Şu Gülgül'e de bir türlü öğretemedim ülkücü kim Çayancı kim!.. (Erbil, 1989, s. 73)

Şakayı ve nükteyi komik söz oyunları yaratmada kullanan yerginin dil yapılanması, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, topluluk içindeki kimi konuşmalarda, diyaloglarda belli olur. Mahir Çayan'ın daha kim olduğunu bilmeyen bir insanın, "çıyancılar" adı altında bir grup tasviri yapması, sonra da onu "ülkücüler" olarak nitelemesi; yaşanan kavram karışıklığını ve özünde bu insanların gerçekte yaşananlardan ne kadar uzakta olduğunu komik bir duruşla ortaya koymaktadır. İsimler de bile yaşanan bu karmaşa, yüzeysel algılamamanın da bir eleştirisidir, aslında.

Yergideki toplumsallığın kendini gösterdiği romanlardan biri de Erhan Bener'in yazdığı *Macellos Da Vinci'nin Notları*'dır. Betimlemeler üzerinden ilerleyen roman da, bir bakıma topluma yönelik yargılamalar da devreye girmiştir. Yerginin dört bileşeninden oyunun baskın olduğu anlatıda, sorunlar, sonlara doğru artarak, komik bir dille sunulur. Hatta romanın başlarında karşılaşmayız; toplumsal sorunların derinleşmesiyle, insanlar arasındaki maddiyata yönelik farklılıkların oluşması ve belirgenleşmesiyle, halkın parasız kalmasıyla, özellikle alt sınıfın yaşam koşullarının düşmesiyle ve bir de işsizliği eklersek, toplumsallık devreye girer.

Tanrılara yakarmak değil bizim işimiz,
 Düş görmeyi bırakıp gerçeği görmeliyiz!
 Ne ekmek var ne katık, ne içecek temiz su,
 Yağmur değil çıldırtan, işsiz kalmak korkusu!
 İçtiğimiz su bile vergiyle satılıyor,
 Başkıldırın olursa, işinden atılıyor...
 Kimimiz köle diye Cermenlere satıldık,
 Kimimiz deli diye zındana kapatıldık!
 Sultanın yakınları, Nâzırlar, Hanımsultan,
 Yurtta olup biteni gizliyorlar Sultan'dan.
 Uyarmağa çalıştık, gerçekleri söyledik,
 Desteklenecek yerde, üstelik dayak yedik! (Bener, 2015, s.s. 96-97)

Dizelerde güncellik kendini açık açık belli eder. Halkın içine düştüğü çaresiz durum, anlatıda dile getirilmektedir. Birilerine isyan edilen bu dizelerde, temel ihtiyaçların bile bulunamadığı, insanların bedensel durumlarına göre değerlendirildiği, her türlü gelirden yoksun kaldığı bir dönem eleştirilmektedir. Yerginin, en çok parodi teknikleri aracılığıyla var olan bir tür olduğu düşünüldüğünde, metnin dilindeki destansı anlatıma özgü parodik yapılanma kendini belli eder.

Yağmur yağsın diyerek ne kurbanlar adadık,
Yağmur yağdı ama biz yine de susuz kaldık!
İlk çıldıran dağlarda koyun giden bir çoban,
Sonra köylüler içti yağmurların suyundan.
Kimi hemen çıldırdı, kimi sıra bekliyor
Susuzluktan ölmek mi, çıldırıp ölmek mi zor?
Gerçi sınır boyuna dokunmamış yağmurlar,
Orda tertemiz akan iki ırmağımız var.
Ama, rehin verilmiş ırmak, borç almak için,
Varsa paranız derler, buyurun siz de için!
Ambarlarda buğdaylar başladı tükenmeye.
Köylüler hasret kaldı iki lokma ekmeğe
Biz toprak bekliyorken, yoksun kaldık
bulgurdan.

Beni de çıkardılar, deli diye Kurul'dan! (Bener, 1981, s. 97)

Toplumdaki zor zamanlardır anlatılan. Eskiye dayalı bir kurgunun ağzından karşımıza çıkan satırlarda, aslında anlatıcı, metnin yazıldığı zamanların bir türlü çözülemeyen ve gittikçe kötüye giden aksaklıklarını okuyucuya sunar. Komikliği yaratan ise eski zamanlardaki nesnelere, düzeneklerin kullanılmasıdır. Yergi örneği kabul etmemizdeki neden ise; anlatıcının yarattığı parodik dilde toplumsal ve güncel meseleleri bir bir ele almasıdır. Anlatıcı eleştirilerini, yarattığı eski zamanların dünyası üzerinden yapmaktadır.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda da toplumsal ve güncel sorunlar, komik bir dille karşımıza çıkar. Anlatıcının dikkatleri çektiği nokta ise; toplumda sıklıkla karşılaştığımız, köy ve kent arasında sıkışıp kalan kesimin “varoş kültürü, erkek egemen dünyaya, cinselliğe bakış açısı”dır. Kadın, hep cinsel obje olarak görülmektedir; erkeğin emri altında, o ne derse yapmak zorunda; kimi zaman dayakla, kimi zaman zorla,

korkutularak yaşamaya mahkum edilen bir ‘varlık’tır, o. Ayrıca cinsel açlık da, kadın üzerinden kendini belli etmektedir.

Fidan, elinde direz iplik, kondu kondu gezdi. Kaş alıp kâhkül kesti. Kadınlara yatıp kalkmanın günah dökmeye, sıkıntı savuşturmaya birebir geldiğini söyledi. Yalnızca erkeklerin ‘keyif’ olmadığını, kocasıyla yatan kadının da keyif olabileceğini fitneledi.... Kadınlar ondan öğrendikleri her yeni şey için kocalarından dayak yedi. Rüyalara giren omuzları, kadınlara dayak attıran akılları Çiçektepe’nin ses taşıyan rüzgârını yolundan etti (Tekin, 1990, s.s. 41-42).

Masalsı anlatımın da etkisiyle yergideki toplumsallığın tonu, kendini daha belirgin hissettirir. Kıyıda kalmış yaşamların, cahil insanların, kendince bir düzen tutturmaya çalışan fakir hayatların, dile getirilmesidir, bu satırlar. Yerginin bileşenlerinden biri olan toplumsallığın ve güncelliğin kendini belli ettiği bu satırlarda, komik/güldürücü özelliği de zaman zaman ön plana çıkar.

Anlatıcının değindiği konulardan biri de Çiçektepe erkeğinin kumara merak sarmasıdır. Evlerinde ailelerini bırakıp gelen, onların paralarını kumar masalarında tüketerek harcayan kocalar, dikkatleri çekmektedir. Ayrıca örnekler üzerinden, şiddetin egemen olduğu bir toplumun gelişmemişliğinin altı fazlasıyla çizilir. Arka planda da Türkiye’nin yaşadığı darbeler ve bunun sonucunda da zarar gören insanlardan kesitler de yer alır. “Ramazan davulundan on beş kahve ve kumar sevinci çıkartan Çiçektepe, Lado’nun kaçtığı gecenin sabahında mezarlıkta yapılan bir operasyondan sonra yine marifet saçtı. “Anarşist’ diye bir lafin anlamını kovalarken, konduları soyup soğana çeviren bir çeteye kavuştu” (Tekin, 1990, s. 99). Operasyonla kastedilen, sol grupların polisle çatışması, sığındıkları yerlerden çıkartılmasıdır. Anlatıcı mezarlıktaki çatışmanın sonucuna, şu cümlenin girişiyle “Üç genç ölü güvenlik kuvvetlerince Çiçektepe’den götürülürken...” değinir. Sonuç olarak, özünde, üç tane genç ‘anarşist’ diye suçlanarak öldürülür. Bu kaotik ortamın yarattığı kargaşada, insanlar bir o yana sürüklenir, bir öbür yana. Kendi sorunlarının ötesinde, karşılarına çıkan başka olaylar da, “ekmek, su, okul, para” olmadan yaşayan bu insanların hayatını daha da güçleştirir. Ancak ellerinden hiçbir şey gelmez; isyan etmeye kalktıklarında ise devletin silahlı, sopalı polisleri karşılarına çıkar. Polisin olmadığı yerde de mafya babaları ve adamları vardır. Bu dile getirilenler Türkiye’nin güncel meseleleridir.

Toplumların geçirdiği süreçlerde yaşadıkları problemlerin, devletle, hükümetle, askeriyeyle ilişkili olduğu dönemler, kimi zaman yerginin dilinden okuyucuya sunulur. Karşı taraf olan bu kurumlar, eleştiri oklarını üzerinde toplar; özellikle de çalkantılı dönemlerde. Türk romanında darbe zamanlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir anlatım biçimi olan ‘yergi’ de, bu dönemlerde başvurulan, dile getirme ihtiyacını en çok karşılayan türdür

Yergide toplumun temel taşı olan siyasi meseleler sıklıkla işlenir. Kurgunun içine yerleşen konu, politikanın toplumdaki kuruluşuyla, işleyişiyle, en önemlisi de var olan sorunlarıyla harmanlanır. Toplumlarda hükümetlerin ve dayattıkları politikalarının insanlar üzerinde yarattığı hegamonya; bir süre sonra sanatın diline düşer, eleştiri oklarının hedefi olur. Anlatıcı komik, ama bir o kadar da saldırgan bir dile bürünerek var olan sorunları kurgunun içine yerleştirir ve okuyucunun önüne sunar. Güncel malzemelerdir, genellikle, okurla bir alışverişe girmesi de, doğal olarak daha kolay olur.

4.5. Karşıtlık ve Tipleştirme

Karşıtlık ve tipleştirme, yergide, anlatıcının ele aldığı sorunu, kişiler üzerinden vurgulamak için kullandığı bir dil yapılanmasıdır. Eleştiriye vurgulamak için kişiler, mekanlar, kurumlar, topluluklar, bakış açıları, yaşam şekilleri vb. arasında, anlatıcı bir zıtlık oluşturur. Kimi zaman karşıtlıklarda, çizilen tiplerde abartı bir dil kullanılsa da, önemli olan sorunu okuyucunun algısına dahil etmektir ve kimi zaman bu teknik sık kullanılır ve anlatıcının işini her zaman kolaylaştırır.

Romanlarda karşımıza çıkan tipler; genellikle sınırlı, kapalı dünyaların insanıdır, var olan gerçekliği algılayabilecek düzeyde bile değildirler. Aslında bu kapalı dünya, sınırlılık, insanın gerçeğe olan uzaklığının da bir örneği olabilir; çünkü insan kendini, dış dünyaya ne kadar kapatırsa, gerçekliği algılayabilmesi de o oranda sınırlı kalır. Mesela *Zübük*'te Ankara'ya resmi makamlarla görüşmek hayaliyle gelen grubtaki kişilere çizilen tip komiktir. “Emin Efendinin boyunbağı bile yok. Allah Selamet Versin Murtaza Efendiyi sorarsan, kışında potur, ayağında çedik. Bedir Hoca, yaz ortası, mes lastikle Ankara yoluna düşmüş. İsmail Efendiyi sorarsan, keten pantolu ütü

yüzü görmemiş” (Nesin, 2014, s. 234). Tipleştirmenin örneği olan bu satırlar da, anlatıcı görünümde bir zıtlık yaratarak, geri kalmışlığı vurgulamaktadır. Yergide ön plana çıkan zıtlıklar, aslında iletilmek istenen mesajın dile gelişidir. Ayrıca kasabadan gelen bu grubun şehirdeki halleri, Zübük’ü bulmak için bir hafta uğraşmaları, Çankaya Köşkü’ne çıkmaya kadar, Zübük’ü bulunca hep birlikte gece bara gitmeleri, şehir yaşamının karşısında düşükleri dilemma da, kendi acınası komikliklerini sergilemektedir.

-Ne içersiniz ağalar, söyleyin!
Ben yekten
- Fiski... dedim.
Çifteverenoğlu da, benden duyunca,
-Bana da fiski!.. dedi.
Emin Efendi,
-Anca birlik, kanca birlik, benimki de fiski olsun... dedi.
Bedir Hoca
-Ulan fiski de ne fişki? Dedi (Nesin, 2014, s. 240).

Fışkı; atgillerin taze dışkısına denir. (www.tdk.gov.tr) Bedir Hoca viski sözcüğünü daha önce duymadığı için, viskiyi fişki zanneder ve doğal olarak, insanların böyle bir şey isteyemeyeceğini düşünüp kafası karışır. Yazar romanın sonlarına doğru insanların gelişmemişliğini, cahilliğini, kıyıda kalmışlığını göstermek için eleştirinin dozunu arttırır, yergi anlatıya hakim olur. Yergide komik tipler ön plana çıkar; işler daha karmaşık bir hal alır. Gazinoda içkinin dozunu kaçırıp sarhoş olan kasaba ekibinin tüm parası çalınır; parayı saklayan Bedir Hoca’yı ve diğerlerini, sabaha kadar döverler; saçını, sakalını, tüylerini hamamotuna bularlar ki hiç tüyü kalmasın; otelde herkese rezil olurlar vb. Abartı her satırda anlatıya hakimdir. Dönünce Bedir Hoca’yı saçlı sakallı eski görüntüsüne kavuşturabilmek için buldukları çözüm de, Orta Çağ’dan kalma önerilerden oluşur. “İlk işimiz Kasap Osman’a bir dana kestirmek oldu. Kasap Osman, dananın tulumunu çıkardı. Akli Evvel Bedir Hocayı dana tulumunun içine doldurup döşeğine yerleştirdik. Bir hafta diyende tulum kurtlandı, kokudan Akli Evveller’in hanesine yaklaşılmaz oldu” (Nesin, 2014, s. 245). İki ay sonra Bedir Hoca’nın saçı, sakalı çıkar; insanlar ise kendi buldukları çözüm sayesinde çıktığını düşünür. İlkel bir dünyanın insanlarıdır, komik tiplerdir aslında bu satırlarda anlatılan. Sorunlarla bir arada yaşamaya alıştırlar; çünkü sorunlara bir çözüm bulamazlar. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda da sütü gelmeyen genç kızın göğsünü usturayla kesmeleri gibi, rasyonellik üzerine kurulu eylemler değilllerdir.

Yergide karşımıza çıkan kimliklerin keskin zıtlıklarla, karakterde tek yönlülükle ele alınması düşünülürse, Zübük'ün yalancılık, dolandırıcılık, kandırmaca üzerine şekillenmesi 'satirdeki tip yaratımına' örnek verilebilir. Başarılı bir örnektir, birçok insanın kafasında üçkağıtçı siyasetçi kimliğiyle yer edinmiştir. Anlatıcı eleştirisini, Zübük karakterini kullanarak bu tip üzerinden yapar. Doğal olarak da yukarıdaki satırlarda olduğu gibi eleştirinin yöneldiği kuruma ya da kişiye, kafa karışıklığı yaratmayacak ölçüde kötü, ahlaksız, ikiyüzlü ruh halinin bir göstergesi sayılacak davranışlar çizer. Mesela milletvekili olan Zübük'ün yalanları her geçen gün artar; kasabaya, hiçbir resmi işleme tabi tutmadan, yeni kaymakam gönderir, yeni gelen kaymakam rüşvetle herkesin işini halleder, belediyenin topraklarını satar, mezarlık da dahil vb. Vali'nin geleceği gün de kasabadan eşyasını toplayıp kaçar; sonradan anlaşılır ki sahte kaymakamdır. Zübük ise, ben öyle bir kaymakam göndermedim, diyerek işin içinden çıkar vb.

Halo Dayı ve İki Öküz'de karşımıza çıkan en komik tip Halo Dayı'nın oğlu İdris'tir. Köy ortamında büyüyen, kadın erkek ilişkisini bilmeyen, kapalı bir dünyanın en kuytu yerinde kalmışçasına cahilliğiyle ön planda olan İdris, babası ne derse onu yapan, ilkel bir kişidir. Yaşama karşı hiçbir donanımı olmadığı için, hiçbir şeyi de merak etmez; tek bir konu hariç o da kadınlardır. Doğal olarak meraklı olduğu tek şey karşı cinsle ilgili mevzulardır.

Yaman Mirtaza, avradın datlısı esmer olanıdır. Avrat esmer oldukça ataşı daha çoğalır. Hele zil Arap avrat, ataşından duraman. O avrat niye öyle gararmışdır biliyon mu, ataşından; gendi ataşı gendini yakmışdır. Yaka yaka da gapgara olmuştur... Ah ulan, ah, olmalı ki şimdi bi dene zil Arap avrat, yaaa... Gel tezkire gel! (İzgülü, 2007, s. 66)

İdris kadınları, kızları düşünürken babasının ise kafasından "öküzün kalın boyunlusu, geniş sırtlısına bakacan..." gibi düşünceler geçmekte, bir de oğlundan onay beklemektedir. Bu satırlarda dile gelen düşünceler komiktir. İdris'in cevabı ise basittir; her zamanki 'Heye buba!..' şeklinde olur. Onun için öküz alınıp alınmamasının, ya da nasıl bir öküz alındığının önemi yoktur. Bu iki tip yan yana dolaşır; ancak ikisi de birbirlerinin ne dediğini çok iyi anlamaz.

Yerginin “tipleştirme” özelliğini kullanarak saldırdığı toplumsal yaşamların” bir örneği olan *Halo Dayı ve İki Öküz*'de yaratılan karakterlerin davranışları, düşünceleri, konuşmaları vb. geri kalmış hayatların içinden gelir. O kadar geri kalmışlardır ki, büyük şehrin dünyasına yönelik hiçbir yaşamı, mekanı, insanı kendi kafalarında bir yere oturtamazlar. Şaşkın şaşkın dolaşırlar, insanların alay konusu olurlar. Doğal olarak da, bu anlatı, yerginin okuyucuda bıraktığı acımayla karışık hüznü de içerisinde barındırır.

Köy yaşamı dışına çıkma, Halo Dayı için bir ilktir; bu nedenle de gördüğü, karşılaştığı her durum ya da olay ona garip gelir, anlamaz, garip bir ifadeyle karşılar, çevrelerindeki insanları güldürür. Özünde çevrelerindeki de bilen insanlar değillerdir. Sözcüklerdeki ses değişiklikleri dikkat çeker. Gülüncün tonunu yükseltir.

-Oğul, dedi Halo Dayı, biz ordan öte İsdanbil'a gedecik, nerden gedek ki?

Yardımcı:

-Otoposnan, dedi. Bindiniz mi guş gibi uçar...

Halo Dayı sordu:

-Bahalı mı ki?

Yardımcı:

-Bahalı ya, dedi... Amma siz gamyonnan gedin...

-Gamyon? (İzgi, 2007, s. 77)

İkisinin de kafası karışıktır, İstanbul'a nasıl gideceklerini bilemediklerini için her türlü öneriye şüpheyle yaklaşırlar. Para gibi sınırlayıcı bir durum olduğu için de en ucuz hangisiyse onu tercih ederler; sonuç olarak kamyonların arkasında önce Ankara'ya, sonra da İstanbul'a giderler. Şoförlerin yemek yemek için durdukları yerlerde ise Halo Dayı'yı görenler, onun tipinden yola çıkarak dilenci olduğunu düşünürler ve ona göre davranırlar. Şehir insanının ve köy insanın, en basitinden, görünüşlerindeki farklılık bile kendini belli eder. Bu yaratılan zıtlık, yerginin tipik bir ögesidir. İki taraf da birbiriyile iletişim kuramaz. Şoförü bulmak için lokantaya giren Halo Dayı'ya, müşterilerden biri “Allah versin, Allah versin!..” der, masadaki yemek yiyen kızlardan birinin tepkisi ise daha komiktir.

Masadaki kızın biri, bir dilim ekmeğin üzerine bir pırzola koyup uzattı Halo Dayı'ya:

-Al amca, dedi, dedi, dua et, yarın bitirme sınavlarım başlıyor...

Anlamadı Halo Dayı... Elinde pırzolalı ekmek, bakakaldı genç kızın yüzüne. Kız da Halo Dayı'ya bakıyordu. Gocuklu adam:

-Tamam işte, aldın pırzolanı, yaylan!.. dedi (İzgi, 2007, s. 86).

İnsanların gözünde dilenci kimliğiyle görünmektedirler. Buldukları ortama göre karşıtlık yaratırlar. Halo Dayı ayrıca, bu kadar insanın İstanbul'a öküz parası kazanmak için gittiğini düşünmektedir. Mutlu görünenleri de "Bunlar öküzlerini almışlar" şeklinde yorumlamaktadır. Yerginin belirgin olduğu romanlarda karşımıza çıkan saf ve iyi niyetli tiplerin örneği olan Halo ve İdris, aynı zamanda tek yönlü ve yüzeyseldir. Sonunda kamyonlarla Ankara'ya ulaşırlar, oradan da İstanbul'a gideceklerdir. Ankara'da makyaj yapmış genç bir kız görürler; ancak makyajı algılayamazlar, kocasından dayak yediği için morardığını düşünürler.

-Yazzık, dedi acep kim mosmor etmiştir ki oğul?

-Neyi buba?

-Görmedin mi, kızın her iki gözü de mosmordu...

-Bilmem ki buba...

İdris düşünmeye başladı."

"Acep kim vurmuşdur bu güzel kızın her iki gözüne? Niya vurmuşdur? Belki de yataktan kaçmışdır, herif de gızmışdır, yakalamış vurmuşdur gözünün üsdüne üsdüne..."

"Amma gene yazzık o güzel kıza. Hadi bu gözünü morartdın, öteki gözüne niye furdun ki? Elin gırılınsın inşallah, çont olsun. Bulmuş da lamba gibi avradı (İzgi, 2007, s.s. 93-94).

Genç kızın göz kapağının üzerine sürdüğü koyu renk fardır; ancak baba ve oğul alışkın olmadıkları için anlayamazlar. Yerginin temel özelliklerinden biri olan abartı dil, bu satırlarda kendini belli eder. İnsanlar, köyde yaşasalar bile, şiddet sonucu göz morarması olup olmadığını az çok anlayabilirler. Anlatıcı toplumun geride kalmışlığını, kırsal yaşamın şehir kültüründen olan uzaklığını abartılı farklılıklarla, karşıtlıklarla ortaya koyar.

Romanın en komik tipi İdris'tir; Anadolu'nun köylerinde yetişmiş, saf, cahil, sınırlı bir dünyanın içinde yaşayan, şehir yaşamıyla ilgili hiçbir şeyi bilmeyen genç erkekleri temsil eder. Çok cahildir; cahilliğiyle de romanda kendini sık sık belli eder. İdris'in betimlemesi de cahilliği vurgulanarak yapılır. Yergilerde genellikle var olan "abdal, deli, soytarı" figürünün yerini dolduran bir karakterdir, İdris. Anlatıcı romanda, okuyucunun dikkatini çekmek, mesajı vurgulamak için, onu kurban etmiştir.

Pompanın üzerinde dönen rakamlar, hani şu askerlikte bol bol kulağını çektirip, dayağını yediği, ama bir türlü şu beştir, şu ikidir diye öğrenemediği rakamlar. Ama salınacağına yakın, birden ona dek olan sayıları öğrenmişti. Sonra on biri biliyordu, iki bir yan yana, sonra yüzü biliyordu, bir bir, bir de iki sıfır yan yana... Sayılardan başkasını öğrenememişti... Ama hangi patatesin iyi, hangi patatesin kötü, hangi patatesin pişince dağılır, hangisi dağılmaz, hemen bilirdi... Sonra, kabuğu hangi şekildeki soğan acı olur, sonra kabuğu nasıl soğan elma gibi soyulup yenir, bunları çok iyi biliyordu... (İzgü, 2007, s. 97)

Yaşamını kurduğu ne varsa o kadar sınırlıdır ki, şehirde bir adım öteye gitse şaşırıp kalır. Komiktir; çünkü çoğu zaman ne yapacağını bilemez, bilse de yanlış yapar. Satirin tipik saf, cahil tipidir. Okumayı yazmayı bir türlü öğrenememiştir; ancak askerde iyi yemek yapmayı öğrenmiştir. Karşı cinsiyle ilgili de tek bildiği “çocuk doğuran, aş pişiren, su ısıtan”dır. Ancak askerdeki arkadaşı Murtaza, kadınlardan, kızlardan farklı konularda bahsederek kafasını fazlasıyla karıştırmıştır. Gittiği her yerde kadınlarla, kızlarla ilgili detayları görmekte, onlar üzerine kafasında komik senaryolar üretmektedir. Ankara’ya geldiklerinde, babası “Büyük evlerin avradı da çok olur.” diye söylediğinde İdiris’e, şaşırır ve çok heyecanlanır. “Üfff,” dedi İdiris içinden... “O avrat gibi üç dört dene... Üçü dördü de yanında... Akşam hangisini isdersen onu alın tandır yorganının içine... Ötekileri salan... Gedin, orda yatın den... Bes Angara’nın avradları da başka... İsdanbıl’a getmeyip burda mı galsak ki?” (İzgü, 2007, s. 95) Devamında da babasına sorar, burda mı çalışsak, diye; ancak baba, köye, İstanbul’a gideceğini söylemiştir, sözünden dönmek istemez. Önce Ankara’ya sonra da İstanbul’a giderler, kamyonların arkasında. Tabi İstanbul’a yaklaştıkça medeniyet seviyesi yükselmeye başlar, alışılmadık davranışlar, şehir alışkanlıkları ya da düzenleri karşılarında çıkar ve ikisi de anlamaz. İki farklı kültür arasındaki karşıtlık iyice belirginleşir. En basitinden tuvaletin paralı olması Halo Dayı’ya da, İdiris’e de çok garip gelir, para vermek istemezler. Zaten mola yerinde tuvaleti de çok zor bulurlar, İdiris “Buba, üsdünde iki dene böyle olacak, zıfır zıfır, yani yuvarlak.” diye anlatmaya çalışsa da ikisi de bulamaz. Birisine sorup tuvaletin içine girerler, çıkarken de tuvalet bekçisi şaşkıncıdır; çünkü para vermeden yürüyorlardır.

-Hop, hop, dedi, nereye hele?

Baba oğul birbirlerinin yüzüne baktılar. Tuvalet bekçisi:

-İki lira, dedi.

Anlamadı Halo Dayı, hiç helaya gitmek parayla mı olurdu?

-Ne iki liresi? dedi.

- Adam başı birer liradan ikiniz iki lira...
- Get oğul işine, dedi Halo Dayı, ama yapıştı tuvalet bekçisi yakasına:
- Burası değermen arkası değil, dedi. Boşuna beklemiyoruz burada.
- Halo Dayı, tekrar oğlunun gözüne baktı, ne de olsa oğlu askerden yeni gelmiş, şehir nedir biliyordu. Oğluna:
- Oğul İdiris, olur mu böyle şey? Dedi.
- Bilmem ki buba, biz gitanın zıfır zıfırına gederdik (İzgu, 2007, s. 100).

Tuvaletin paralı olmasını bile algılayamayan baba, oğul; izole edildikleri dünyanın dışına çıktıkları ilk anda bir karmaşanın içine düşerler. *Zübük*'te de, *Halo Dayı ve İki Öküz*'de de temel sorunlardan biri olan cehalet, özünde Anadolu halkının temel problemidir. Birisinde yaşananlar köyde geçer, diğesinde ise İstanbul'un sokaklarında; ancak her ikisinin insanı da köylüdür, köy insanını sembolize eder. İkisinde de yergide sık işlenen konulardan biri olan "cehalet" ele alınmıştır.

İstanbul'un dünyasında yaratılan karşıtlık, çizilen görüntülerde iyice belirginleştirilir. Halo Dayı ve İdiris için asıl sorun, İstanbul'a gittikten sonra başlar, hatta ilk günden, ilk saatlerden sonra. Otobüse binmeyi bile bilmeyen bu iki insan için, şehir yaşamına ayak uydurmak gerçekten zordur. Karşıdan karşıya geçemezler, arabaların arasında sıkışıp kalırlar, kahve diye gazinoya girerler, kaybolurlar, yatacak yer bulamazlar, bindikleri otobüslerde hor görülürler vb. Ayrıca Halo Dayı için İstanbul'un kızları ahlaksızdır, erkeğin abdestini bozar. Hiç sevmemiştir bu kızları, oğluna da bu kızlarla ilgili nasihatler verir.

-Amm oğul biliyon mu? dedi. Şu İsdanbil'im avratları heç mi heç yaramaz. Çok üryan geziyorlar, bizim Mehdi Hoca der ki, böyle üryan gezen avratlar öteki dünyaya getdikleri zaman, bu dünyada nereleri açık gezdilerse, oralarına gocaman gocaman cehennem akraplardan yapışdıracaklar, derdi. Çıplak gezen avrat, akrabın acısıynan anam yandım, anam öldüm dedikçe, zebaniler daha büyük, daha büyük akrplar yapışdıracaklarmış orasına burasına... (İzgu, 2007, s. 117)

Halo Dayı'ya göre önemli olan bu kadınlara kötü gözle bakmamaktır; şayet baktılarsa da gusül abdesti almalarıdır. Babasının uyarısından sonra, İdiris'in içinde korkular belirir; çünkü akli kızlardadır ve bir an için olsun kendini suçlu hisseder. Ne de olsa günaha girmek istemez; denize girip abdest alabilir miyim acaba, diye düşünür. Ancak bu kalabalık da mümkün değildir. İdiris'te absürde varacak derecede kendini belli eden cahil düşünceler, yerginin doğasındaki soytarı figürünün bir görünümüdür.

İstanbul'da ilk gün oldukça zordur onlar için, kalacak yer bulamazlar, istasyona giderler. Paraları yoktur, ekmek ve soğanla karınlarını doyururlar, bütün günü yürüyerek ve iş arayarak geçirirler. Çaresizdirler; ancak bu durumun farkında bile değillerdir. Halo Dayı için İstanbul, öküz parası kazanma yeridir; başka bir anlam yükleyemez bu koca kente. Sınırlı bir dünyanın bakış açısıdır, bir bakıma.

Bu koca kent hiç korkutmamıştı Halo Dayı'yı. Halo Dayı'ya göre şu anda kocaman İstanbul, salt iki öküz için kurulmuş bir kent gibiydi. Halo buraya gelecek, iki öküz parası kazanacak ve ondan sonra köyüne gidecek. Ne yanına baksa, öküz parası gözüyle bakıyordu. Bozulmuş bir arabayı iten insanlar, emek ve öküz parası... Yerleri süpüren bir çöpçü, emek ve öküz parası... Onun için İstanbul'un bir anlamı yoktu. Yalnız bir tek şey arasına gözüne çarpıyordu, o da kadınlar... Bunların öteki dünyada yanmadık yerleri kalmayacaktı... Yandım anam!.. diye bağıracaklardı, cehennem zebanileri iki kütük daha atacaklardı cehenneme... (İzgu, 2007, s. 143)

İdiris için ise daha farklıdır İstanbul; kadınları, kızları tanıdığı yerdir. Bir kadının peşine takılıp gazinoya girdiğinde, sahnede dansöz görür ve şok olur. İlk defa çıplak bir kadın görmüştür, “Aboov ki aboov,” diyordu içinden, “el gadar tumanı (donu), el gadar!...” şaşkındır, bütün gece de bu şaşkınlıkla uyuyamaz. Yerginin dilinde kimi zaman karşımıza çıkan argo sözcükler, çizilen tipi belirginleştirmede kullanılmıştır.

Anlatıcının cahilliğe karşı takındığı tutum, romanda karşımıza çıkan tiplerde kendini belli eder; bu kimi zaman kıyafette olur, kimi zaman yaşama biçiminde, kimi zaman da alışverişte kendini gösterir. Özellikle alışveriş yapan kişi İdiris ise bu cahilliğe bir de saflık eklenir. Paranın kendi içindeki dağılımını, küçükten büyüğe doğru nasıl sıralandığını bile bilmeyen İdiris, Hacı ondan soğan için elli kuruş istediğinde, ona elli lira verir. Elli kuruş ve elli lirayı aynı zannetmektedir, aradaki farkı idrak edemez. Yargılamaların tip üzerinden yapılması, yerginin belirgin bir özelliğidir; doğal olarak anlatıcı da romanın saf, cahil tipi olan İdiris sayesinde, toplumsal eleştirisini yapar. Tipik özellikler, fazlasıyla ön plandadır.

Yergi, eleştirmek istediği durumu, olayı ya da toplumdaki sorunu komik bir dil üzerinden gerçekleştirir. Karşı tarafta ikna edicilik yaratmak isteyen bir tür olan yergi, kimi zaman acımasız da olabilir. Her ne olursa olsun, temel amaç var olan sorunu, daha

da belirginleştirmektedir. Bu romanın da karşı tarafa iletmek istediği temel düşünce, Anadolu insanının cahilliği, geri kalmışlığı, şehir yaşamıyla arasındaki büyük uyumsuzluğu, yoksulluğudur. Zıtlıklarla çizilen panorama, aslında bu iletilerdir.

Bir Düğün Gecesi'nde ise farklı tiplerle karşılaşırız; işadamı, polis, solcu veya sağcı, akademisyen vb. Bunlar arasında en ilginç tip, ya da rahatsız edici de diyebiliriz, Ali Usta'nın yeğeni, Polis Ahmet'tir. Etrafa göz kulak olması için çağrılan, yeri geldiğinde İlhan'ın azarları karşısında aşağılanan, ezildiğini ezmeye çalışan, küçük insan tipidir; çıkarıcıdır. Güçlüye yaranmaya çalışan, çalışırken de daha çok ezilen, bükülen bir polistir. Kimse tarafından sevilmez, herkeste bir tiksindirici duygu bırakır; yaranmaya çalıştığı kişiler de bile. Romanın en sevimsiz kişisi olarak, arada bir görünür; aynı zamanda faşist tipleri de sembolize eden kişidir.

Sersem! Öyle bir polis Ahmet, "Sizin için ne yapabilirim Tezel Abla?" deseydi sana, herkesle dalga geçerdin. Ahmet, Tezel'e böyle deseydi, bu Tezel herhalde : Tabi bana bir şey yapabilirsin polis bey kardeşim. Koş şurdan bir kadeh içki bul getir. Bu arada Hakan'ı da ensele ve sık kurşunu üstüne, hadi bakayım aslanım, derdi. Beni içkimle rahat bırak, derdi. Yok öyle demezdi. Aman kardeşim, ben kendimi korumuyorum ki, sen beni ne diye koruyacaksın? Hadi marş marş, derdi (Ağaoğlu, 2003, s. 303).

Ahmet'in, romanın en bilge kişisi olarak karşımıza çıkan Ali Usta'nın yeğeni olması da ilginçtir. Zıtlıkların bir arada olması, en olmaz dediğimiz yerde kötünün, kendini ucundan da olsa göstermesi, yaşamın çok yönlü yapısını da alttan alta hissettirmektedir. Siyasetle, siyasi düşüncelerle kendi yaşamını yöneten, insanları sınıflandıran, ayrıştıran; en önemlisi de kendi savunduğu ideolojiyi, çıkarlarına ters düştüğünde terk eden insanların yargılaması olan *Bir Düğün Gecesi*, yetmişlerin panoramik bir eleştirisidir.

Tüm bu çizilen tiplerde, ele alınan meseleyi vurgulamak için yaratılan karşıtlıklarda önemli olan toplumda yaşanan sorunları dile getirmektir. Kimi zaman tipler, abartı bir görünüme bürünebilir ya da bulunduğu konumun fazlasıyla karşısında yer alabilir; ancak asıl amaç anlatıcının ele aldığı sorunun belirgin bir yapıya bürünmesidir. Bu tipler genelinde davranışlarındaki aptallıklarla anlatının içerisinde kendilerini gösterirler. Bu açıdan da okurun kolayca fark edebileceği, çok da fazla uğraşmasının

gerekmeyeceği sahnelerin içerisinde yer alırlar. Komiğin dozunu yükselttikleri için de, anlatının dinamiğini kurarlar, metnin olumlu enerjisini yapılandırır.

4.6. Yargılama ve Eleştiri

Yargılama, yerginin var olan gerçekliğe en yakın duran özelliğidir. Metnin temel yapılanışıdır; amacıdır. Her neyi ya da kimi ele aldıysa, yargılayarak, okuyucunun önüne var olan sorunu çıkarır. Komikle içiçe yapar, güldürür; ancak arka planda toplumda yanlış giden kimi durumlar vurgulanmıştır; içten içe bir kızgınlık vardır. Ancak içerisinde bir umut da barındırır; bu nedenle de aynı sorun birçok kez karşımıza çıkar, tekrarlanır, yazar hiç bıkmadan aynı sorunu defalarca, farklı kimlikler üzerinde yapılandırır. Bu açıdan yergi, vazgeçen bir tür değildir, hep iyiyi kurmak çabalar. Kara mizahla ayrılma noktalarından biri de budur, zaten.

Yerginin ele aldığı konulara baktığımızda; temelde toplumda uzun yıllardır var olan, bir çözüme ulaşmamış kimi sorunları görürüz. Anlatıcı ortaya çıkarmak istediği bu sorunları, yarattığı yapay dünyanın içinde, kendi gerçekliğiyle bir arada, okuyucuya sunar. Aslında bu tutum, yerginin ahlakî bir dünyanın içinde yer alabileceğini ve okuyucu karşısında işlevsellik taşıdığını da göstermektedir.

Yerginin çatısı altına giren romanlara baktığımızda doğal olarak hepsinde ele alınan, eleştirilen gerçeklikler benzerlik taşır. Bu gerçeklikler *Zübük*'te, *Halo Dayı ve İki Öküz*'de halkın cahilliği, eğitimsizliği olurken; *Tutunamayanlar*'da gelişmemişlik, geri kalmışlık, *Bir Düğün Gecesi*'nde ise siyasî yaşamdaki baskılar ön plana çıkar. Özünde hepsinin dayandığı yer ise aynıdır; toplumun çözülemeyen sorunları.

Toplumun cahilliği neredeyse her romanda dile getirilen, yargılanan bir meseledir. Kimi zaman bu cahillik, dinle, yobazlıkla şekillenerek karşımıza çıkar; *Zübük*'te olduğu gibi. Kasabada doğru düzgün okul yokken, gösterişli bir cami yapmaya çalışan insanların cehaleti, geri kalmışlığı örnek verilebilir. Bu cami fikrine karşı çıkan tek kişi Avukat Burhan Bey'dir; nedeni de çok basit, kasabanın bir okula ihtiyacı vardır ve camiye harcanacak para, eğitim amaçlı kullanılmalıdır. Çevreden ise Avukat Burhan Bey'e

“Zındık, kâfir, dinsiz, imansız vb.” yorumlar gelir. Zübük hoparlörden komik bir üslupla, çevresine seslenir, insanların tepkisi ise daha komiktir.

-Bir hakikat kalmasın âlemde Allahım nihan!.. diye bağırdı.
Millet bu sözü dua sanıp,
-Amiiin! diye ünledi.
Bunun üzerine Avukat Burhan yeniden konuşmaya başladı:
-Hemşeriler, isterseniz susayım, konuşmayayım..
-Konuş, konuş bre zındık!..
-Konuş dinsiz imansız!.. Konuş (Nesin, 2014, s. 194).

Bu tepkiler üzerine Avukat Burhan Bey’in yaptığı konuşma mantıklıdır ve asıl ihtiyaç olanı ortaya koymaktadır. Derneğin kurulmasını o da ister; fakat cami yaptırma derneği yerine, okul yaptırma derneği olmasını teklif eder. Okul için sunduğu gerekçe ise gayet basit ve açıktır: “Kasabamızda bir tek ilkokul var. O da okula benzemez. Çocuklarımıza yetmez oldu. Dershanelerde üst üste yığılmışlar. 70 çocuk, 80 çocuk bir dershane” (Nesin, 2014, s. 194) Başka bir neden de çocukların bir saatlik yoldan gelmeleridir. Kış günü okula gitmek isteyen bir çocuğu, kurtun parçalamasını da örnek verir. Ancak herkes cami peşindedir; doğru düzgün namaz kılan olmamasına rağmen. Hatta Burhan Bey’in partisindeki arkadaşları bile cami yapılmasını ister. Bu durumdan güç olan İbraam Bey de, elini Burhan Bey’in suratına doğru kaldırarak nutuk çekmeye başlar; Burhan Bey’in ‘komonist’ oyunları peşinde olduğunu iddia eder. “–Burhan Beeey, Burhan Beeey, diye bağırdı. Müslüman mahallesinde salyangoz satılmaz... Sen kendine gel biyol! Vah Vah... Bir hemşerimizi böyle görmek bizi üzdü. Biz birlik olalım diye çabalıyoruz, sen ikilik çıkarıyorsun... Yazıık!.. Bunlar hep komonist oyunları...” (Nesin, 2014, s. 195) Yerginin doğasında var olan yargılamanın bir örneği olan bu satırlar, insanların kendi kapalı dünyalarında hiçbir ilerleme göstermeksizin; bilinenleri sorgulamadan, düşünmeden, karşı tarafı anlamadan nasıl saldırıya geçtiklerini gösterir. Hep bir tıkanmışlıktır aslında, söz konusu olan. Rasyonaliteden uzak hayatların, dört bir yanı kapalı dünyalarında boşa giden; ne kendilerine, ne de ülkeye faydası olan hayatlar.

- Müslümana eziyet edecek...
- “Müslüman” azapta gerek” diyor dinsiz...
-Zındığı susturun!
-Yahu, bir Müslüman evladı yok mu, şu kâfirin dilini kesecek...
-Hayını susturun!.. (Nesin, 2014, s. 196)

Avukat Burhan, bu tepkilerin sonucunda, çareyi kaçmakta bulur. Zübük araya girmese, kendi partisindeki arkadaşlarından bile dayak yiyecek olan Burhan Bey, bu olaydan sonra, kasabadan ayrılır. Ancak kasabadan ayrılacak olması, onun haklılığını değiştirmez; Burhan Bey'in söylediği gibi kasabada doğru düzgün namaz kılan bile yoktur. Bu durum kısa bir süre sonra, yaşanan bir olayla da kanıtlanmıştır. Ahırından kaçan dana, camiye saklanmıştır, insanlar bir ay boyunca onu arar ama bulamazlar; camiye bakmak kimsenin akına gelmez, camiye namaz için giden de yoktur. Bir ayın sonunda dana bulunur; ancak son nefesini vermek üzeredir. Sonuç olarak ikinci bir camiye ihtiyaç yoktur; ancak okula ihtiyaç vardır; en azından okula giden bir sürü çocuk vardır. Karda kışta, uzun yollardan yürüyerek gelmeye çalışan, küçük bir sınıfın içine kalabalık halinde doluşan çocuklar... Yerginin temelde komik kavramından ve eleştiriden oluşmasının belirgin bir örneği olan bu satırlarda; anlatıcı, toplum dünyasındaki dogmatizmi, gerikafalılığı, boş inançları yargılamaktadır.

Türk romanında yerginin en belirgin örneği olan Aziz Nesin'in *Zübük*'te, toplumun cahilliğiyle paralel giden, siyasi kimliğin aldatmacaları kendini fazlasıyla hissettirir. Ana karakter, tüm anlatı boyunca kurduğu tezgahı, başarılı bir şekilde yöneten, insanları söylemleriyle, vaatleriyle kandıran biridir. İnsanlar da her söylenene, sorgulamadan, kendi dünyasında tartmadan inanan, sürü halinde hareket eden, kimi zaman 'aptal' denecek kadar akılsız davranan tiplerdir. Sonuç olarak her iki taraf da, farklı açılardan da olsa, kaybeder, hepsi yanlışları doğrultusunda yargılanır.

- Hay babana rahmet... İyi bildin. Bak dinle Kadr'efendi. Aramızdaki geldi-geçtiyi unut. Sen benden iyisini bilirsin, siyaset yolunda her bir söz söylenir. Zaman olur sen bana namussuz dersin, zaman olur ben sana namussuz derim, ödeşiriz. Demokrasinin icabı bu, öyle mi, değil mi? (Nesin, 2014, s.s. 92-93)

İnsanların demokrasiye bakışının bu kadar güvensiz olması, karşılıklı içerisinde barındırır. Demokrasi, toplumlarda insanların kendi fikirleri doğrultusunda bir seçim yapabilme, düşüncelerini ortaya koyabilme ve bunları yaparken de şeffaflığın değişmediği bir siyasî duruştur. Siyasetin kaypaklığının bir çizimi olan bu romanda, bu gibi kavramlara karşı olan sanatçının güvensizliği açıkça ortadadır.

İnsanların yokluklarla dolu bu hayatları, birçok romanda kendini belli eder. Sadece fakirlik de değildir, bunun yanında bir de ‘geri kalmışlık, kirlilik, çirkinlik’ de zaman zaman karşımıza çıkar, betimlemelerle yargılanır. *Zübük*’te, kasaba halkı üzerinden tüm toplumu eleştiren anlatıcı, sırasıyla her konuya değinir. Oteller, lokantalar, okullar, yatakhaneler, evler vb. hep bir soruna bulaşmış bir kimlikle görünür. Oteller temiz değildir, çarşaf lar değişmemiştir, temiz çarşaf isteyenlere de, “Beyim, daha geçen hafta değiştirdik, temizdir, anca üç kişi yattı...” şeklinde cevap verirler (Nesin, 2014, s. 103). Ya da lokantaların, otellerdeki eşyaların görünümünü de aynı komikliği, rahatsız edici de olsa, aynı çirkinliği içerir. Lokantaya yemek yemeye giden Almanca öğretmeni gördüğü tablo karşısında şaşırır; doğru dürüzgün bir sandalye bile yoktur. Sandalyelerden sonra sıra yemeklere gelir ki en rahatsız edici olanı budur.

Aralıklı masa tahtaları, üstüne kimbilir kaç yıldır yağlar, yemekler döküle döküle pırl pırl şimşirleşmişler. Bir çocuk, kirlı bir paçavrayla masanın üstünü sildi. Yemek tencerelerinin durduğu yere gittim. Ağzıları açık tencereler, tepsiler sıra sıra dizilmiş. Hepsinin üstüne siyah bir tül örtülmüş, dantelli bir tül... Elimi oynatınca, yemeklerin üstündeki siyah tül kendiliğinden havalandı, şaşırdım. Benim kara tül sandığım, karasinek yığını değil miymiş... Sinek bulutu içinde kaldım (Nesin, 2014, s. 104).

Ayıp olmasın diye lokantadan çıkmayan Almanca öğretmeni, yemeğini yemez. Bir tek dibi yosun bağlamış, ağzı kırık sürahidenden, yeşile çalan suyu içer. Her yer çok bakımsızdır, pistir, kötü kokuyordur, sokaklar eğri büğrüdür, evler tozlarla kaplıdır. İnsanlar temizliğin ne olduğunu bile bilmemektedir, kimse onlara öğretmemiştir. Anlatıcının eleştirdiği bu yaşantılarda, sorunu ön plana çıkarma çabası abartılı bir dilde kendini belli eder.

Ele alınan romanlardan biri olan *Bir Düşün Gecesi*’nde de, zaman zaman, kurgunun içine sıkışan uzun sataşmalar, olaylardan çok onların nasıl var olduğuyula, dış dünyadaki görünümüyle ilgili yorumlamalar, yargılamalar, kendini gösterir. Genellikle anlatıcı ülkenin ilerleyişinde yaşanan çıkmazları, toplum üzerinde yaratılan baskıları ya da politik görüşlerin doğrultusunda insanların birbirine uyguladıkları aşağılamaları, eleştirel bir yapıya bürünerek, komik bir dille yargılar. Romanda kimi zaman yargılamalar kişiler üzerinden yapılır; kimi zamansa belli bir kişiden çok topluluklar ele alınır. Acımasızlık, saldırgan üslup; örneklerde kendini gösterir.

Romanda yerginin çemberinde, yargılanan kesimlerden biri “milliyetçilik” adı altında kendi çıkarlarını düşünen, uzaktan yurtsever geçinen yapmacık kişilerdir. Bu kesimi anlatıcı, karşılaştırmalar yaparak betimler. Alaycı bir dil kendini belli eder. Hatta bu alaycı dil zaman zaman saldırgan bir üsluba da dönüşebilir.

Çıngıl çıngıl pazenleriyle köy çocukları çiziyor. O pazenler üstüne uyduruk iki yama atmayı unutmadan, kırk örgü saçları, bitliyim, diyen çocuklar çiziyor... Burunlarından akan sümükleriyle, vahşi hayvan bakışlarıyla... Yurdum, yurdumun insanları, diye gözleri yaşaracak orda, uzakta, Cincinatti'deki Cemil Türk'ün o eski yüzbaşının. Cim Törk! Karısı, bir Amerikan evinin iki yanı camlı şömine duvarına asar asmaz onları dönüşünde. Eski yüzbaşının gözleri yaşarırken kaç tablo ismarlanacak artık karga sesli, geçmişsiz, 'Is'nt that amazing!' çığlıkları atan seyrek saçlı Cincinatti kilise kadınları adına (Ağaoğlu, 2003, s. 94).

Bu satırlarda konuşan Aysel'dir; Ömer'in iç konuşmasında hatırladığı Aysel'in sözleridir. Bir bakıma da, her ikisinin bu yapmacıklığa tepkileridir. Aysel romanda olmasa da, iç konuşmalarda karşımıza çıkar, düşüncelerini hissettirir. Romandaki uzaktan yurtsever geçinenlere, iki gözyaşı dökmeyi milliyetçilik zannedenlere karşı duyulan bu kızgınlık, Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında yargılamaya dönüşür.

Her ne kadar taraflı bir tür olsa da yergi; bu romanda bütün politik duruşlara eşit mesafede yaklaşır. Doğal olarak da eleştiri çemberine alınan diğer bir kesim de üniversitelerde, eylemleriyle dikkat çeken, ülkeyi kurtarma adına devrimci geçinen gençlerdir. Düğünde, ilerleyen saatlerde, Ömer'in karşısına, bir zamanlar bütün üniversiteyi kapitalist sistemi eleştiren eylemleriyle, fikirleriyle ayağa kaldıran Tuncer çıkar. Siyasî söylemleri, fikirleri yaşamının her yerine adanmış biri olan Tuncer, Ömer'in karşısına bambaşka bir kimlikle çıkmıştır. Ömer şaşkındır; çünkü paranın hükmünden nefret eden Tuncer, milletvekilinin kızıyla evlenmiştir, yurt dışında doktora yapmaktadır, masraflarını ise zengin kayınpederi karşılamaktadır. Karşımıza iki farklı bağlamda şekillenen bir tip çıkmaktadır, Tuncer'le.

Derslerde karşıma geçip: “Ooo, maşallah hocam, bakıyoruz Küba'nın ekonomisini de eleştiriyorsunuz artık. Sonra da sosyalist geçiniyorsunuz,” dedin... O zamanki gibi şimdi de gülümsesene. Marks'ın da eleştirilebilir olduğunu anlatmaya çalışırdım. Hep aynı serinkanlılıkla. Yine öyle olsana. –Olamıyorum. İçim sürekli bir öfkeyle, öyle Tuncer, diyor, sen yapılabilecek her şeyi yaptın. Bir bölüm

arkadaşınla elele kolkola yapılabilecek her şeyi hepimize gösterdin durdun: Ders yok arkadaşlar! Çıkın dışarı! Bu düzenin üniversitesini bitirip bu düzenin bir yerinde bir şey olmak istemiyoruz! Boşaltın burasını!.. Halkımız emperyalizmin kışkacı arasında zulmün yumruğu altında inim inim iniyor. Bunlarsa bize hâlâ, yok Özel Kalkınma Mantığı, yok bilmem ne diye nutuk çekiyorlar... (Ağaoğlu, 2003, s. 149)

Tuncer'in yaşamındaki, tam tersi olabilecek şekilde karşımıza çıkan bu kutuplaşma, şaşkıncı bir nitelik taşır. Bu şaşkıncılık ise, yerginin karakteristik bir niteliğidir. Bu satırlarda satirik anlatım, birbiriyle çatışan iki farklı dünya yaratarak, okuyucuyu etkilemeyi amaçlar. Bu farklılıklarla, zıtlıklarla verilmek istenen mesaj, daha da güçlendirilir. İki farklı uç, her zaman dikkat çekici olduğu için, anlatıcı vurgulamak istediği konularda bu karşıtlığı tercih etmiştir.

Anlatıcı Ayşen kimliğiyle, düğünde var olan her kesimden insanın eleştirisini yapar. Etrafında dans edenlerle birlikte dönüp duran Ayşen, iki dünya arasında sıkışık kalmış bir kız çocuktur. Ne kendi olabilmiş; ne de başkalarıyla özdeşleşebilmiş. Kendini kabul ettirmek için oradan oraya savrulup durmuş ve tüm çabalaması hiçbir işe yaramamış, hep dışlanmış bir kimlik. Anlatıcı, Ayşen'in gözünden, onu dışlayan ayrımcı grupları ele almakta ve eleştirmektedir. Eşitliği savunurken, karşıt görüşlü olanı öteleyen, insanları maddi konumlarına, etiketlerine göre sınıflandıran, dışarıda bırakan; buna rağmen kendilerini 'işçi haklarını savundukları' için yenilikçi zanneden kişilerdir, anlatıcının kışkacına aldığı. Doğal olarak da Ayşen'i dışlamışlar, yalnız bırakmışlardır. Ayşen, devrimci grupların arasına girmek için ne kadar çabalasa da, babası ünlü iş adamı olduğu için, onların içinde hep bir adım dışarda kalmıştır. Tüm bu yapılanmalar, aslında tek bir düşüncenin emri altına giren insanların eleştirisidir.

Pastamız yani. Çünkü artık nikâhlandım. Artık böylece 'biz' oldum. 'Ben' demeyi unutmuyacak mıydık? 'Ben' yok, 'Biz' var: Pis burjuva kızı! Unutamaz mısın ikide bir 'ben' demeyi? Unuttum işte Gül. Söze sık sık "Çocuklar ben..." diye başladığım için, beni sürekli böyle azarlayıp durmuş olan bütün eski arkadaşlarıma selâm söyle. "Ayşen 'biz' olmuş" de. Babandan haberi alınca.. (Ağaoğlu, 2003, s. 240)

Cümlelerde küçümseyici bir dil kullanılır. Gülünç olandan çok karşıt dil kullanılarak yaratılan bir isyan vardır. Ayşen'in, o insanların dilini kullanarak, kendisini dışlayan gruba içten içe bir seslenişidir. Dil uyumsuzlukları, kısa cümlelerde, seslenişlerde,

anlamsal sapmalarda, gülmece dilini kurar. Ancak mizahın pozitif yapılanmasından çok, karamsar bir dünya görüşü baskın gelir.

Hep bir dışlanmışlıktır, söz konusu olan. İnsanların düşünceleri, siyasî fikirleri yüzünden kenara itilmesinin, ‘birlik olalım’ hareketine bir türlü katılamamasının tipik örneğidir, Ayşen. Doğal olarak da içinde herkese karşı büyük bir kızgınlık, hatta daha da ötesinde nefret vardır; herkesle hesaplaşmak ister. Doğal olarak da yargılayıcı bir dil kullanarak içinde birikmiş tüm geçmişî sözcüklerle kusar.

Oldum Gül. Artık hiç “Çocuklar ben...” demeyeceğim. Hep biz: Bizim arabamız, bizim buzdolabımız, bizim salonumuz, bizim maunlarımız, bizim şeyimiz... şeyimiz bizim... yatak odamız... Bizim yatak çarşaflarımız... Bizim yastıklarımız... –Bir yastıkta kocayın, dedi hacıbabanın karısı-, bizim yorganlarımız, bizim terliklerimiz, bizim çamaşırlarımız, bizim pijamalarımız ve geceliklerimiz... Bizim gecelerimiz... Gecelerimiz bizim... Bizim sevgisizliklerimiz... Bizim sevgisizliklerimiz... (Ağaoğlu, 2003, s. 240)

Gerçekten de bu arkadaş grubu arasında, sevgisizliğe bürünmüş ilişkililerdir, dikkatleri çeken. İronik bir dışavurumla, kendi düğününün kalabalığı arasında, bir başına kalakalmış olan Ayşen, bir boşluğun içinde yüzmektedir. “Biz” olmuştur; ancak her şey görünüştedir. Ayşen; ailesinde, arkadaşları arasında, okulda, düğününde, akrabalık ilişkilerinde hep yalnız kalan biridir; muhtemelen de istemeden evlendiği için yalnızlığı devam edecektir.

Yargılayıcı bir gözle bakan anlatıcının, dış dünyada gördüklerini, alaycı kimi zamansa isyancı bir dille betimleyen türdür, yergi. Kendi içinde fazlasıyla öznellik barındırır çoğu zaman; dış dünyada, kendi içinde eksikliklerle dolu objelerin, kişilerin, durumların, yaşantıların, ortamların vb. komik bir anlatımla eleştirisini yapar. Anlatıcı olaylardan çok, ele aldığı sorunların nasıl görüldüğüne yönelik yargılamaları okuruyla paylaşır. Kimi zaman romandaki kişilerden biri -doğal olarak birinci tekil anlatıcı olmaktadır- toplumsal sorunları, insanlar üzerinde iz bırakan yaşanmışlıkları ele alır, tasvir eder. Kimi zamansa, üçüncü tekil anlatıcı, betimleyici bir göz de diyebiliriz, roman kişilerini, çevrelerini, geride kalmışlıkları dile getirir. Bu açıdan *Bir Düğün Gecesi*, anlatının birçok kimliğinde var olarak, ele aldığı sorunları tartışmaya açan bir romandır.

Kimi romanlarda da siyasî konuların, anlatının genelinden çok, aralara dağıldığını görürüz. Siyasetle ilgili sorunlar, romanın arka planında kendini gösterir. Anlatıda uzaktan da olsa, yönetime, devlete, kurulan düzene komik bir dille eleştiri vardır. Örnek olarak, zaman zaman siyasetin izleriyle karşılaştığımız, Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*'nü verebiliriz. Pasajlarda, devletle ilgili göndermeler, sıklıkla kendini belli eder; özellikle yaşama standartları ile ilgili olan cümleler de, anlatıcı, "devlet" ve "bedeva" kavramları üzerinden bir mesaj vermeye çalışır:

Usulca çıktım; koridorun sonuna dek geldim, kapıyı açtım; sol eliyle kapının kasasına yapışmış: "Neslii, Neslii doğru söyle devlet bedava mı?" Döndüm, yanına gittim: "Bedava devlet bedava, vaktiyle ödediklerini şimdi sana geri veriyor.".... "Anne beni iyi dinle: iyi dinle anacığım: öyle güzel şeyler oldu ki, sana haber vermeye geldim; dünyadan para kalktı, biliyor musun? Artık kimse kimseye para vermiyor, istediğini alıyorsun istediğin yere gidiyorsun, her şey bedava! Hastaneler bedava! Doktor bedava! Yemek içmek bedava! Otobüs bedava! Vergiler kaldırıldı! Gaz bedava! (Erbil, 1989, s. 30)

Bu paragrafta dikkat çeken; Orhan Veli'nin kara mizah diyebileceğimiz *Bedava* şiirine bir gönderme yapılmasıdır. Halkından vergi diye para alıp hiçbir hizmette bulunmayan devletin, yükümlülüklerini yerine getirmemesinin de bir eleştirisidir. Şiirdeki gibi, "bedava" sözcüğü sıklıkla kullanılır ve komik olanın dozunu yükseltir; ayrıca ironik dilin çiftanlamlı yapısında da etkisiyle, asıl söylenmek istenenin ne olduğunun anlaşılmasını kolaylaştırır.

Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*, *Bir Düşün Gecesi*'nde de olduğu gibi, yerginin doğasını kıstas aldığımızda daha karamsar bir anlatıya sahiptir. Komik ilişkiler, yargılamalar, bu romanda, yerini daha depresif bakış açılarının olduğu dünyalara bırakır. Mutsuzluk hakimdir. Kişiler daha entelektüel insanlardan seçilmiştir; doğal olarak gidişattaki her türlü yanlışın, aksaklığın eleştirisini yaparlar.

Yergide zaman zaman karşımıza çıkan kötünün varlığıyla karşı tarafı şok edicilik, Leylâ Erbil'in romanında zaman zaman kendini gösterir. Hatta, romanlarında, yerginin en çok öne çıkan özelliklerinden biridir. Anlatıcı içinde bir kızgınlık var gibi yazmıştır; öfkeli, yaşanmışlıkların bıraktığı izlerle, okuyucuyu da yaralamak ister. Devlete,

millete, sosyal sorumluluk adı altında hiçbir iş yapmayan insanlara, küçük hesaplar peşinde koşanlara vb. kızgındır. Nesli, annesini ziyarete hastaneye gider ve oradaki insanların anlatıldığı satırlar, bu kızgınlığa bir örnektir. Kimi zaman da oradaki hastaların dilinden yargılamanın hüküm sürdüğü bir anlatım, kendini belli eder.

Emine onların uğultusunu yansıtarak
 sandalyenin üstüne fırladı
 Ey gençlik, eyyy gençlik
 ey öğretmen, öğretmenim
 korkma sönmez istiklal
 bu vatan göklerde yaşşaa
 Ey Türk öğretmeni, Türk öğretmeni
 senin adın Türktür Türk
 senin ellerine teslim ettim ırımı vatanımı
 ey geleceğin kanlarıyla suladığım damarlar
 akarak bin yaşa bin yaşa kurban olsun Allahıma
 bu kasa
 bu kasa
 çocukkk çooooooooocuuuuuukk
 öğretmennn öğretmennn
 bana bi cigara parası ver de al canımı öğretmenim
 bi cigara parasına al emanetini öğretmenimmm
 Alamanya'dan gelene kadar sigorta param
 borcuna be borcuna burası anavatan
 Alamanya Alamanya
 anya manya kumpanya
 ver elini şampanya
 cocuuukk, evlattt, yavruuu... (Erbil, 1989, s. 23)

Dizelerde okura sunulan ortam rahatsız edici tonda şaşırtıcıdır. Deli bir kadın olan Emine, kendini kaybetmiş şekilde bağırırken, hastane görevlilerinden biri duruma müdahale etmek zorunda kalır ve Emine'yi yatağına yatırır. Emine'den sonra Memnune bağırarak dolaşmaya ve Nesli'nin annesini rahatsız etmeye başlar. Nesli, Memnune'yi annesinin etrafından çekmeye çalışırken Yusuf Efendi gelir ve olaya müdahale eder. Akıl sağlığını yitirmiş birine müdahale yöntemi ise ilginçtir; "Sen onu bana bırak abla" diyerek, hastanın ağzının ortasına bir yumruk indirir. Bu çaresizlik karşısında, şaşırmaktan ve bulunduğu mekandan bir an önce kaçmaktan başka çaresi olmayan Nesli'nin, annesiyle arasında geçen konuşmalar ya da diğer hasta bakıcılarının da söyledikleri, ortamın rahatsız ediciliğini ortaya koyan cümlelerdir. "Allah belanı versin senin emi! Gene boklamış! Şunlara kuru yemiş yedirmeyin diyorum, kim getirdi bu leblebileri, kim buna leblebi verdiyse o temizlesin bakalım!" gibi cümleler, hastanede

sıklıkla duyulan, kimsenin kimseye tahammülünün kalmadığını gösteren belirgin izlerdir (Erbil, 1989, s. 24). Yerginin yereli ve günceli işleyen bir tür olduğunu düşündüğümüzde, romanda Türkiye'deki sağlık sektörüyle ilgili ele alınan konular, hiç de şaşırtıcı olmaz.

Karanlığın Günü'nde toplum her yönüyle yargılanır; hastanelerde, hapislerde, sokaktaki insanların tasvirinde vb. Yoksulluğun hüküm sürdüğü, insanların şiddeti çözüm olarak gördüğü, birbirini ötekileştirdiği sahnelerle karşılaşırız. Tüm bunlar yoksunluğun ve yoksulluğun dile getirimidir, bir bakıma. Anlatıcı kara mizahın olumsuz yaşam algısına yönelik bir dünya görüşünü paylaşırçasına, kötünün izini sürer.

Bu avluda birkaç adım ötede bulunan anacaddeden geçen insanların hiçbirine rastlanmaz; kirli fanilaları bellerinden taşmış, acılı kebab geçiren, hayatlarından memnun, dişlerini karıştırarak dolaşan, halk olarak akşam yemeklerinde sözünü ettiğimiz, mideleri sarkık, esmer güney doğululara, yüzü gözü patlatılmış, burunlarına kaşlarına dikiş atılmış, acıyan tabanlarına basamayıp sıçrayarak yürüyen polisten geçmiş oğlanlara, saçları sarıya dalmış çıkmış, genelevlerden artakalma erkeksi sesli geçkin kadınlara hiç mi hiç rastlanmaz burada! (Erbil, 1989, s. 39)

Romanda, arkadaş toplantılarında karşımıza çıkan kişilerden biri olan Faruk'un yaşadığı yerin bir adım ötesindeki bu görüntüler, varoş kültürünün ve insanı nereye sürüklediğinin de altını çizmektedir. Satırlara baktığımızda hep bir acınası hayatlar söz konusudur; kaçıışı mümkün olmayan. Bu gibi örnekleri, yerginin başlığı altına yerleştirmemizdeki neden de toplumun bir panoramasını çizmesi ve sorunların güncel olmasıdır.

Türk edebiyatında, yerginin, bu iki anlatı kadar olmasa da, pessimist bir dille kendini belli ettiği romanlardan biri de *Tutunamayanlar*'dır. Yazar, romanda Türk toplumunu, her yönüyle masaya yatırır ve eleştirir. Acımasızdır. Gülüncün ötesinde can acıtır, iç burkar. Özellikle de Selim'in ve Turgut'un toplumla yaşadığı sorunlarda, eleştirel dil dikkatleri çeker. *Zübük*'te eleştirilen köy insanıdır; *Tutunamayanlar*'da ise şehir insanı. Romanda her 'şey' yerginin oklarına takılır; bu açıdan en belirginlerinden biri de eğitim sistemindeki, sağlık sektöründeki gelişmemişlikler, tıkanmışlıklardır.

Kasabanın tek doktoru topal Muvakkar
 Muvakkar'ın tek gözü birazcık şehla bakar.
 “Topal doktor kalksana, lambaları yaksana,
 Selim elden gidiyor, çaresine baksana.”
 O zaman kaç senesi; tıp bildiğiniz gibi.
 Bütün umut Allah'tan; hep bildiğiniz gibi (Atay, 2008, s. 117).

İnsan sağlığına önem verilmemesi, hatta değersiz görülmesi eleştirilmektedir. İnsanın zavallığı, her türlü hastalığa ve ölüme, doğal olarak yakın durması, iyileşmenin Allah'tan beklenmesi, bir bakıma çaresizliğin de göstergesidir. Bu örnek de yerginin gücünü besleyen dil uyumsuzluklarından biri de, parodik anlatımın, metinlerarası ilişkilerin araya karışmasıdır. Halk diline yerleşmiş bir dize dizilimi, Selim'in ölümüne uyarlanmıştır. Ancak bu örnek de eleştirinin gücünün keskinliği parodinin pozitif algısını dağıtmaktadır.

Sağlıkla ilgili yargılamaların devamında, savaşla, insanların hala savaşın ruhu ile yaşamasıyla, göstermeci bir Atatürk sevgisiyle de alay edilir. Toplum olarak yüzeysel algılarla yetinmemiz, göstermeci bir zihniyetle yaşamamız ve savaş odaklı bir eğitimin izini sürmemiz, Selim'in dizelerinde ifade bulur.

Kabartmalı ve yüksek
 Bir mermerin üstüne çıkmıştı atıyla.
 (Böylece tanışmış oldum heykel sanatıyla)
 Baba, ordaki kadın sırtında ne taşıyor?
 “Bomba” Neden? Türk yurdu topyekûn savaşıyor.”
 Savaş, cephede bitti (yirmi yıl önce)
 Oysa, bir türlü bitmez okul kitaplarından ince (Atay, 2008, s. 119)

Topluma yerleşmiş zihniyetin eleştirildiği bu dizelerde, insanların ileriye görememesi, geçmişe saplanıp kalması, her şeyin askeri düzene göre yaşanması söz konusudur. Bu zihniyetin arkasına, eğitim sistemindeki baskıcılık, hatta kimi zaman zorbacılık, ezbercilik, yerginin vuruculuğuyla dile getirilir. Toplum olarak geride kalmanın bir tanımını yapar aslında, Selim.

Ayrıca, Selim öğretmenlere de kızgındır. Bunu da kendi çocukluk yıllarının öğretmenini kullanarak okuyucuya aktarır. Sorunlarını tanımlarken, Selim'in kullandığı komik dil,

yerginin eleştirel havasıyla başat gider. Özellikle de şiir formunda komik bir dile uyarlaması, gülmecenin dilini daha da belirgin kılar.

Bir de “öğretmenim” Rânâ.
 “Kulağımı çekerim, konuşma, terbiyesiz,
 Yakarım ağzınızı, çişim geldi dersiniz.
 Kırarım notunuzu haylazlık edersiniz.
 Yarına satır satır ezberlensin dersiniz (Atay, 2008, s. 120).

Tutunamayanlar'ın temel konularından biri olan eğitim sistemindeki bozuklukların ele alındığı bu dizelerde, anlatıcı kelime oyunları yaparak komik bir dil yaratmıştır. Ezbere dayalı sistemin eleştirildiği bu dizelerin devamında, aynı bakış açısının dini algılamalarda, uygulamalarda da görünmesiyle ilgili komik bölüm gelir. Anlamadan, mantığını öğrenmeden dini yaşamaya çalışan insanlar eleştirilir. Ayrıca çocukların dünyalarında yarattıkları baskıcı din algısının bir çeşit dile getirimidir.

Yergi, var olan düzende, yanlış giden durumları, eksiklikleri, bozuklukları ortaya çıkarır ve yargılar. İnsanlara bir çözüm önermez, akıl da vermez, yönlendirmez, daha iyisini de göstermez; sunulan sadece hatalardır. Yergi yazarının gözünden hiçbir şey kaçmaz; belki de bozuk düzene kızgın olduğu için, anlatıcı her ayrıntıya anlatıda yer verir, yanlış giden ne varsa hepsini teşhir eder. Okura iletebilmek için, kimi romanlar hariç, anlatının dil yapılanmasını çok da zorlamaz. Yerginin birincil amacı, var olan meselelerin iletilmesi olduğu için, okurun zihnine yerleşmek öncelik taşır.

Yargılamanın, diğer romanlara göre daha eğlenceli bir dille kendini gösterdiği eserlerden biri *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır. Türk toplumunun temel sorunlarından biri olan fakirlik, cahillik, kenara itilmişlik, eğitimdeki eksiklikler romanda eleştirilir. En basitinden doğru düzgün okulları bile yoktur. Eğitimsizlikten kurtulmak isteyen insanlar, en sonunda etrafı fabrikalarla çevrili Çiçektepe mahallesine, “iki duvarı biriketten, üstü tenekeden upuzun bir okul” yaparlar. Yapan kişiler ise yine Çiçektepe halkıdır; kadını, kızını, çocuğu, erkeği, muhtarını okul yapımında çalışır. Mahallelerinde elektrik, su yoktur; ama okulları olur. Hatta resmî gazetelere bile çıkar. Uzun zaman sonra da okula duygusal diye tanımlanan bir öğretmen gelir.

Eğitimsizliğin devamında, kötü hayatların, köşeye itilmişliğin kişiler üzerinden yargılaması gelir. İlk olarak Çöp Bakkal'la karşılaşırız ve okuyucuya Çiçektepe Mahallesi'nin yaşamını örnekler, onun arkasına ise Ciğerci ailesi ve sonrasında da Kürt Cemal ve silahlı adamları gelir. Gençleri de, ellerine silah vererek peşinden sürükleyen Kürt Cemal, aslında devletin, bu gibi arka mahallelere ne kadar uzak olduğunu gösterir. Tüm bu satırlar aslında; 'Güçlü olan kazanır' mantığıyla işlerin yürüdüğünü, en küçük sorunda bile şiddete başvurulduğunu, eğitim kavramına ne kadar uzak olduklarını, en temelinde ise toplumdaki ve büyük şehirlerdeki 'kıyıda kalmışlığı' gözler önüne sermektedir.

Kürt Cemal çöp yığınlarını çevreleyen yerleri köyüne benzetip ağladı. Parıltıların üstüne akan, çöp sularına karışan gözyaşlarını sildikten sonra çöp yığınlarının yamacına mekân kurdu. Dört bir yanı parselleyip sattı. İlk konduların yıkımı durduktan sonra kondular boyunca sallanarak gezinen gençleri tek tek topladı. Muşta, para, tabanca dağıttı. "Küp", "Ejder" diye ad takınan gençler, konduların damından martı gibi uçup Kürt Cemal'in önüne düştüler. "Çöp bayırlarında İslamın şartı, küspenin kartı bizden sorulur," diye bir laf öğrendiler. Yıkım çılgınlıklarının yerini silah sesleri aldı. Çöp bayırlarındaki konduların 'Delikanlılık günleri' başladı (Tekin, 1990, s.s. 52-53).

Parasızlığının ve cahilliğin, gecekondu mahallelerinde yarattığı bozuk düzen ve bunun yansımaları sonucunda; eline silahı, arkasına da iki adamı alan kişiler, güçlü kabul edilir. Doğal olarak da gençler, bu kişilere özenip onların peşinden gider. Tüm bunların bir ucunda ise devletin güçsüzlüğü vardır. Aslında devletin belli bir kesime ait olması, sorunlar bu kesimden uzaklaşıp gecekondu mahallelerine yöneldiğinde, devletin arkasını dönmesi söz konusudur. Çiçektepe halkı, gençleri, kadınları "yol, su, iş, okul" isterler; ancak istedikleri yer yanlıştır; devlet yerine Kürt Cemal'den yardım isterler. Kürt Cemal de bu insanlara, yardım edeceğine dair söz verir.

Kürt Cemal'in adı kurulduğu günden beri Çiçektepe'de bin türlü hikâye içinde gezindi durdu. Tabancasını "Tak! Tak!" diye bir durup bir saydırdığını, kışın keçe gocuk giyip baharda eline çiçek açınmış dal gibi bilmeyen yoktu... Kürt Cemal'in Belediye Meclisi'ne gireceğini duyan koştı. Çiçektepe'nin işsizleri art arda sıralandı. Kadınlar ellerinde su tenekeleri Çöp Muhtar'ın al kremetli kondusunun etrafında halka oldular. Su tankerlerinin yanından geçerken Kürt Cemal'i durdurdular. Kendilerine acındırmak için yalandan kavgaya tutuşup birbirlerinin saçlarını başlarını yoldular. Yüzlerini kanattılar. Kürt Cemal gösteriş için dövüşen kadınları alkışladı. Çiçektepe'nin bir an önce sapsarı musluklara kavuşmasını diledi. Belediyede, fabrikada işe koyması için önüne

atılan erkeklere, Belediye Meclisi'ne girer girmez iş bulacağına söz verdi (Tekin, 1990, s. 53).

Yardım istenilen kişinin, bir mafya babası olması, burasının Türkiye olduğu düşünülürse pek de tuhaf karşılanmamalıdır; anlatıcının da dikkat çekmek istediği nokta bu absürd durumdur. Anlatıcı, toplumdaki sorunları teker teker ele alır. Ancak bunu, sözcüklerin arkasına saklanarak yapar. Yerginin temel özelliklerinden biri de; bu anlatıda olduğu gibi “yazarın kendini gizlemesi ve bir maske ardından konuşması”dır.

Genel olarak ele alınan örneklerde ön plana çıkan “yargılama ve eleştiri” toplumsal konular üzerine şekillenmiş, yanlış ya da eksik giden ne varsa, masaya yatırılmıştır. Benzer sorunların ele alındığı anlatılarda eleştiri kişiler üzerinden, olayların işleyişinden kendini gösterir. Tüm örneklerin özünde kilitlendiği, suçladığı ise devlettir. Genel olarak tüm romanlarda yargılamaların arkasında var olan kurumdur, hatalıdır. Ülkenin içinde bulunduğu çıkmazlarda, suçlu “devlet”tir. Doğal olarak da tüm romanların sataştığı bir yapılanmadır.

4.7. Kandırmaca, Oyun

Kandırmaca ya da insanların çıkarları doğrultusunda birbirine oynadığı oyunlar ve bunların sonucunda da, şaşkınlıkla var olan durumu algılamaya çalışan insanlar, birçok yergi örneğinde kendini belli eder. Romanlarda her zaman ortada dönen bir oyun vardır; çözülemeyen, birilerinin kurnazlığını gerektiren ve doğal olarak işine yarayan, komik bir dille sunulan, gülüncü yaratan vb. Doğal olarak da kimilerinin işine gelirken, kimileri de dönen dolapların sonucunda zarar gören konumundadır. Özellikle de ezilen kesim olduğunda.

Romanlarda karşımıza çıkan “kandırmaca” genellikle dili ustaca kullanan, çevresindeki herkesi söyledikleri konusunda kısa sürede ikna edebilen, kendi çıkarlarına göre hareket eden kişilerin planlanmış davranışlarıdır. Genellikle romanlarda, bu tipler tek başına, çevrelerinde olanlar ise sürü halinde karşımıza çıkar ve “uyanık tipler” doğal olarak bu sürüyü başarılı yöntemlerle kandırırlar. Safıllıkları, cahillikleri sonucunda oyuna gelen bu “kalabalık”lar da, aslında, romanda Türk toplumunun bir yansıması olarak var olurlar.

Yerginin temel özelliklerinden biri olan ‐oyun‐ ya da ‐toplum kandırmacası‐, kendini en çok *Zübük*’te belli eder. Tüm roman boyunca ortada dönen bir oyun vardır ve bu oyun romanın sonunda bile çözüme ulaşmaz. Herkes birbirini kandırma derdindedir. Zaten yerginin bünyesinde barındırdığı oyunun çözüme ulaşmaması da, bu anlatım biçiminin belirleyici özelliklerinden biridir. *Zübük*’e baktığımızda, ana karakter romanın başından sonuna kadar herkesi aldatmaya, kandırmaya, kurduğu oyunun içine çekmeye çalışır ki, çeker de.

Romanın temel oyunu, öncelikle hükümet ve Zübük arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. Hükümetle arasında ‐başı sıkıştığında yardım etme‐ anlayışı üzerine kurulu bir ilişki olduğuna, neredeyse, kendi ailesi de dahil, bütün kasabayı inandıran Zübük, çevresiyle münasebetlerini de bunun üzerine kurmuş ve işlerini bu doğrultuda yürütmüştür. Gerçekten de çevirdiği oyunlarda çok başarılıdır, bir anlamda da karşı taraftakiler çok aptaldır.

- Vermez ya, vermez. Sen bu bizim Zübük’ümüzü az mı belledin heyri... Vaktinde hükümete bütün bu olabilecekleri bir yazıp anlatmış. Hükümete aynen, ‐Etmen, eylemen arkadaşlar,‐ demiş, ‐bu sizin gidişiniz gidiş değil,‐ demiş, ‐bunun sonu boka varacak,‐ demiş. ‐Siz gelin beni dinleyin, bu kafayı değiştirin,‐ demiş. Demiş, herbişeyi demiş ya, gelgelelim hükümette anlayacak zihin olmadığından, dinletememiş. Bunun üzerine bizim Zübük’ümüz hükümete küsmüş. Hükümete, ‐Bundan kelli ne derdiniz varsa görün, benimle de selamı sabahı kesin,‐ demiş. Gel zaman git zaman hükümet işi sarpa sardırınca Zübükzade’ye amana düşmüş, ‐Sen bize hiçbir vakit küs olamazsın. Bu bir memleket vazifesidir. Bize acımasan da memlekete acı. Madem sen buraya gelmem dedin, öyleyse biz oraya geliriz,‐ diye haber iletmiş. (Nesin, 2014, s. 13)

Bu zihniyet tüm roman boyunca devam eder; beklenen misafir ise hiç gelmez. Ortada bir kandırmaca vardır: Zübük’ün insanları hükümetle ilişkisi olduğuna inandırıp onlardan para toplaması. Zübük karakteri komiktir; ancak asıl komik olan ise bu kandırmacaya gelen insanlardır. Doğal olarak eleştirilenler de yine aynı insanlardır; arka planda ise Türkiye’dir.

Kırsal kesime yönelik bir eğlence olarak başlayan; ancak sonrasında tüm toplumu hedefine alan yerginin, Türk Edebiyatı’nda başarılı bir örneği olan *Zübük*’te, tüm

yaşananlar küçük bir kasabada geçmektedir. Her ne kadar küçük bir kasaba olsa da, anlatıcı yarattığı kişilerle Türkiye panoraması çizmiştir. Ayrıca davranışlar, ilişkiler, günlük dilin abartıya varacak derecede saptırılmasıyla ortaya çıkan konuşmalar, kırsal kesimin birebir örneklemevidir. Ancak asıl verilmek istenen mesaj, Türkiye’deki siyasî kimliği üstlenen kişilerin ikiyüzlülüğüdür. Çevresindeki herkesi verdiği sözlerle kandıran, sonrasında da aldığı parayı cebine koyan Zübük, dili usataca kullanan, insanları ikna edebilen, kurduğu cümlelerle etrafındakileri inandıklarının tam tersi yönüne çeviren biridir.

- Sen, diyor, hiç kasvetlenme. Vekil sıkı ahbabım ki aramızdan su sızmaz. Senli benli konuşuruz. Hatta beni her nerde görse, “Vay len Zübük, nerden çıktın böyle?” diyerekten boynuma sarılır da öpüşürüz. Böyle ki samimiyetimiz var. Senin kardeşin benim kardeşim demek. Yazarım vekile... Bu işimi yapmazsan suratına bakmam, derim. Sen bana bırak o işi... (Nesin, 2014, s. 23)

Vekillerle çok samimi olduğunu vurgulayarak, insanların sorunlarını çözeceğine inandıran ve onlardan paraları alan Zübük karakteri, yukarıda da belirttiğim gibi, çevirdiği dolaplarla aslında insanların cahilliğini, Aziz Nesin’in diliyle söylersek aptallığını ortaya koymaktadır. Yerginin özelliklerinden biri olan kutsal ve ciddi olanla alay etme, yüceyi aşağı çekme de, bu satırlarda görünür.

Okuyucuyu şaşırtmaya çalışan bir tür olan yergi, romandaki kişileri, birbirleriyle olan ilişkilerini komiklikler üzerinden dile getirir. Kimi zaman yaşanan gelişmelerde, romandaki insanlar bile şaşırp kalır. Aslında her türlü şaşkınlık, ortada dönen bir kandırmaca olduğunun göstergesidir. Kasabaya gelen Vali’yi karşılamak için yollara düşen Zübük, Vali’yle görüşünce, okuyucuya, sorunun cahillik de olmadığını, okuyup yüksek makamlara gelen kişilerin bile, ne kadar kolay kandırılabilir olduğunu göstermektedir.

- Hoşgeldin koca vali... Gözlerimiz yollarda kaldı. Sizin vilayetimize geleceğinizi Hadi Beyden öğrenmiştim. Sizden iyi olmasın, Hadi Bey gayetle iyi ahbabımdır, canciğeriz... Bana mektup yazmıştı... Mektupta, “Vilayetinize çok kıymetli bir vali tayin ettiriyorum, aman kıymetini bilin,” diyordu. Canım bilmez olur muyuz? Biz insan sarrafıyız. Belli bişey işte... (Nesin, 2014, s. 68)

Sonrasında da kırk yıllık dostuymuş gibi sarılıp valiyi kucaklamaya, öpmeye başlar. Vali bu karşılama karşısında şaşkına döner; nasıl bir tepki vereceğini bilmez; ancak kurnaz Zübük tavırlarıyla ve konuşmasıyla Vali'nin aklını çeler ve kırk yıllık dostmuş gibi davranırlar. Zübük başarılı bir oyun oynamıştır. Tüm kasaba, kol kola doğan Vali'yi ve Zübük'ü şaşkınlıkla izlemektedir.

Asıl şaşkınlık ise; Zübük'ün evine hükümet adamları geldiğinde olur. Ancak arada bir fark vardır; bu gelen hükümet, sadece Zübük'ün evine misafirlığe gelmektedir; yani kısacası 'özel misafir'dir. Kasaba eşrafı ise biz de bir şey yapalım düşüncesindedir. "Koca bir hükümet geliyor... Yiğitler atlansın, kuşansın gerek. Kasabaya varışında karşılaşın gerek. Mehmet Çavuş Hıdırlık'tan, gene yüzbir pare top atsın gerek. Köylerden kol kol yiğitler çıksın, davullar dövülsün... (Nesin, 2014 s. 84) Fakat özel misafir olduğu için, Zübük sunulan teklifleri kabul etmez, "Şimdi bunlar gizliden geliyor, meşveret kurulacak. Bir devlet işi görülecek, esrar." gibi açıklamalarla yanına gelenleri savuşturur:

- Baba dostları, hamiyetiniz gözlerimi yaşarttı. Utanmasam huzurunuzda ağlayacağım. Bilin ki her ne yapıyorsam, anca hemşerilerimin iyiliğini düşünüp yapıyorum. Bir koca hükümet bu, neden bize adam gönderir? Demek bizi saymışlar... Evet bir karşılama isterdi. Lakin bu gelenler benim hususi misafirim ve de bana gizliden geliyorlar. Bu geliş resmen bir geliş değil. Aramızda görüşülecek çok gizliden bir iş var... (Nesin, 2014, s. 87)

Gerçekten de gelir birileri; sofralar kurulur, etraftaki insanların hali ise komiktir; hepsi kıyılara köşelere toplanıp yol gözlerler, direklere çıkıp bakarlar, ellerde lüküsler Zübük'ün evinin etrafında dolaşırlar ki birazcık da olsa görebilsinler. Cahillikle el ele giden bu basit hayatlarda, herkesin tek amacı güçlü olana ulaşabilmek, kendi çıkarına uygun sofradan bir pay edinebilmektir.

Kıyı evlerde insan kalmadı, hep boşaldı. Erkekler yol üstündeki kahvelere dolmuş, karılar yol boyundaki evlere misafir gelmişler. Ümmeti Muhammed'in gözleri yollarda kaldı. Karılar pencere diplerine çökmüş, perde arasından yol gözlüyorlar. Bir korna sesi duydular mı, bir otomobil lambası şavkıdı mı, "Ahan, hükümet geldi işte..." diye sığıyorlar (Nesin, 2014, s. 90).

Camide bile, hoca yatsı namazını yarıda keser, hükümet falan gelir de göremeyiz diye. Herkes çok heyecanlıdır. İki otomobil dolusu insan gelir ve Zübük'ün evinde, köy

halkına ahlaksız gelen bir eğlence başlar. Yine bir şaşırtmaca, kandırmaca söz konusudur. Hükümetle Zübük arasındaki ilişkiyi, bir türlü anlayamayan insanlar için bu durum gariptir. Zaten hükümete güveni olmayan kasaba eşrafının siyasete bakışı da bir kaypaklık içerir. Onlara göre siyaset de, hükümet de, demokrasi de ikiyüzlülüğün çemberinde dönen kandırmacanın tam merkezidir.

Yerginin en belirleyici özelliklerinden biri ‘oyun’dur. Herkes, öncelikle Zübük olmakla birlikte, birbirine oyun yapar, herkes de bu oyunun farkındadır; ancak kimseden ses çıkmaz. Çünkü asıl oyunbaz Zübük’tür; kurnazlığıyla her türlü sıkıntının içinden kurtulmasını bilir. Artık Zübük’ü öldürmeye karar veren Deli Celil’le Kör Nuri, ellerine mavzer alıp onu beklemeye başlarlar. Durumu fark eden Zübük ise, kaçma imkanı olmadığını anlayınca, hemen namaz kılmaya başlar; ancak bu öyle bir namazdır ki bitmek bilmez, bir saati geçer. Zübük “Baksana herif gazel okur gibi, “Allahüekber!..” diye feryat ediyor ki, feryadını duyan imdadına irişsin...” şeklinde birilerine sesini duyurmak niyetiyle çok uzun bir namaz kılar ve bekleyenler konuşmaya daldığı bir vakit de ortalıktan kaybolur. Kandırmaca yine başarıyla sonuçlanmıştır.

Romanın sonlarına doğru, kasabalılar Zübük’ü milletvekili adayı gösterir; çünkü insanların kafalarında planları vardır. Hem Zübük’ten kurtulmak isterler; hem de kurnazlıklarıyla kasabaya bir hayrı dokunur diye düşünürler. Onlara göre siyaset, oyunlarla, düzenbazlıklarla sürüp giden bir sistemdir; herkes birbirini kandırmanın peşindedir. Zübük mebus olunca, kasabaya köprü, baraj, fabrika yapılacaktır; ancak hiçbiri sağlam temele dayalı istekler değildir. Öncelikle köprüye ihtiyaç bile yoktur; çünkü Kamışlık Çayı’ndan su bile akmaz. Ancak insanlar Galata Köprüsü’nden bile daha büyük olmasını ister.

Zübükzade’nin vekil sıkı ahabı. Vekile, “Bu büyük boy köprü, bizim oraya küçük gelir, bize en büyük boy ister,” demiş. Vekil de, “Aman, bundan büyüğü olmaz, bundan büyük bizim memlekette bir Galata Köprüsü var. O da deniz üstünde,” demiş. İbraam Bey de, “Bizim Kamışlık Çayı Galata Köprüsü’nden çok işler, bildiğin gibi değil, aman olmuşken modelin en büyüğü olsun,” demiş. (Nesin, 2014, s. 204)

Altından su akmayan Kamışlık Çayı üzerine bir sürü dalavere döndüren Zübük, her seferinde halkı umutlandırıp hayal kırıklığı yaşatmakta, insanları birbirine

düşürmektedir. Özellikle işin ucunun paraya dayandığı konularda, kısa yoldan bir kâr elde etmekte ve doğal olarak insanları da şaşırtmaktadır. Kimi zaman ‘saçma’nın da yergide karşımıza çıktığı düşünülürse; bu su akmayan dereye, en büyük model köprü yapma isteği, çok da şaşırtıcı olmaz. Sadece bununla da kalmaz, kağıt üzerinde döndürdüğü yalanlarla da, kasabalıları şaşırtan oyunlar yapar.

Şu kasabada kaç kişiyiz, hangimizin yaşayıp hangimizin ölü olduğu belli bile değil. Zübükzade, muhtara verdiği akılla, kayıta kimini ölü, kimini diri gösteriyor. Herifteki akla bak ki sen, ölüleri diriltti, dirileri öldürttü... Vergi borcu geleni öldürtüyor, hazineden alacağı olan ölüyü diri gösteriyor. Ölü diri birbirimize karıştıkt be... (Nesin, 2014, s. 206)

Çevirdiği dolaplarla ve ayrıca insanların da akılsızlığıyla mebus seçilen Zübük, Ankara’ya yerleşir; fakat foyası Ankara’da kısa sürede ortaya çıkar. Çünkü Başkent’te yaşayanlar, her ne kadar Türk insanı olsa da, köydekilere göre daha akli başında kişilerdir. Her söylenene inanmazlar. Sonuç olarak da Zübük, diğer seçimde kaybeder. Ancak kaybetse de, yıllarca oyunlarıyla yaşayan bir tip olarak yaşamını devam ettirmiştir, bu açıdan da başarılı bir kişidir.

Politikadaki ikiyüzlülükleri, kirli işleri, dönen oyunları mizahla eleştiren bu yapıt, aslında siyasetçilerin halkı nasıl uyuttuklarının da birer örneğidir. Başbakanla görüştüğünü, birlikte ‘karı oynatma’ya gittiklerini, sürekli kendisinden akıl danıştığını vb. yalanları çevresindekilere anlatan Zübük, insanların gözlerini her zaman boyamıştır. İnsanların rüşvete bakışını da değiştirmiştir; neredeyse rüşveti olumlu, hayırlı bir iş şeklinde algılamaya başlarlar. “Kanun da nizam da vatandaşa hizmet için”, “Tek rüşvet alsın da işimiz dönsün.”, “Herif rüşvet almasını bile beceremezdi.” gibi cümlelerle yolsuzluğu becerilecek bir iş olarak tanımlarlar; doğal olarak da sürekli el altından para alışverişi olur.

Yerginin karakterisitik özelliklerinden biri olan “sonlanmama”, “çözümü ulaşmama” Zübük’te kendini gösterir. Yaşanan sorunlar hiçbir sonuca bağlanmaz, ilerleme olmaz. Hatta insanlar kendi akılsızlıklarıyla kaldıkları yerden yola devam ederler, romanın sonunda Zübük’ü yine kasabanın milletvekili adayı gösterirler. Sonuç olarak yaşanan o

kadar tatsız olaydan bile ders almamışlardır, hep aynı noktada kalarak yaşamlarına devam etmişlerdir. Bu anlamda da sonuca ulaşmamıştır.

Yerginin özelliklerinden biri olan “oyun, kandırmaca”, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda da kendini gösterir. Okuyucuya iletilmek istenen her türlü düşünce ya da ileti, bir oyun dünyasının içinde kurgulanır ve var olan her türlü sorun bu dünyanın bir parçasıymış gibi gösterilir. Asıl mesaj ise bu oyunun altında verilendir. Ayrıca bu insanların şehrin kıyısında kalmış bir kimlikle var olmaları da dönen her oyunun kucağına düşmelerinde etkilidir. Doğal olarak bu insanlar da, kendi çaresiz hayatlarını yoluna koyma adına yapabilecekleri tek çözüm olarak oyunların peşine takılıp gitmeyi görürler. Zaten bu insanlar, ilginçtir ki, kendi oyunlarını da kendileri yaratırlar.

İlaç fabrikalarından biri Su Baba’nın üstüne doğru uzandı. Su Baba, ilaç fabrikasının hammadde bölümünün altında kaldı. Bu yüzden Çiçektepe’de bu fabrikada hammadde bölümünde zehirlenip ölen işçilerin Su Baba’nın gazabına uğrayıp öldüğüne inanıldı (Tekin, 1990, s.16).

Su Baba’nın laneti, aslında insanın cahilliğiyle kurduğu dünyasını ve bu evreni algılayışını, gözler önüne seren bir pasajdır. Anlatıcı bu cahilliği oyunun içinde kurgulayarak ve doğal olarak okuyucunun yüzünde bir gülümseme yaratarak gösterir. Abartılı dil kendini belli eder. Kendi oyunlarının tesellisinde, sorunlara farklı bir boyut kazandırır, doğal olarak da işlerine gelir.

Yergiyle ilgili bu romanda dikkat çeken bir nokta ise; oyunsu anlatımın kurgusunda var olan “parçalılık”tır. Romanda karşımıza çıkan her bir kandırmaca, özünde kendi içinde bir olaya, gönderiye odaklanarak aktarılmıştır. Her ne kadar yaşananlar, olaylar zincirinin bir parçası olsa da, klasik romandaki gibi tek bir çizgi üzerinde ilerlemez. Her bir oyunun, kandırmacanın girişi, yeni bir öykünün başladığını hissettirir. Örnek olarak şu iki bölümün girişine baktığımızda, cümlelerin arkasındaki mesaj aynı olsa da, iki ayrı öykü girişiyle karşılaşırız:

Çiçektepe’de çiçekler açılınca, gün ışığında ilk önden minaresi tenekeden bir cami kuruldu. Caminin minaresini kurulduğu günün gecesinde rüzgar söküp uçurdu. Kulaktan kulağa yayılan, minareyi bulup getirenin her tuttuğunun altın olacağı söylentisi yüzünden uykularından olanlar, dere tepe gezenler çıktı. Tüm

aramalara rağmen minare bulunamadı. Kayıp minare tartışması günlerce sürüp gitti. Sonunda yeni bir minare yapılmasına karar verildi. Çiçektepe’de bu tartışmaların sonucunda İslamın beş şartına ‘Geceleri minare tutmak’ diye bir şart daha eklendi. Çocuklar, sakatlar, emzikli ve gebe kadınlar özürli kabul edildi. Onlara minare tutmak günah sayıldı (Tekin, 1990, s. 15).

Devamında gelen bölümün giriş paragrafında ise yeni bir oyunun başlangıcı vardır. Metnin odaklandığı kişi, durum, olay değişmiştir; bu sefer ön plana Çiçektepe’de yaşanan başka bir komik oyun geçmiştir. Bu komik durumlarda, aslında anlatıcı toplumdaki insanların ilkelliğini, cahilliğini, kendi kapalı evrenlerinde hiçbir yere açılmadan ilerleyen hayatlarını dile getirmektedir.

Yerginin doğasında var olan “oyun, kandırmaca” anlatıdaki birçok olayda kendini gösterir ya da kimlik değiştirebilir. Anlatının her bölümünde olaylar farklı bir noktada temellenir, kişiler değişir; daha doğrusu her bölümde anlatının temelini bir kişi yerleşir. Anlatıcı masaya yatırdığı sorunu, bir kişiyi eksenine alarak, onun dünyasında kurgulayarak dile getirir. Araya karışan halk inançları da bu anlamda, komik oyunlar şeklinde algılanabilir.

Güllü Baba rüzgâr hastalığı geçirmeden önce küçük bir bisküvi fabrikasında çalışırdı. İki gözü de kör olduğundan Çöp Yolunda rüzgâra karşı yürüme oyununa bastonuyla katılırdı. Çiçektepe’de pirlık katına çıkması, ağlayıp sarsılarak Sırma’yı iyileştirmesinden sonra oldu. O günden başlayarak kondularda günlerce kadınlar arasında kör gözlü birinin ağlayıp ağlayamayacağı konuşuldu. Sonunda onun kör gözlerinden akan yaşın kuvvetli, hikmetli bir su olduğuna karar verildi. Kulaktan kulağa, Allahın onun gözlerini kör ettiğine pişman olduğu, sonradan ona gözlerini isteyip istemediğini sorduğu, Güllü Baba’nın da gözlerinin yerine kuvvetli bir zihin dilediği söylentileri yayıldı. Kimsenin bilmediği şeyleri bilmesi kör olmasına bağlandı. Onun bastonuyla konuştuğuna, toprağı dinlediğine şahit olanlar çoğaldıkça da Güllü Baba’nın elini öpmeden mahallede hiçbir işin başına varılmadı. Baston kimin sırtına üç kez değerse başına tavus kuşu gibi “kısmet” konacağına inanıldı (Tekin, 1991, s. 24).

Yukarıdaki iki örnekte de belirtildiği gibi metnin temel yapısı, “oyunların sıralanması” yani bir tür “parçalanmışlık” üzerine kuruludur. Doğal olarak bu farklı odaklanmalar arasında, ortada tek bir sonuç da varolmaz. Sonuç olmadığı gibi de çözüm de olmaz. Oğuz Cebeci, satirdeki parçalanmışlığı, Alvin Kernan’ın satirin temel yapısını anlattığı eseri *The Plot of Satire*’den yaptığı bir alıntıyla “...satirin kurgusu (plot) parçalanmış bir kurgudur; bütünlük taşımadığı gibi bir “çözüm”e de (resolution) yönelmez.” aktarır

(Akt. Cebeci, 2008, s. 201). Doğal olarak *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın genel olarak yapısına baktığımızda, bu “dağınık kurgu”nun bir sonucu olarak, yukarıda da belirtildiği gibi, bir çözüm ya da öneri yoktur. Kimilerinin bir eksiklik olarak kabul ettiği, çözüme ulaşmama “sonlanmama”, kimilerine göreyse türün karakteristik bir özelliğidir. Ve doğal olarak toplumdaki bir sürü sorunun bir araya geldiği yergide, kendini daha çok belli etmektedir.

Bölümlerde anlatılan olaylar, birbirinden bağımsız, farklı kişilerin etrafında şekillenen ve sonuç olarak farklı insanları etkileyen yaşamlardır. Ortaya çıkan mesaj, genel olarak ortak olsa da, yaşananlar başka kişilerin üzerinden ilerler. Genel bir son da yoktur, çözüm de; sonuç kısmı da okuyucuya kalır. Bu noktadan bakıldığında, kimi örneklerde de pessimist bir bakış da zaman zaman kendini hissettirir; sıralanan yanlışların çözümsüzlüğü olduğu için.

Sorunlardan biri de ‘insanların cehaleti’dir. Temel bilgilerin bile eksik olması; insanların kendi tarihini, kültürünü bilmemesi; kulaktan dolma bilgilerle yetinmesi, anlatılan her şeye sorgulamadan hemen inanması vb. bu başlık altında eleştirilen sorunlardır. Evrensel açıdan baktığımızda tüm bu geride kalmışlık şaşırtıcıdır, sanki masal dünyasında yaşayan kişilerdir. Doğal olarak da çok çabuk kandırılırlar. Bu anlamda oyuna gelmeleri de hiç de şaşırtıcı değildir.

Şehrin öbür tepelerinde bir saatte başkalarına kondu kurma marifetini geçim kaynağı yapan Hınık Alhas, tartışmasının başlamasıyla çöp bayırlarının başını tutan Çingeneler ve daha birçok insan soyu üstüne depderin bilgilerle ortaya çıktı. Çingenelerin yurtsuz ve dinsiz insanlar olduklarına dair açıklama yaptı. Açıklamasına barbar olduklarını ekledikten sonra Çingenelerin nüfuz cüzdanlarında ‘Roman’ yazdığını bildirdi. ‘Roman’ın yeri yurdu belirsiz insan anlamına geldiğini söyledi. Romanikaların çok uzak bir yerden, yüksekliği gözle görülmeyen, yarısı göğün içinde saklı bir dağdan indiklerine dair bir bilgisini daha konduculara verdikten sonra yüzlerce yıl önce bütün dünyaya dağıldıklarını anlattı (Tekin, 1990, s.s. 77-78).

Bu derin bilgilerle Hınık Alhas, insanların dikkatlerini çekmeyi başarır. Çingeneler hakkında, insanlara, daha bir sürü şey anlatır, Osmanlı İmparatorluğu’ndan bahseder, Anadolu’nun geçmişine değinir, kafasından uydurduğu tarih bilgilerini(!) evine gelenlerle paylaşır. Çingeneler ise kendi hallerinde yaşamlarına devam ederler.

Jandarmanın ve büyük yangının sonucunda dağılana kadar, kartondan yaptıkları evlerde yaşarlar, çöp yığınlarını karıştırıp işlerine yarayacak, evlerinde kullanılacak malzeme ararlar. Jandarmalar geldiğinde ise savaşmak için ayılarını kullanırlar. Yerginin tüm özelliklerinin “oyun, saldırganlık, yargılama, komik” kendisini belirgin bir şekilde belli ettiği satırlarda; kurgu, eleştirinin okuyucuya ulaşması için, başarılı bir şekilde yapılmıştır.

Bu bölümde kandırmacının belirgin olduğu iki roman olan *Zübük* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan örneklere yer verilmiştir. Özellikle de siyasî mizahın bir örneği olan *Zübük*'te yaşanan tüm oyunlar tek bir kişinin üzerine toplanmıştır. Özünde devlet ikiye bölünmüşlüğü vurgulanır. Sonuç olarak yerginin doğasında var olan “kandırmaca” romanlarda, toplumdaki insan ilişkilerinin çıkarlara yönelik ilerlediğini, dürüstlüğün çok da bir önem taşımadığını, insanların sürü halinde hareket ettiğini göstermektedir. Özellikle de siyasetle ilgili sorunlara yönelen yergi örneklerinde daha da belirginleşir. Politikacılar hep bir dalaverenin, halkı uyutmanın peşindedir; bu doğrultuda da -Zübük örneğinde olduğu gibi- gayet de başarılıdırlar.

5. BÖLÜM

İRÖNİ

Antik Yunan'dan günümüze gelinceye kadar tartışılan, yorumlanan “ironi” kavramı, sanatın doğasında her zaman var olmuş, kimi zaman da eserlerin bünyesinde karakteristik bir nitelik kazanmıştır. İroni kendi içerisinde çok tartışılan, araştırmacıların farklı açılardan yaklaşarak açıklamaya çalıştıkları bir sanattır. Çünkü özünde dilin doğasındaki çiftanlamlılığı barındırır, çok boyutludur.

İlk olarak Sokrates’le başlarsak tanımlamaya, şunu vurgulamalıyız ki ironi kavramını ortaya atan, somut bir nitelik kazandıran ilk kişi Sokrates’tir. Ancak ulaşılan tüm bilgiler, Platon’un diyaloglarından elde edilmektedir. Kavramın temeli; Sokrates’in görünüşüne dayanarak açıklanmaktadır:

Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekâya ve kişiliğe sahipti. İşte Sokrates’in “dış”ı ile “iç”i arasındaki bu farklılık, ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur diyebiliriz (Cebeci, 2008, s. 277).

Filozofun içi ve dışı arasındaki bu farklılığın yarattığı ironik durum, diyaloglarda onunla bütünleşmiş, “cehalet taslayarak, karşısındaki kişiyi, neticede kendi kendisiyle çelişkiye düşecek biçimde konuşturmaya” dönüşmüştür (Cebeci, 2008, s. 277). Sokrates’le bütünleşen bu zıtlık, ironinin en temel niteliğidir. Sunulanın tam tersi anlamının kast edilmesi; yani “örtülüp gizlenmesi” dir. Aristoteles’e göreyse “kişinin kendi kendini önemsiz göstermesi” kıstas alınarak tanımlanmıştır. Yani kişinin kendini övmesinin tam tersi bir nitelik kazanır. Özündeysen aslında, birey tam tersi bir boyutta, sunulanın karşıt anlamını kasteder. Önemli olan sunulanın arkasındaki anlamı kavrayabilmektir; bu da her zaman mümkün olmaz. Ayrıca Aristoteles, ironiyi, iki adlandırmayla açıklamaktadır: “Aristoteles ironiyi *eiron* ve *alazon* kavramlarından yola çıkarak açıklar: *Eiron* “kendi kendini kötüleyen” bir karakterdir ve sürekli övünen *alazon*’la karşıtlık oluşturur. Bu durumda, *eiron* kavramı “olduğundan daha kötü

gözükən” bir kişiliği temsil eder” (Cebeci, 2008, s. 278). Bu iki kavram da ilerleyen yüzyıllarda daha da geliştirilir ve somut bir nitelik kazanır. Theophrastus’a göre eiron “komik bir tip” niteliğiyle ifade edilir:

...*eiron* hem sözle, hem davranışla, “olduğundan az” ya da “daha kötü” gözükmeye çalışan kişidir. Bu anlamda bir “yalancı”dır. Hakarete uğrayınca gülebilir, başkalarına yardımdan kaçınır, kendisi için uygun olmayan şeyleri unutur ya da anlamazdan gelir, şaşırılmış gibi davranır (Cebeci, 2008, s. 279).

Filozofun tipik bir ironik kişiliği tasvir ettiği “eiron”, modern romanın birçok sayfasında, bireyin iç dünyasına girmiş, sözcüklerle kendini ifade etmiştir. Hatta kimi romanda, kötücül entelektüele dönüşerek Bay C. nin umursamazlığında olduğu gibi, farklı bir kimlik de kazanmıştır

Yunan filozoflarından Pyrrho ise, ironiyi “ataraxia” kavramıyla ilişkilendirerek açıklar. “Birçok dogmanın üstünü örttüğü, belirsizliklerle dolu bir dünyada, “hüküm vermeden yaşamayı amaçlayan” bir ruh hali” nin yansıması olarak ifade edilen ataraxia; ironistin bu dünyadaki temel hedefi olarak görülür.¹¹ Bir tür dinginlik hali olarak da tanımlanan ataraxia, bireyin kendini maddi dünyanın kapılarının dışına atmasının sonucunda, “başarı, başarısızlık” kavramlarına sırtını dönerek bir çeşit rahatlama.

Oğuz Cebeci kitabında ironinin tanımlanmasını, artzamanlı olarak açıklar ve Pyrrho’dan sonra Latin dünyasına, Cicero’ya, Quintilian’a geçer. Cicero’ya göre ironi “üstünü örtüp gizleme, saklama”dır ve eserlerinin dünyasında bu tanımlamayla ifade bulmuştur. Oğuz Cebeci ironiyi edebî sanat olarak kabul eden Quintilian’dan sonra, sadece konuşmalarda karşımıza çıkan bir kavram olmaktan çıkıp bireyin yaşam karşısındaki tavrını ifade eden bir sözcük haline geldiğini belirtir. Edebiyatın dünyasından baktığımızdan ise yazara göre, ironi, alegoriyle bütünleşmektedir (2008, s.s. 281-282).

Bergson’a göre ironi kavramı, mizahın tam tersidir. Ironiyi, alaya alma olarak gören

¹¹ Oğuz Cebeci; bu kavramı, kitabında, evrendeki her şeye “saçma”nın mantığından bakan bir yaklaşımın sonucu olarak açıklar. Yazar eski “Yunan şüpheciliği”nde tutarsız ve çelişkilerle dolu bir evrende yaşamının sonucu olarak “mutlak” kavramlara ulaşmanın imkansızlığını göz önüne alarak açıklar. Bunun sonucunda da birey, özünde bu dünyaya gerektiğinden fazla önem vermemeli ve ironik bir yaklaşımın sonucu olarak “kayıtsız” bir algılamayla hareket etmelidir. (2008, s. 280)

eden Bergson, kavramın sınırlarını daraltır, “olanla olması gerekenin karşıtlığı” olarak betimler. Yani sanatçı, iletmek istediklerinin tam tersi bir var oluş çizerek, eserini ortaya koyar.

Bu karşıtlıkların belki de en geneli gerçekle idealin, olanla olması gerekenin karşıtlığıdır. Burada da aktarım iki karşıt yönde gerçekleşebilir. Kimi zaman kesinlikle o olduğuna inanmış gibi yaparak, olması gereken söylenir: İşte *alaya alma* (ironie) budur. Kimi zaman da tersine, öyle olması gerektiğine inanmış görünüp, olay inceden inceye titizlikle betimlenir: Çoğunlukla *mizah* (humour) böyle doğar. Bu biçimde tanımlanan mizah, alaya almanın tam tersidir. Her ikisi de yergi biçimleridir, ancak alaya almanın hatiplikle ilgili bir niteliği vardır; oysa mizah daha bilimsel bir yan içerir (Bergson, 201, s.s. 75-76).

Mizahın sınırlarını daraltan, mizahla ironiyi karşıtlayan Bergson’a göre; ikisi arasındaki ilişki birbirlerini doğurmalarıdır. Ancak her ironiyi, karşıtlık ilişkisine göre kurmak, içeriğinde başka noktaları gözardı etmek demektir. Sonuç olarak ironi, çiftanlamlı bit türdür ve her zaman karşıtlığı değil, sunulan objenin yan anlamlarını da çağrıştırabilir. Kısacası çoğulcu bir türdür ve zenginliğini de bu temele göre kurar.

İroni, yukarıdaki açıklamalarda da belirtildiği gibi, iki farklı oluşumda karşımıza çıkar: dil ve birey. Öncelikle dilin doğasında var olan, iletişimde bir nitelik kazanan kavramı, bu doğrultuda açıklarsak eğer “anlamın gizlenmesi, tersinin kastedilmesi” dir. Bireye gelirse eğer; bu noktada ironik kişilik söz konusudur. Yani kimi insanların doğasında var olan, kimi eserlerde karşımıza çıkan, yaşama farklı boyutta bakan kişidir.¹² İronik kişi, *eiron* tiplmesiyle öncelik kazanmış ve modern zamanlara kadar gelmiştir. Nasıl tanımlandığına gelince ise; kendi dünyasının içine dalmış, çevreyle uyuşmayan, farklı açılardan bakan, kimi zaman davranışlarıyla, sözleriyle insanları şaşırtan, amaçsız yaşayan ve birçok zaman hissettiğinin tersi davranan bireydir. Bu kişiliğin insana sıklıkla getirdiğini belirten Soren Kierkegaard, kitabında kimi zaman, ironiye olumsuz bir tavır takınmaktadır: “İronistin sahip olduğu tek devamlılık sıkıntıdır. Evet sıkınlık: İçerikten yoksun bu sonsuzluk, keyiften uzak bu mutluluk, bu yüzeysel derinlik, bu doyumsuz tokluk. Ancak bu sıkıntı, kişisel bilincin içinde eritilmiş, karşıtlıkların yok olduğu olumsuz bir birliktir” (Kierkegaard, 2009, s. 318). Yazar, bu noktaya gelmesindeki nedeni; ironistin “kendisini ve çevresini mümkün olduğunca büyük bir

¹² Örnek olarak Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar*’ındaki Hikmet Benol’u verebiliriz.

şiiresel yetenekle ürettiği, tamamen kuramsal ve olasılıklara dayalı yaşadığı için, hayatın sonunda bütün devamlılığını kaybetmesi” olarak açıklar (2009, s. 316).

İroni kavramının kendi içinde değişmesi, çeşitlenmesi kapital sistemin şekillenmeye başlamasıdır. Fabrikalaşmanın yarattığı zaman kavramındaki bölünme ve parçalanma; bireyin kendi içine kapanmasına, yabancılaşmasına neden olur; doğal olarak da ironi pragmatik işlevini kaybeder, “kayıtsız” bir nitelik kazanır.

Bu çelişkiler, “varoluşun amacı”, “insan iradesinin var olup olmadığı”, “içgüdü ve aklın çatışması” gibi sorunsallar üzerinden ifade edilmekte olup, nihai olarak geçici bir yazarlık olan insanın kendisini güvenlikte hissetme ihtiyacı ile, amaçsız, sonsuz, “saçma” ve “insana tümüyle yabancı” bir evrende yaşıyor olması gerçekliği arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanıyor (Cebeci, 2008, s. 286).

İnsanın iç çatışmalarını tam anlamıyla ifade eden bu cümleler, aslında insanın kendi içine gömülmesinin birer izdüşümüdür. Bu noktada dış hayattaki gerçekliklerle uyuşamayan insan, sürekli olarak yaşadığı çatışmayla boğuşur. Doğal olarak da ironi kavramı, boyut değiştirerek, modern yaşamın içine girer ve özellikle de modern edebiyatın karakteristik bir özelliğine dönüşür. İronik kişilik de; insanın çağdaş düzendeki konumuyla özdeşleşir ve sanatın doğasında belli tiplere bürünerek karşımıza çıkar.

Her dönem sanatın yapı taşı olan ironi; Antik Yunan’dan günümüze, postmodern edebiyatın içine kadar sızmıştır. En güçlü örneklerinden biri olan Cervantes’in *Don Quixote* ve Sterne’ün *Tristram Shandy*’si ironik anlatımın en güçlü örnekleridir. 18. yüzyılda gittikçe yaygınlaşan kavram, Almanya’da “romantik ironi” akımını doğurur ve kendi kendisini eleştiren, hiç sona ermeyen bir yergi anlayışı şeklinde tanımlanır (Cebeci, 2008, s. 287). İnsana bakışı ise şu cümlelerle ifade edilebilir: “...romantik ironi, insanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel biçimde, hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması olgularına dayanır diyebiliriz... Romantik ironi, öncelikle içinde bulunduğumuz dünyanın çelişkilerle dolu bir yer olduğunu kabul eder” (Cebeci, 2008, s.s. 288-289). Oğuz Cebeci’nin bireyin dünyaya olan bu tavrını “çift duygulu” bir tutum olarak adlandırır. İkiliklerle dolu bu yaşam karşısında insan, yanılığa düşmekte, kendi yolunu belirleyen süreçte; kimi zaman önünü

görememektedir. Bu zaman içerisinde, yazarın “saçma” ve irrasyonel” sözcükleriyle tanımladığı varoluş koşulları; ironistin dilinde bir yaratım nesnesine dönüşür, sözcüklerin arkasına gizlenerek, uzaktan da olsa bir iletiyi sembolize eder. Bu ileti her ne kadar gerçek yaşamın bir izdüşümü olsa da, gizlendiği kelimelerin dünyasında, kurgusal anlatımın birer örneği de olur. İşte bu noktada da romantik ironinin temeli, eserde gerçek ve gerçekdışılık kavramlarında ortaya çıkmaktadır. Gerçekliğin bir yanılması olsa da, sanat eseri özünde dış dünyanın bir kopyasıdır aslında. Kurgusal eserler, her ne kadar uydurma olsa da; her türlü malzeme var olan gerçeklikten alınmaktadır. Doğal olarak da en temel ironi; bu zıtlıktır aslında.

İroniyi besleyen bu yaşam koşullarındaki tutunamamazlık; kimi araştırmacılara göre ölümün yarattığı bir döngüdür. Aslında bireyin yaşamı ironiktir ve onu ironik kılan koşul, ölüm denen somut ama belirsiz bir sonun olmasıdır. Yaşam ve ölüm; işte asıl ironi, bu iki kavram arasındaki zıtlık olarak kabul edilir. (Güçbilmez, 2003, s. 134) Yani aslında ironinin, yaşamın kendisi olduğu gerçeğini kabul etmektir, bir bakıma.

Oğuz Cebeci'nin kitabında ironiyle ilgili değindiği noktalardan biri de; ironin kendi içinde komik ve trajik karşıtlığında ayrılıyor olmasıdır (2008, s. 134). Özünde komik bir anlatım biçimi olarak görülen ironi; ontolojik açıdan çözümlendiğinde, mutlaka bireye özgü bir acılığı barındırır. Gittikçe kendi içinde anlamsal açıdan çeşitlenen, değişen ironi; zamanla disiplinlere göre kendi anlamını oluşturur; mesela felsefecilerle ve edebiyatçıların kavrama bakış açısı farklılaşır:

Ancak bu bakış açısı, güçlendirilmiş bir öznel bilinç olduğu için, açıkça ve kesinlikle ironinin bilincine varması ve onu bakış açısı olarak onaması gerekmektedir. Bu durum, ironiyi edimsellikle ilişkili olarak ortaya koyan Friedrich Schlegel'de, şiirde ortaya koyan Tieck'te, estetik ve felsefi olarak ironinin farkına varan Solger'de görülmektedir. Sonunda ironi Hegel ile efendisine kavuşmuştur (Kierkegaard, 2009, s. 265).

Her alanın içine giren ironinin tarihçesini çıkarmak Kierkegaard'a göre boş bir uğraştır, filozof “bu konunun anlaşılır bir şekilde tartışıldığı bir yer arayan varsa, boşuna zaman kaybetmemesi”ni önerir (2009, s. 265). Nedenini kavramın “sorunlu bir tarihçeye” sahip olmasına ya da hiçbir tarihçesi olmamasına bağlar. Devamında filozof, kendisiyle aynı alanda olan araştırmacıların hepsinin, hemen hemen aynı durumlardan

bahsettiğini, birbirlerini eleştirseler de, ortaya farklı bir şey koyamadıklarını belirtir. Hegel nasıl kendinden öncekilerden yakınıyorsa, kendisinin de ondan yakındığını söyler. Ciddi olmayan bir şeyin, ciddi olarak söylenmesi ya da kişinin ciddi olan bir şeyin espriyle, şaka dile getirilmesidir. Bu süreçte ironistin, karşı tarafı aldatması, bir başarı göstergesi kabul edilir ve bunun sonucunda yaşayacağı doyumun seviyesi de yüksektir (Kierkegaard, 2009, s. 272).

Soren Kierkegaard, kitabında ironiyi “edimsel ve potansiyel” ironi olmak üzere ikiye ayırır (2009, s. 279). Edimsel ironi; kavramın amaç-sonuç ilişkisinde dile gelir. Ve bu edimsellik, kişinin yaşam karşısındaki kendi özgür çizgisinde yürüebilmesinin, en önemli araçlarından biridir.

Öte yandan, ironinin hiçbir amacı yoktur, amacı kendi içinde yer alır, metafizik bir amaçtır. Amaç ironiden başka bir şey değildir. İronist kendisini olduğundan farklı gösterdiği zaman, amacının insanları buna inandırmak olduğu düşünülebilir. Ancak asıl amacı kendini özgür hissetmektir ve bunu ironiyle elde eder. Bu yüzden ironinin dışsal bir amacı yoktur, amaç kendi içindedir (Kierkegaard, 2009, s. 281).

Kendine herhangi bir hedef belirlemeyen ironist için, varılan nokta gibi bir kavram da söz konusu değildir. Ayrıca ahlakî bir amacı olmadığından da, diğer türlerden (satir, hiciv, nükte gibi) farklılık gösterir. Yazarın kendisinin de belirttiği gibi; ironi metafizik bir oluşumdur; doğal olarak soyuttur. Soyut olmasındaki diğer bir neden ise; pratikten öte kuramsal bir yaklaşım olmasıdır. Potansiyel açıdan ise, “adaletin takındığına benzer bir tavrı yoktur ya da komikteki gibi kendi içinde uzlaştırma gücüne sahip değildir” (2009, s. 282). Bu durumda ironinin bağdaştırıcı, özdeşleştirici bir işlevi yoktur; son olarak şunu da eklemeliyiz ki, ironi kılıfsal bir kavram değildir.

İroninin en temel niteliği olan “kapalılık” onu, insan doğasına yabancı kılmakta, kimi zaman anlaşılamadığı için de yanlış anlamalara yol açabilmektedir. Barry Sanders bu özelliği nedeniyle ironiyi bir hile olarak tanımlar ve “...saldırgan olmasa bile gene de bir hiledir.”¹³ Yazarın bu şekilde tanımlamasındaki neden, ironinin doğasında bulunan ikili anlamdır; daha doğrusu varlığın özünde iletilmek istenendir. Bu öze ulaşmak nitelikli

¹³ Barry Sanders ironiyi hile olarak nitelendirir ve şunu belirtir: Hem oyunbaz, hem de son derece ciddi.(2001, s. 117).

okur gerektirir.

İroni rastgele okur ile çözümleyici okuru birbirinden ayırır. Bir konuşmacıda yüz ifadelerine bakarak ve jestlere dikkat ederek ironiyi oldukça kolaylıkla anlayabilirsiniz, ama okurların bu tür ipucu lüksleri yoktur. İroni çabayı gerektirir. Okurlar sonunda ironiyi yakaladıklarında, kendilerini rahatlamış hissederler, ama yalnızca belli belirsiz, çünkü aynı zamanda aldatılmış olduklarını da anlarlar (Sanders, 2001, s. 117).

Tüm bu aldatılma, ironinin doğasından, kapalılığından kaynaklanmaktadır. Yazar ayrıca şunu da eklemeyi unutmaz: “Ama okurlar kendilerini espriye bıraksalar bile, asla yazar/yaratıcı kadar rahat hissedemezler kendilerini” (Sanders, 2001, s. 117). Yazarlar okurların bu zavallı durumuna sessizce gülmektedir. Kimi metinler vardır ki, öz anlamı çok az insan tarafından anlaşılmış ya da yanlış yorumlanmıştır.

İroni ve onu yaratan arasındaki ilişki döngüselidir; karşılıklı beklentiler içerir. Kişinin toplumla ilişkisi ise uzakta kalmaya mahkûmdur; ne toplum onu arasına alır; çünkü onların dünyasına inemez; ne de yaratıcı onlara adım atar; çünkü kendini onlardan fazlasıyla üstün görür. Bunun sonucunda da yalnız kalmaya mahkûmdurlar. Barry Sanders ironi ustasının “kendi yabancı ülkesinde birer yabancı olarak yaşayacağını, ama yaşadığı ülkeyle bütünleşeceği umudu ya da arzusunun olmadığını” belirtir (2001, s. 75). Yaratıcının da böyle bir arayış içerisinde olmaması, belki de yaşam karşısındaki umutsuzluğunun birer yansımasıdır. Doğal olarak ironi içeren her türlü “şey”, hiçbir zaman güçlü kahkahalarla bireyleri güldürmez; aksine içlerinde buruk bir tat bırakır.

Ayrıca ironi yüksekleri hedef alır; belden yukarısını vurur daha çok. İroni, kurbanını, olanlar konusunda düşünmeye, hem de kafa patlatarak düşünmeye zorlar. Nükteli, ironik bir espri bizi durdurup anlamını çözmeye yönlendirir, ama bir kez bu anlama ulaştığımızda kızmaktan başka bir şey gelmez elimizden (Sanders, 2001, s. 75).

Doğal olarak ironinin halka yönelme gibi bir amacı hiçbir zaman olamaz. Zaten halkın anlayabileceği dilde yazıldığında da ironi olmaz. Belki de aristokrat sınıfa ya da aydınlara hitap eden bir anlatım biçimi olduğunu söylemek daha mantıklıdır. Aristoteles de ironiyi aristokratik zekânın bir göstergesi olarak görür ve küçümseyici olduğunu *Retorik*'te belirtir. Onun doğasından gelen küçümseyicilik, kendini okurun gözünde üstün görmesinden kaynaklanır. Doğal olarak belli bir birikim gerektirir, okurun

gözünde.

Kierkegaard; kavramın edimsellikte olan ilişkisinden hareket eder. Sokrates'in yaklaşımını her zaman ironik bulan yazara göre; filozofu bitiren nokta, bir zaman sonra aynı çevrenin ertrafında dönmesidir.

Yaklaşımı her zaman ironikti; hiçbir şey bilmiyordu ve devamlı olarak başkalarından kendisini aydınlatmalarını istiyordu. Bu şekilde kurulu olanın, var olmasına izin verirken, onun ölümüne yol açtı. Ancak ironiye olan bağlılığı kendisini de tüketti ve sonunda kendisi de ironiye tutsak düştü: Her şey çevresinde dönmeye başladı, midesi bulandı ve tüm şeyler onun için gerçekliğini yitirdi (Kierkegaard, 2009, s. 292).

Sokrates'in bakış açısının, kendi içinde bir boşluğa dönüşmesini ve bunun da ironik algılamamanın bir yansıması olduğunu dile getiren Kierkegaard; bu noktada Hegel'i karşısına alır. Hegel'e göre Sokrates'in yaşam karşısındaki algısı ironik değildir; işte bu noktada Kierkegaard'la zıtlar. Daha doğrusu *İroni*'de yazarın eleştiri masasına yatırdığı, teorik olarak karşı çıktığı kişi Hegel'dir; bölümlerin birçoğunda karşıt düşünceler birarada yer alır. Örnek olarak; Hegel'in düşüncesine göre; Sokrates ironiyi, soyutu somut yapmak için kullanmaktadır. Kierkegaard "Sokrates'in soyutu somut yapmak gibi bir kaygısı kesinlikle yoktur." düşüncesiyle tam tersini savunur. Ayrıca yazar, Hegel'in kendi içinde çatıştığını, düşüncelerinin birbiriyle uzlaşmadığını, örneklerle açıklar:

Ancak Hegel daha önce Sokrates'in aynı ironiyi "Sofistlerin davranışını küçümsemek istediği zaman" kullandığını söylediği için, burada karşımıza bir güçlük çıkar; çünkü bir durumda tek amacı öğretmekken, öbür durumda yalnızca küçümsemek istemektedir. Hegel bundan sonra Sokrates ironisinin doğru olmayan bir şeyler de içerdiğini söyler; ama sonra Sokrates'in davranışının doğruluğunu anlatmaya koyulur (Kierkegaard, 2009, s. 294).

Yazar devamında da Hegel'in verdiği örnekleri çok kötü bulur. Son olarak da "Sokrates'in sorunuyla ilgili hiçbir şey anlatamaz" yargısıyla bitirir. Sonuç olarak filozofların bile ironi karşısındaki duruşları, ya da bu sanatın içini doldurmaları, birbiriyle tutarlılık göstermeyebilir. Belki de tek bir doğru aramak yerine, kavramın doğasındaki çoğulculuğu göz önüne alarak, farklı tanımlamalara açık olmak gerekir.

İroniyle hiçlik kavramı arasında ilişki kuran Kierkegaard, Sokrates'in bakış açısını “ironinin hiçlik konusundaki ciddiyet olduğu; ama bir şey hakkındaki ciddiyet olmadığı” yolunda değerlendirir. Ona göre; ironi, yaşamın karşısında duran “sonsuz mutlak olumsuzluk”tur (2009, s. 285). Kierkegaard ironiyi, şu cümlelerle tanımlamaktadır:

Eğer ironi için yukarıda yaptığımız sonsuz mutlak olumsuzluk tanımına dönersek, bu, ironinin kendisini şu ya da bu tikel fenomene ya da belirli bir şeye yönlendirmediğini; buna karşın, varlığın tamamının ironik özneye yabancılaştığını, onun da bu bağlamda varlıktan soyutlandığını; edimsellik onun için geçerliliğini kaybettiğinden ötürü, onun da bir bakıma artık edimsel olmadığını gösterir (Kierkegaard, 2009, s. 285).

İronist kendi zamanının ötesinde yaşayan, olaylara, durumlara farklı açılardan bakan; verili edimsellikle uyuşmayan, uyuşamayan ve bu nedenle de toplumun bir adım dışında yaşayan kişidir. Kısacası, çevresine yabancılaşmış bir tiptir. Bu yorumlamaya Türk romanından, toplumla olan uyuşmazlıklarıyla, çevrelerine yabancı kalmalarıyla, iletişim sorunu yaşamalarıyla, olumsuz bakış açısına sahip olmalarıyla *Tutunamayanlar*'ın Turgut'u ya da Selim'i, *Aylak Adam*'ın Bay C. si örnek verilebilir Olumsuzluk kavramıyla özdeşleşmesinin nedeni ise de sadece “olumsuzluyor” olmasıdır (Kierkegaard, 2009, s. 208).

İroni kavramına yazılarında, kitaplarında yer veren, kimi zaman ona bir kapı aralayan yazarlardan biri olan Jacques Derrida, *Toplumbilim Dergisi*'nde yayınlanan bir yazısında, ironi kavramını “différance” terimiyle ilişkilendirerek açıklar:

Göstergeler birbirlerinden Saussure'de olduğu gibi “başka bir gösterge olmaklık”la değil, kendilerinde kendilerine ait olmayan şey nedeniyle ayrımlaşır. Bu yüzden *différance*, anlamı her zaman bir sonraki ana erteler; olmaklığı ya da olmamaklığı sürüncemede bırakır ve anlamı çatallandırır, böylece göstergeler zincirinin de hareketini bir oyuna çevirir. Bu bakımdan Derrida'nın *différance*'i, bir tür “evrensel ironi”dir (Derrida, 1999, s. 53).

Derrida'nın yorumuna benzer bir yaklaşımla, Kierkegaard ile Hegel'in de ele aldığı “evrensel ironi” tanımlamasına göre; var olan her tikel “tarihsel edimsellik”, yok oluşunu da yine kendi içinde barındırır. Zaten yaşamın diyalektiği, bu yapılanma üzerine kuruludur. Sonuç olarak yok oluşlar, her zaman yeni var oluşları getirir.

Bu noktaya kadar epistemolojik açıdan ele aldığımız “ironi” kavramını; edebiyatın çatısı altında sorgularsak, ilk olarak vurgulamamız gereken kendi içerisinde birçok türü ve tekniği barındırmasıdır. Oğuz Cebeci’nin kitabında, edebî anlamıyla “ilk bakışta, söz, yazı, davranış vs. yollarla ortaya konan ve biri açık, biri de bu açık ifadenin zıddını ima eden gizli bir anlamdan oluşan, iki katmanlı bir yapı biçiminde” tanımlanan ironi; bir şey söyler gözüüküp, aslında, ikisini de kastet(me)mek biçiminde tanımlanmaya daha uygundur.¹⁴ Cebeci, Muecke’un ayrıştırmalarından yararlanarak, anlamın gizlenmesi açısından ironiyi üç sınıfa; 1. Açık ironi, 2. Kapalı ironi, 3. Özel ironi; ironi ile ironiyi yapan arasındaki ilişki açısından ise dört duruma ayırır: 1. Şahsi olmayan ironi, 2. Kendini azımsama ironisi, 3. Saflık ironisi, 4. Dramatik ironi. Açık ironi; ironistin iletisini, okuyucuya ya da kurbanına açık bir dille ifade etmesidir; kapalı ironi bunun tam zıddıdır; yani ileti örtülüdür, okuyucunun fark edebilmesi için kafa yorması gerekir; özel ironi ise herhangi bir kimse tarafından anlaşılması beklenmeyendir. Bu üç ironi biçiminde en çok kullanılanı, tercih edileni “kapalı ironi”dir.

İroninin daha ayrıntılı bir sınıflandırılması bizi aşağıdaki alt türlerle karşılaştırır: “kendi kendini ele vemenin ironisi”, ironinin kurbanının, yaptığı ya da söylediği şeylerle, zaaflarını ve hatalarını ifşa ettiği bir türü gösterir. “Çözumsuzlük ironisi”nde ise birkaç alternatif durum söz konusudur. Çağdaş ironi anlayışının kurucularından biri olan Booth’un geliştirdiği “sabitlenebilen” ve “sabitlenemeyen” ironi ayrımı üzerinde durulması gereken bir konu oluşturur (Cebeci, 2008, s.s. 304-305).

Sabitlenebilen ironinin, aynı zamanda kapalı ironi de olduğunu vurgulayan yazar; belirli bir niyeti yansıttığını, anlamsal açıdan sonsuzluğu barındırmadığını belirtir. Sabitlenemeyen ironi de ise; “olumsuzlama” ve “reddetme” üzerine kurulu bir yapılanma mevcuttur ve özünde evrenin saçma bir yer olduğu fikri yatar (Cebeci, 2008, s. 207). Bu bakış açısı bizi Kierkegaard’ın “sonsuz mutlak olumsuzluk” tanımlamasına götürür. Yani yaşamın anlamsız olduğu ve temelinde var oluşsal açıdan kendi ironisini zaten barındırdığını benimseyen filozofa göre; ironi, zaten sonsuz sayıda anlam yaratsa da, bir nokta da “saçma” üzerinde takılıp kalır.

¹⁴ Oğuz Cebeci, bu iki tanımlamadan birincisini Douglas Colin Muecke’tan aktarır; ikincisini ise F. Stringfellow’tan. (2008, s. 301)

Genel olarak ironi kavramını üzerine söylenebilecek çok fazla nitelik ve özellik vardır. Bir dil oyunu olması nedeniyle, anlamsal yapılanmanın her türlü ilişkisine göre de yeniden tanımlanabilecek bir sanattır ve yapısını oluşturan birçok nitelik vardır. Bu nitelikler arasında bir sonuç çıkaracak olsak eğer; genel olarak ironiyle ilgili altı başlık ele alınabilir. Devamında da ironinin yapıtaşları olan bu altı başlığa göre “örtülü karşıtlık, kapalılık, küçümseme/olumsuzlama, ince alay, eleştiri, tepki”, seçilen yirmi roman üzerinden, örneklerle tanımlanabilir.

5.1 Örtülü Karşıtlık

İroni kavramının Antik Yunan’dan beri tarihsel gelişimine baktığımızda, içerisinde iki tip barındırır: Alazon ve eiron. Aristo, bu iki kavrama göre ironiyi açıklar. Kendi kendisiyle övünen Alazon’un karşısında, tam tersi bir duruşla kendisini aşağı gösteren eiron; bu iki karşıtlık, ironinin doğasında var olan iki temel yapıdır aslında (Cebeci, 2008, s. 278). Doğal olarak da içerisinde her zaman, birbirine karşı çıkan, ikili bir ses barındırmıştır. İşte bu ikili ses de günümüzde, sanatın özellikle edebiyatın çemberinde, yaratıcının iletmek istediği iletiyi tam tersi bir duruşla var olarak ya da anlamı sözcüklerin arkasına gizleyerek göstermesidir.

İroninin doğasında var olan karşıtlığı, edebiyatbilimciler farklı isimlerle açıklamışlardır; kimileri için “-miş gibi yapma” sanatıdır kimileri için “söylenmemiş olan’ın söylenmiş olan’a hücumu”dur ya da “gizleme-saklama tekniği”dir. Bu sıralama devam ettirilebilir. Önemli olan yaratılan “zıtlık”ın neyi anlatmak istediğidir. Bu ileti anlaşıldığında, sanatçı ya da yapıt amacına ulaşmış kabul edilir.

Örtülü karşıtlık ironinin doğasında yer alan bir yapıtaşları olduğu için, bu kavramın var olduğu her eserde ikili bir anlam, birbirini olumsuzlayan, anlamın dipten kazınıp çıkarılmasına yardımcı olan dile geliş yani kısacası “karşıtlık” kendini gösterir. Ancak bu ikili anlam, belirttiğim gibi, genellikle anlatıcının yanlış diye neyi ele aldıysa onu göstermesi için kullanılan bir taktiktir. Kimi araştırmacılar içinse bu işleyiş karşıtlıktan çok bir iletişim sürecidir.

Hutcheon’a göre, ironi “söylenmiş” olanla “söylenmemiş” olan arasındaki bir çatışmaya ya da zıtlığa dayanmaktan çok, bir yorumlayıcının

duyduğu/okuduğu bir ifadeye yönelik anlamlandırma çabası kapsamında ele alınmalıdır. Bu açıdan ironi statik bir durumu değil, bir iletişim sürecini ifade eder. Bu süreç niyetler ve yorumlarla örülüdür (Cebeci, 2008, s. 296).

Bu anlamda bakıldığında Türk edebiyatındaki romanlardan okurların zihnine yerleşmiş birçok sahne örnek olarak gösterilebilir. Mesela tezimiz doğrultusunda ele alınan eserlerden biri olan *Murtaza*'daki kimi satırlar ya da *Aylak Adam*'daki Bay C. nin konuşmaları; *Tutunamayanlar*'da Turgut'un Selim'le tartışmaları, ona sataşmaları; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde alttan alta kendini belli eden eleştiriler vb. "örtülü karşıtlık" a ve bu doğrultuda oluşan okur ve anlatıcı arasındaki iletişime örnek verilebilir.

İroninin doğasında var olan örtülü karşıtlık, ele alınan bu romanlarda, anlamın fark edilmesi açısından değişebilir. Kimi eserde daha kolaydır, yazarın neyi anlatmak, vurgulamak istediğini yakalamak kimi eserde de bu süreç zorlaşabilir. Bu doğrultuda sanatçının yarattığı tip de, ironinin iletisini göstermede, yardımcı olabilir. Bu açıdan anlatıcının yarattığı tip, komik olduğunda fikirler daha kolay fark edilir. Örnek olarak Orhan Kemal'in romanında Murtaza tipi, iletinin çözümlenmesinde, okurun yanında olan, tiplerden biridir. Murtaza'nın uyuşamadığı noktaların sınırları keskindir, bu açıdan birçok okur için kabul edilmiştir.

Komiser elinde olmayarak gülüverdi. Komiserin gülmesi, alabildiğine ciddi Murtaza'nın tuhafına gittiyse de hemen aklını başına topladı. Herhangi bir amir, en uygunsuz, hatta en münasebetsiz yer ve zamanda her istediğini yapabiliirdi. Ağlanacak yerde güler, gülünecek yerde ağlarsa bu, üstün bileceği şeydi. Kurs görmüş, amirlerinden sıkı terbiye almış astın ödevi, üstünün en yakışıksız davranışları karşısında bile bunu aykırı bulmamak, üste hak vermektir (Kemal, 2011, s. 38).

Murtaza'ya göre devlette çalışan, özellikle de subay, komutan, komiser, polis vb. gibi milletin huzurunu sağlamakla görevli olan meslek gurubu çok üstündür. Onlar her zaman haklıdır; kimi zaman abartıya varan bir dille, onların konumunu, yüceliğini dile getirir. Bu noktalarda ironik mesafe kendini belli etmekte, anlatı kişisi, okuyan da komik bir izlenim bırakmaktadır. Yaratılan saf kimlikle karşı çıkılan, topluma yerleşmiş düşüncelerdir de, bir bakıma.

İroni, çiftanlamlı bir yapıdır; pek çok düşünceyi birarada barındırır. Bu açıdan sadece bir anlam üzerine odaklanan, tekilci bir tür değildir. İster karşıt anlamlarla, ister yan anlamlarla kurulu olsun, çoğulculuğun hakim olduğu ironide, tüm bu iletileri yakalamak okuyucuya kalmıştır. Doğal olarak da her metin için bu süreç, kolayca kendini ele veren bir yapıda var olmayabilir. Kimi romanda örtünün üstünü kaldırmak daha kolaydır; kimindeyse ise anlam daha karmaşık bir yapıya büründüğü için daha zor olabilir. Asıl iletilmek istenen düşünceye ulaşmak da, okurun en büyük yardımcısı, karşıtlığı yaratan sözcüklerdir. Salah Birsnel'in *Dört Köşeli Üçgen*'i, ironik anlatımla yazılmış bir roman olarak, kendini kolay ele veren eserlerden biri değildir. Anlam ironik dilin egemenliğinde gerilere saklanmış ve her ne kadar okurun ilgisi canlı kalsa da, cümleleri tam olarak özümsemek için anlamı dönüştüren karşıtlıklara dikkat etmek gerekir.

Dört Köşeli Üçgen'de anlatıcı kendini okura gözlemci olarak tanıtır. Satır aralarında da öykü ve şiir yazdığını eklemeyi unutmaz. Ancak biz anlatı kişisini 'gözlemci' olmasıyla tanırız. Çevresinde dönen her şeyi gözlemlemeye odaklandığı için, çevresindeki insanlarla da uyuşamaz; çünkü herkes sürekli izleniyormuş hissini veren bu kişiden rahatsız olmaktadır. Anlatıcı metnin başlarında da birçok kez yineler ki; o her yeriyle gözlem yapmaktadır, ağızıyla, burnuyla, kulaklarıyla, elleriyle vb. Bu tarz konuşmalarda saçmaya varan bir dil zaman zaman kendini gösterir. Bu satırlar birçok okur için anlamsız kelime yığını olarak kalabilir. Ancak anlatıcının 'gözlemcilik' adı altında asıl kastetmek istediği, sanatçının çevresine, topluma, insanlara olan dikkatidir.

Bir kıyıya çekilip insanların nasıl yürüdüklerini, nasıl yemek yediklerini, nasıl çocuklarını okula götürdüklerini, nasıl kendilerini sekiz katlı apartmanlardan aşağı attıklarını, nasıl otomobil satın aldıklarını seyredeceğine, atıl, çalış, kendini göster, zenginliklerini ortaya koy! (Birsnel, 2012, s. 6).

Aslında bu cümlelerde verilen, anlatı kişisinin etrafıyla nasıl ilgilendiğidir. Kendi üretim sürecinde, bir sanatçı olarak toplum içerisinde duyargaları açık bir vatandaş olmasıdır. Sonuç olarak gözlemci ya da öykücü kimliğiyle tanıdığımız bu kişi, ürettiklerinde, çevresinden topladığı tüm izlenimleri okurla paylaşma ihtiyacı hissetmektedir. Kısacası sanatçının, kendi kalesinden bakarak değil de; halkın içine karışarak etrafına karşı duyarlı bir insan olmasıdır, dile getirilen.

Anlatıcı gözlemlerini de satır aralarında, okuruyla paylaşır. Genellikle eleştirinin yükünü taşıyan bu satırlarda; gülme ve tepkisel bir dil kendini belli eder. Açık açık dile getirmese de, çevresinden edindiği tüm izlenimlerde, çarpıklık üzerine kurulmuş, sonu yanlışa varan davranışlar, uygulamalar, konuşmalar vb. birbirini takip eder. Kısacası gözlemci kimliğiyle tanıdığımız yazar, rahatsız olduğu bu sorunlu davranışları okuruna aktarmaktadır.

Çocuğun viyaklamasıyla kadının yaygarası az zamanda geniş bir meraklı kümesinin orada toplanıvermesine yol açmıştı.

Demin, kadının yardımına koşmamış olanlar, şimdiler, ölümle burun buruna gelen bebeğe daha rahat bir ölüm sağlayabilmek için telefonlara, otomobillere saldırıyorlar kadının acısını kimi çerçevelerle yatıştırabilmek denemelerine girişiyorlardı (Birsal, 2012, s. 67).

Cümlelere baktığımızda, çocuk ve bebek üzerinden iletilen paylaşımlarda, anlamsal karşıtlık kendini gösterir. “İhtiyaç varken yardım etmeyenler” ya da “bebeğe daha rahat bir ölüm sağlayabilmek için” gibi sözcük gruplarında, tersine çevrilmiş bir dil söz konusudur. İki örnekte de insanların davranışlarının uyumsuzluğu sözcüklere dökülmüştür. Doğru davranışın sergilenememesi, sorunu fark edip çözmeye çalışmak yerine ertelenmesi; anlatıcının ortaya koymak istedikleridir.

Dört Köşeli Üçgen'de, anlatıcının tepki gösterdiği durum, yukarıdaki örneklerde de olduğu gibi, sözcüğün karşıt anlamıyla sunularak, okura gösterilmesidir. Yalancılık, dürüstlüğe dönüşür; bencillik, fedakârlığa; istenmeyen bir durum, tam tersi bir dille ihtiyaç durumuna getirilebilir. Kötülükler iyi, haksızlıklar faydalı olabilir. Özellikle de kişinin siyasal gücünün artmasıyla genişleyen hakimiyet alanı, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, yanlış kişilerde sonlanabilir.

Gerçi, bu bir üst dereceye çıkarılanlar, üstlerini değil, altların tartaklamak gibi Tanrı'nın her kuluna nasip etmediği bir kurnazlık göstermişlerdir. Amennâ. Ama dünyayı dolduran varlıkların en küçüğünde beliren en ufak sarsıntı bile insanın başını belâya sokmağa elverişlidir (Birsal, 2012, s. 78).

Kurnazlığın özenilecek, hayran olunacak bir meziyetmiş, Tanrı'nın bir armağanıymış gibi gösterildiği bu cümlede, anlatıcının tepkisi dile getirilmiştir. Bu tepkiyi açık bir dille söylemektense, anlatıcı tam tersi bir dille üstünü örterek var etmiştir ki; anlatıcının

duruma karşı tepkisi, daha eleştirel bir dilin kimliğine bürünsün. Sonuç olarak zıtlıklar, her zaman dikkati çeker. Mizahta da karşıt bir dil oluşturularak kurulan ironinin elinde, toplumla ilgili birçok mesele masaya yatırılmıştır. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, duyarsızlıklar, aldatmacalar, kandırmacalar vb. sanatçının emri altındaki sözcüklerin varlığında dile getirilir. Tepkisellik içerir.

Salah Birsal'in *Dört Köşeli Üçgen*'inde, ironinin yapıtaşlarından biri olan örtülü karşıtlık, metnin geneline sinmiştir; bu durum da anlatının çözümlenmesini okur açısından zorlaştırır. Sembollerin ve saçma davranışların devreye girmesiyle de, bu süreç daha karmaşık bir yapıya bürünür. Romanda mizahî anlatım biçimleri arasında, en belirgin tür kabul edebileceğimiz ironinin bu karmaşık yapısı, bir açıdan da kişinin çevreyle uyuşamamasıdır.

Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam*'ında da aynı yapılanma, daha kaotik olsa da görülür. Anlatı kişisi kimi sahnelerde, belirgin bir biçimde, düşüncesinin tam tersini dile getirerek, küçümseyen bir yaklaşımla kendi izlenimini vurgulamıştır. Zaten romandaki en temel karşıtlık, anlatı karakterinin, etrafındaki insanlardan ne kadar farklı olduğuna dayanmaktadır. Bay C. çevresine göre tam tersi yöne giden bir dünyanın içinde yaşamaktadır ve doğal olarak hiçbir noktada çevresindekilerle buluşamaz ve Bay C.'nin etrafındakilerden birini anlamasını beklemek, sadece komik bir istek olarak kalır. Bay C.'nin sokağa işeme sahnesi, bu açıdan bakıldığında, "karşıtlık"ın belirgin olarak kendini gösterdiği yerlerden biridir.

Gece yarısından çok sonra evine girerken, Nişantaşı'na yakın, yolun ortasında durdu. Geniş caddede ondan başka kimse yoktu. Tramvay rayının üstüne apışıp işedi. "Bir de bana deli sevgilim diyor. Nerem deli benim? Paçalarım sızramasın diye demirin oluklu yerine işemiyor muyum? (Atılğan, 2006, s. 79).

İlginç olan durum ise "işeme" eylemini evin önüne gelmişken yapmasıdır. Bay C. beş dakika içerisinde, yani çok kısa bir zaman sabrederek, evine çıkıp yapabileceği bir işlemi, evin önüne gelip tramvay rayının üstüne yapması; içinde bir yerlerde kalan sıkışma duygusunun bir izdüşümüdür, aslında.

Çocukluğunun kendi dünyasında bıraktığı izlerden bir türlü kurtulamayan Bay. C. sokaklarda dolaşır, insanların peşine takılır, insanlarla farklı yollardan iletişim kurar ya da kuramaz... İnsanlar onun için ‘ötekiler’dir ve onların dünyası, dili farklıdır. Ne insanlar onu anlar; ne de Bay. C. insanları. Bu anlaşamama hali, kimi durumlarda komik görüntüler çizer. Bu açıdan kelimelerin, Bay C.’nin ve etrafındakilerin dünyasında farklı anlamlarla belirmesi örnek verilebilir.

Kafasındaki bu düşünceden korkmuş gibi, çaresiz iki yanına bakındı. Solundaki dükkanın kapısında duran o bakkal,

- Bir şey mi arıyorsunuz beyim? diye sordu.

- Evet! Eski bir koku, dedi.

- Buralarda bulamazsınız. Caddedeki eczaneye sorun bir kere.

Geri dönüp yürüdü. Eczaneler onun bulmak istediği kokuyu değil, azap çekenlere DERMAN satarlardı. Onu nerede arayacağını biliyordu (Atılğan, 2006, s. 142).

Bu pasajda tipik bir “örtülü kaşıklık” vardır. Kurulan bu iletişim, aslında tam tersi durumu, ‘iletişimsizlik’i sembolize etmektedir. İroniyi yaratan da zıtlıklarla örülü bu anlatımdır. İletişimdeki bu kopukluk, bütün roman boyunca karşımıza çıkmakta ve temelinde yatan sorun, Bay C.’nin dünya ve insan algısında düğümlenmektedir. Genel olarak toplumu karşısına alan bir insanın kaçınılmaz görünümüdür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde de anlamın tersine çevrilmesi, kendini belli eder. Yazar, “ilerilik, gerilik” kavramlarını tartışmaya açar, semboller kullanarak kavramları somutlaştırır, karşılaştırır ve neyi anlatmak istediğini, tam tersi bir kullanımla dile getirir. Bu dile gelişlerde, alttan alta, anlatıcının gülümsemesi de fark edilir. Aslında tüm bu oluşum, Tanpınar’ın, küçümsemeden, olumsuzlamadan, tepkiden, karşı çıkıştan, pesimist algıdan da farklı olarak, ortada yanlış giden her neyse onu, okuyucuya gülümseterek dile getirmesidir.

Tanpınar, metinde toplumla ilgili fikirlerini dile getirmiştir. Bunu yaparken de iki farklı yöntem kullanmıştır. Bunlardan biri, söylenmek istenen mesajın tam tersini ifade etmektir; diğeri de göndermeler yoluyla okuyucunun dikkatini çekerek sesini duyurabilmektir. Karşıtlıklarla anlamın iletilmesi, okur için de yazar için de daha kolaydır; göndermelerin kullanımı ya da yaratılması, anlaşılması ise daha fazla düşünüp taşınmayı, “acaba ne” sorusunun peşinden koşmayı gerektirebilir. Her iki durumda da,

anlatıcı, eleştirel bir gözle kendi varlığını ortaya koymuştur. Karşıtlama yoluyla anlamın iletilmesine örnek olarak aşağıdaki metin verilebilir.

Hangi bakımdan olursa olsun arada bir ilerilik, gerilik farkı bulunduğu aşikârdır ve bu fark mühim bir farktır. Bu itibarla saatleri geri kalanlardan aldığımız nakit cezaya iki kuruş zam yapmamızı herkes gayet tabî buldu. Hattâ ekseriyetin hoşuna gitti. Böylece hem geriliğe lâayık olduğu cezayı veriyor, hem de ileri düşünüşün hakkını teslim ediyorduk (Tanpınar, 2009, s. 18).

Batılılaşma hevesiyle, toplumun saçma bir yere doğru sürüklenmesinin dile getirildiği bu satırlar, anlatının temelini kuran düşüncedir, aynı zamanda. Toplumla ilgili sıkıntıların yanında, kimi zaman toplumdaki çatışmaları kimi zamansa devrin, dönemin siyasî anlayışını eleştiren bir yapılanma da kendini hissettirir.

Tanpınar'ın ele aldığı kavramlardan biri de modernliktir. Modernliğin algılanması ya da özünde algılanamaması, çarpıtılması, farklı yerlere çekilmesi romanda ironik anlatımla, üstü kapalı bir dille eleştirilir. Bu eleştirilerde kimi zaman dildeki örtülü karşıtlık tam olarak kendini belli eder. Her zaman için olmasa da, bu satırlarda örtünün altına ulaşmayı sağlayan “modern gibi” sözcük grubunda olduğu gibi, dildeki abartı anlam vurgulayan kelimelerdir. Doğal olarak da, Tanpınar neyi kastettiğini, okuru zorlamadan ele verir. Anlatıcı ‘modern’ sözcüğünü, karşıt anlamını kastederek metinde sıklıkla kullanır. “...Kaldı ki, bu harap binanın yerinde yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt âdeta şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak! Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum” (Tanpınar, 2009, s. 56). Anlatıcı bu pasajda modernlik kavramını, mekânlar üzerinden değerlendirir ve o dönemde yeni yaygınlaşmaya başlayan apartmanları anlatır, kısa zamanda modern bir mahalle kurulacağını da, sonuna ünlem koyarak ekler. Anlatıcının karşı çıktığı; toplumun yüzeysel anlamda çağdaşlaşmaya çalışmasıdır. “Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder!” (Tanpınar, 2009, s. 56). cümlesiyle de hakim görüşü, satırların arasına sıkıştırarak dile getirir.

Eşya ve insan arasındaki farklılık da, karşıtlamayla anlatının başlarında karşımıza çıkar. Ancak burada toplumsal bir yargılamadan çok, insan ve madde arasındaki zıtlık söz konusudur. İnsanın, organik bir canlı olmasının sonucu olarak bu hayatta kalıcılığı

yoktur; bir tablo ya da bir koltuk ise insanın kaç katı ömrünce varlığını koruyabilir, düşüncesi sezdirilir. Bu satırlarda ironinin çözümlenmesi, önceki paragraflara göre daha çok emek isteyebilir; çünkü ironi olduğunu hissettirecek ipucu az kullanılmıştır. Sonuç olarak ironiyi belirleyen, yazarın kullandığı, cümlelerin arasına yerleştirdiği ipuçlarıdır.

Bu oda Abdüsselâm Beyin muhtelif zifaflarına şahit olmuş birkaç karyola, konsollar, aynalar, eski oyuncaklar, sandıklar, hülâsa konak satılıp da bu sekiz odalı eve taşındığı zaman kızının ve damadının eskiciye vermelerine bir türlü razı olmadığı türlü eşya burada tozlar içinde, birbirinin üstüne yığılmış beklerdi. Abdüsselâm Bey, içinde hiçbir çocuğun doğmadığı, büyümediği bu odaya “çocukların odası” adını vermiş ve garibi şu ki bu ad tutmuştu da (Tanpınar, 2009, s.s. 84-85).

Bu paragrafta evrensel bir ironi vardır; toplumdan, dilden, dinden, ırktan bağımsız olarak insanla ilgili bir soruna değinir, anlatıcı. Bu tarz konularda ironinin dili kapalılığa dönüşebilir. Bu satırlarda; insanın kendi varlığını, eşyalar üzerinden anlamlandırması, kendini kimi zaman eşyalar üzerinden tatmin etmesi, kısacası yaşamımızda bizim için önemli olan eşyaların, aslında bir çeşit sığınak olmasıdır, dile getirilen.

Anlatıcının ele aldığı gruplardan biri de kendini aydın zanneden; ama özünde kendi dünyasını bile keşfedememiş insanlardır. Avrupaî görünme hevesiyle daldan dala atlayan, kendi kendisiyle uzlaşamayan, komik tiplerdir. Dr. Ramiz bu grup insanın tipik birer örneğidir, anlatıcının sıklıkla mizahın çemberine aldığı karakterlerden biridir. Kendisini çok bilgili, okuyan, alanında yetkin, çalışkan, ilmi takip eden, yeniliğin peşinden giden vb. biri olarak görür ve okura da öyle gösterir. Özünde ise tembel, bilim yaptığını zanneden, toplumuyla alakası olmayan figüratif bir karakterdir. Kimliğinin karşıt görünümüyle kendini belli eder.

Bir yığın isim ki iradenin ta kendisi idiler: Nietzsche, Schopenhauer... Ve Doktor Ramiz bütün bunları behemal okumuş olduğuma inandığı için hepsinden bana üstü kapalı misaller veriyor, sonra kitaplardan aldığı bu misalleri günlük hayata, kendi hayatına, benim hayatıma, memleket meselelerine tatbik ediyor ve oradan tabiatıyla Alman musikisine geçiyorduk.... Beethoven’i hemen hemen bizim sokağın arkasında oturan bir adam gibi behemehal tanımaklığım lazım geliyordu. Wagner’e gelince o mutlaka ikimizin de akrabasıydı (Tanpınar, 2009, s. 116).

Tanpınar’ın şiddetle karşı çıktığı, toplumdaki Batı kültürüne olan hayranlık ve özentiliktir. Bu ve bunun gibi satırlarda, Tanpınar Batı medeniyetini eleştirmez, onun

eleştirdiği; insanların neyi nasıl algıladığıyla ki çoğunlukla algılayamadığı ile ilgilidir. Özentili davranışların ironisini yapar yazar. Ele aldığı konular daha entelektüel olduğu için, bu paragraflarda her okur ya da sıradan okur da diyebiliriz, iletiyi kolay kolay anlamayabilir.

Anlatıcının, karşıt dil kullanarak Dr. Ramiz’i de, keskin bir tutumla değilse de eleştirinin çemberine almasındaki nedenlerden biri; Dr. Ramiz’in sorumsuzca davranmasıdır. Hayri İrdal, uzunca bir süre tedavi nedeniyle hastanede yatar; Dr. Ramiz’in de işine gelir bu durum; çünkü yazılması gereken bir rapor vardır. Ancak Hayri Bey’i de bırakmak ya da kaçırmak istemez; şimdiye kadar bulduğu, açıkçası para kazandığı tek hastasıdır. Hastanenin müdürü onun çıkmasına izin verdiğinde bile, rüyalarla ilgili yazacağı raporun peşine düşer; sonuç olarak Hayri Bey’in peşini, onun evine giderken bile bırakmaz; raporu da tamamlamaz.

“Heyhat!

Eşyamı benimle beraber hazırladı. Eve kadar otomobille beraber gelmekte ısrar etti. Ne kadar iyi insandı! Şu anda benden fazla sevindiğine şüphe edilemezdi. Buna rağmen altı hafta yerinden kılmıdamamış, bir türlü başından beri vaat ettiği öbür raporu vermemiştir” (Tanpınar, 2009, s. 123).

Aslında “Ne kadar iyi insandı!” cümlesiyle, anlatıcının kastettiği tabii ki bu değildir. Tam olarak ‘kötü’ kavramı kastedilmese de olumsuz bir durum içeren “sorumsuz, düşüncesiz, bencil vb” gibi anlamlar vurgulanır. Zaten örtülü karşıtlıkta, anlam kimi zaman birebir karşıtlık üzerinden ilerlemez. Kimi zaman da farklı ya da birbirine yakın anlamlar birlikte kullanılabilir.

Romanda örtülü anlam, kişilerin ya da mekânların betimlemesinde fazlasıyla kullanılır. Hemen hemen her kişi zıtlıklarla karşımıza çıkar. Mesela romanın okur yazar kesiminin takıldığı kahvehane anlatılırken “ - Bu kadar aydın bir kalabalığı nerede bulabilirim? Hepsi ihtisas sahibi insanlar...” veya “Filhakika o gece aramıza, kaybettiğimiz iki Bulgara mukabil bir İsviçreli Alman müsteşrik katılmıştı. Adamcağız bu asil ve entelektüel muhite düştüğünden nasıl memnundu?” gibi cümlelerde, Tanpınar’ın çizdiği karşıtlıklar açıkça belli olur (Tanpınar, 2009, s.s. 131-136).

Kişilerin betimlemesinde, topluluk ya da birey üzerinden olsun, örtülü anlamın kullanımını kimi zaman abartılı bir tonla karşımıza çıkar. Amaç anlatıcının söylemek istediğinin tam tersini dile getirerek, vurgulanan ögeyi belirgin kılmaktır. Aynı zamanda dönemle ilgili eleştirilerin de yer aldığı bu satırlar, ironik bir dille, gerçekliğin sunumudur. Anlatıcı açık ironiyi kullanarak, toplumdaki özenti davranışları ve tembelliği eleştirmektedir.

- Olur şey değil... diyordu. Böyle bir adam, aramızda bulunsun... Monşer, bu tam filozof, hem de muhtaç olduğumuz filozof... Zaman felsefesi... Anladınız mı? Zaman, yani çalışma felsefesi... Siz de filozofsunuz Hayri Bey, hem hakikî bir filozofsunuz! diyordu (Tanpınar, 2009, s. 214).

Bu çalışma felsefesi adı altında Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulur; ancak hiçbir iş yapılmaz. Zaman boşa geçmektedir. Enstitünün ilk ayı Hayri Bey’le Nermin Hanım’ın boş boş oturmasıyla geçer. Anlatıcı da “Bir işim vardı, fakat yapacağım iş yoktu.” ya da “Nermin Hanım bermutat Halit Ayaracı’ya üçüncü süveterini örüyordu.” gibi cümlelerle vakit öldürmenin altını çizer (Tanpınar, 2009, s. 225, s. 229). Nermin Hanım, aslında, kurumun yazı işlerine bakan kişisidir; ancak iş olmadığı için, yazı yazacak bir durum yoktur. Halit Bey enstitüye belediye reisi ve adamlarıyla birlikte geldiğinde de, onu insanlara “Nermin Hanım kalem şefimizdir. Birinci sınıf bir entelektüel” şeklinde tanıtır (Tanpınar, 2009, s. 225). Halbuki boş yere orada duran, tek işi örgü örmek ve gereksiz konuşmak olan bir bayandır.

Kurumlar, mekânlar üzerinden insanların tembelliği, kolay bir dille kendini ele verir. Romanda, bu insanların kendi dünyalarına ve çevrelerine nasıl göründüklerine baktığımızda çok çalışıyormuş imajı çizerler. Aslında görünenin tam tersi bir anlamla yoğrulmuşlardır. Örtülü karşıtlık, açık bir dille kendini gösterir; doğal olarak satırları anlamak zor değildir.

Meğer ne kadar yanılıyor muşum? Bu cins gezme ve görmeler için ne öyle gezilecek geniş mesafeye, ne de görülecek şeye ihtiyaç varmış. Esas olan sizin bu kararı vermenizmiş. Belediye reisi en basit şeyin karşısında birkaç saniye duruyor, bir şeyler düşündüğünü gösteriyor, fakat söylemiyor, tam ağzını açacağı zaman vazgeçiyor, iki ayağı üzerinde sallanıyor (Tanpınar, 2009, s. 230).

Yüzeysel bakış açısının, devletin önemli kademesinde çalışan bir kişide nasıl varolduğunu dile getiren bu satırlar; gerçekte, toplumun geneline yansımış bir zihniyetin dile dökümüdür. Zamanın ve emeğin boş yere tüketildiği bu satırlar, özünde bilinçsiz bir algılamamanın da yansımasıdır. Hatta belediye reisi bu boş yere tüketime o kadar yakındır ki; Halit Bey'in odasındaki mobilyaları beğenmez ve “Arkadaşlarındaki neyse amma, sizinki pek hafif düşmüş... Bu kadar mühim bir merkezde...” yorumunda bulunur (Tanpınar, 2009, s. 231). Önemli görünen ‘şey’ler, aslında bir önemsizliktir.

Bu gibi örneklerde vurgulanmak istenen, toplumun hangi yöne doğru, hiçbir amacı ve verimi olmadan gitmesidir. Ancak kimsede bunu algılayacak zihniyet yoktur, onlara göre “yapıyormuş”, “çalışıyormuş” gibi görünmek tek meseledir. Bir de bunu “çok üretmek” olarak görürler. Halbuki üreterek değil, zamanı tüketerek var olan kişilerdir.

- Demek geceleri de çalışılacak! Büyük fedakârlık, büyük muvaffakiyet... Teşekkür ederim, çok memnun oldum. Cidden teşekkür ve tebrik ederim...

Halit Ayaracı birdenbire çok tatlı ve cömert bir jestle kendini ortadan kaldırdı. Bütün klasörlerin, ne yazacaklarını henüz kimsenin bilmediği makinaların, odamızın kirli ve sıvasız duvarlarıyla hiç bağdaşmayan perdelerin, etajerlerin, gece lambalarının, benimle ve Nermin Hanım'la beraber buraya toplanmış olmalarındaki muvaffakiyeti olduğu gibi ona, sadece ona bağışladı (Tanpınar, 2009, s. 232).

Tüm bu yaşananlar karşısında şaşkınlıkla etrafını izleyen Hayri İrdal, bir taraftan Halit Bey'i, bir taraftan da gerçeklik algısındaki farklılığı anlamaya çalışıyor. Kendine ve milletine çok güvenen Halit Ayaracı ise Hayri Bey'le girdiği tartışmalarda, düşüncelerini “ - Yok efendim, kendi personelimizi kendimiz yetiştireceğiz. Viyanalara kadar ecnebî mütehassıslarla mı gittik? O zamanlar herkes mütehassıstı. Çünkü kendimize güveniyorduk.” abartı bir dilin hükmünü sürdüğü, cümleleriyle birçok kez yineler (Tanpınar, 2009, s. 236).

Kadronun seçilmesi de hiçbir profesyonellik içermez. Halit Ayaracı'ya göre memurların yarısı kendi yakınları ve akrabaları olacak; yarısı da güvendikleri insanların tavsiyeleriyle geleceklerdir. İlginç olan ise, arkadaş tavsiyesiyle işe alımın, başarı getireceğine ve dedikoduları önleyeceğine inanmasıdır. Medeniyetin timsali olan bir kurum olacağız derken, iş alımında tam batı kafasıyla hareket edileceğini

vurgulamaktadır. Ancak belirlediği ilkelerin tersine, rasyonel bir kafayla değil, duygusal bir tutumla, hareket eder. Bu açıdan da ironiktir.

Halit Ayarcı'nın kendisi gibi defteri de ilginçtir; sürekli defteriyle gezer, bir şeyler yazıyormuş gibi görünür, insanlara derin hesaplar içerdiğini, önemli bilgilerin bulunduğunu hissettirir. Ancak defterde birkaç harf ve sayıdan başka bir şey yoktur. Hayri Bey'e göre bu, mucizeli bir defterdir. Özündeyseniz Halit Ayarcı'nın kendisi gibi, görünüşünün tam tersi olan boş bir defterdir. Etrafındaki kişiler içinse bu karşılığı anlayabilmek zaman almıştır ya da anlasalar bile aynı dili konuştukları için birbirlerini idare etmişlerdir.

Kurumun personel kadrosuna, Hayri Bey'in kız kardeşi Zehra Hanım da katılır, yazı işlerine o bakacaktır. Ancak iş olmadığı için, yazılacak bir mesele de yoktur. İşe alımındaki amacın tersine, kendi kimliğine uygun bir çalışmayla görürüz. Doğal olarak yeni eleman da vaktini, Nermin Hanım gibi, örgü örerek geçirir. En azından bu etkinlikle boş durmamış olur, kendine göre çalışmaktadır.

Üç gün sonra Zehra da Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Nermin Hanımın maiyetinde işe başladı. Yani o da içinde daha ziyade tuvalete yarar eşya bulunan çantasıyla ve Halit Bey'e teşekkür için örmeğe karar verdiği süveterin yünleriyle geldi.

Şurasını söyleyeyim ki Halit Ayarcı birkaç sene içinde dünyanın en zengin süveter koleksiyonuna sahip oldu. Dairemizdeki daktiloların hemen hepsi ona bir veya birkaç süveter örmüştü (Tanpınar, 2009, s. 238).

Çevresindeki anlamsızlığın farkındaki tek kişi olan Hayri İrdal, Halit Ayarcı'yı ve belediye reisini şaşkınlıkla izlemektedir. Belediye reisinin “muamelât müdürüne ihtiyacınız var mı?” sorusu da dikkati çeker. Halit Bey gerçekten çok iyi rol yapabilen, çevresindeki insanları iyi kandırabilen, nabza göre şerbet veren bir kişidir. Doğal olarak da insanlar üzerinde etkili olabilmekte, politik davrandığı için de iletişimde hiçbir zaman yanılmamaktadır. Karşı tarafı iyi etkilemesinin sonucunda da devletin adamlarına her istediğini yaptırabilmekte, onlardan ihtiyacı olan parayı almaktadır.

Dildeki değişimlere de değinen anlatıcı, Osmanlıca kelimelere karşı takınılan tavrı, üstü kapalı olsa da eleştirir. Kurumdaki isimlerin belirlenmesinde, bütün kelimeler ‘modern’ olmalıdır. Doğal olarak da enstitünün muamelât müdürüne ihtiyacı olmamasına rağmen, reisin ona bu teklifte bulunması Halit Ayarcı’yı rahatsız eder. “_ Ben daima bu işlerde hassasım... diyordu. Sonra ikinci derecede personel kadrosundan birisini kullanırsanız. Adı da güzel değil. Muamelât müdürü. Hakikaten bir enstitü için yakışksız bir isim. Öz Türkçe devrinde” (Tanpınar, 2009, s. 240). Yukarıda da belirtildiği gibi; anlatıcı “Öz Türkçe” devrine de bir göndermede bulunarak, insanların her şeyi Türkçeleştirmeye çalışmasına karşı tavrı aldığını da belli etmektedir. Bir açıdan da ironik bir dille “Öz Türkçe” dil yaratmaya çalışırken anlamsızlığa varan sözcüklerle uğraşan edebiyatçılara, dilbilimcilere de, sanatçı kimliğiyle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bir eleştirisidir.

Zaman kavramı da sorgulanır; insanlar için ‘zaman’ kavramının ne anlama geldiği, daha doğrusu içi boş bir sözcük olarak değerlendirildiği, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde dile getirilir. Önemli bir iş yaptığını, çok çalıştığını düşünen ve topluma faydalı bir müesseseyi kurduğuna inanan Halit Bey’e göre zamana sahip olmak hayattaki tek gayedir; çevresindeki insaları da sonu bir yere varmayan bu fikirlerle kandırır.

Biz bir iş yapıyoruz, hem mühim bir iş... Çalışmak, zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. Biz bunun yolunu açacağız. Etrafımıza zaman şuurunu vereceğiz. İçinde yaşadığımız havaya bir yığın kelime ve fikir atacağız. İnsan, her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır, diyeceğiz. Bu müspet bir hareket değil midir? (Tanpınar, 2009, s. 243).

Hayri İrdal etrafındaki kişileri gerçekten de çok güzel kandırır, bu anlamda yeteneklidir; uydurma öyküler anlatır, tarihte yaşamamış kişilerden “çok önemli zattı” diye bahseder, yanındakilerden de hiç var olmamış kişiler hakkında kitap yazmasını ister. Örnek olarak Ahmet Zamanî Efendi’yi verebiliriz. Enstitüyü gezmeye gelen devletin adamlarından birine, Hayri Bey’in, eski zamanlarda yaşamış çok önemli bir kişi hakkında kitap yazdığını söyler; halbuki o isimde bir kişi tarihte yaşamamıştır. İkisi de bu durumun farkındadır.

- Kitabımızın ismi nedir, Hayri Beyefendi?
Ben bu sualle birdenbire yuvarlandığım karanlık uçurumda tutunacak bir yer ararken Halit Ayarcı benim yerime cevap verdi:

- Ahmet Zamanî Efendiye ait bir etüt. Ahmet Zamanî Efendi ve Eseri.
- Ahmet Zamanî Efendi mi? Hiç işitmedim...
- On yedinci asrın meşhur âlimlerinden... Dördüncü Mehmet devri adamı. Tam klasik devrimizde...
- Ne yapmış bu adam?
- Devrin en mühim saatçisi... Hatta Graham'dan evvel rabia hesaplarını bulmuş diyorlar. Hayri Bey doğrudan doğruya onun mektebinden gelen bir zatın talebesidir. Muvakkit Nuri Efendi'nin... (Tanpınar, 2009, s. 262).

Sonuç olarak uydurduğu bu kişi hakkında Hayri Bey'e zorla kitap yazdırmaya kalkar, hatta, gelecek nisana yetiştirirsiniz, diye bir zaman sınırlaması bile koyar. Enstitüyü gezmeye gelen mühim kişi ise zamanı şubata çeker ve böyle önemli bir kişinin unutulmuş olmasına üzüldür. Bir yalanın peşine takılıp giden bu insanları anlamakta zorlanan Hayri Bey, çevresindekilerden farklıdır, en azından daha dürüsttür.

Toplumun Batı kültürüyle ilişkisine sık sık göndermede bulunan yazar, devrinde bir şeylerin yanlış gittiğinin farkındadır ve bu yanlışlığı ironinin dilinden okuyucuya aktarır. Özellikle ne olduğu bilinmeden benimsenen değerler, politikada yapılan yanlışlar komik bir perspektiften bizlere sunulur. "...Bu asra birçok ad verilebilir. Fakat o her şeyden evvel bürokrasi asrıdır. Spingler'den Kayserling'e kadar bütün filozoflar bürokrasiden bahsederler. Ben hatta derim ki, bürokrasinin asıl kemal çağı istiklâl devri bu devirdir" (Tanpınar, 2009, s. 271). Bu satırlarda Tanpınar, yarattığı kimlik üzerinden, söylemek istediklerini tam tersi bir varoluşla dile getirir. Aslında romanın genelinde zaten "ironistin söylediği ile söylemek istediği arasında bir zıtlık" vardır. İronist kişi olarak tüm varlığıyla görünmese de, düşüncelerini Halit Ayarcı, Hayri İrdal, Dr. Ramiz gibi kişiler üzerinden dile getirir. Zaten ironide önemli olan sanatçının kimliği değil, ortaya koyduğu düşüncelerdir.

Bu devrin yaşayan en büyük adamı da, romandaki şahıslara göre, Halit Ayarcı'dır. Onlara göre Halit Bey, zamanın en büyük yaratıcısıdır. Her ne kadar elli senede, toplumu batının seviyesine çıkarmakta biraz zorlansa da, birçok kişiye göre epey yol alır. Hayri Bey'i ise, yaratıcılığını da göz önüne alarak, her zaman yanında gezdirir ve söyledikleri yalan olsa da onu ikna edebilir. "Evet, diyordu Doktor Ramiz, Hayri İrdal, bu şark Faust'unun modern hayatımızda yeni baştan görünüşünden başka bir şey değildi. O nasıl ameliyelerini izafî zamanda yapmışsa, Hayri Bey de yaşanan zamanda yapıyor" (Tanpınar, 2009, s. 271). İroninin tekniklerinden biri olan 'övgü amaçlı yergi'

bu satırlarda tipik olarak görülür. Tanpınar'ın överek dile getirdiği kişiler, aslında topluma yerleşmiş kimi zihniyetlerin eleştirisidir. Türk toplumuna yerleşmiş “modern kimlik”in alayı olan bu satırlar, görünen ve onun ötesinde olması beklenen aydın tipinin çatışmasıdır.

Devamında da Halit Ayaracı'ya ya da romanda çizilen diğer tiplere göre; asıl meselenin medeniyetin yakalanması olduğu için, toplumun anlamını sorgulamadan önlerine ne sunuluyorsa kabullenmeleri dile getirilir. Amaç en yakın zamanda Batı uygarlığını, Osmanlı'dan kalan topraklarda kurabilmektir. Bu tarz fikirlerin karşımıza çıktığı pasajlarda örtülü anlam, tam bir karşıtlık üzerinden ilerler. Birbirine zıt iki düşünce, olumlu bir dünya algısıyla sunulur; ancak asıl dile getirilen tam tersidir.

- Voltaire'e ve Faust'a benziyorsanız kabahat benim mi? Yahut benzetiyorlarsa... Onlar da bizim bir şeylerimiz olmasını istiyorlar. Elli senede bir medeniyete bütün tarihiyle yetişmek kolay mı? İşin içine elbette biraz mübalâğa girecek! Nasıl filân romancımızı Balzac'a öbürünü Zola'ya benzetirlerse, sizi de başkalarına pekalâ benzetirler (Tanpınar, 2009, s. 271).

Yaratılmak istenen entelektüel insan tablosu, milletin kendi değerlerinden çok, bizlerin özentiyle batıdan almaya çalıştığımız, içi boş bir görünümünden ibaret olan kültürel yapılanmalardır. Tanpınar, çevresindeki bu tutarsızlıkların, şaşalı görünümlerin fazlasıyla farkında olan bir düşünür olarak, toplumun reçetesinin yanlış yazıldığını bilir ve kişiler ve işleyiş üzerinden kendi düşüncesini ortaya koyar.

Hayri Bey'in yaşam öyküsüne baktığımızda, maddi gücün, etiketlerin, çevrenin her ne kadar etkili olduğunu açık bir şekilde görürüz. Herkes paranın, çıkar ilişkisinin peşindedir. Enstitü kurulmadan önceki zamanlarda Hayri İrdal, yalnız, çevresinde kendisini seven çok fazla kişi olmayan biridir. Sonrasında ise hiç bilmediği yerlerden akrabaları çıkar, mahallede düşman olduğu arkadaşları onu çok sevmeye başlar, her gün biri gelir, biri gider.

Enstitünün açıldığı günlerde akraba ve tanıdık azlığı yüzünden geçirdiğim telâşım hakikaten çocukça bir şey olduğunu daha ilk ayda öğrendim. Meğer ne kadar çok hısım ve akrabam varmış.

Hele mektep ve mahalle arkadaşlarımla hatırlanışlığı, vefakârlığı her türlü tahminimin üstünde idi. Namzet defterinin bana ait olan hanesi dolmuş taşmıştı. Felâket senelerimde beni o kadar sıkıntı içinde rahatsız etmemek dirayetini gösterenler şimdi bana hısm akraba sevgisi ve dostluk gibi yüksek insanî meziyetlerin bende de bol bol mevcut olduğunu ispat edebilmem için lâzım gelen fırsatı vermekte birbirleriyle âdeta göz açtırmayacak şekilde yarışa girmişlerdi (Tanpınar, 2009, s. 310).

Yukardaki satırlarda var olan ironik karşıtlık “hatırlanışlık, vefakârlık, dirayet, akraba sevgisi, dostluk, yüksek insanî meziyet” gibi sözcüklerde açık bir şekilde kendini belli eder. Aslında vurgulanmak istenen, bu kelimelerin tam tersi bir anlamdır. İnsanların yakınındaki kişi zor zamandayken arkasını dönüp bir köşeye çekilip kaçması, tam tersi bir durumda da kişinin rahata erdiği ya da gücü elinde bulundurduğu dönemlerde yakınlaşmaya çalışması dile getirilmiştir. Kısacası çıkar ilişkileridir, söz konusu olan.

Genel olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, yazıldığı dönemin birçok sorununu, özellikle toplumsal değerler açısından, ele alan bir romandır. İroni üzerinden tüm toplumla alay edilir, eleştiriler gülüncün arkasında kendini belli eder; ancak kimi ironilerde bulunan olumsuz bir yaşam algısı yoktur, aksine tüm bu eleştiriler sanatçının, daha iyiyi kurmak, bir adım öteye gidebilmek için dil yoluyla ortaya koyduğu bir çabalamadır. Karamsar bir algının ürünü olmaktan çok, içerisinde birazcık da olsa umut barındıran fikir paylaşımıdır. Bu açıdan olumsuz odaklanan ironinin, genel yapısından daha farklıdır.

Örtülü karşıtlığın seviyesi, romandan romana değişebilir. Yazarın toplumla içselleşen bir amacı olduğunda, genellikle karşımıza çıkan ironi örnekleri daha kolaydır. İroninin ulaştığı okur kitlesi de daha fazladır. Bu durumda da ironi hem kendi gerçeğini hem de okur beklentisini daha geniş bir ekseninde başarmış olur (Lang, (çev. Ş. Öztürk) 2008, s. 233). Bu açıdan ironinin kendini kolay ele verdiği romanlardan biri Aziz Nesin’in *Zübük*’tür. Okurun kolayca içine giriverdiği romanda, ironinin temel işlevi, ele alınan meselenin varlığı ve bunun toplumda bir karşılık bulmasıdır. Bu anlamda Aziz Nesin için ironi, bireyin bencil dünyasından çok topluma ulaşma isteğidir.

Romana baktığımızda, karşımıza çıkan örnekler, muğlaklık taşımaz; aksine her bir örnek toplumun içine teker teker yerleştirilebilir. İroninin doğası gereği üstü örtülmüştür; ancak aslolanaya ulaşmak zor değildir, verilen bilgilerin karşıtlığı kendini

gösterir. Mesela romanda kasabaya türbe yapılmasına karar verilir; ancak verilmiş nedeni ilginçtir. Anlatıcı okurun karşısına bu fikri destekleyen bir duruşla çıkar.

- Arkadaşlar, dedi, bu anıt işine gayret verin! Anıt, büyük iş. Bir millet, geleneksiz olmaz. Gelenek ne? Gelenek türbe demek, ziyaretgâh demek, eski işler demek, bildiniz mi? Yahu, bu kasabanın hani türbesi? Siz memleketi iyice gezmediğinizden bilmezsiniz; başka yerlerde türbeden geçilmez. Bir yabancı gelse, “Hani ulan sizin türbeniz?” dese de, olmadığını görüp suratımıza tükürse doğru değil mi? Avukat Burhan alçağı, bize gerici dermiş. Ne gericisi? Biz halisinden Atatürkçüyüz ve Atatürk hazretlerinin izindeyiz (Nesin, 2014, s. 173).

Zübük’ün yapmayı planladığı anıt için gerekçesi ise; bulunan iskeletin bir şehidin kemikleri -aslında yunus balığı- olmasıdır. Ve halkı bu konuda kısa sürede inandırıp, insanlardan gereken yardımı alır. Bu satırlarda anlam, örtülemeyle iletirse de, aslında neyi kastettiğini anlamak, okur için çok zor değildir. Türbe kavramının insanlar üzerindeki etkisini abartı bir tonda gösterir ve devamında da türbe ihtiyacını Atatürk’le, Atatürkçülükle bağdaştırır. Şehit türbesi yaptırmayı, Atatürkçülük olarak dile getirir; doğal olarak da örtüleme karşıtlık üzerinden kurulur ve anlaması oldukça kolaydır.

İlerleyen satırlarda da Zübük, şehit türbesi ve Atatürk arasındaki ilişkiyi daha da vurgulayarak bağlarını örnekler üzerinden açıklamaya ve yorumlamaya, insanları kandırmaya devam eder. Hatta abartarak başka konulara geçer ve kasabanın bu sayede turist çekeceğini dile getirir. Son olarak bağlantı kurduğu kavram ise “demokrasi” olur. Önce Atatürk, sonra turizm ve son olarak demokrasi; saçma bir oluşumdur.

Biz öyle yatıra matıra, türbeye, katıra inanmayız. Velakin şehit başka, şehit türbesi. Atatürk rahmetli sağ olaydı da, şehide türbe yaptığımıza duyaydı bize, “Aferin!” demez miydi? Hey koca Atatürk, şu Burhan gibi dinsizleri temizlemedin de... Türbenin faydası çok. Efendim? Bir kere anıt olsun, türbe olsun, bu bizim kasabanın namını arttırır ve turist çeker. Yahu, bizim buranın dertlileri, üç günlük yoldaki Arap Hoca yatırına ziyarete gitmezler mi?.. Yazık değil mi bu kadar yolu tepsinler? Mademki demokrasi var denmiş bir kere, bir memlekette okul da gerek, hastane de gerek, yatır da gerek! (Nesin, 2014, s. 173)

Demokrasiyle anıt ilişkisini kurup, şehit türbesini, toplum için olmazsa olmaz bir şekilde algılayan Zübük, bu satırlarda, Türk milletinin göstermelik kültürüyle dalga geçmektedir. Aynı zamanda burada ironiyle eleştirilen politikacılar; cahil halkın

kavramlar arası kurduğu saçma ilişkilerle, her amacı dinle ilişkilendirerek insanların gözüne sunma, onları kandırma söz konusudur.

Tüm roman boyunca Zübük'ün halkı kandırması ve bu kandırmacanın sonunda da bir yerlere gelmesi söz konusudur. Her ne kadar anlatılan küçük bir kasabanın insanları olsa da, aslında anlatıcının vurgulamaya çalıştığı, alaya aldığı, eleştirdiği Türkiye gerçekliğidir. Toplumun küçük hesaplarla bir yerlere tutunmaya çalışması, çirkefliklere kendine zararı dokunmazsa ses çıkarmaması, hep bir dalaverenin ortalarda dolaşması vb. romanda alayın arkasında, Aziz Nesin'in dile getirdiği sorunlardır.

Kimi romanlarda da *Zübük*'te karşımıza çıkan sorunlar vardır; ancak örtüleme daha yoğundur; Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında olduğu gibi. Aynı tarz kurulumla komiktir, karşıtlıklar üzerinden ilerler, karşılaştırmalar yoluyla abartı bir dil vardır, eleştiri ve gülünç iç içe geçmiştir. Ancak *Tutunamayanlar*'ı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden ya da Aziz Nesin'in *Zübük*'ünden ayıran bir nokta vardır ki; o da yaşam algısının daha olumsuz bir bakış açısı içermesidir. Daha karamsar bir tavırla yaşama, insanın iç dünyasına yaklaşır ve sonlara doğru iyile sonuçlanabilecek hiçbir değer ya da duygu barındırmaz. Bu açıdan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ya da *Zübük* karamsar bir yaşam algısı içermez; içerisinde eleştiri vardır, alay vardır, hüznü çok barındırmaz.

Tutunamayanlar'ın geneline baktığımızda, örtülü karşıtlık, övme üzerinden ilerler. Övmeyi yaratırken de kullanılan kelimeler, anlatıcının dikkatleri çekmek istediği noktadır, kimi yerlerde de “o”nun -her neyse- yoksunluğunu dile getirmektedir. Abartı fazlasıyla kullanılır, meziyetler yükseltilir; ancak bu durum örtülü anlamın anlaşılmasına olanak tanır. Her zaman olduğu gibi ele alınan problemin dile getirildiği oyunlar, Turgut ya da Selim'in aktörlüğünde şekillenir.

Bu fakir millet, sırası gelince, büyük değerler yaratabileceğini her zaman göstermiştir. Fakat İngilizler, buna daima engel olmuşlardır. Bu millet biraz nefes alabildiği kısa bir süre içinde de Turgut Özben'i yaratarak bütün kötü şartları hiçe saymasını bilmiştir. Fakat hemen İkinci Dünya Savaşı'nı çıkaran Anglosaksonlar, bu ender şahsiyetin yetişmesini gölgelemek istemişlerdir (Atay, 2008, s. 74).

Selim'in dilinden Turgut Özben'in yaşamı kısaca özetlenir, başarısız olmasındaki tüm suç da Anglosaksonlara atılır. "Ender şahsiyet" nitelemesiyle, tam tersi bir anlamı kasteder, Selim. Kimi zaman kendi dünyalarıyla ilgili yorumlamaların arasına, ülkeyle ilgili konular da karışır. Eğitim sistemi, sosyal hayat, gelişmemişlik, hukuk sistemi vb. birçok konu, ironinin dilinden eleştirilir. Ülkenin birçok konu açısından geri kalmışlığını ele alan bu satırlarda, anlatıcı can alıcı noktaları yakalayıp, gözler önüne serer.

Toplumla ilgili sorunları, karşıtlıklarla ve örtülemenin diliyle, Sulhi Dölek'in *Geç Başlayan Yargılaması*'nda da görürüz. Benzer ironik yapılanmayla, olmayan şey varmış gibi gösterilir ya da kullanılan sözcükler tam tersi anlama işaret edebilir. Araya abartının karışması da bu tam tersi anlama ulaşabilmeyi kolaylaştırır. Mesela "uygarlık" kavramı tartışılır ve toplumda olmaması, komik bir örnek üzerinden açıklanır. Kimi zaman zengin bölgelerde yaşayan insanlara, onların yaşamlarına, küçük mutluluklarına, bazen bencilliklerine, hayatlarını kolaylaştırmak amacıyla kurdukları, adına da uygarlık dedikleri yapılanmaya değinir ve aslında anlatıcı bunun hiçbir gerçekliği olmadığını savunur.

Yolun Arnavut kaldırımı kaplı bölümü bitti, uğultu kesildi. Çok geçmeden de çevre yolunun girişine döndüler. Güzel yanları da var uygarlığın. Şu yol sözgelimi.

*Evimize
yatak odamıza
daha çabuk ulaşmamızı sağlıyor* (Dölek, 2013, s. 37).

Ancak Serhan için bu uygarlık iki ayrı toplumu barındırır. Öncelikle olarak binaların tepesinden bakan ve evlerinde huzurlu bir şekilde uyuyan, burjuva tipler; bir de varoş kültürünün içinden gelen, sokaklarda sürü halinde dolaşan, yedi-sekiz çocuklu ailelerdir. Doğal olarak da bu iki yapı arasında bile yaşam savaşının farklı kulvarlarda ilerlemesi anlamında, bir karşıtlık vardır.

Anlatıda, örtülü anlamın dilinden değinilen konulardan biri de burjuva denilen bu tiplerin geldikleri konum ve bu sürecin nasıl olduğudur. Özellikle de iş sektöründeki ahlakî değerlerin yoksunluğu sonucu insanların para kazanma hevesiyle düzenledikleri oyunlar, para kaçırmalar, çevrilen dolaplar vb. ön plandadır. Türk toplumunun alışık

olduğu bu düzen, aslında kişiler arasındaki ekonomik farklılıkların da nedenlerinden biridir. Doğal olarak, onlarla aynı konumda çalışmasına rağmen, ev kirasını bile zor ödeyebilen Serhan, bu duruma, “güvenceli bir yaşam için” diyerek tepki göstermektedir. Örtüleme bu karşıtlıklar üzerinden yaratılmıştır.

Çok iyi anlıyorum. Demek sen ve senin gibiler korkudan çalışıyorsunuz. Güvenceli bir yaşam için.

*Peki neden
korkunuzu yenmeyi başardıkça
daha çok çalışıyorsunuz?* (Dölek, 1993, s. 100)

Bu satırlarda Serhan iş çevresinde dönen her türlü oyunun farkındadır; ancak görmemezlikten gelmekte, değiştiremeyeceğini bildiği bu oyunun içine girmeyip uzaktan seyretmektedir. İnsanların ikiyüzlülüğünü bilir, nereye giderse gitsin, kahve, lokanta, bakkal, şirket vb. fark etmez. Herkes işle, müşteriyle ilgili ilişkisini ‘para’ odağına göre kurmakta, daha doğrusu paranın, dürüstçe olmasına gerek görmeden, nasıl bir an önce elde edileceği üzerine planlamaktadır. Ancak yine de anlamadığı bir nokta vardır ki; neden bir türlü doyuma ulaşamamaları, para çalmanın, yaşamlarında bir tür ivmeyle ilerlemesidir.

Serhan için sıkıntı, sadece iş çevresindeki kişiler, onların çevirdikleri oyunlar vb. değildir. İlerleyen bölümlerde tüm toplumda bir sorun olduğunu düşünür. Her türlü iş ilişkisinde zemini dürüstlüğe dayanan iş ahlakının olmadığını vurgular. Her kim olursa olsun, büyümlü sözcük ‘para’ devreye girdiğinde, herkes, hatta kendisi bile kurnaz tavırlar sergileyebilir. Hep bir kurnazlığın peşinden gidilmesi onu rahatsız eder.

“Almanca bilen garsonlar var mıdır dersiniz burada?”

“Hiç kuşku yok.”

Eğer garsonlar bilmiyorsa, lokantanın patronunu isteyin. İyi para bırakacağınızı bilirse, on beş dakikada Çince’yi bile söker.

*Siz bizden çok çok,
onlar sizden az az,* (Dölek, 1993, s. 112).

Yukarıdaki satırlarda mesaj, örtülü anlam, karşıtlama üzerinden kurulur; doğal olarak iletiyi anlamak kolaydır. “Alman bilen garson var mıdır?” sorusuna, Serhan’ın “Hiç kuşku yok.” cevabı bir tür anlamın üstünü örtmektedir. Aslında Almanca bilen garson

olmadığının dile getirilmesidir. Ama anlatıcı, “mış gibi” yapmaya alışıldık bir toplum olduğumuzu göstermek adına, bu dönen oyunları dile getirmiştir.

Kimi zaman Serhan da kendine engel olamaz ve parayla ilgili etrafında dönen oyunlara katılır. Çevresindeki herkesi hırsız olarak görür, hatta kendini bile. Dışarıdaki harcamalarını, yani iş yerine göstereceği masrafları fazla gösterir ki, cebine fazla para girsin. Nasıl olsa kazıkladığı yer devlet kurumudur, herkesin alışık olduğu bir durumdur. Çevresindeki kabul gören algıya göre, kimse yabancılık çekmez, “Çıkarmıştı bile. Sayıları gerçektekenden biraz daha iri göstererek. Kendimden utanıyorum. Bunca büyük hırsızın arasında küçük bir hırsız. Beni ne zaman kendi düzeyinize çıkaracaksınız? Öğretsenize bana da doğru dürüst çalmayı” (Dölek, 1993, s. 129). Serhan, büyük hırsızlar kadar olamasa da, kendince bir miktar para çalmıştır ve bu durum onu çok da rahatsız etmemektedir. Çünkü devlete karşı bir güveni ya da dürüst çalışma ihtiyacı gibi duygular hissetmediği için, üç kuruş para çalınmasının bir önemi yoktur. Düşündüğünde evi yoktur, arabasının taksidini bile zar zor ödemektedir. Bu açıdan içini kendince rahatlatmaya çalışır; ancak yine kendinin de çaldığının farkındadır. Son cümlede belirtilen “hırsızlığı öğrenme isteği” de, aslında tam tersi bir anlamla, cümlenin arkasındaki olumsuzluğu belli etmektedir.

Toplumdaki ekonomiye dayanan sorunlara çatısı altında yer veren başka bir roman da Erhan Bener’in *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'dir. Anlatım dili değişmiş, yapı dizelere dönüşmüştür. Daha komik bir dil hakimdir; araya Türkiye'nin tarihinde bilinen gerçekler girmiştir. Ülkenin başına geçen cumhurbaşkanları, başbakanlar, onların yönetim anlayışları, ülkeyi Roma, yani küçük Amerika yapma hayalleri, ekonomik sıkıntılar vb. zenginlik-fakirlik karşıtlığı üzerinden eleştirilir.

Dinleyin arkadaşlar! Gerçi Üçüncü Sultan,
Devrilip gitti ama, sövmeyelim ardından.
Küçüklük duygusundan o kurtardı bizi.
Bir küçük Roma yaptı, ufacık ülkemizi!
Varsıllığı getirdi yoksulluğun yerine
Atlas yelkenler çektik savaş gemilerine!
Göz alıyor ordumuz altın mızraklarıyla,
Haşmetli sarayımız, mermer duvarlarıyla!
Roma'dan farksız oldu Boyuneğmez ülkesi!
Hipodrama dolardı, köylüsü, efendisi,

Köleler döğüşürdü kanlı arenalarda,
Sayardı bizi herkes, Roma'da ve Barbarlar da! (Bener, 1981, s.s. 32-33).

Bu dizelerde ironi, bir şekilde kendini gösterir. Roma'dan farksız olan Boyuneğmez ülkesi şeklinde betimlenen yer Türkiye'dir; zaman ise Türkiye'nin 1950'lileri, daha doğrusu CHP'nin iktidarı kaybedip Adnan Menderes'in Başbakan olduktan sonraki Demokrat Parti'li yıllarıdır. Özelleştirmeye giden yolun açılması, sosyal devlet anlayışının yerini yavaş yavaş kapital sistemin alması ve doğal olarak sınıflar arasındaki farkın belirginleşmesi, yoksulluğun artması vb. tüm bu toplumsal sorunları, anlatıcı ironik bir dille eleştirmiştir.

İlerleyen sayfalarda, anlatıcı, Dördüncü Sultan'dan, Cemal Gürsel'den bahseder. Adnan Menderes hükümetinin, 1960'ta askeri darbeyle devrilmesine, Celal Bayar'ın cumhurbaşkanlığından alınmasına, Adnan Menderes'in yanındaki iki adamıyla birlikte idam edilmesine vb. açık açık değinilirse de, verilen olayların niteliği, bu bilgilerle bir bağlantısının olduğunu belli eder. Dördüncü Sultan, 1960 darbesini gerçekleştiren Cemal Gürsel'dir, Türkiye Cumhuriyeti'nin dördüncü cumhurbaşkanıdır.

- Efendimiz," demiş, "gerçi I. ve II. Sultanlarımız tahta oturmadılar, ama, onların döneminde ülkemiz henüz bugünkü büyüklüğüne, bugünkü gücüne ulaşmamıştı. Siz, onlar gibi değil, büyük bir devletin, küçük bir Roma'nın sultanısınız. Bu salonda Danışma Kurulu toplanacak. Yabancı devletlerin elçilerini burada kabul buyuracaksınız. Oturacağınız tahtın görkemli olması gerek. Sonra halk, Sultan'larımı yüksek yerlerde görmek ister... (Bener, 1981, s. 51-52)

Dördüncü Sultan'ın çevresindeki kimi insanlarla arasında sorunlar vardır; özellikle de Başrahip'le. Yaşanan çıkmazlarda ilk iş olarak Gök Tanrı'ya başvurmayı düşünen Başrahip, halkı da kendi çıkarlarına göre yönlendirmekte, yöneticilerle de bu doğrultuda arasını iyi tutmaktadır. Sultan tarafından çok da sevilmemektedir. Müneccimbaşı ile arası iyi olmadığı için, onu, Sultan'a "Ama, Gökyüzüyle ve yıldızlarla çok uğraşıyor efendimiz... Gök tanrılarını kızdırabilirler" cümleleriyle şikayet eden Başrahip, ondan şu karşılığı alır (1981, s. 53).

- Onun incelediği gökyüzü ve yıldızlarla sizin alanınız birbirinden çok farklı sanıyorum sayın Başrahip. Ben, birbirinizle iyi geçinmenizi isterim. İkiniz de benim için çok değerli yardımcılarsınız. Keşke ben de sizler gibi, Tanrıların ve yıldızların dilinden anlayabilseydim (Bener, 1981, s. 53).

Anlatıcı dönemin siyaset anlayışına, din ve siyasetin birbirine karışmasına, akılcılıktan uzak politikalara, bu satırlarda değinir. Romanda Boyuneğmezler ülkesinin başına gelen bir sürü olay sıralanır gider. Bu olayların başına geldiği ülke, açık açık dile getirilmese de, herkes bilir ki Türkiye’dir ve anlatılan olayların hepsi Türkiye’de yaşanmış sorunlardır. Örtülemenin dili çok fazla kapalılık içermediği için, doğal olarak okurun anlaması zor değildir. Zaten örtülü dilin yoğunluğu her zaman kapalılığı doğurmuştur, bu durum anlatının önünü kapatan engellere dönüşebilir.

Türk romanında benzer sorunlar, ironinin kullanıldığı birçok eserde karşımıza çıkar. Hatta toplumla ilgili sıkıntılar, daha kötüye varoş kültüre doğru kayabilir de. Doğal olarak da dil daha acımasızlaşır. Anlam daha kapalı bir forma bürünebilir ya da karşıtlıklar daha çok kullanılabilir. Bu doğrultuda Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* örnek verilebilir. Romanın başlığıyla, seçilen yer ve kişi isimleriyle, ironi daha ilk sayfalardan kendini gösterir ve anlatının sonuna kadar da hınzırca bir gülümsemenin altında, topluma yönelik üzücü gerçekleri dile getirilir. Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* mizahı, büyümlü gerçekçiliğin içine yedirerek kullandığı eserlerinden biridir. Anlatıda varoş kültür, toplumdaki dayatmacı ve baskıcı egemen zihniyet, tarihe ve kahramanlığa olan bakış açısı, modernite algısı, alayın da kullanıldığı bir anlatımla ele alınmıştır.

Eserin başlığı, çöp ve masalın birlikte ele alınması, ironinin temeli olan “zıtlık” algısını içermekte ve insanların yaşamlarındaki ezilmişliğin, çirkinliğin altını çizmektedir. İstanbul’daki çöplerin atıldığı bir tepenin üstüne kurulan gecekonduyla dolu bir mahalleye ve kendine özgü bir yaşama şekline dönüşen Çiçektepe, resmî kurumların verdiği bir isimdir; özünde ise devletin algısıyla; sokakta, gerçek hayatta yaşanan arasındaki karşıtlığın bir dışavurumudur. Romanın her satırına sinmiş olan ironi, ilk sayfalardan başlayarak kendini gösterir.

Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurunun kucağına bir mahalle doğdu.

O gün evlerin içini döşeyecek eşyalar, mahallenin öteki çocukları ve kadınları da sırtlarında torbalar, kucaklarında bebeklerle gelip evlerin içine girdiler. Yatak denklere açıldı. Evlerin toprak tabanlarına kilimler yayıldı. Islak duvarlara süpürge çöpünden mavi boncuklu uğurlar, sararmış resimler asıldı. Çatılara beşikler bağlandı. Her kondunun yan duvarından bir soba borusu çıkartıldı (Tekin, 1990, s. 8).

Bu yapılanma, birçok engel çıksa da, uzun süre devam eder. Rüzgârlar gelir çatıları söker, çatılara bağlanan beşikleri, bebekleri uçurur gider, gece yarısı bebekler ve çatılar aranır, belediyenin adamları gelip evleri yıkar, mahalledeki insanlara su vermezler vb. Ancak sonunda kendilerini kabul ettirirler; artık bir mahalledir, isim bile verilmiştir: Çiçektepe. Mahallenin isminde de, ironik karşıtlık söz konusudur. Çiçektepe, mahalleye verilen isim gibi çiçeklerle dolu, güzel kokan, temiz, renkli bir yer değildir. Aksine çöplerin, çöp kokularının, fabrika atıklarının, zehirli suların vb. her yeri kapladığı, kötü kokan bir mahalledir.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda örtülü anlam, yaşanan olaylarda komik bir dil üzerinden kendini belli eder. İnsanların cahilliği ve bunun da ötesinde bir köşeye sıkışmışlığı yaşanan komikliklerde dile gelir. Kendilerine bir dünya kurmaya çalışan bu insanlar, modern yaşamın olabildiğince dışında kalarak, insan için çok basit olan "yeme, uyuma, güvenlik, yıkanma" ilkel ihtiyaçlarını gerçekleştirmektedirler. Hatta bu ilkel ihtiyaçlarını bile kimi zaman yerine getirememektedirler. Sığındıkları kapı 'din' olsa da, fakirliğin ve cahilliğin içerisinde din de hiçbir zaman kurtuluşları olamamıştır.

Çiçektepe'de çiçekler açılınca, gün ışığında ilk önden minaresi tenekeden bir cami kuruldu. Caminin minaresini kurulduğu günün gecesinde rüzgar söküp uçurdu. Kulaktan kulağa yayılan, minareyi bulup getirenin her tuttuğunun altın olacağı söylentisi yüzünden uykularından olanlar, dere tepe gezenler çıktı. Tüm aramalara rağmen minare bulunamadı. Kayıp minare tartışması günlerce sürüp gitti. Sonunda yeni bir minare yapılmasına karar verildi. Çiçektepe'de bu tartışmaların sonucunda İslamın beş şartına 'Geceleri minare tutmak' diye bir şart daha eklendi. Çocuklar, sakatlar, emzikli ve gebe kadınlar özürülü kabul edildi. Onlara minare tutmak günah sayıldı (Tekin, 1990, s. 15).

Toplumdaki geri kalmışlığı, cehaleti, insanların maddî imkanlarının neredeyse yok denecek kadar az olmasını, gözler önüne seren bu pasajda komiklik aslında yaşananlardadır. Dinin insanlar tarafından uygulanmaya çalışılan dayatmacı, baskıcı doğasının bir tür ironisini -arka planda eleştirisini- yapan bu cümleler, aynı zamanda bu

mahallelerin insanları için din kavramının bir tür sığınak görevi üstlendiğini de gösterir. Özünde tüm bu görünüm Türkiye'nin kaçınılmaz gerçeğidir. Dinle ilgili alttan alta gülümseme içeren cümleler sonraki satırlarda da devam eder. “Caminin arkasında Fabrikadibi’nde, bir sabah, yazılı bir taş ortaya çıkartıldı. Taşın bulunduğu yerde bir yatırın yattığı lafı kondulara yayıldı. O taşın bulunduğu yere işemek, tükürmek, ordan dua etmeden geçmek suç sayıldı” (Tekin, 1990, s. 15). Anlatıcı bu satırlarda, yarattığı mahallenin kimliğine uygun olayları dile getirir. Dile getirmesindeki amaç bu insanları eleştirmekten çok, onların çaresizliğini ve cahilliğini vurgulamaktır. Bu iki kelime ‘fakirlik ve cahillik’ hiç kullanılmasa da, yaşanan olayların arkasındaki asıl gerçeklerdir. İnsanların cahilliğini gözler önüne seren bu cümleler, devamında daha da komik bir kimlik kazanır.

En temel ihtiyaçlardan biri olan ‘su’, Çiçektepe’de ciddi bir soruna dönüşür; çünkü insanlar su bulamaz. Ve bunun çözümünü de mantıklı bir yolla değil, onlar için sığınak olan dinin çatısı altında yatırlara başvurarak, onlardan yardım isteyerek bulmaya çalışırlar. Doğal olarak da elleri bomboş bir şekilde günlerce beklerler; ancak tüm uğraşları boşa çıkar. Günlerce susuzluk içerisinde vakit tüketirler.

Mahallece taşın başına gidilip ondan su dilendi. Taslara, küçük teneke kutulara su doldurulup taşın etrafına dizildi. Yatıra suyun nasıl bir şey olduğu gösterildi. Ta uzak tepelerin başına vurulmuş kayalardan iki ucundan tenekeler sallanan sırtlıklarla su taşımamanın güçlükleri dile getirildi. Düğmeler çözülüp sırtlar açıldı. Herkes sırasıyla taşa sırtındaki, boynundaki nasırları gösterdi. O günden sonra Çiçektepe’de bu taşa bir zaman sırt açılıp su taşındı, yalvarıp yakarıldı. Ama ‘Su Baba’dan bir damla su bile alınmadı (Tekin, 1990, s. 16).

Su bulamamanın çözümünün “Su Baba”dan geleceğine inanan bu insanlar, kendi yarattıkları bir düşüncenin etrafında toplanarak kurtuluş ararlar; ancak buldukları rasyonel bir çözüm değildir. Çaba göstermeleri gerekir; bunu da daha akılcı yöntemlere başvurarak yapmalıdırlar; yatırlardan isteyerek değil. Doğal olarak da her seferinde umutlandıkları çözüm, onları hayal kırıklığına uğratır.

Türk toplumunda yatırlara, türbelere umut bağlama ihtiyacı, benzer davranışlarla Aziz Nesin’in *Zübük*’ünde de görüldür. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda mahallenin ortasında bulunan taş, bir anda nasıl yatıra dönüştürülürse; *Zübük*’te de tarlanın

ortasında bulunan bir yunus balığı iskeleti türbe haline getirilir. İnsanlar iskeletin, şehit pilota ait kemikler olduğuna inanıp bulunduğu yere türbe yapmaya ve bir de açılış için tören düzenlemeye karar verirler. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ise karşımıza çıkan insanlar en azından daha masumdur; onların sıkıntısı cahil olmakla birlikte, kapital sistemin altında ezilmeleridir. Ayrıca devletin, bu insanları bir köşeye itmesi, sömürmesi, romanda uğradıkları haksızlıklar üzerinden gösterilmektedir.

Çiçektepe halkının günlük yaşamındaki izlere baktığımızda, şehir hayatına uyum sağlayamayan, daha da ötesi bu hayatın akışının altında ezilen, oradan oraya savrulan insanları görürüz. Bu insanlar her ne kadar kapital sistemin kıyısında olsalar da, paranın egemenliğindeki düzenin altında en çok ezilenlerdir. Ne köylülerdir; ne de şehirli olabilmişlerdir; her iki yaşamdan da izler taşırlar, kimi zaman bu izler birbiriyle anlamsız bir biçimde bütünleşir ve ortaya “absürd” diye nitelendirdiğimiz görüntüler çıkar:

Köyde yazıda yaylayan, gece dışarıda kalan koyunları sağmaya giden kızlara ‘Berci Kız’ denirdi. Koyunların sütünü toplayıp köye getirmeleri kıymetli bir iş olarak görülürdü. Bir kızın terbiyesi süt toplamaya gidip gelirkenki haliyle tavrıyla ölçülürdü. Bercilik eden kızlar saçları sıvazlanarak ‘Berci Kızım’ diye sevildi, övüldü. Bir kızın Çiçektepe’de terbiyesi çöp toplayıp toplamadığıyla, çöp toplamaya gidip gelirkenki haliyle tavrıyla ölçüldü (Tekin, 1990, s. 19).

Bu satırlarda sanatçının, belli bir amacı, niyeti vardır ve bu amacını gerçekleştirebilmek için de kelimelerle oynar. Asıl niyetini, hiçbir zaman yansıtmaz ancak anlatıcı kelimelerin arasına ipuçları yerleştirir ve okur da bu ipuçlarından yola çıkarak, anlamı kendi zihninde kurmaya çalışır. Anlam sabittir, değişmez ya da kendi içerisinde yenilenemez. Nasıl kurulduysa ait olduğu ükede var olduğu sorunu dile getirir. Bu paragrafta da Latife Tekin’in, terbiye ve çöp sözcükleriyle örülme bir ilişki kurması, aslında var olan tutarsızlığı dile getirir. Bu tutarsızlık ise metnin iletmek istediğidir.

Örtülü anlam, *Bir Düşün Gecesi*'nde daha karamsar bir dile bürünür. 1970’li yılların Türkiye’sindeki kaotik ortamın anlatıldığı romanda, memleketin sorunları insanların yaşamını engelleyecek, hiçliğe varan bir dünya görüşü yaratacak şekilde ele alınmıştır. Satirin ve ironinin baskın olarak kullanıldığı romanda örtülü anlam, daha çok övgüler üzerinden ilerler. Devlet, hükümet, partiler, örgütler, yapılan etkinlikler hatta amaçlar

bile anlatı kişisi tarafından övülerek tam tersi bir dille okuyucuya sunulur. En basitinden Dereli ve Özkan ailelerinin düğün davetiyesinin ilk cümlesinde, görünenin ötesinde farklı bir anlam dile getirilir. Zaten bu davetiye romanın ilk sayfasındadır ve anlatıcı, romanın girişinden toplumsal bir iletisi olduğunu gösterir.

Dereli ve Özkan Aileleri

Kalkınan memleketimizin milli temeline yeni bir harç olmak üzere kızımız Ayşen’le oğlumuz Ercan’ın –yoksa Ertan mıydı?- Anadolu Kulübü’nde yapılacak olan nikâh ve düğün töreninde sizleri de aralarında görmekten mutluluk duyarlar.

*Babası
İlhan Dereli*

*Babası
Tümgeneral
Hayrettin Özkan (Ağaoğlu, 2003, s. 7).*

Davetiyeinin dikkat çeken yeri “Kalkınan memleketimizin milli temeline yeni bir harç olmak üzere” bölümünde kilitlenir. Anlatıcı, bu cümlenin gerisinde, okurun kafasında şu soruları doğurur: Kalkınan kim? Nasıl kalkınıyor? Kim belirliyor? Acaba gerçekten kalkınıyor mu? Ve bu soruların cevabını okura bırakır. Anlatıcının bu doğrultuda belki de, asıl söylemek istediği, ülkenin kalkınmayı bilmemesi, aslında geriye gitmesi, kısacası ilerleyememesidir. Dildeki anlam, karşıtlık üzerinden kurulmuştur.

Romanda kızgınlık vardır; kelimelerde, konuşmalarda, sataşmalarda, anlaşmazlıklarda kendini hissettirir. Özellikle de ironik anlatımın sıklıkla kullanıldığı, Tezel’in iç konuşmalarında daha çok ortaya çıkar. İçinde yaşadığı, kimi ‘şey’lerin dayatıldığı ülkesine olan kızgınlığını, tam tersi bir dille ifade eder. “Bayılıyorum ülkeme. Bu ülkeye! Hergün festival. Hergün çok eğlenceli geçiyor.” cümlesi birçok kez Tezel’in tepkisinin, kızgınlığının bir yansımasıdır, aslında (2003, s. 36).

Romanda ‘doğru’ diye kabul ettirilmeye çalışılan her düşünce kalıbının ironisi yapılır. Özellikle de kendini ‘iyiyiz’, ‘sizin yanınızdayız’, ‘biz ahlaklıyız’ diye halka kabul ettirmeye çalışan insanların. Herkes bir iş peşindedir; birilerine yaranma, kabul görme, güç sağlama; ancak tüm bunlar maskelerin arkasına gizlenir. Anlatıcıya göre, Tezel tüm bu maskeleri erkenden fark etmiş; arka plandaki niyeti görebilmiştir. Doğal olarak da kendini uzak tutmaya çalışmış, kimi zaman da çevresine büyük bir nefretle bakmıştır. Ancak bu nefreti, karşıt bir dil üzerinden dile getirmiştir.

Anlatıcı, ironiyi Fitnat Hanım'ın iç konuşmalarında da zaman zaman kapalı bir dille kullanır. Fitnat Hanım, düğünle, düğüne katılanlarla ilgili satırlarda, bu şatafat için, oğluyla gurur duyduğunu sık sık vurgular. Ancak Tezel'le aralarında bir fark vardır; Tezel tüm bu yalanın farkındadır; Fitnat Hanım ise bu oyunun içindeki kişilerden, “saf” kimliklerden biridir. Anlatıcı örtülü karşıtlıkla, kimlikler üzerinden sorunun fark edilmediğini hissettirir. Sorunu bilme, görme işi okura bırakılır.

Benim oğlumsa yoktan var etti. Düğüne hususi çalgıcılar, oyuncular da çağırılmış. Müjgân söyledi. Kimselerin dilinden düşmeyen şarkıcılar. Hep yakından bir göreyim derdim o kadını; bu da olacak şükür. Herkes de memnun kalır, kalınmaz olur mu? Aman arkamızdan laf etmesineler de... Ziyanı yok, her şeyin çoğunu Paşa yapıyor bilsinler, o da bize şeref işte (Ağaoğlu, 2003, s. 137).

Gösterişin, insanlar arasında nasıl bir yarışa dönüştüğünün, herkesin karşılıklı bir ‘ben öndeyim’ deme hastalığının dile geldiği bu satırlar; özünde toplumdaki küçük mutlulukların bir yansımasıdır. İnsanların etiketlere ne kadar önem verdiğini gösteren satırlar, arka planda kendi ülkesinin gelişmemişliğini de anlatmaktadır.

Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'nde ironik karşıtlıkla eleştirdiği konulardan biri olan ‘solculuk’ kavramı, Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*'nde de tartışmaya açılır. Siyasî konulara, kavramlara yaklaşımlar, bu iki romanda da benzer bir tonda ele alınmışlardır. Ve her iki romanda da insanların sol ideolojiyi özümsemeleri, ne olduğunu tam olarak bilmeden kendilerini ‘halkçı’ nitelermeleri, anlamsız değerlerle uğraşmaları vb. eleştirilir. İki romanda da dürüstlük, eşitlik, ‘iyi bir insan olma’ temeline dayandırdıkları kavramlar; kendilerinin yaptığı kurnazlıklarla çatışma içerisindedir. Doğal olarak eylem ve düşünce birbirine tutarlı bir şekilde işlemez. Bu tutarsızlığı da Tezel, Vedat, İkbâl üzerinden görebiliriz.

Karanlığın Günü'nde, belli aralıklarla toplanan arkadaş grubu, genel olarak orta yaşa gelmiş ve kimi olaylara artık daha dışarıdan bakmaya başlamış insanlardır. Gençlik yıllarının ‘solculuk’ heyecanını içlerinden atmış, akılcı bir gözle toplumda var olan gerçekleri görebilmektedirler. Doğal olarak da bu grup, gençlik yıllarının bu kavrama

yükledikleri değer yargılarıyla, yüzeysel bir algılama sonucu olayın ya da kavramın özünü anlamayanlarla ironik bir dille alay eder.

Vedat son iki yılda nasıl olduğunu anlayamadığımız bir biçimde fabrikatör olmuş eski bir solcu arkadaşımız...

İkbal'in yersiz yurtsuz kaldığını anlayınca acımişti ona, kamyonda uyumasına göz yummuştu: gerisini İkbal kendi istemişti, adam seçme huyu yoktu zaten; halkçıydı!, kirden, pastan, hastalıktan korkmazdı,, edebiyat çevresinden arkadaşlar edinince, geldiği gibi yok olmuştu kamyoncunun yaşamından; (bunları bize anlatan hep Mümin'di) (Erbil, 1989, s.s. 14-15).

Romanın ilginç kadın tiplerinden biri olan İkbal, yaşamındaki ahlakî değerleri ön sıraya koyması gerektiğini düşünemeyecek derecede, zorluklarla ve yokluklarla yaşamını geçirmiş bir karakterdir. Doğal olarak pragmatist bakış açısıyla yaşamına yön veren bir kişidir. İroninin dilinden “halkçıydı!,” nitelemesiyle betimlenen İkbal; anlatıcının örtülü anlamla alay etmek için yarattığı sol kimliklerden biridir.

İronik anlatımın öne çıktığı satırlarda, devletle, toplumla ilgili iletiler kendini belli eder. Devlet ve toplum, her iki dönemde de vardır, değişmez; ancak değişen bu düzene karşı çıkan insanlardır, onların yaşam şeklidir. Kızının devrimcilik adı altında, sokakta verdiği savaş, Nesli'ye daha postmodern bir kültürün izleriymiş gibi gelir. Sanki biraz gösteriş vardır. Kendi dönemiyle, kızının zamanını karşılaştırır; ortaya çıkan tablo komiktir.

KURT'larla savaşmaya hiç de uygun olmayan, tenzilatlı satışlardan bin liraya düşürdüğü ayna ayna yanan kara rügan çizmelerini havaya diker, ceylan gözlerinin sürmesini, allığının kıvamını, gergin kızılıtlı, toplu dudaklarını, ham ipekler gibi koyulu açıklı kumrallıklarla boynuna akan saçlarını seyredirdi rüganının üzerinde. Kendisi gibi KURT'larla mücadele veren Atilla'yla sevişirdi o vakitler. Okulu bitirince evlenecekler, parası olanlara yuva projeleri hazırlayan bir büro açacaklarmış (Erbil, 1989, s. 45).

Romantik ironinin örneği olan bu satırlar ve devamında karşımıza çıkan örnekler; bir noktada bireyin, dünyanın kaotik yapısını algılamasının ve kabullenmesinin de birer örneğidir. Daha doğrusu genel olarak anlatıda baskın olan ‘romantik ironi’nin, en belirleyici niteliği ana karakterin ya da arkadaş ortamındaki diğer kişilerin bir birey olarak farkındalıkları, bu dünyanın kaosunu kabullenmeleri ve hatta mizahî bir dille dalga geçebilmeleridir.

Emperyalizmin arkasına ise, devrimin, onun gençler üzerinde yarattığı algılamanın ve yaşam felsefesinin bir yerlerde tıkanmasının ironisi devam eder. Yer Türkiye’dir; zaman ise 1970 muhtırasıdır. Kendi idealleriyle, vardıkları noktayı karşılaştırırlar; ortaya çıkan sonuç ise komiktir: “Biz sandık ki devrimin reçetesini ya da tarihi gerçeği üçüncü hamur kağıda çoğaltıp, halka dağıttık mı iş bitti, yallah! Ali’ye iftira ettiler, Veli’yi arkadan vurdular, Ayşe’yi copladılar dedik miydi, tamam, devrimci mücadele başlar, söker götürür, halklar kurtulur ha! Çek parkayı, patlat devrimi...” (Erbil, 1989, s. 71). Devrimin, halk üzerindeki yüzeysel yapılanmasını, özümsememişliliğini, basit çözümlerle kurulabileceğini zannetmelerini eleştiren bu satırlar; bir bakıma seksen dönemine işaret eder. Alışılmış olan bu görüntülerin dile geldiği satırlarda, anlatıcının, roman kişisi üzerinden sadece devrimci geçinen insanlara değil, daha da arka planda devrimin olmasını gerektiren ülkedeki siyasî yapılanmaya da değinir. Sağ ya da sol olsun, kurulan bu düzen yanlış işlemektedir, yanlışın çözümü de sonuca varmayacak, basit uygulamalarda aranmaktadır.

Örtülü karşıtlık, *Bıyık Söylencesi*’nde daha kapalı bir forma bürünür. Hatta romanın kimi bölümlerinde bu dil yapılanması birebir zıtlıktan çok, birden fazla düşünceyi dile getirebilmek için kurulmuştur. Bu nedenle de tam olarak karşıtlamanın olduğu yerlerde, metnin iletisi daha kolay anlaşılır; ancak birden fazla ‘şey’in bir arada iletildiği bölümlerde anlatı kapalı bir yapıya bürünür, okurun işi de daha zorlaşır.

Tüm roman boyunca bıyık bir “güç”tür; iki kişi hariç, Karısı Bedriye ve kasabanın delisi Bekir. Onlar Cumali’nin çevresinde yaratılan yalancı dünyanın farkındadır ve hiçbir zaman abartıya ya da gösterişe yönelmezler. Hatta, Cumali’yi, kendisini kandıranların çevresinden kurtarmaya, çekip almaya çalışırlar; ancak başarılı olamazlar. Kasaba halkının ikiyüzlü davranışı, romanın genelinde ironik bir tutumu sembolize eder.

Cumali’nin Babası Hacıfıfa, oğlunun bıyık bıraktığını görünce, ilk başta küçümser, oğluna yakıştıramaz. Ona göre bıyık erkek adamın işidir; oğlunun değil.

“Ne o, bıyık mı bırakacaksın?”

Cumali bıyığının çevresinin kızardığını duydu.

“Evet,” diye yanıtladı. “Berberde yakıştı dediler.”

Hacıfıfa, üç kez üst üste, gür ve ak pala bıyığını sıvazladı.

“Bıyık avrat isi değıldir, yakıştı diye bırakılmaz,” dedi (Yücel, 2010, s.s. 18-19).

Bıyık, ona göre oğlunun hakemediği bir görünümdür. Kafasında tanımladığı erkek modeline göre, oğlu dışarda kalır. Ancak sonrasında Hacıfıfa kasaba halkının gösterdiği abartı tepkilerden sonra oğluya gurur duymaya başlar. Toplumun kişi üzerindeki etkisi, fark edilir. Tüm bu görünüm arka planda, erkeklığı tek bir nesne üzerinden algılayan insanın basit, yüzeysel yaklaşımlarını dile getirir.

Bıyık, tüm anlatı boyunca bir gösteriş olarak algılanır ve ilerleyen sayfalarda da bıyığa gerekenden fazla anlamlar yüklenir ve insanlar absürd derecede ‘bıyık saygınlığı’ içerisine girerler. Bıyığın etrafında dolaşp, önünde saygıyla eğilen bu kişiler, Cumalı’yi kasaba içerisinde özel bir konuma oturturlar ve kendileri de dahil, herkesten bıyığa saygı göstermelerini isterler. Hatta bu saygınlık, bıyığı kasabanın tarihiyle özdeşleştirmeye, bıyığa saygının bir vatan borcu olarak görülmesi gerektiğine kadar da varır. Büyük bir kandırmaca vardır ve kasabada bulunan, kaymakam, nüfus müdürü gibi devlet görevlileri de bu kandırmacaya sonuna kadar destek olurlar. Herkes birbirini kandırır; sessiz bir oyun oynanır. Bu oyundan zararlı çıkan tek kişi, anlatının sonunda görürüz ki tüm bu anlamsız kandırmacayı fark eden Cumalı’dır.

Cumalı bıyığın yarattığı gösterişin büyüyle ve arkadaşlarının da etkisi altına girmesiyle, soyadı “Kırıkçı”yı değiştirir, artık “Karapala”yı kullanır. Bu tutumda en çok etkisi olan kişi ise kasabanın yeni nüfus müdürü Çeyrek Hamdi’dır. İnsanları konuşmalarıyla etkilemeyi, hatta kandırmayı becerebilen bir insan olan yeni nüfus müdürü, kısa sürede herkesi etki altına alır ve Cumalı’nin soyadı değişir. Herkes çok mutludur, Cumalı’nin merdivenden çıkarken attığı güçlü adımlarla, herkes ona bir kere daha hayran kalmaktadır.

Yargıç, kararı bildirdikten sonra yaptığı kısacık konuşmada, yeni soyadıyla bıyık arasında koşutluk kurunca, Cumalı, elinde olmadan, Çeyrek Hamdi’nin “Bu bir vatan borcu!” deyişini anımsadı, yeni soyadını devletin kendisine verdiği bir büyük onur, bir tür san olarak tasarladı; sonra, Hükümet Konağı’nın kapısında, başta Çeyrek Hamdi, Tuzsuz Vaysal ve Berber Ziya olmak üzere, birçok dostu sıraya girerek kendisini kutlayınca, izlenimi inanca dönüştü (Yücel, 2010, s. 86).

Cumali'ye yeni soyadı “Karapala” uğursuz gelir; yaşamındaki bütün çöküşün başlagıcısıdır aslında. Öncelikle karısıyla olan bütün ilişkileri bozulur, ailesi yeni soyadını hiç sevmez ve Cumali yeni soyadıyla kendini mutlu hissetmez, farkında olmadan olumsuz bir algının içine çekilmektedir. Özellikle de kasabanın delisi Adem, onun arkasından “Karapala” diye birkaç kez seslenince, Cumali'nin içini huzursuzluk kaplar. Yavaş yavaş işe gitmemeye, odadan dışarı çıkmamaya, arkadaşlarıyla az görüşmeye veya huzursuzluk çıkarmaya başlar. Cumali'nin dilinde bıyığın “cağşamaya” başlaması ise son nokta olur. Romanın sonlarına doğru ironi ya da diğer mizahî anlatım biçimleri kaybolmaya başlar, yerini gülmenin yavaş yavaş kaybolduğu, hüznün egemen olduğu satırlar alır. Bu yapı Tahsin Yücel'in bazı romanlarında da, *Kumru ile Kumru* gibi, kendini gösterir. Gülmecen romanın başlarında baskındır; ancak sona doğru ortadan kaybolur. Özellikle aldatmacanın yarattığı mutluluğun kaybolup bireyin dramının ön plana çıkmaya başladığı satırlarda, komik öğeler, anlatımlar yavaş yavaş silinir.

İronik anlatımın en temel öğelerinden ikisi olan “gizlemek” ve “eleştirmek” *Bıyık Söylencesi*'nde, kendisini, mizahtan drama dönüşen yapıda gösterir. Kara mizahın ölümle ve yok oluşun yarattığı karamsarlıkla özdeşleşen dünyası da, arka planda dile gelmektedir. Anlatıcının kendini işin içine dahil ettiği, bilip de bilmemezlikten geldiği, tarafsız görüldüğü bir dünyanın içine giren okuyucu için dile gelen, toplumsal yanlış, romanın ilk sayfalarından bellidir. Anlatımın kurgusu, dünyası bu eleştiriye fark ettirir.

Bir çeşit dolaylı anlatım olan ironide, Tahsin Yücel “ünlem, tırnak, parantez vb.” noktalama işaretlerinden sıklıkla yararlanmış, kimi zaman da işin içine argoyu, halk ağzını katmıştır. Bir çeşit ikilik yaratılarak kafa karıştırılır, insanın var olan gerçekleri algı(ya)mayışı ve bu durum karşısındaki kayıtsızlığı, ironistin dilindeki temel sorundur.

Türk edebiyatında postmodern tarihî romanlardan biri olan Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası*, içerisindeki ironik anlatımıyla, topluma yönelik alay ve eleştiri içeren romanlardan biridir. Günümüzün çağdaşlıkla uyuşmayan politik algılamalarına, insanlığa yönelik uygulamalarına, din ve gerçek ilişkisine, müslümanlık

ve onun Türk toplumundaki yansımalarına vb. gibi birçok sosyal konunun ironik anlatımla eleştirisi yapılmakta, kimi zaman da eleştirinin dozu alaya varmaktadır. Hatta zaman zaman okullarda çarpıtmalı, gerçeklerden uzak öğretilen tarih dersiyle bile ironik anlatım kullanılarak alay edilir.

Örtülemeyle anlamın gizlendiği metinde, yazarın ne dediğini anlamak, okur için uğraşmayı gerektirebilir; daha doğrusu okur, metinde ironi olduğunu anlamayabilir. Bu durum şaşırtıcı olmaz; çünkü yazar ironi olduğunu belirtecek hiçbir ipucu kullanmaz. Okur, yazarın kimliğinden, düşüncelerinden, yazılarından, yazarın bir tarih profesörü olmasından ve okuma deneyimlerinden, satırlardaki ironiyi çıkartabilir. Romanın genelinde, ironinin kullanıldığı bölümlerde, bu kapalı anlatım karşımıza çıkar.

Avrupalıların kanını donduran gerçek şuydu: *Sultan Mehmed*, Büyük Roma İmparatorluğu'nu yakıp yıkmaya değil, tam tersine yeniden kurmaya niyetliydi.

Üstelik, Ortodoks ve Katolik diye ebediyen birbirinden ayrılmış olan Doğu Roma ve Batı Roma İmparatorluklarının uzlaşmaz mezhep ayrılıklarını, bir İslam tacı altında birleştirme şansı çok yüksekti (Kongar, 2012, s. 25).

İslamın, kimi tarihçiler ya da toplubilimciler için nasıl algılandığı, topluma nasıl yansıtıldığı, romanda, üstü kapalı da olsa, anlatıcının hedefindedir. "...birbirlerinden ölesiye nefret eden Ortodokslarla Katolikler, ancak bir Müslüman tacı altında birleşebilirdi" (Kongar, 2012, s. 26). Nesnellikten uzak tarih yorumları, ironinin yöneldiği kişi ya da topluluk üzerinde, bir çeşit hücum olur. Romanda bu tarz cümleler, heyecanlı olayların arasında birçok kez karşımıza çıkar. Doğal olarak anlatıcı bir ironist olarak -yani gizli entelektüel- topluma yerleşmiş kimi algıları, düşünceleri "mış gibi yaparak" alaya almaktadır. Zaten ironin doğasını belirleyen de bu asimetridir. Okurun bu alayı fark etmesi için, gizliliğin kapılarını aralaması gerekir.

Bu noktada "-mış gibi yapma"nın ironin başarılı olması için bir zorunluluk hali olduğu belirtilmelidir. Hutcheon'a göre, ironinin özelliklerinden biri "söylenmiş olan"la "söylenmemiş olan" arasında, "söylenmemiş olanın lehine" bir dengesizlik ya da asimetri durumunun mevcut bulunmasıdır (Cebeci, 2008, s. 298).

Bu uyumsuzluk sonucunda da, okurun var olan hücmu anlayabilmesi için metnin seviyesine yakın bir noktada olması gerekir. Aksi takdirde okur "söylenmiş olan"ın

tarafında kalarak, “söylenmemiş olan”ın sınırına bile varamaz. Metin kapalı bir kutu olmaya devam eder; okur ve yapıt arasındaki ilişki de kurulamaz.

Hocaefendi'nin Sandukası'nda anlamın gizlenmesi açısından ironiyi incelediğimizde daha çok kapalı bir ironiyle karşılaşırız. Anlatıcının okura iletmek istediği mesaj, doğal olarak kelimelerin arkasına gizlenmiştir, okurun asıl niyeti anlaması için emek göstermesi gerekir. Ayrıca, yukarıda da belirttiğim gibi, belli bir entelektüel birikim gerektirdiği için de, her okurun kolayca anlayabileceği ironi değildir.

Gavur taifesinin Avrupa kökenlileri de onlara destek veriyor. Oysa Akdenizlilerin hepsi Osmanlı'dan yana. Çünkü Osmanlı onlara hem ticaret güvencesi hem can ve mal güvencesi, hem de müslümanlara karşı ayrıcalıklı ticari haklar getiriyor. Bu durumda Osmanlı'dan yakınmaları için aptal olmaları gerek! (Kongar, 2012, s. 32).

Müslüman ve Osmanlı birliği tüm kitap boyunca üstün kabul edilir, Dünya'daki en yüce varlık görülüp diğer ülkeler için bir örnek seçilir. Osmanlı üzerinden anlatıcı, günümüzdeki içi boş kavramlara dokunur. Günümüzün eleştirisi, karşıtlamayla, eski yüzyıllara göre şekillenir. Kelimelerle övme söz konusudur “hem ticaret güvencesi hem can ve mal güvencesi” aslında dile getirilen bu ihtiyaçların Türkiye'deki eksikliğidir.

Emre Kongar, Türk toplumu ve Müslümanlık arasındaki ilişkiye de değinir. Ve Türk insanının bu dinle arasındaki ilişkiyi kurmasında hep bir aracıya, her ne ise, ihtiyacı olduğunu vurgular. Özellikle de bu ilişki tarikatlar, hacılar, hocalar, yatırlar vb. üzerinden işlediğinden, *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda da bu konuya, Hocaefendi kimliği üzerinden değinilir. Bir de değerli bir kitap vardır; *Kabusname*.

Dinimizi ve devletimizi korumak ve geliştirmek için, Cihan İmparatorluğu için, *Kabusname* ilkelerine göre Allahın Birliğine ve Kâinatın ikiliğine and içiyor musunuz? Birbirimizin dünya-ahret kardeşi olmamızı kabul ediyor musunuz? İlk somut görev olarak *Hocaefendi*'nin izlenmesini ve sandukasının açılarak, içindekilerin saptanmasını benimsiyor musunuz? (Kongar, 2012, s. 33)

Bu satırlarda karşımıza çıkan kimliğin, kim olduğunu, okur hiçbir zaman öğrenemez. Farklı yorumlar yapılmıştır; bu kişinin ülkede kimi sembolize ettiğiyle ilgili. Ancak kimlikten çok asıl önemli olan, anlatıcının yukarıda belirttiği düşüncelerdir. Aslında

günümüz için de tanıdık olan bu fikirler, insanımıza hiç de yabancı değildir. Bir açıdan da, bu satırlar, toplumda rasyonel düşünce eksikliğinin de bir örneğidir.

Romanda Müslümanlığın halk tarafından taparcasına, doğru düzgün anlaşılmadan, özümsemeden anlamsızca, kabul edilmesinin davranışsal ve sözel olarak birçok örneği vardır. Özellikle toplu yapılan eylemlerde ya da kişiler arası tartışmalarda, “din ve nesnellik” ilişkisi, dinin hiçbir şekilde sorgulanmadan, insanlar üzerinde hakimiyet kurmada nasıl bir araç olduğu karşımıza çıkmaktadır. Özünde çatısı altına sığındığımız birçok kavramın ya da düşüncenin yoksunluğu, şimdiye kadar çözümlediğimiz birçok romanın tartışılan konusudur.

Vay zındık vay. Dün *Hocaefendi* ne diyordu dinlemedin galiba. ‘Esas olan namazdır. Hem de toplu namazdır. Allah, biz kullarına aydınlanma ve ibadet yolu olarak namazı önermiştir. Bu yoldan çıkan, kendi kendine ibadet etmeye kalkan, Allah korusun, sapıklığa doğru yol alır’ demiyor muydu? *Hocaefendi*? (Kongar, 2012, s. 43)

Yukarıdaki paragrafta, anlatıcı ironiyi kullanarak dini anlamadan, özümsemeden topluluk yapıyor diye kabul eden, ibadetlerini yerine getiren ve bunu “aydınlanma” olarak gören insanların, hem de “aydın” insanları da ekleyebiliriz, eleştirisi vardır. Bu cümleler aslında *Hocaefendi*’ye aittir, onun bir cuma namazı çıkışında insanlara verdiği hutbede söyledikleridir. *Hocaefendi* ise, bu romanın ötesinde dini kullanarak toplumu kandıran, cahil insanları kendi tarafına kolaylıkla çekerek istediğini yaptıran, akıllı ve tehlikeli İslamcı entelektüel kesimi sembolize etmektedir. Romanda da *Hocaefendi* tehlikeli bir tiptir.

Romanda kimi zaman Müslüman ve Hristiyan uygarlığı karşılaştırılır ve ironik bir anlatım söz konusu olduğu için Müslümanların gözünden, biraz da abartı bir dille, vurgulanarak, sorular sorularak Batı’nın din algısı yargılanır.

Ne diyorsun sen *Hocaefendi*!” diye gürlledi *Mahmud Paşa*. “O zaman bizim kefereden ne farkımız kalır? Nasıl yakarız biz adamları Engizisyon Mahkemesi gibi! Biz değil miyiz Engizisyonu eleştiren? Biz değil miyiz eza edilen İsrailoğulları’na tek tek de olsa kucak açan? Biz değil miyiz ‘İslâm’ın hoşgörüsü Hristiyanlıktan üstündür’ diyen? (Kongar, 2012, s. 47)

Satırlarda, dikkat çeken nokta, “İslâm’ın hoşgörüsü Hristiyanlıktan üstündür” yorumlaması, cümleler arasında dikkat çeken bölümdür. Dikkat çekmesindeki neden, birebir karşıtlık olmasa bile, abartının söz konusu olmasıdır. Zaten ironide, abartı, her zaman örtülü anlamı bulmaya yardımcı olmada, en iyi araçtır. Anlatıcı, abartıyla verdiği hoşgörü kavramının toplumda birebir olmadığını söylemese de, okura, bu konuda ‘bir düşünün’ mesajını vermektedir. Bu kavramla ilgili Müslüman coğrafyasında bir sorun olduğunu -zaten hoşgürsüzlük, günümüzde de alışık olduğumuz bir sorundur- okura hissettirir.

Romanda İslâm düşüncesinin önünü kapatmaya çalışan kişi olarak karşımıza çıkan Hocaefendi, Sultan Mehmet’in oğlunun sünnet düğününde ortalığı karıştırmak için Molla Tahsin’le anlaşır. Padişah bu özel günün önemini “İslâm düşüncesinde her iki Roma tacını kucaklamasını sağlayacak bir hoşgörü felsefesinin pekiştirilmesi için bahane olarak kullanmaya karar vermişti.” cümlesiyle dile getirir. (2012, s. 53) İslâm âlimlerini, düşünürleri, medrese hocalarını bir araya toplayıp tartışma ortamı yaratmak ve bu esnada geri kafalı tutum takınanı bastırmak istemektedir. Romanda bu tartışma günü şu cümleyle tanımlanır: “Sünnet düğünü şenliğinin birinci günü bilim adamları arasında yapılacak tartışmalarla geçecekti” (2012, s. 53). Bilim adamları dediği kişiler, özünde bilimle alakası olmayan, pratik hayatta bir gerçekliği olanı değil de, saçmayı tartışmaya gelmiş insanlardır. Tartışılan konu da anlamsız, insan yaşamında ileriye götürücü bir etkisi olmayan, hatta günümüzde komiğe varacak düşüncelerdir.

Gazzalî’nin iddia ettiği gibi, ‘tabiî olarak yaptı’ sözü ‘yaptı’ ile sözünün tersi değildir. Tabiî olarak yapan, benzetme ile fail değildir, tam anlamıyla faildir. Faili ‘iradeli’ ve ‘tabiî’ diye ayırmak müşterek isim sınıflaması değil, cins isim sınıflamasıdır. ‘İradesiyle yaptı’ sözü, ‘gözü ile baktı’ sözüne benzetilemez. Zira ister iradesiyle yapsın, ister tabiî olarak yapsın, fail her iki durumda da gerçek faildir. Eş’ariler için asıl bunun tersi gerekir. Zira onlara göre insanın ne bir şey edinebilmesi ne de etkin bir fiilde bulunabilmesi olanaklıdır. Onların hükmü, görünürdeki fail hakkında bile böyle iken gaiptekini nasıl olup da iradeli kabul ettiklerini doğrusu çok merak ediyorum! (Kongar, 2012, s. 55)

Tartışmanın bu cümlelerle ilerlemesi kişiler arası fikir ayrılığının oluşmasına neden olur; sonuç olarak da bir araya toplanan sahte bilim adamları ortak bir düşünceye varamazlar, hatta ortalığı karıştırmak isteyen Hocaefendi, genç öğrencilerden birini “Bre haddini bilmez, sen kimsin ki *İmam-ı Gazzalî* hazretlerine yalancı dersin?”

cümlesiyle azarlar (Kongar, 2012, s. 56). Bir iletişim kopukluğu vardır; hiçbiri birbirini anlamaz, anlamak gibi bir çabaları da yoktur. Çok ciddi, derin mevzular konuşuyorlarmış gibi görünürler; özünde ise gerçek anlamda tartıştıkları işe yarar bir şey yoktur. Boş bir görüntüden ibarettir, bu toplantı.

İronik anlatım Raşid'in hapse düşüp işkenceye yatırılmasında da kendini gösterir; bu satırlarda ironinin dili kolaylaşır. Anlatıcı iletisini, zindanda Raşid'e işkence yapan kişinin dilinden iletir. Amaç Raşid'i konuşturmadır; ancak falaka bir işe yaramamaktadır, görevli de başka yöntemler aramaktadır; ancak izin verilmemiştir. Halbuki işkence, görevliye göre insanları konuşturabilmek için kullanılabilir bir başarılı bir silahtır.

Kendisine falakadan başka alet kullanmasını yasakladıkları için bu medrese öğrencisinin çözülmesi uzun sürüyordu.

Oysa, ona bir serbestlik verselerdi, nasıl hemen bülbül gibi öttürürdü haini.

Ah ulan ah var mıydı serbestlik gibisi

Zaman, gittikçe kötüye gidiyordu. Artık serbestçe işkence yapabilmek bile olanaklı değildi. Bu gidişle Osmanlı'nın nizamı nasıl korunurdu? (Kongar, 2012, s. 72)

Bu satırlarda, aslında, anlatıcı işkencenin insanları cezalandırmada kullanılmasını, konuşturmak için canlarının fazlasıyla yakılmasını okuyucunun da rahatlıkla anlayabileceği bir dille eleştirmektedir. Sonlara doğru işkenceyle ilgili yorumların olduğu satırlarda “Zaman, gittikçe kötüye gidiyordu. Artık serbestçe işkence yapabilmek bile olanaklı değildi.” anlatıcının iletisi gayet açıktır. Abartı ve karşıtlama, anlamın yolunu açmıştır.

Genel olarak, örtülü karşıtlık üzerinden ele alınan romanlara baktığımızda, ironinin farklı biçimleriyle, algılanma seviyeleriyle karşılaşırız. Kimi romanda birebir karşıtlıkla kurulur; kimi romanda ise birbiriyle kesişen çizgiler gibi, birçok anlam bir araya gelebilir. Karşıtlıklar -özellikle de abartı varsa- metni anlamlandırmayı kolaylaştırır. Birçok anlamın bir arada sunulması ise ironinin doğasında olan kapalılığı artırabilir. Kapalılık da her zaman okurun yapıt üzerinde daha fazla emek harcamasını gerektir. Hatta kimi zaman okuyucunun dil seviyesi kısır olduğunda, örtünün üstü kalkmayıp,

görünenin kabul edilmesi de söz konusu olabilir. Doğal olarak bu durumda da, ne üreten, ne de üretilen amacına ulaşmış, kabul edilir.

5.2 Kapalılık

Anlam kapalılığı, kapalı ironide kendini belli eden bir dil oluşumudur. Okurdan metni anlaması için uğraşmasını, kelimelerin altını kazımalarını, düşünmesini kısacası emek harcamasını ister. Doğal olarak da metnin içine girebilmek zorlaşır. Bu durum kimi zaman okuru, metnin dışına itebilir, okur metni anlamadığı için yapıttan uzaklaşabilir. Bu durumda da “okur, yapıt, sanatçı” üçgeninde olumsuz bir hava estirebilir. Ya da tam tersi bir yapılanmayla, okuyucu anladığını hissettiğinde, yavaş yavaş iletiler belirlemeye başladığında, yapıta daha çok bağlanabilir ve metnin anlamını çözmek için gereken çabayı gösterir. Bu durumda pozitif bir ilişki kurulmuş demektir.

“Kapalı ironi”yi “açık ironi”den ayıran şey, kapalı ironide niyetin “örtülü” olması, ancak, bir yandan da “keşfedilmeyi” beklemesidir... İroniler genel olarak “kapalı ironi” sınıfına girer. Çünkü bu tür ironinin okuyucunun ilgisini daha uzun süre canlı tutması olasılığı vardır (Cebeci, 2008, s. 302).

Bu durumda da yargı hep ileriye itilir, kısacası geciktirilir. Okur için kapalı ironinin kapıları aralandığında, anlamın devamı yavaş yavaş şekillenir. Okur için bir adım ötede olanın merakı, okuru yapıta karşı güdümlenmektedir. Bir bakıma metnin heyecanı da bu diyalektik dönüşümdedir.

Kapalılık, aslında mizahın doğasında olan bir dil özelliğidir; yapısal olarak gülmece zaten gerçekleri kapatarak, dönüştürerek söylemektir. İşte bu noktada, dönüşümler yoğun olduğunda anlatının kavrayış sürecini, daraltırsak eğer ironinin önünü kapatır. Bu anlamda örnek verebileceğimiz romanlardan biri; ironik anlatımla yazılmış olan *Dört Köşeli Üçgen*'dir. Anlatıcı, ironiyi kolay bir dil üzerine kurmaz, semboller çok fazla kullanılır, kısacası alışıldık bir dil kullanımı yoktur. Hatta kimi okura, anlamsız bir kelimeler yığını gibi gelebilir; röntgenci, gözlemci tartışmasında olduğu gibi.

Polis hiç oralı olmadı:

- Sen röntgencilüğün yasak olduğunu bilmiyor musun?
- Sayın bay polis ben röntgenci değilim. Ben namuslu bir gözlemciyim.
- Röntgencilüğün namusla ilgisi olur mu be?

- Röntgenci değil efendim, gözlemciyim (Birsal, 2012, s. 59).

Mizahın diline yatkın olmayan bir okur için bu konuşma anlamsızlık örneğidir, hatta komik olanı bastırarak düzeyde saçmaya varabilir, bu cümle örüntüsü. Gözlemcilikle kastedilen, sanatçı olan bir insanın etrafına olan dikkatidir. Ancak bu sözcüklerin arkasında bu anlama ulaşabilmek, mizaha alışkın olmayı, Salah Birsal'ın üslubuna yatkınlığı ve okur dikkatini gerektirir. Aslında bu cümlelere baktığımızda, kısa ve basit gibi görünür; ancak anlama ulaşmak bu kadar basit değildir.

Salâh Birsal'ın toplumla ilgili gözlemlerinde, her türlü mesele sıralanır gider. Özellikle de topluma yerleşmiş, bir getirisi olmayan davranış örüntüleri ya da sıradanlıklar karşı çıkılan duruşlardır. Yazar oklarını, teker teker her kesime batırır; ancak bu okların gerisini görebilmek çok az okurun harcıdır. Aşağıdaki örneğe baktığımızda, yazarın neyi iletmek istediği farklı bir dil üzerinden verilir. Erkeğin fiziksel egemenliği altında, toplumun kadını ezik bir nesneye dönüştürmesidir, söz konusu olan. “Yeni evli bir kadının çevresini, daha önce evlenmiş kadınlar alıyor, ona kocasına karşı kaslarını kullanmamasının yollarını belletiyorlardı. İlk genç kızlık yıllarında bile kızlara, erkekler karşısında, nasıl kaslarını kullanmamak gerektiğini öğretenler vardı.” (Birsal, 2012, s. 64) Bu satırlarda ironinin kapalılık ilkesi kendini gösterir. Anlamın odak noktası ‘kasları kullanmamak’ üzerine şekillenir. Kadınlara öğretilen bu eylem, kadının gerçekten erkeğin gücü karşısında hiçbir fiziksel direnişe geçmemesi de olabilir; soyut anlamda kadının, erkeğin her türlü özerkliğinde ağzını kapatıp susması da demek olabilir. Her iki durumda da kadının baştan yenilgiyi kabul etmesi, ona kabul ettirilmesi, kendi varlığının hiçe saydırılmasıdır, rahatsız edici olan. Kültürün, erkeğin hegemonyası üzerine kurulu olmasını eleştirir, anlatıcı. İlginç olan da kadınlara bu pasifize olmayı öğretenin de yine kadınlar olmasıdır. Bu örnek ironinin dilinden erkek egemen kültürü eleştirir.

Erkek hegemonyasıyla ilgili yargılamalarına, zaman zaman değinen anlatıcı; erkek ve şiddet arasındaki ilişkiyi de ele alır; çok da kolay olmayan bir örnek üzerinden. Bu sefer sembol kardeşi Habil'i öldüren Kabil olur. Kabil, anlamın odaklandığı, iletinin merkez noktası olan sözcüktür. Hatta anlatıcı, Kabil kimliğiyle yarattığı Türk erkeği modeliyle, komik örnekler üzerinden de alay eder. Ancak kendini kolay ele veren örnekler değildir.

Oysa kadınların topunun adı Havva, erkeklerin ise Kabil'di. Kabil'ler, gözlerini kırpmadan, kardeşlerini öldürüyorlardı. Hoş, kardeşleri öldürüldükten sonra Habil adını alıyorlardı ama, ölmeden önce onlar da Kabil diye çağrılıyorlardı. Kabilce yürüyorlar, Kabilce düşünüyorlar, Kabilce sırtıyorlardı. Kimi zaman, Kabil'ler de öldürülüyordu (Birsell, 2012, s. 122).

Satırlarda, gözlemci kimliğiyle tanıdığımız yazar; tüm bu izlemelerin sonucunda Türkiye'deki kadınların Havva, erkeklerin ise Kabil olduğu konusunda bir yargıya varır. Anlatıcının bu iki sembolle anlatmak istediğini açıklarsak eğer; ilk olarak Havva'dan başlayabiliriz. İlk peygamber Adem'in eşi olan Havva, yasak meyveyi çalarak cennetten kovulan, günahların ve yasakların peşinden giden bir kadındır. Havva kimliğinde toplanan Türk kadınıyla anlatılmak istenen, kadının hiçbir zaman yasakların gerisine atılamayacağıdır. Cinsel hazzın sembolü olarak Havva, bu cümlelerde kadınların güçlerinin farkında olmasını dile getirir. Kabil ise Havva'nın ilk erkek çocuğudur ve kardeşi Habil'i öldürmüştür. Doğal olarak da anlatıda Kabil'le kastedilen fiziksel gücün peşine takılıp giden, tek üstünlüğünü bunun üzerine kuran erkeklerdir. Kısacası anlatıcı bu iki dini isimlerden yararlanarak Türkiye'deki kadın ve erkek görüntüsünü çizmiştir. Bir okurun, cümlelerin arkasındaki bu iletiyi yakalayabilmesi için, bu sembollerin altını kazınması gerekir.

Genel olarak bu üç örnek üzerinden dile getirirsek eğer şu sonuca varabiliriz; *Dört Köşeli Üçgen*'in ironiyle kurulmuş yapısında 'kapalılık' kendini gösterir. Bu kapalı ironiyi doğruran da ironik dönüşümlerin yoğun kullanılmasından kaynaklanır. Ayrıca yukarıdaki Havva, Kabil örneğinde olduğu gibi, araya karışan semboller de, kapalılığı artırır. Kısacası kısa olmasına rağmen analiz etme açısından çok da kolay bir anlatı değildir; her okurun ilgi alanına girmeyebilir.

Türk romanına baktığımızda, "kapalılık"ın kendini gösterdiği ironik romanlardan biri *Aylak Adam*'dir. Anlatıcı Bay C. karakterini kullanarak " birey ve toplum" arasındaki ilişkiyi ele alır ve tüm roman boyunca hissedilir ki bu ilişki, olumsuz bir tavırla Bay C. ve toplum arasında koyu bir çizgiye dayanır. Entelektüel bir bakış açısı hakimdir ve kelimelerin altına inebilmekse *Murtaza*, *Zübük*, *Geç Başlayan Yargılama*, *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri* gibi romanlara göre daha zordur, daha çok uğraşmayı gerektirir.

Bay C. nin fikirleri, toplumu ve çevresindeki insanları yargılaması, kurulu düzeni eleştirmesi sürekli olarak kelimelerin altına gizlenmiştir.

Alay falan değil, dedi, dört gün önce bir sokak levhasında “İki Öksüzler Sokağı” adını okuduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim. İspatı burda. (Eliyle defterinin bulunduğu cebi üstüne küt küt vurdu.) Üç gün çalıştım bu işte; dün öğlen bıraktım. Hangi sokağa gitsem ardında hep o bir omuzu düşük adam vardı. Şimdi yine aylakım (Atılğan, 2006, s. 14).

İronide kapalılığı yaratan etkenler, anlatıcının metinle ilgili ipuçlarını cümlelerin arasına çok fazla yerleştirmemesinden kaynaklanır. Ya da kişilerin davranışlarında ya da konuşmalarında anlamsız diyebileceğimiz saçmalıklar vardır. Okur için bir anlamı olmayan bu saçmalıklara örnek; yukarıdaki paragrafta Bay C. nin şehrin sokak adlarını toplamak gibi eyleme kalkışması verilebilir. Özünde Bay C. kişinin kendi yaşamını belirleyememesine, modern hayatın insanı bir makinaya dönüştürmesine tepki olarak bu davranışları gösterse de, bunların altında farklı nedenler de olabilir.

Bay C. bu saçma uygulamalara sonrasında da devam eder, sokakların adlarından, kendisinin verdiği ikincil adlardan, yaşayan insanlardan, sokaklardaki direklerden, insanların direklere yaslanmasından vb. bahseder. Absürd bir dille - metni anlamayı zorlaştırır- komik yaratılır. Ancak bu satırlardaki komiklik rahatsız edicidir, güzel bir duygu barındırmaz.

İçinizde ‘İki Öksüzler Sokağı’ndan geçen olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni, ya da yeni görünen evler. Şarlo’nun ‘Easy Street’ dediği sokaklardan. Ben ‘Eli Paketliler’ sokağı diyorum. Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda. Ama adı... Kimmiş bu iki öksüz? Adlarını sokağa verdirecek ne yapmışlar, nasıl yaşamışlar? (Atılğan, 2006, 18)

Kapalılığın ve olumsuz duruşun kendini hissettirdiği satırlarda, Bay C. bu sıkıcı işleyişe karşıdır, kendini düzene adapte edemez, zaten etmek de istemez. Birçok insan için başarılı bir şekilde işleyen bu anlamsız sistem, ona göre saçmadır, ve inatla bu saçmalığa karşı çıkar. Kendini modern yaşamın çatısı altındaki tiplerden biri olarak görmediği için ve doğal olarak bu saçmalıktan ne kadar da uğraşsa kaçamadığı için, elinden gelen tek şey etrafında ne varsa, kendisi de dahil, alay etmektir. Bu pasajlar,

romanın genel havasında var olduğu için, “olumsuzlama”ya da örnek verilebilir. Zaten kapalılığı doğuran nedenler de saçma bir dil üzerinden ilerlemesi ve olumsuzlamanın diliyle bir reddediştir.

Kapalı dil A. H. Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde de kendini belli eder. Bu romanı anlamak için de, okurun uğraşması gerekir. Ayrıca romanın metaforlarla süslü, kimi zaman allegorinin de kullanıldığı bir dili olduğu için, yapıt seçilmiş bir okur kitlesine hitap etmektedir. Ayrıca iç içe geçmiş olaylar zincirinde, kaotik bir yapı hakim olduğu için, okurun dikkatini gerektirir.

Romanın temelinde, iki uygarlık arasında sıkışıp kalmış Türk milletinin, kendine çıkış noktaları araması anlatılır. Kimi zaman alay, kimi zamansa eleştiri daha baskın gelir; ancak yukarıda da belirttiğim gibi, tüm bu işleyiş, donanımlı bir okur gerektirmektedir. Özellikle de metaforlarla yüklü satırlarda, okur için bu “kapalı dil” daha da belirginleşir.

Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendiden öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah’ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi (Tanpınar, 2009, s. 24).

Romanda “saat” kelimesine çok fazla anlam yüklenmiştir. Öncelikle “saat” toplumun, ileri ya da geri kabul edilmesinde sembolik bir görünüm kazanır, ayrıca toplumun ilerlemesi için “saatler” belirleyici bir öğedir. Anlatıcının ele aldığı meseleleri, saatler üzerinden, araya alayın da karıştığı bir dille, görürüz.

Toplumun geri kalması ya da neden geri kaldığı *Tutunamayanlar*’da da kapalı bir dille karşımıza çıkar. Kapalı bir dilin arkasında ise, eleştiriler sıralanır gider. Bu kapalılığı yaratan ise; hem ironinin doğasında var olan örtülü anlamın yarattığı mesajın saklanması, hem de absürd dilin daha baskın gelmesi olabilir. Absürd dil; romanda hatta sanatta, anlamı her zaman gizleyen saklayan bir oluşumdur, zaten. İroniyle bir arada kullanıldığında da, doğal olarak kapalı ironiyi oluşturmakta, metnin iletisinin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Okurun daha çok uğraşması gerekir.

Evet! Diyorum ki; meselelerimizi çözmek için edebi değil teknik bir üslup seçersek, kendimize verdiğimiz serbestliği iyi kullanmış oluruz ve demokrasi gibi bunu da kendimize benzetemeyiz. Teknik bir üslup seçmeliyiz; çünkü bizler teknisyeniz... Biz, yani bu dünyanın iki sahibi sen ve ben, bu oyuna gelmeyecek kadar yeterliyiz. Birinci sınıf matematikçi olmak yolunda bulunan bu iki müstesna genç, lisede matematikten belge almış bir edebiyatçının hakimiyetine boyun eğemez. Napolyon gibi gururla söyleyebiliriz: 'Bizim asaletimiz, bizimle başlar' (Atay, 2008, s. 66).

Kendi çaresizliklerini bu tarz bir anlatım yolunu seçerek ifade eden, ayrıca da mizahın komik doğasıyla bir nebze olsun rahatlayan Selim ve Turgut, özünde mutsuz iki karakterdir. Kendilerini teknisyen olarak gören iki arkadaş, dünyaya bir şekil verme, tutunamadıkları düzeni değiştirerek, hayatı biraz olsun yaşanabilir hale getirme sorumluluğunu üstlenirler. Hatta bu sorumluluk ilerleyen satırlarda, cumhurbaşkanı olup toplumun sorunlarını çözmeye kadar ilerler. Kelimelerin arkasına saklanarak dile getirdikleri bu oyunsu anlatım, bir adım bile olsa, onlar için kaçıştır. Her ne kadar sorunlar tüm çıplaklığıyla yanlarında dursa da, ironinin yapısında var olan eğlenceli dille bu sorunlara katlanırlar.

İroninin karşıt anlam içeren dili Turgut'un, Selim'in konuşmalarında, iç dünyalarındaki aktarımlarda sıklıkla karşımıza çıkar. Romanın başlarında daha çok kendini belli etse de, ilerleyen sayfalarda, kapalılığın baskın olduğu anlatımlarla karşılaşırız. Cümleler zorlaşır, absürd dil görünmeye başlar. Noktalama işaretleri kullanılmadan, cümle sonlandırılmadan yazılan bölümde, zaman zaman Turgut'un, Selim'in dilinden topluma seslenişler kendini belli eder.

...ey insanlar benim hepinizden farklı olduğumu nasıl anladınız demek fen bu kadar ilerledi başka adam kalmadığı için ben her şey olacağım cumhurbaşkanı ben başbakan ben kendimi bütün bakanlar yapacağım her tarafa yetiyeceğim herkesin elini tutup doğru çizgiler çizdireceğim bütün kurumları düzeltereğim tabii kimse itiraz etmeyecek itiraz dünyadan kaldırılacak bugüne kadar bütün insanlığı geri bırakan itiraza yer verilmeyecek... (Atay, 2008, s. 494)

Selim'in kendi içindeki tutarsızlıkları, yabancılaşmayı, ortak bir dünya kuramamayı, çevresiyle uyuşamamayı dile getiren bu satırlarda, en büyük sorun; kendisinin dışındaki dünyaya, hiçbir umudunun, güveninin kalmamasıdır. Onu her geçen gün, ölüme, bir adım daha yaklaştıran da çevreye karşı içindeki bu güvensizliktir. Romanın sonlarına

doğru bu tarz ironik satırlarda, yavaş yavaş da kara mizah kendini hissettirir ve olumsuzlayıcı havanın tonun gittikçe artar.

Kapalıbir dil, Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*'nde de karşımıza çıkar. Birbiriyle alakasız cümleler; yüklemsiz, üç noktayla biten yarım anlamlar; cevapsız, anlamsız sorular, cümlelerin arasına karışmış farklı dillerden sözcükler vb. Birbirini bütünleyen anlamsal bir oluşum yoktur, daha doğrusu iletilmek istenen düşünce, anlaşılmak için, okurdan daha fazla emek harcamasını ister, kendini kolay kolay ele vermez. Sözcüklerden, noktalama işaretlerinden, cümle diziliminden bir sonuca varılır, her okur için olmasa da. Aşağıdaki paragrafta *Karanlığın Günü*'ndeki kapalı ironinin kullanıldığı satırlara örnek verilebilir.

...Hoşgeldin canım, bu kadarına dayanmam, ne budalalık... Mon-Dieux,, bütün gece Tekir'in derileri görünce nasıl sevineceğini hayal ederek yaşadım!.. Ahh Allahım!.. En sevdiğim yeri derisiyle gerisidir... Kimse sevmez nedense, Neslihan sen sever misin? Evet kimse sevmez, ben de en çok oralarını severim. Dün akşam da Tekir'in eve gelmeyeceği tuttu; keşke bulup yedirseydim... Geceyi dışarda geçirdi, ne damage!.. Kovuyorum, evet evet, kovuyorum seni!.. (Erbil, 1989, s. 12)

Cümlelere baktığımızda saçma bir diziliş vardır: üç virgöl yanyana; Mon-Dieux ya da damage gibi farklı dilden sözcükler aralara sıkışmış; tümcelerin birbiriyle ilişkisi kalmamış; hatta cümlenin kendi içerisinde bile bir anlam bütünlüğü yok vb. Doğal olarak absürd bir dil ortaya çıkmaktadır. Anlatıcının elbette ki bir iletisi olsa da, absürd dil, diğer sanat akımlarında olduğu gibi, bu iletinin keşfedilmesini zorlaştırmıştır.

Saçma dil, ironinin dünyasında anlamın iletilmesini daha da zorlaştırırsa da, bu anlatımın olduğu her eserde kapalılığın olduğunu varsayamayız. Ya da kapalılığın derecesi de, yapıttan yapıta değişebilir. Kimi yapıtta saçma dili yaratan kullanımlar daha az olabilir. Kimi yapıtlarda ise; anlatıcının ne söylediği çözülemeyecek bir yapı üzerine kuruludur ya da metnin iletisi saçmalık, anlamsızlık üzerine kilitlenebilir. Yukarıdaki pasaj, bir tür bu anlamsızlığın örneğidir.

İronik dilde kapalılığa Vüsat O. Bener'in kaleme aldığı *Bay Muannit Sahtegi'nin Notlari*'ndan da örnek verebiliriz; ancak fark diğer örnek gösterdiğimiz romanlara göre, içerisinde eğlenceli bir barındırmasıdır ve sosyal konular da anlatımın merkezindedir.

Ancak dil örüntüsü açısından, yine kolay bir roman değildir. Anlatıcının, yaşamında kendi çıkmazında kaybolmasını ironinin dilinden alaya alan bir romandır. Evlat edindiği kızını yurt dışına gönderir, kendisi de alkolü bırakma kararı verir ve doğal olarak ilaç desteği de alır. Bu süreçte de kendi yalnızlığı, kendiyile başbaşa kalması, yazmaya çalışması kitabın başat konusudur. İroni, romanın temel anlatım biçimidir. Anlatıcı romanın iç dünyasını, ironik dilin çemberinde kurgulamıştır. Kendisiyle, çevresiyle, toplumla, değer yargılarıyla sorun yaşayan Bay Muannit, çıkış noktasını yaşama ironik bir bakış açısıyla yaklaşmakta bulur. Bir tür yaşamı katlanılabilir hale getirme çabasıdır. Bunun temelinde de kendisiyle bol bol alay eder. “Derseniz ki, başka kapıya, alıştığım, inini kendin bul... Tamam canlar. Soyu Sahtegi, muannittir ve tepeden tırnağa ittir, def olur gider, mağarası bol bir yerlere, gidemese de gittiğini varsayar. Canına kıyamaz, o kesin” (Bener, 1991, s. 15). Bu satırlarda anlatıcının seslendiği, genel olarak belli bir okur kitesidir. Ancak bu sesleniş, ikili bir dil üzerinden ilerler. Daha doğrusu kendisi topluma seslenir; sonrasında da seslendiği grubun dilinden, sorduklarına kendi cevap verir. Doğal olarak okurun kafasını karıştırır. Araya argoyu karıştırarak, kendisini aşağılar, inatçı olduğunu da “muannittir” sözcüğüyle vurgular. Kapalılığı doğuran; anlatıcının kime, neye seslendiğini açık olarak belirtmemesi; araya gizlice, kendini alaya alan sözcükler yerleştirmesi ve konuşma diline yatkın bir cümle diziliminin olmasıdır. Bir açıdan da komiği doğuran da dildeki bu uyumsuzluktur.

Aslında Bay Muannit, kendine değer veren biridir; daha doğrusu özünde insana, var olmaya değer veren biridir. Ancak toplumsal koşulların eşitlik üzerine kurulmamış olması ve anlatıcının toplumun genelinin değer verdiği yaşama ölçütlerinin, kendisine göre anlamsız gelmesi, metnin temelini oluşturur. Bunun sonucunda da, ilerleyen sayfalarda, o dönemin koşullarındaki insana olan kötü yaklaşımlar ya da onu vasıfsızlaştırmalar, metalaştırmalar, Bay Muannit’in anlatı boyunca ironiyle ele aldığı sorunlardır. Ancak bu sorunların kapalı ironinin dilinden yapar.

...Kendime morfin yapmasını bilmeliydim. O marifetim de yok. Tık! Gidebilmeli, uzatmadan, merasimsiz. Çok rahatıma düşkünüm, çok. Ölüm bari göze göz diş diş gerçekleşmeli. Hiçbir şey *Vernel*’lenmeyecek efendim. Nereden çıktı, tombul karnına-sırma saç, süzgül göz-kadın başı yapışık plastik şişeler. Havluların üzerine yumuşak iniş yaptırıyorlar, kamera oyunlarıyla. Eşek sütünden banyolarımız eksik. İlâhi *Metin Eloğlu! Camel*’ini binlikle yakam mıydı, bilmem nerene ne verem?

Nâzik tenimiz hırpalanmasınmış. Seksen türlü deterjan, doksan çeşit şampuan...
(Bener, 1991 s. 29)

Bu satırlarda kapalılığı doğuran; birbiriyle çok da bağlantısı olmayan cümleler, alıntılar, kişilere seslenişler, sonu üç nokta ile biten, yarım tümceler vb. dir. Anlatıcının toplumda karşı çıktığı bir mevzu vardır; tam olarak hissettirmese de meta bolluğunu eleştirir. Arkasından da kapital sistemin insanı para, ürün üzerine şekillenen düzenin içine sokması, kelimelerin arkasında, hatta bir bir ucunda kendini ele verir. Satırlarda Metin Eloğlu'na da gönderme de bulunur. Yaşam koşullarındaki seviyenin düşüklüğü, bıkkınlık, parasızlığın yarattığı gergin ruh hali vb. bu satırlarda kendini belli eder. Ayrıca kapital sistemin sınırlarının içerisinde kalmış, hızlı koşuşturmacayla düzene ayak uydurmaya çalışan insanlara da ince bir alay vardır.

Anlatıcının dilini daha kapalılaştıran nedenlerden biri de, benzetmelerin cümlede sıklıkla karşımıza çıkmasıdır. Sözcüklere baktığımızda, kendi içerisinde birbirini bütünleyen yapıda olsalar da, bir okur için, hem de mizahî dile yatkın olmayan bir okur için, ne dediğinin anlaşılması biraz zaman alabilir ya da hiç anlaşılabilir de. Aşağıdaki satırlara baktığımızda, ironinin dili, farklı alanlara özgü sözcükler de kullanıldığı için, bir derece daha zorlaşmıştır. Ayrıca cümle kesintileri de bu zorluğu oluşturma da etkendir.

Yaşam inadına, tutkunluğuna, sevdasına saygı duyduğum bir dostun deyimiyle bu *başköykent*'in killi toprağına, az proteinli gübre olacağım anlaşılan. İşe yararsa iç organlarımın, iskeletimin, tıp öğrencilerine eğitim malzemesi olmasına diyeceğim yok da, ölümlü de olsa hiçbir canlının, *Dalton* hastası gözlerimin ağtabakasından uzayda cim karnında bir nokta, şu zevzek dünyayı gördüğünü sanmasına dayanım yok. Altın sülfirik asit sıvısına boş beynimi, yok edin, yazılı vasiyetimdir (Bener, 1991, s. 42).

Satırlarda karşımıza çıkan "*başköykent*'in killi toprağına, az proteinli gübre olacağım anlaşılan" ya da "*dalton* hastası gözlerimin ağtabakasından uzayda cim karnında nokta" gibi sözcük grupları, okuru zorlayabilecek oluşumlardır, diyebiliriz. Anlatıcının yaşama, dünyaya karşı bir umudu, inancı kalmadığı için, doğal olarak beklentisi de yoktur. Başköykent dediği Ankara da, romanda sıklıkla yoksulluğuyla, yoksul insanlarıyla karşımıza gelir. Cümlelerde, aralara karışan uyumsuzluklar, anlamsal sapmaları doğurur; bu da yine kapalı bir anlatımın rengidir.

İroninin karakteristik bir özelliği olan ‘keşfedilmeyi’ beklemesi, her eserde farklı tonlarda görülebilir. Kelimelerin arkasına gizlenir; ancak anlatıcı iletmek istediği temel yetiyi, kişilerin topluma yönelik genel değerlendirmeleri üzerinden yapar ya da kişilerin davranışları, ilişkileri de ironiyi kurmada yardımcı araç olarak kullanılabilir, hatta nesnelere bile aynı konuma hizmet edebilir. Bu anlamda Tahsin Yücel’in *Bıyık Söylencesi*’ne baktığımızda, Cumali’nin bıyığı, insanlarla arasındaki ilişkiyi belirlemede, anlatıcının kapalı ironiyle komik bir dil yaratmada romanın merkezine oturttuğu temel nesnedir, diyebiliriz.

Cumali’nin bıyık bırakmasıyla, bir anda çevresindeki herkesin kendisine karşı tavrı değişir, farklı bir kimlik kazanır, insanlardan şimdiye kadar hiç görmediği kadar ilgi görmeye başlar. ‘Bıyık’ sahte bir güçtür, Cumali için; içi boş olduğunu da anlatının sonunda kendisi de anlar. Anlatıcı bıyık üzerinden, insan doğasının ait olduğu ortam içerisindeki yapılanışını, sosyal ilişkilerin ne kadar belirleyici olduğunu dile getirir; ancak bu mesaj yaşanan olaylarda gizlidir. Anlatıcı herhangi bir yorumda bulunmaz; sadece olayları, durumları, ilişkileri vb. görürüz. Yorum okuyucuya kalır, doğal olarak da ironinin kapalılığı bu diziliştedir.

“Ne o, Cumali kardaş, bıyığın ucunu koyvermişsin!”

“Niyetlendik, Berber Ziya öyle istedi.”

“Çok iyi, çok iyi, Berber Ziya ne istediğini bilir.”

“O istedi, işte Vaysal burada.”

“Sağ ol.”

Arada bir, bir topluluğa katılıyor, sonra, ne olursa oluyor, gene baş başa kalıyorlardı. Cumali beş yüz metrelik bir yol parçasında bu tekdüze gidiş gelişlerden, özellikle de bıyık konuşmalarından sıkıldı.

“Daha bu sabah sakallıydım, kimse sakal mı bıraktın demiyordu.” dedi.

Tuzsuz Vaysal bir süre düşündü, sonra nasıl olduysa oldu, uygun açıklamayı buldu:

“Sakal başka, bıyık başka” (Yücel, 2010, s.s. 16-17).

Sakal ve bıyık arasındaki farklılıktan yola çıkan Tuzsuz Vaysal’a göre; bıyık, erkek için bir güçtür, gösteriştir. Erkeğin konumunu belirleyen bir ögedir. Aslında kendisi de bilir, saçma olduğunu, gereksiz bir yorumda bulunduğunu; ancak yine de karşı tarafın erkekliğini besleyecek, onu taltif edecek bir söz çıkması gerekir, ağzından. Anlatıcının

açık açık belli etmese de, sahte kimliklerin peşinden gitmenin bir yorumudur, bu satırlar.

Kapalı ironide yazarın niyeti örtülü olsa da, anlatıcı ortaya kimi ipuçları atar ki okurun gözü bir yerlerde takılsın, metne odaklansın, keşfetmenin hazzını yaşasın vb. diye. *Bıyık Söylencesi*'nde de en belirgin ipuçlarından biri; anlatıcının ironik bir dil yaratırken 'abartı'ya zaman zaman başvurmasıdır. Özellikle de bıyık üzerinden yaratılan kutsal görünümde, çevresindeki herkes birbirinden etkilenircesine bu kutsallığı abartarak aktarırlar.

Cumali'nin bıyığı gerçekten yürüyüşe geçmişti. Berber Ziya, hiç kimseye çaktırmadan, denenmedik bir ilaç mı kullanıyordu, bilinmedik bir büyü mü yapıyordu, yoksa Cumali'nin bedeni görülmedik bir değişime mi uğruyordu, bilinmez, birkaç gün öncesinin delikanlı bıyığı gidiyor, yerine bambaşka bir bıyık geliyordu: gittikçe gürleşiyor, sıklaşıp genişliyor, insan ölçülerini hızla geride bırakarak uzayıp duruyordu, hem de gerçekten kendine özgü bir parıltısı vardı, Hacırafı akşamdan sonra sokağa çıkmasına izin verse de gece görsek, fosfor gibi parladığını da görürdük belki (Yücel, 2010, s. 23).

Buna benzer abartı tepkiler, uzun süre devam eder. Kendileri de "bir tansık gibi" diyerek bu görünümü kutsallaştırır ve Cumali'nin çevresinde gerçekliği olmayan bir dünya yaratırlar. Bir süre sonra Cumali'nin kendisi de inanır bu gerçekliğe ve kendini tüm ortamlarda bıyık üzerinden değerlendirir. Kendini bıyıkları sayesinde belli ettiği, insanların dikkatini çektiği, kendine bir yer açabildiği için, Cumali'ye göre bıyıkları saygı duyulması, özen gösterilmesi gereken bir 'güç'tür. Anlatıcı Cumali'nin davranışlarını, insanların yorumlarını okuyucuya aktarır; ancak ötesine karışmaz. Asıl iletilmek isteneni, okurun abartı bir dilden, cümlelerin ya da sözcüklerin dizilişinden kendisinin çıkarması beklenir.

İroninin genel yapısı olan "bir şeyler söyler gözükep başka bir şeyi ima etmek ya da iki ayrı şey söyler gözükep, aslında, ikisini de kastet(me)mek" olduğu için kapalılık bu iki şey arasındaki mesafeye göre şekillenir (Cebeci, 2008, s. 301). Bu anlam farklılığının gittikçe genişlemesi, doğal olarak metnin kapalılığını artırır, yorumlanmasını zorlaştırır, bu açıdan daha fazla çaba gerektirir. *Bıyık Söylencesi*'ndeki pasajlara baktığımızda, anlamdaki kapalılık, anlatıcının seçtiği nesnelere üzerinden asıl iletilmek istenene

ulaşmanın zorluğundadır. Açık bir karşıt anlam olmadığı için, anlam sözcüklerin arkasındadır.

Berber Ziya'nın elleri Cumali'nin tepesinde işlerken bile, dostlarının gözlerinin hep bıyığına dikilmesi, bu bıyığı onun tinsel ve bedensel varlığının ayrıcalıklı ögesi olarak değerlendirdiklerini göstermekteydi... Mevlüt ağanın oğlu Kara Sadık, "Şu bıyık var ya, şu bıyık: ben bu bıyık için gelini de, boynundaki altınları da veririm," dedi (Yücel, 2010, s. 24).

Bu satırlarda daha çok, anlatıcının ironik tavrı söz konusudur. Farkındalığını belli etmeden, toplumdaki yanlışlığı abartıya yönelik bir dil kullanarak dile getirir. Anlatıcının var olan gerçekliği algılaması ve onu, ironik bir tutumun içine girerek aktarması kendini belli eder. "Bıyık" üzerine kurulan aldatmacı dünya, devam eder. Bir nesnenin peşine takılıp giden ve nereye gittiğini bilmeyen insanların sürüsüdür.

Bıyık Söylencesi'nde kapalı ironi, bazı satırlarda Türk toplumuyla alay etmeye kadar varır. Anlatıcı, Türk insanının, güç kavramını kafasında nasıl adlandırdığına, kendi dünyalarında birbirlerini kelimelerle nasıl etkilediklerine, derinliğin olmadığı yüzeysel göstergeler üzerinden kendi varlıklarını belli etmelerine değinir. Ancak tüm vurgulanmak istenen meseleler, açık açık kendini ele vermeyip, abartı bir dilin arkasına gizlenmiştir.

Dediği gibi yaptılar: bu bıyık doğüstü bir dönüştürücü güç mü kazanmıştı, neydi, Cumali'nin yüzü birden değişivermiş, dudaklarından gözlerine, kaşlarından alınına ve çenesine, tüm yüzünün üstüne, eski görüntüsünden çok da uzak olmayan, ama alabildiğine etkileyici bir başka yüz yerleşmişti, aynı zamanda, tüm yüzden, gözleri kör edecek bir ışık gibi, elle tutulacak ölçüde somut bir sonsuz güç, bir karşı konulmaz erkeklik anlatımı yayılmaktaydı (Yücel, 2010, s. 28).

İronideki abartılı dilin bir örneği olan bu paragraf, farklı biçimlerde romanın birçok yerinde karşımıza çıkar. Toplumun da kendini bıyığın büyüüne kaptırdığı metinde, gerçekliğin farkında olan kişi karısı Bedriye ve kasabanın delisi Ayvaz'dır. İnsanların yarattığı kitle psikolojisinin dışında kalan bu iki kişi, kendilerini ve karşısındakini kandırmadan yaşamalarına devam ederler.

Abartılı dil, sayfalar ilerledikçe daha yoğunlaşır. Bıyık herkes tarafından kutsal bir nesne haline gelir. İnsanların birbirinden kolayca etkilenerek, sokak başlarında durması,

yollara çıkması, bıyığı görebilmek için birbirleriyle yarışmaları komiktir. Aslında insanların bir tür güç arayışının da sezdirimi olabilir bu satırlar. Bu yolla kendilerini tatmin eden kişiler, bir tür topluluklarda güçlü olanı yaratmanın hevesindedirler. Topluluk psikolijisinin, insan üzerindeki etkisinin, dile getirilmesidir

Ama o sabah sokaklar her zamankinden birkaç kat daha kalabalıktı. Her sokağın köşesinde, gözleri büyük büyük açılmış çocuklar parmaklarıyla Cumali'nin bıyığını gösterdiler. Beklenmedik zamanlarda, beklenmedik yerlerden, beklenmedik adamlar çıktı. Kimileri yerlerinden kıınıdamadan, öyle durup baktılar yalnızca; kimileri, duvar diplerinde, ellerini göğüslerine götürerek, 'Merhaba, uğurlar ola!' dediler; kimileri genellikle yaşlılar, ikişer üçer, yolun ortasına çıktılar, Cumali, bilinmedik bir törenin kutsal devinimlerini gerçekleştirir gibi, ağır ağır yaklaşırken üç sokak öteden duyulacak hayranlık çığlıkları kopardılar, geldiler, haberi kimden öğrendiklerini belirttikten sonra, bıyığı yakından incelediler, hiç böyle bir bıyık görmediklerini söyleyerek Cumali'yi kutladılar; kimileri anlaşılmaz dualar okuyup bıyığa doğru üfleyerek, 'Maşallah!' Tanrı nazardan saklasın!' dediler. Cumali'nin gözleri yaşardı. Gene de sıkılıyor, bir an önce dükkana ulaşmak istiyordu. Ama bedeni dün bu zamankine göre dört kat daha ağırdı sanki, bıyık geriye mi çekiyordu, neydi, bir türlü hızlanamadı (Yücel, 2010, s. 33):

Cumali'nin yaşamını günden güne sıkıntılı bir sürece sokan aslında bu abartıdır. Anlatıcı da kendini abartıya dahil eder; ancak bir noktada sıradanlığa dönüşen bu gösteriş, Cumali'nin yaşamını karartmaya başlar. Yarattığı atmosferin büyüünde yaşayan ve uzun yıllar sonra, yaşlandıkça 'cağşayan' bıyık, onun için kaçınılmaz bir son hazırlar. Genel olarak Tahsin Yücel'in romanlarında karşımıza çıkan bir nesneye takılma, saplantılı ruh hali ve bunun getirdiği acı son, Cumali için de alışılmış bir şekilde karşımıza çıkar. Ancak mizahın dili baskın geldiği için komik bir dil yapısıyla sunulmuştur.

İroni, anlamın gizlenmesiyle ilişkili bir anlatımdır ve kendi içerisinde, türden türe, yapıttan yapıta göre değişebilir. Açık ironiden farkı; okurun, anlatıcının sözcüklerin arkasına gizlediği ironik anlamı kolay fark edememesi temeline dayanır. Kısacası hedef; ironistin hedeflediği anlamın saklı olmasıdır. Genel olarak özünde ironi, anlamın gizlenmesi ilkesine dayansa da, eserden esere 'kapalılık' daha komplike bir yapıya bürünebilir. Bu doğrultuda incelenen romanlarda, yazarın hedeflediği okur-yapıt ilişkisi, ironinin kapalı bir formda görünümüyle kendini belli eder. Doğal olarak da *Aylak Adam* olsun ya da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* olsun anlamlandırma açısından; kimi romana göre daha fazla çabalamayı isteyebilir.

5.3. Küçümseme/Olumsuzlama

İroninin doğasında, insanla ilgili her kavrama duyulan tepki, alay, kimi satırlarda, anlatılarda küçümsemeye, olumsuzlamaya dönüşebilir. Bu bakış, sanata, topluma, insan grubuna, işleyen düzene, maddi eşitsizliklere, anlatıcının kendisine, hatta okura karşı bile olabilir. Sıkıntılıdır, içerisinde olumsuz bir algı barındırır. Eleştirinin oklarıyla işbirliği içerisinde. Hepsi için söz konusu olmasa da, genel olarak bazı ironik yapılanmalarda, karşı tarafı “küçümseme, olumsuzlama” hali görülür. Hatta ironinin ortaya çıkışı bile bu temele dayandırılabilir. Antik Yunan Edebiyatı’nda Sokrates’in temellerini attığı bu kavram, bir bakıma, onun kendisini eksik göstererek, küçümseyerek, varlığını ortaya koymasıyla başlamıştır (Cebeci, 2008, 303).

İroninin birçok türünde kendini belli eden “küçümseme, olumsuzlama” hali, tipik olarak “kendini azımsama ironisi”nde, “sokratik ironi”de, “saflık ironisi”nde görülür. Mesela Murtaza karakteri, “saflık ironisi”nin örneği olarak kabul edilebilir. “Saflık ironisinde ise, ironist izleyiciden iyice uzaklaşır, sözcüsü olarak, zeki kişilerin göremediği şeyleri görebilen “saf” bir kişiyi kullanır. Bu karakter, “kendini eksik gösterme ironisi”nden farklı olarak, gerçekten saf bir kişiyi temsil etmektedir.” (Cebeci, 2008, s. 303) Cebeci, devamında da Keloğlan’ı, Don Kişot’u örnek olarak verir. Bu anlamda Orhan Kemal’in yarattığı Murtaza tipi, çizilen saflık tipine örnek olarak bu gruba eklenebilir. “Kendini azımsama ironisi” ise, eiron kimliğinde olduğu gibi kişinin kendini önemsiz, eksik göstermesi ilkesine dayanır. Bu kullanımda yaratılan tip, bilinçli olarak ne yaptığının farkındadır, Murtaza gibi temeli gerçekten “saf” olmaya dayanmaz. O sadece “saf”mış gibi görünür. Sokratik ironide olduğu gibi, aslında bir tür “eksiklenme”dir ve bu yöntemle aslında karşısına kimi almışsa onunla alay etmekte, daha da ötesinde onu küçük görmektedir. *Aylak Adam*’daki kimi sahneler veya *Tutunamayanlar*’daki Selim ve Turgut arasındaki pasajlar örnek olarak verilebilir. Bay C., Turgut, Selim vb. kişiler, kendilerini eksikleyerek, temelinde bu düzenin içindeki insanlarla, sessiz kahkahalar atarak dalga geçmektedirler.

İroniyi kullanan yazar, çevresiyle ilgili, kendisini rahatsız eden algılamaları cümlelerinin arasına yerleştirir. Onlar çevrelerindeki yanlış giden kimi durumların varlığını sezinlemişlerdir. Ve bunun sonucunda da ironiyi kullanarak; sorunlu gördükleri objeyi alaycı ve küçümseyici bir dille sorgulamaya açarlar. Her yazarın içerisinde çevresiyle ilgili rahatsızlıkları, ironik anlatımın elinde sözcüklere dökülür ve ele alınan kişinin eleştirisi olur. Özellikle de bu kişiler kendi sanat camialarından seçilen şairlerse, yazarlarsa onlara dokunmak ya da entelektüel dediğimiz kesimi temsil eden insanlarsa, onları ironinin diliyle yargılamak, birçok sanatçının tercih ettiği bir eylemdir. Örnek olarak Salah Birsnel'in *Dört Köşeli Üçgen*'indeki, anlatıcının, küçümseyici bir dille ele aldığı filozoflarla, sanatçılarla, edebiyatçılarla ilgili dokundurmaları gösterilebilir. "Doğrusu, bu durumdan, bilginler, profesörler, yazarlar da pek memmumdular. Onlar da kitaplarını çabucak, bir gecede, bir saatte, bir dakikada karalayıyorlar, ünlerini, zenginliklerini hemencecik arttırma mutluluğuna erişiyorlardı" (Birsnel, 2012, s. 15). Yazar, kitaplarını bir gecede bitiren, ait olduğu kimliğin hakkını vermeyen insanlara karşı tavrını belli eder. Bu insanların üretmek adına sahiplendikleri ünlerinin, arkasında koca bir boşluk olduğunu belirtir. Özellikle de bilgin, yazar, profesör diye tanımlanan bu kişilerin, haketmedikleri halde, koltuklarında oturarak, insanlara "çalışıyormuş" gibi görünerek toplumun gözlerini boyamaları söz konusudur. Arka planda da bu gösteriş meraklısı insanların ürettiği yüzeyselliklere önem veren kişiler de, olumsuz tavrın diğer bir noktasıdır.

Salah Birsnel'in entelektüel kesime yönelik bu olumsuz tavrı belli gruplarda şekillenir; bunlardan biri de sanatçılardır. Özellikle de kendilerini yukarılarda görmeye alışmış ya da çevresindeki kişiler tarafından gösterişin peşine takılıp gitmiş olanlardır. Ancak anlatıcı bu gösteriş meraklısı sanatçıları, gerçek bir üreten kimlik olarak kabul etmez. Bunun nedeni ise; anlatıcıya göre sanatçıların zeki ve duyarlı olmamaları ve haketmeden 'sanatçı' kimliğini edinmeleridir. Anlatıcı, örnek olarak seçtiğimiz satırlarda, karşıt dil kullanarak, bu tavrını belli eder. Araya karışan "üstad" kelimesi de küçümseyici dilin varlığını gösterir.

Gerçi, bu gibilere üstad diyenleri gerçek bir gözlemden geçerseniz, bunlarda zekâ ve anlayış adına çok bir şey bulunmadığını görürdünüz ama, kimseler sanatçıları gözleme almağı düşünmediği gibi, bir sanatçıda zekâ varmış, yokmuş, buna da pek aldırılmıyorlardı (Birsnel, 2012, s. 79).

Muhtemelen Salah Birsal'in sanatçı diye olumsuzladığı bu kesim, bu kimlikle gezen döneminin insanlarıdır. Yazar hem döneminin sanatçılarına, hem de bu kişileri sanatçı kimliğine yerleştiren insanlara karşı bir karşı duruş sergiler. 'Sanatçı' kimliğinin, her önüne gelenin edinebileceği bir sahiplenme olmasının, rahatsızlığıdır aslında. İlerleyen sayfalarda da, benzer bir dille 'sanatçı'ların yargılanması devam eder. Ancak genel olarak yazarın tutumu, yukarıdaki örnekte de olduğu gibi, kimilerinin bu tanımı hak etmedikleri üzerinde birleşir.

Sanatçılardan sonra da, anlatıcının mizah diline takılan grup, filozoflardır. Onları da nesnel gerçeklerin peşinden gitmek yerine, topluma bir getirisi olmayan kendi dünyalarıyla uğraşmaları, insanların anlamadığı bir dili kullanarak, gerçek sorunları görmezden gelmemeleri nedeniyle eleştirir. Filozoflara karşı takınılan tavır, daha olumsuz bir bakış açısı içerir.

Hele filozoflar, buna, ustaca düzenlenmiş bir yalan gözüyle bakarlar. Ama, gerçekte, onlara pek kulak asmamak gerekir. Onlar eşyaların neden ters yüz olduklarını değil, ters yüz olurken yerçekimi kurallarına aykırı davranılıp davranılmadığını araştırırlar sadece. Filozoflar, çokluk, bir şeye güzel demekle başka bir şeye çirkin demiş olduklarını sezemeyecek durumdadırlar (Birsal, 2012, s. 120).

Anlatıda, filozofların algı dünyalarını eleştiren hatta küçümseyen bir dil, açıkça fark edilir. Anlatıcı, filozofları gereksizin peşinden gitmeleriyle, doğal olarak pragmatist olmamalarıyla, yaşama bakış açılarını doğru bir değerlendirme üzerinden yapamamalarıyla ele alır. Daha doğrusu filozofları küçümser, asıl dünyanın peşinden gitmeyi bırakıp, yazara göre saçma olanın takibini yaptıkları için.

Dört Köşeli Üçgen'den örnek olarak seçtiğimiz bu üç pasaja baktığımızda, fark edilir ki, toplumun düşünsel temelini kuran ve temsil eden insanların bir yargılaması vardır. Yazar aydın olarak kabul edebileceğimiz bu kişilerin, neden o noktaya geldiklerini, akılcı bir yaşam algılarının olmamasını, ayrıca bu insanların toplum adına hiçbir fayda sağlamamalarını dile getirir. İlginç olan da bu küçümseyici tavrı koyan kişinin de, bir sanatçı, yazar kimliğiyle var olan Salah Birsal olmasıdır. Yazar, ait olduğu grubun eleştirisini yapar.

İroninin dilinden insanları küçümseyen en belirgin roman karakterlerinden biri Bay C. dir. Kendi dünyasında yaşayan bir tip olarak, kimsenin arasına katılmayıp ama sürekli o kimseleri yargılayıp gezinen bir tiptir. Özellikle de Bay C. ye göre bu kimseler, küçük insanlar diye tanımladığı meslek gruplarından gelme kişilerse; garson, biletçi, berber, ayakkabı boyayıcısı gibi, içindeki nefret daha da büyür. Romanın başından sonuna kadar, karşısına çıkan bu insanlarla sürekli uğraşmanın, onları rahatsız etmenin, bunları yapamıyorsa da küçümseyici bir dille yargılamanın izinden gider. Ayrıca sıradan düzenin içerisindeki insanları da sevmez; onları da aynı olanın bir benzeri oldukları için küçümser; her gün işine gidip gelen insanlar, çayını aynı kahvede içen adamlar vb. onun olumsuzluğunu üstlenen kişilerdir.

O gece içmemiştim ama bir elektrik direğine yaslandım. Sokağa güney yönünden girer de bir direğe dayanmak gereği duyarsanız, üçüncü direğe dayanın. Boyunuz benimki kadarsa gözünüz hizasında çakıyla kazılmış bir “Ah” göreceksiniz. İstemiyordum; bunu kazıyan salt karşı evde oturması mümkün uzun tırnaklı bir kız yüzünden kazımış olsun. Eli paketlilerden bıkamaz mıydı? (Atılğan, 2006, s. 14)

“Eli paketliler” diye nitelediği toplumdaki insanlara, içten içe bir kızgınlık sezilir bu cümlelerde. Ona göre bu uyuşamama hali, yaşamının temel sorunsalıdır aslında. Bunun sonucunda da, bu uyuşamamanın yarattığı kızgınlık, bazı cümlelerde daha çok açığa çıkar. Ona göre şehirdeki düzen bile anlamsızdır, caddeler, sokaklar, binalar, bunlara verilen isimler vb... Özellikle de kızgınlığının arttığı yerlerde insanlara karşı takınılan bu tavır, ironik bir dille küçümsemeye dönüşür.

Simit yiyerek yürüyor. Tek tük geçenler dönüp ona bakıyorlar. “Kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır. Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu? Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at. Ama, ben dişlerim sağlamken ısıracağım (Atılğan, 2006, s. 13).

Çevresiyle yaşadığı bu zıtlaşma, toplumdaki genelgeçer kurallara karşı duyulan bir tepkidir, aynı zamanda. Sıradan olma korkusunun yarattığı, kendini farklı kılma ihtiyacı. Doğal olarak da mutsuzdur, sorunludur. Farklılıkların görülmesi, insanlar tarafından sezilmesi onu rahatsız eder. İçindeki bu rahatsızlığı da, toplum denen bu kalabalığı küçümseyerek yapar; bir çeşit kendini rahatlatmasıdır, aslında.

Romanda Bay C'nin yalnızlığı, toplum içine karıştığına daha da çok belirginleşir; özellikle bu karışmalar insanlar için seçili günlere denk geldiğinde daha çok ortaya çıkar. Küçümseyici dil çok belirgin bir kimlik kazanarak kendini gösterir. Karşı taraf, yani toplum; “sizin gibiler”e dönüşür ve bu insanlara karşı duyduğu tepkinin nedenleri, Bay C. nin doğrularına göre anlatılır. Özellikle de toplum için seçili, özel günlerin vakti geldiğinde, bu sarsıcılık daha çok ortaya çıkar; çünkü kendi farklılığı belirginleşir; yılbaşı örneğinde olduğu gibi.

Kitapçının köşesinden تنها caddeye dönerken içinde bir boşluk vardı. Saatine baktı: Ona geliyordu. “Nereye gideceğim? Keşke polis kuşkulayıp karakola götürseydi beni. Değişik bir gece olurdu. Belki onu da bulup getirirlerdi. Birlikte çıkardık. Sonra, sıkıntı. O bitti. Haşet'te kitap arayacağım. Niye koşuyorsun. Davete geç mi kaldınız? Her zaman geç kalanlar bulunur. Hindi dolması daha bitmemiştir. Bu gece insanların hindi yemesi gerekir. Bulamayanlar üzülür. Yılbaşı hindisi... Oooo! Eğlenmek de zorunludur bu gece. Sinemalar, tiyatrolar, barlar doludur. Evlerde toplantılar vardır... Küçük kumarlarınız vardır. On kuruşluk tombalalar. Şimdi kim bilir kaç evde, kim bilir kaç kadının ‘Aman ayol, bu ne kötü şans böyle,’ sözüne karşılık kim bilir kaç erkek ‘Üzülmeyin; kumarda kaybeden aşkta kazanır’, diyor. Kim bilir kaç erkek de acele edip bu sözü ondan önce söyleyemediler diye onu kıskanıyordu. Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz... (Atılgan, 2006, s. 39)

Devamında da kendini, toplum içindeki bu insanlarla karşılaştırır ve neden bir tek kendisinin yalnız olduğunu sorgular. Düşünen biri olduğu için yalnız olduğu sonucuna varır. Yalnızlığını gidermek için sokaktan geçen bir kadına “Merhaba” der, hemen arkasına da bunu söylediğine pişman olur. Kadın ona “Sizi tanımıyorum” diye seslendiğinde de, cevabı “ben de” olur (2006, s. 36). Kimi zaman düşündükleri ve yaptıkları arasında büyük uçurumlar oluşur ya da söylediğiyle yaptığı birbiriyle uyuşmaz. Doğal olarak, bu durumlarda, kendi dünyasını, iç çatışmalarının çıkmazından kurtaramaz.

Çevresinde çok insan vardır Bay C. nin, onların bazılarıyla ilişkisi de belli çıkarlar üzerine dayalıdır. Kimisi onun evine gelen, temizliğe bakan bir kadındır; kimisi para, hesap işlerini yapan avukatıdır. Bu insanlarla iletişime girmekten olabildiğince kaçsa da, arada bir görüşür. Ancak bu kişilerin, bazı davranışlarından, tavırlarından rahatsız olur.

Avukatın yüzü asılmış, “_Paraya yazık,” demişti. “Heybeli’deki evi bırakmamıştık.” “_İyi ya, orda bu yaz çoluk çocuk siz oturursunuz,” deyince – yoksa ona mı öyle geldi- adamın kulaklarının bir an kıpırdadığını görmüştü. İnsan kafasında en çirkin yerin kulaklar olduğunu sık sık düşünürdü. Hele arkadan bakıldı mı nasıl gülünçtüler! Anladık, kişi duysun diye vardılar. Ama bir başka biçimleri olamaz mıydı? Nasıl? Bilmiyordu. En iyisi kişinin kulaksız yaratılmasıydı. O zaman belki yüzünün derisiyle duyardı, ya da böcekler gibi kıllarıyla... Demek bu adamın kulakları da çift görevliydi: Hem işitiyor, hem de işittiği sözden hoşlandığını belirtebiliyordu. Kulağını kaşadı (Atılğan, 2014, s. 96).

Avukatın Heybeli’deki evde oturabilme fırsatını duyduğunda bir anda farklılaşması, “paraya yazık” demekten vazgeçmesi, onun bedavadan bir mekanda yaşayabileceğini duymasıyla alakalıdır. Bu durumun sonucunda da düşünceleri bir anda değişir ve Bay C. ye Heybeli’deki evde yaşaması konusunda ısrar etmez, işine gelir. Bay C. nin kulak üzerine yaptığı açıklamalarda absürd bir anlatım kendini belli eder; insanların kulaksız yaratılması, kıllarla duyması, adamın kulaklarının çift görevli olması gibi. Adamın paraya, insanların paraya tapmasına karşı içindeki bu kızgınlık, insanları olumsuzlama halidir.

Genel olarak Bay C. kendisi dışında, çevresindeki herkesi sorgulamaya açmıştır, bu romanda. Ve bu sorgulamayı da onları küçümseyen bir dil üzerine kurar. İronik anlatım, kendi doğasına da uygun olduğu için, çiftanlamlı dille olaylara, insanlara, sorunlara eğilmek pozitif bir algı yaratır onun için; bu noktada da mizahın trajediyi komediye çeviren gücünün tonu devreye girer. Sonuç olarak olumsuzluklar üzerinden olumluyu arayan bir adamdır, Bay. C.

Aylak Adam’daki çıkar ilişkilerine yönelik küçümseme hali, aynı tonda *Bir Düşün Gecesi*’nde de fark edilir. Bu sefer Tezel’dir, çevresindeki insanlara olumsuzlayıcı bir duruşla yaklaşan. Sağ ya da sol gruplar olsun, hiçbirinin samimiyetine inanmaz ve savundukları değerlerin içi boş kavramlar olduğunu, aslında hepsinin ikiyüzlü ve kendi çıkarlarının peşinden koşan kişiler olduğunu düşünür. Çevresindeki her grupla, doğal olarak çatışma halindedir. Kimi zaman da ironinin dilinden bu insanları aşağılar, alay eder, küçümser; yani kısacası reddeder.

Tezel'den istenen bir görev vardır; hapishanedeki devrimcilerin küçük kağıt parçacıklarına yazdıklarını, İngiltere'deki bir kişiye ulaştırması. Bunu Tezel'den istemelerinin sebebi ise; arkasında İlhan gibi ünlü bir işadamı, yani abisi olmasıdır. Bu bile resim sanatçısının midasını bulandırmaya yeter; ancak yine de verilen görevi kabul eder. 'Hayır' diyecek kadar güçlü değildir.

Hayranlıkla bakıyor bana. İki de bir tutturduğu 'yatalım'lar ne söz? Artık el sürülmeye cesaret edilemeyecek kutsal bir varlığım. Meryem Ana'yım. Olympos tanrıçasıyım. Sami'nin gerçek sevginin işte bu olduğuna inanan, buna kavuşmaktan çoşan bakışları: Ah işte aşk bu, aşk bu, aşk bu! Ah işte, asıl birlikte olmak, asıl içiçe geçmekler bu, bu, başka hiçbir şey değil, bu... Ah işte Tezel, güzel yavrum benim, ah işte çocuğum, sevgilim, anam, bacım, her şeyim!... Ülkem, vatanım, halkım, sanatım... (Ağaoğlu, 2003, s. 75)

Sonuç olarak Tezel İngiltere'ye gider, cebindeki işkence sahnelerinin anlatıldığı küçük kağıt parçacıklarını da, söyledikleri kişiye ulaştırır. Ancak tüm bu olanlardan çok rahatsız olur. İnsanların ona yaklaşımındaki nedenin sanatçı olmasından çok, abisinin güçlü bir işadamı olmasıdır. Doğal olarak çıkar ilişkisi söz konusudur ve ne kadar karşı çıkmak istese de kendini zorunlu hisseder. Tezel'e göre "özgürlük, dürüstlük, eşitlik" kavramlarına sığınan sol grupların, zayıf gördükleri insanları kandırma yöntemidir. Tezel de tepkisini onları küçümseyerek ortaya koyar.

Tezel'in küçümseme/olumsuzlama hali sadece sol gruplar için değildir. Çevresindeki en yakın kişilerden biri olan işadamı abisi İlhan da ya da onun çevresindekiler de ironinin dilinden Tezel'in sataştığı kişilerdir. İçten içe hissedilen kızgınlık, alay "Sen bu Remzi'ye varsaydın, bak biz o zaman ne rahat solculuk yapardık." cümlesinde; "Köklü ailedir, diyor ya annem?...", "müteşebbis adamdır diyor" gibi karşıt anlamlarda dile gelir.

Bak adama, sonunda milletvekili bile oldu be Aysel. Evde kalmış kızkardeşlerinden her birini de sırasıyla ve zamanıyla birer subaya verip, hem kapitalci devletin iktidar koltuğuna, Cincinatti'ye kuruldu. Oralarda bile kök saldı. Salmış yani. Köklü ailedir, diyor ya annem?.. Anlatıp duruyor. Müteşebbis adamdır, diyor. İlhan da. Sen bu Remzi'ye varsaydın, bak biz o zaman ne rahat solculuk yapardık (Ağaoğlu, 2003, s. 99).

Bu satırlarda Adalet Ağaoğlu; devlete, kapital sisteme, ucundan da olsa askeriye, devleti sömürenlere, solculara duyduğu kızgınlığı, ironik anlatımı kullanarak dile getirmiştir. Tezel, Aysel'e kızmaktadır; böyle niteliklere sahip bir adamı kaçırdığı ve doğal olarak "rahat solculuk yapamadıkları" için. Özünde ise kapital sistemi, sol örgütlerin çalışmasının bile kapital sistemin başındakilerle işlediğini gösterir. Bir tür o insanları da reddedmiştir.

Düğün anının betimlendiği cümlelerde de olumsuzlayıcı dil karşımıza çıkar. Tüm davetliler bu muhteşem düğüne katıldıkları için çok mutludur; Tezel, Ayşen ve Ömer hariç. Aslında düğündeki herkesin içinde kırıklıklar vardır; ancak herkes çok güzel kapatır maskelerini. Tezel ve Ömer ise daha dürüst yapıda insanlar olduğu için, çevrelerinde dönen bu kalabalığa, içine mizahın eleştirel havasını baskın bir şekilde katarak yaklaşmaktadırlar. Kimi zaman birbirlerine karşı bile acımasız davranıp eleştirebilirler ya da birbirleriyle alay edebilirler. Tezel'in, elini öpen Ömer'e söyledikleri örnek verilebilir:

Şimdi bu eli ne yapayım Ömer? Naftalinleyip anılarımın arasına mı katayım? Bak, şurdan bir kadeh içki kapıp gelmezsen, öyle yapacağım. Büyük profesörümüz, çok duygulandığı bir an'da, tutup şu elimi derin bir saygıyla öpüverdi, diye yıllar boyu anlatıp gezeceğim. Beni önemsediyor biliyor musunuz, önemsediyi beni, diye övünüp duracağım... (Ağaoğlu, 2003, s. 209)

Tezel'in çevresindeki insanlara karşı olumsuz yaklaşımı, onların dürüst olmaması noktasında kilitlenir. Ayrıca çıkarlarına göre hareket eden kişiler olduklarını düşünür. Özellikle milletvekili, komutan, işadamı, profesör gibi belli bir noktaya gelmiş insanlara karşı daha acımasız, olumsuzlayıcı davranır. Alay dilinden yaklaşır; kimi yerde küçümsemeye dönüşür. O insanların hak etmedikleri bir seviyede olduklarını benimsemiştir. O insanlar kendilerine yaklaştıklarında, iletişim kurmaya çalıştıklarında, bu olumsuz tavır ortaya çıkar, ironinin dilinden sözcüklere yansır.

Tezel'in tavrına benzer bir duruş, Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü*'nde de kendini gösterir. Anlatıcının, tek tek kişiler üzerinden toplumu, dönemi, darbenin toplumda yarattığı yıkıcı etkileri ele aldığı romanda, bir tür karşı çıkış vardır. Anlatıdaki kimlik, var olan düzenden memnun değildir, bunu da kelimeleri kullanarak gösterir. "Birazdan

gelirler,, bulurlar beni,, insanlar düzüşüp düzüşüp gusül abdesti mi alıyor gece yarıları tepemde? bu yeni insanlar, yeni dikilen bitişliğimize Kondor'un insanları..." (Erbil, 1989, s. 5) Roman kişinin "Birazdan gelirler,,", "Kondor'un insanları..." nitelemesiyle kastettiği darbe dönemlerinin askerleri, polisleridir. Anlatıcı üstü kapalı bir tonda, insanların gece yarları evlerinden alınmalarını, karakollarda bekletilmelerini, baskı dönemini dile getirir, eleştirir. Doğal olarak da o kişilere olumsuz yaklaşımının nedenleri burada aranmalıdır.

"İnsanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel biçimde, hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması" esasına dayanan 'romantik ironi', *Karanlığın Günü*'nde, Nesli kimliğinde kendini gösterir. Kaotik bir düzende kendince ilerlemeye çalışsa da, ona anlamsız ya da saçma gelen durumlar vardır, ancak tüm bu saçmalıklar içerisinde çaresizdir, bu saçmalıkları değiştirebilmesi de mümkün değildir. Nesli'nin bulduğu çözüm, ironik bir dille, çevresinde dönen bu sistemle alay etmek, onu eleştirmek, komiğin dilinden ona sataşmaktır. Umursamaz bir tavırla, bir tür karşı çıkış yoludur, aslında. Tezel'in yaklaşımına yakın bir tavidir.

Vakit vakit parlıyor cam: kir tutmamış,, iyi şeyler düşünmeliyim,, kâinat'la uyumlu, kaosla karşıt olan iç açıcı şeyler?.. Bağdat Caddesi'nde hafifçe gölgeli girişi olan o güzel lokantayı annemi götürdüğüm...

Üç garson birden dikildiler,, bizden başka kimsenin olmaması tuhaftı!,, vitrininde Ku-klux-klan'ları andıran bir adam ter ve nefretle çeviriyordu döneri,, garsonlar, VAT ZIKKIM ALIYORSUNUZ? Dedi, herbirine birer pırzola söyledim, gitmediler? Ardından her birine FURUTCUS ÜÇ dedim, gitmediler,, ALKOHOL? dediler. Annem, bu adamlar ne diyor öyle, kötüye benziyorlar, dedi. Yok canım, dedim, VİNE. VİNE ÜÇ! diye bağırdım üçüne, gittiler. Onlar gittiler, tam karşımızdaki sahneye çalgıcılar geldiler,, Mehteran mı yoksa bunlar, Viyana'ya sefer mi var ha? dedi annem. Klasik yemek müziğiyle ezan okuyan bir adam gitar da çalmaya başladı... (Erbil, 1989, s.s. 7-8)

Toplumun iki kültür arasındaki sıkışmışlığını, kendine bir yol çizemeyişini ele alan satırlar, Neslihan'ın gözünde absürde varacak kadar anlamsızlaşır. Daha çok kapalı ironinin öne çıktığı satırlarda, anlatıcı kendini ve çevresini, arkadaş toplantılarında, annesini yatırdığı bakımevinde, kimi zaman geçmişe takılıp kaldığı yaşanmışlıklarda ele alır. İnsan ilişkilerindeki başarısızlıklar da, ironik anlatımın diliyle kendini hissettirir.

İroniyi kullanan yazarın, seçtiği konuya, üsluba, kurguya göre şekillenen bir amacı vardır. Bu amaç da, ironik dilde alay, küçümseme, eleştirme, tepki vb. olabilir. Ayrıca yazarın, sanat algısı, yaşama bakış açısı, aydın tavrı bu amacı belirlemede etkili olan nedenlerdir. Özünde ironi, tüm bunları da barındırabilir ya da alayı kullanarak eleştirebilir, küçümseyici bir dil kullanarak alay edebilir ya da ortaya koyduğu eleştirileri sanatçının koyduğu tepki olabilir. Genel olarak tüm amaçlar birleşebilir ya da kimi eserde bazen bu amaçlardan biri ön plana geçebilir. Dikkat çeken eleştiri olabilir ve doğal olarak okurun anlaması kolaylaşır; çünkü ironi daha anlaşılabilir hale gelir. Çünkü dil burada daha yararcı bir işlev kazanır. Kimi eserde ise bir tür karşı tarafı küçümseme haline dönüşebilir. Türk romanında diğer ironik yapılanmalara göre daha az kullanılsa da, kimi eserde hoşnutsuzluğun bir çeşit dile getiriyle var olabilir. Bu açıdan tezimiz doğrultusunda örnek verilen bu pasajlar da vurgulanan, anlatıcının içindeki hoşnutsuzluğu, karşı tarafı aşağı bir konuma çekerek tepkisini ortaya koymasındır, aslında.

5.4. İnce Alay

Mizahın doğasında var olan “ince alay”ın kendisini en yoğun hissettirdiği türlerden biri ironidir. Aslında ironi, insanlara, yaşanan olaylara, kişinin kendisine, kurulu düzene, kısacası evrenle ilgili her algılamaya duyulan tepkidir, tüm bunlara kapalı bir dille karşı geliştir. Bu karşı gelişte de en büyük yardımcılarından biri, sözcüklerin arasına sızmış olan ince alaydır. Kişi kendini kurduğu bu alaycı dil sayesinde güçlü hisseder, çevresine yukarıdan bakar ve bir noktada karşı tarafa güçsüzlüğünü, anlamsızlığını hissettirir.

İroninin doğasında “alay” kimi eserde metnin içindeki kişinin tüm yaşama bakışına dönüşebilir ve daha olumsuz bir yapılanma kazanır; kimi eserde sadece var olan sorunları dile getirmek için eleştiriyiyle bir arada kendini gösterir; kimi eserde de alay sadece karşı tarafı küçük görmedir, “aşağıda olma ezikliği”ni yaratabilmektir. Doğal olarak ironinin var oluş nedenini, tek bir amaç üzerinden açıklamak, sözcüğün önünü daraltmaktadır.

Edebiyatın doğasında alay, anlatıcının dilinden tamamen kişiye yönelebilir; daha doğrusu anlatıcı kurgusuna yerleştirdiği kişi sayesinde, ele aldığı her neyse onunla dalga geçmektedir. Bu durum *Murtaza*'da, *Dört Köşeli Üçgen*'nde, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, *Tutunamayanlar*'da *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda vb. karşımıza çıkar. Özellikle de *Murtaza*, Türk Edebiyatı'nda, anlatıcının tüm toplumla alay etmesinde araç olan çok başarılı tiplerden biridir. Komik bir tiptir; okuru güldürür, yaşanan sorunları alttan alta, hafif acıtmalarla dile getirir, davranışlarla ya da konuşmalarla absürtlükler yaratır; hatta metnin içindeki kişileri bile bıyık altından gülümsetmektedir. Kimi eserde ise ironi, anlatıcının tüm toplumla alay etmesinde kullanılan bir dildir.

Bir aşğın sevgilisine söylediği “Seni ölünceye kadar seveceğim” sözünde, bir personel müdürünün iş arayan birine verdiği “Siz adresinizi bize bırakın, biz ilk yer boşalmasında size yazarız” karşılığında, bir politikacının seçim söylevinde, bir futbol maçı seyircisinin oyunculara yuha çekmesinde, bir otobüs biletçisinin yolculara bağırmasında hep karnından kopan deyiş biçimleri seziliyordu (Birsal, 2012, s. 14).

Salah Birsal, bu cümlelerde tüm topluma karşı bir güvensizlik taşıdığını hissettirir. Özellikle içeriği boş sözlerin, kandırmacaya, bir nokta da insanları oyalamaya, toplumun vaktini çalmaya dönüşen söylemlerin dile getirimidir. “Karnından kopan deyiş biçimleri”yle anlatıcının vurgulamak istediği; insanların düşünmeden konuşmaları ve ne yazık ki bu eylemin tüm topluma da sinmiş olmasıdır. Belki de bir alışkanlığa dönüşerek, herkesin birbirini kandırmasıdır, söz konusu olan.

İlerleyen satırlarda da, karnından konuşmak, karnından düşünmeye dönüşür ve anlatıcı bu eylemin, dünyadaki tüm insanlara özgü bir ayrıcalık olduğunu belirtir. Birçok insana da ayrıcalık kapılarını açan bu eylemin, aslında var olan bir sorunun; algılamamanın, sorgulamamanın kişideki eksikliğini göstermektedir. Anlatıcı kapalı bir ironi kullanarak, okura iletmek istediği fikri alışılmışın dışına çıkarak yapar. “Karnından konuşmak ya da düşünmek” birçok okur için saçma olabilecek bir sözcük birlikteliğidir, kısacası okuru “acaba ne” sorusunu sormaya, düşünmeye yönlendirir ya da anlamsız gelip kitaptan soğutadabilir. “Karnından düşünmek kişiöğluna dünyanın bütün nimetlerini açıyor, yağmayan yağmurları yağıdırıyor, geceleri gündüze çeviriyor, doğuşla ortaya çıkan yaratılış ayrımlılığını giderek vurdumduymaz bir adamın, bilgili, görgülü kişilerle bir tutulmasını sağlıyordu” (Birsal, 2012, s. 15). Anlatıcı, “karnından konuşmak”la neyi

kasettiğini örnekler üzerinden açıklamıştır. Bu örnekler de daha çok çiftanlamlı bir yapıyla kurulan sembollere göre şekillenmiştir. “Geceleri gündüze çevirmek” ya da “yağmayan yağmurları yağdırmak” abartı bir dille kurulmuş sembolik yapılanmalardır. Görünen anlamından çok görünmeyen anlamı vurgulanır. İmkansızı tersine dönüştürüp, kendi çıkarlarına göre yeniden var etmek, anlatılmak istenir.

Salâh Birsal’in alaycı diline takılan sadece boş konuşan, sıradan insanlar değildir. Sanatçılar da, aydınlar da, bilim adamları da ironik dilin sinsice var ettiği dil yapılanmasında kendilerini bulurlar. Anlatıcı bu insanları da, teker teker ele alır. Hatta kendi ait olduğu grubun, edebiyatçıların bile ince alayın dilinde, birçok olumsuzluğunu bizlere sunar. Okura itici gelebilecek birçok kimliğin içine sokar, edebiyatçıları. Örnek olarak şairlerle ilgili rahatsız edici bir davranışı komiğin dilinden açıklaması verilebilir. “Bir şair, başka bir şairle karşılaştı mı, bir üçüncüsü üzerine akla gelmiyecek küfürler döşeniyor, sonra daha başka bir gün, o üçüncü şairle başbaşa kaldığı vakit de, bu defa o ikinci şair için yüz kızartıcı yakıştırmalarda bulunmaktan çekinmiyordu” (2012, s. 79). Şairlerin birbirinin arkasından konuşması, ikiyüzlü davranışları, dürüst olmamaları eleştirilir. Kısacası kimliksiz olmalarıdır, yazarı rahatsız eden. Muhtemelen Salah Birsal’in kendi döneminin insanlarına, çevresindeki edebiyatçı arkadaşlarına roman diliyle iletmek istediği bir meseledir, bu satırlarda kendini gösteren. Etik değerlerin, sanatçılar arasında bile olmadığını bir göstergesidir. Şairlerden sonra da öykücülerini ele alır; anlatıcı, onların da kendilerini beğenmiş tavırlarından rahatsızdır.

- Evet, dedim, öykü yazıyorum.

Sonra da biraz fazla ileri gittiğimi sanarak:

- Sizin yazılarınız yanında benimkilerin lafı olmaz.

Üstadın büyük bir alçakgönüllülükle bir estağfurullah çekmesini bekliyordum.

Ama o, sağ elini göğsüne götürerek bir makine düzgünlüğü içinde bir “sağ ol!” şandelledi (Birsal, 2012, s. 80).

Satırlarda karşımıza çıkan öykücü, kendisini alanında çok başarılı bulan hatta çevresindeki diğer yazarlara tepeden bakan bir kimliktir. Kendi yazdıklarına hayran bir tiptir ve doğal olarak onun karşısında yer alan öykücü de, bu ukâla tavırdan rahatsız olmuştur. Muhtemelen bu örnek üzerinden de, Salah Birsal döneminin kendini tahta oturtan öykü yazarlarına seslenir, onlarla alay eder. İki farklı kimlik üzerinden

öykücülerini karşılaştırır ve üstün niteliğini sahiplenen kişiyi, görünenin tam tersi bir konuma çeker. İyi görünenin, aslında iyi olmamasıdır.

Salah Birsal, örneklerde de görüldüğü gibi ironik anlatımla kurduğu bu cümlelerinde, alayın tonunu belli eder. Kimi zaman araya karışan argo ya da argoya yakın sözcükler, bu açıdan alayın kimliğini vermede yardımcı noktalar. Ayrıca olması gerekenle olan arasındaki sınırın genişliği de yoğun kullanıldığı için, yazarın döneminin sanatçılarına sataşma isteği belirgindir. Sözcüklerle o kişileri sanatçı kimliği doğrultusunda eleştirir.

Murtaza, Türk Edebiyatı'nda çok incelenmiş, yorumlanmış, hakkında tezler, makaleler yazılmış biri olduğu için, bu konuya değinilmeyecektir. Ele aldığımız nokta Murtaza'nın ironik bir oluşum içermesidir. Ayrıca bu yapıt, satirin de alanına girdiği için, tezin o bölümünde de ele alınacaktır. Murtaza, kendi dünyasında kurduğu anlamsız düzen içerisinde, takıntılı bir ruh haliyle, köşede sıkışmış ama bunun farkında olmadan yaşayan bir kişidir. Bu sıkışmışlığında “devlet, hükümet, düzen, üst sınıf gibi” temel kavramları vardır; bunlardan ödün vermeden yaşamak ister; ancak kimi noktada bu ödün vermemek “saçma”ya dönüşür ve işte bu dönüşüm okuru güldürür. “Ne sanarlardı, abe ne sanarlardı onu? Yukarıda Allah, Ankara'da Devlet hem de hükümet, burda da Murtaza'ydı!” (Kemal, 2011, s. 2) Kendisini hükümetten sonra gelen bir güç olarak gören Murtaza için, yönetici demek, herkesin sesini duyan bir tanrı demektir. “Hem canım değil mi ki kurtardı İsmet Paşamız bizi çan seslerinden, kavuşturdu Ezan-ı Muhammedi'ye... Ne isteriz mal, mülk?” (2011, s. 3) Murtaza, bu konuşmalarıyla, aslında herkesin önünde kendisini küçük düşürür. Murtaza'nın İskan Dairesi'ndeki memurlara seslenişine, oradaki herkes şaşırır, bıyık altından güler ve onu, budala bir göçmen olarak tanımlarlar. Çünkü herkes farkındadır; onun absürd bir dünyanın içindeki sıkışmışlığının.

İşte böyleydi vazife. Başka, yani kurs görüp büyüklerinden sıkı terbiye hem de takdirname almamış bekçiler olsa, gönül rahatlığıyla kahkahalarını salıveren apartmanlara selam durmayı akıl edemezlerdi. Çünkü değillerdi vazifelerinin aslanı. Yoktu hiçbirinde Kolağası Hasan Bey gibi kutsal vatan topraklarına mübarek kanını dökmüş şehit dayı! Sonra öteki bekçiler benzetirlerdi vazifeyi peynir hem de ekmek yemeye. Herhangi bir vazife değildi peynir ekmek, olamazdı! Olsaydı, Hasan Bey akıtmazdı mübarek kanını kutsal vatan topraklarına (Kemal, 2011, s. 19).

Bu satırlar; devlet, hükümet, vatan aşkıyla tutuşan bir insanın, bu kapital sistem içerisindeki -kendisi farkında olmasa da- ezilmişliğinin; iş görev aşkını absürde varacak derecede abartıya dönüştürmesinin, alayıdır. Doğruculuğundan taviz vermemek için işçi arkadaşlarıyla arasını açar ve kendi dünyasında yapayalnız kalır. Murtaza'nın durumu okuru güldürür; ancak yaralayıcı bir gülüştür bu.

Murtaza'nun davranışları, ironik alayı kurmada kendini gösterir. Murtaza'da iş disiplini, kimi zaman öyle bir noktaya varır ki; anlamsızca mahalledeki hayvanlardan bile itaat bekler ve beklentilerini karşılamadığı zamanlarda da “kediye, köpeğe, tavuğa vb.” kızar. Doğal olarak da ironinin içindeki alay, saçmaya varacak düzeyde kendini belli eder. Okurun gülüşü, aynı zamanda Murtaza'ya acıma hissini de verir.

Ne demek, ne demek oluyordu, kurs görmemiş, pis bir hayvanın Murtaza'yı hiçe saymaya kalkması? Yukarda Allah, Ankara'da Devlet, hem de Hükümet'se burda da Murtaza vardı. Murtaza'ysa değildi herhangi bir bekçi. Kurs gördükten başka, almıştı amirlerinden takdirname bile. Bir kedi, mundar bir kedi bozamazdı Murtaza'nın mahallede kurduğu disiplini. Yalnız kedi, kediler değil, mahallenin kazları, ördekleri, tavukları, horozları, köpekleri de bozamazlardı (Kemal, 2011, s. 21).

Mahalle disiplinini hayvanları da katarak sağlamaya çalışması, ironi de “komik” unsurunu, abartıyı fazlasıyla kullanarak ön plana çıkarmakta ve Murtaza'yı bir tip olarak gülünçleştirmektedir. Metnin devamında Murtaza, kedilerle konuşmaya başlar ve onların hareketlerinden değişik yorumlar bile çıkarır. Bu noktada anlatıcı, yarattığı kişiyle, okura bol bol gülme imkanı sağlamaktadır. İronik alayı doğruran, ayrıca, okurun ve anlatıcının durumun farkında olması; ancak anlatı kişinin ya da tipinin her şeyden habersiz kalmasıdır. Bu satırlarda ironi kolay fark edilebilir.

İronik alay, kendini sözcüklerin arkasına gizlese de *Murtaza*'da okurun anlayabileceği bir görünümüdür. Kimi eserde ise anlamak bu kadar kolay olmayabilir, -*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*- kapalılık bölümünde de belirtildiği gibi, romanın içindeki ironi arttığında okurdan daha fazla emek isteyebilir. Daha doğrusu entelektüel bir birikim gerektirdiği için sıradan okurun kolay kolay anlayabileceği iletiler olmayabilir. Tanpınar romanında, kendi zamanını, Abdülhamit dönemiyle kıyaslar ve insanların “doğu-batı”

kavramları arasında bocalamakta olduğunu, “ilericilik”in toplumda nasıl değerlendirildiğini alaycı bir tonda açıklar.

Başta benim yazdığım “Şeyh Ahmet Zamanî ve Eseri” adlı kitap olmak üzere bütün çalışmalarımızı delik deşik ettiler. Sâlise şubemiz şefinin -küçük baldızımın kocası- o kadar dikkatle ve emekle yazdığı “Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Tesiri”, dostum Doktor Ramiz’in “Saat ve Psikanalizm”, “Saat Karakterolojisinde İrdal Metodu”, Halit Ayarcı’nın “Sosyal Monizm ve Saat”, “Saniye ve Sosyete” adlı kitaplarının kapakları sanki çok gülünç şeyler, yahut tehlikeli vesikalarmış gibi günlerce gazetelerin ilk sayfalarında acayip başlıklar altında teşhir edildi (Tanpınar, 2009, s. 13).

İronik alay kendisini, bu satırlarda açıkça belli eder. Saatlere verilen komik isimler - özellikle de Saat ve Psikanalizm-, kişi adları, yorumlar gülünçtür; somut bir nesneye ‘saat’e, insana ait özellikler verilir ya da bir ilişkisi yokmuş gibi görünen sözcüklerle bir araya getirilir. Aslında anlamsal bir ilişki vardır; ancak bu ilişki toplumun alayı üzerine şekillenir. Bu örnekte sözcükler arası uyumsuzluk gülüncü doğurmuştur. Gülüncün arkasında ise; toplumdaki ‘yüzeysellik’in de, üstü kapalı bir şekilde, dile getirimidir.

Tanpınar, devamındaki satırlarda da, çocukluk zamanlarının hürriyete bakış açısını anlatır. Anlatıcı hayatındaki dönemleri kıyaslar ve hürriyet açısından yorumlar. Kimi zaman kıyaslamalar ve yorumlamalar dini konularda da kendini belli eder. Özellikle kendi çocukluk döneminden, yetişkinlik yıllarına kadar olan süreçte, ülkedeki birçok değişimi ve toplum alışamasa da yüzeysel bir ilericilikle, din kavramının kesiştiği ya da çarpıştığı noktaları açıklar.

Yine dayımın hediyesi mukavvadan iki şerefeli minarem -kendi çocuklarına başka türlü, isterseniz bugünkü tabirleriyle modern ve lâik hediyeler seçen dayım, belki de babamın kayyum olması ve evimizin Mihrimah Camii’nin yanı başında olmasından bana bu cins hediyeler verirdi (Tanpınar, 2009, s.s. 23-24).

Bu cümlelerin arkasındaki Tanpınar’ın sesi kendini fazlasıyla belli eder. Anlatıcı çevresindeki, toplumdaki değişikliğin, bir yerlerdeki tökezlemelerin, tutarsızlıkların gayet farkındadır ve doğal olarak bu durumun “laik hediye gibi” göndermeler kullanarak ironisini yapmaktadır. Komiklik eşyalar ve sözcükler arasındaki ilişkiyle kendini gösterse de; kelimeler aracılığıyla asıl alay edilen topluma yerleşmiş ya da yerleştirilmeye çalışılan bakış açılarıdır

Tanpınar'ın masaya yatırdığı kavramlardan biri olan 'laiklik' toplum nezdinde doğru anlaşılmamıştır; yazara göre, bunun altında yatan temel neden ise halkın çoğunluğunda var olan cehalet ve toplumun alışmadığı farklı bir kültüre adapte olmaya çalışmasıdır. Daha okumayı yazmayı bile bilmeyen bir toplumun, doğal olarak laikliği doğru algılaması beklenemez, beklenmemelidir de. Tanpınar da bu durum karşısındaki tutarsızlığı, gülmecedan faydalanarak dile getirmektedir. “Bu büyük saatten başka bir de küçük masa saatimiz vardı ki, babamla annemin yattıkları odada bir masanın üzerinde dururdu. Bu saat birincisi gibi dini veya uhrevî değildi. Tam aksine olarak laik bir saatti” (Tanpınar, 2009, s. 87). Roman boyunca 'laiklik' kavramı masaya yatırılmış ve toplumun bakış açısı kimi zaman alayın da kendini hissettirdiği bir dille sorgulanmıştır. Satırlarda ironik alayı doğruan sözcük dizilimi, bir saatten laik ve modern olmasını bekelemektir. Bir nesneyi laiklik kavramına göre değerlendirmektir, saçma olan. Saçma olduğu için bu uyumsuzluk, komikliği yaratmakta, aynı zamanda toplumda “laiklik” kavramını bilmeyen insanlarla da alay edilmektedir. Uyumsuzluk belirgin olduğu için, bu satırlarda ironik alayı görmek, okur için çok da zorlayıcı değildir.

Aslında romanın bu bölümleri, toplumdaki daha çok kendisinin bir şeyler bildiğini zanneden ya da çevresine öyle gösteren; ama özünde hiçbir şey bilmeyip sadece boş laflarla kendi reklamını yaparak, biliyormuş gibi görünen entelektüel kesimin ironik bir alayıdır. Bu grup insanlar da roman boyunca sıklıkla karşımıza çıkacaktır. Anlatıcı bu gurba yerleştirdiği kişilere, dışlayarak “sizler” diye hitap eder. Bu insanların üretmek yerine tüketerek var olmalarına bir tepkidir.

- Sizler daima böylesiniz... Ruhunuzu saran küçüklük duyguları içinde büyük değerleri kaybedersiniz... Azizim vazgeçin bu huydan. Ben kat'iyen eminim ki Almanca biliyordu ve bütün sosyalist edebiyatı okumuştur. Aksi takdirde devrimizin büyük meselesi olan adalet ve haksızlık dâvalarını bu kadar kuvvetle benimsemez ve uğruna böyle mücadele etmezdi. O bizim sosyalist mektebimizin başlangıcıdır, diye sustururdu (Tanpınar, 2009, s. 49).

Toplumdaki kendini bilmiş zanneden insanların ironisi olan bu pasajda, yazar, temelde 'aydın' kavramını sorgulamakta ve çevresinde bu adlandırmayla geçinen insanlara da bir göndermede bulunmaktadır. Halit Ayar'ın “bütün sosyalist edebiyatı okumuştur”,

“sosyalist mektebimizin başlangıcıdır” gibi ithaflarla öne çıkardığı kişiler, aslında anlatıcının alay etmek istediği grubun birer timsalidir. Alay, karşıtlama ya da kişilere yüklenen vasıfların abartılmasıyla kendini gösterir. Kişilerin başarısızlıkları, başarı tanımlamasıyla verilir ki okur ironi olduğunu sezinsin ve anlamak için uğraşsın.

Tanpınar’ın romanında alaya aldığı tiplerden biri de Dr. Ramiz’dir. Daha doğrusu Dr. Ramiz’i kullanarak, konuşmaktan başka bir şey yapmayan topluma yerleşmiş entel tipiyle dalga geçer. Doktor kimliğiyle tanıtılsa da, bütün gününü kahvehanede sohbet ederek geçiren, hatta, hastasının peşini bırakmayan Dr. Ramiz, Hayri İrdal’ı sürekli takıldığı bir kıraathaneye götürmeye çalışır ve arkadaşlarıyla tanıştır. Bu mekandaki insanlar Tanpınar’ın diliyle kendini entelijansiyanın bir parçası zanneden kesimin birer izdüşümüdür. Genel olarak hepsi, vaktini boş işlerle harcayarak geçiren insanlardır; hiçbirinin ürettiği, ortaya koyduğu bir başarı ya da iş yoktur. Tembellik, yaşamlarının bir vazgeçilmezi olmuştur.

Bu kahvede neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, ispritizma, alelâde dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasî hâdise...beyhude ve şaşırtıcı akar giderdi. Büyük İskender veya Annibal, Kant’ın imperatifleri, bu sayıklamağa benzer konuşmada sadece günlük hayatı uyuşturmak için uydurulmuş şeylerdi (Tanpınar, 2009, s.s. 127-128).

Kahvehanede konuşulan konuların sıralamasının yapıldığı bu satırlarda, felsefî terimlerle ya da toplum içinde ehemmiyeti olan kelimelerle; hiçbir ciddiliği olmayan - hatta seviyesiz olarak da nitelenebilir- sözcükler bir arada bulunmaktadır. İşin garibi de insanların tüm bunlarla, sıradan hayatlarında yapacak bir şey bulamayıp vakit geçirmeleridir. Hayri İrdal da “günlük hayatı uyuşturmak için uydurulmuş şeyler” nitelemesiyle bu topluluğun dünyasını yorumlamıştır. İronik alay da bu absürd dünyanın ve kendini ‘entel’ zanneden insanların komik görünümündedir.

Bu kahveye gelen insanlar da, ilerleyen satırlarda edindikleri entelektüelliğe, insanlarda yarattıkları izlenimlere, ciddiyetlerine göre sınıflara ayrılırlar. Hepsi kendi grubunda bir yer edinmiş, gerektiğinde ön plana çıkabilen; özünde ise yarattıkları izlenimin tam tersi tembel, doğru düzgün işi olmayan kişilerdir. İroniyi anlamak için bu gruplara yüklenen

niteliklere bakmak gerekir. Genel olarak insanların değerlendirilmesi üzerinden ilerleyen ironilerde, amaç alaycı bir dille eleştirmektir.

Zaten bu cins ciddî şeylerden bahsedenler, hususî bir isim altında tanınırlardı. Onlar Nizamîlemcilerdi. Dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan bu aristokratların altında daha geniş bir tabakaya “Esafil-i Şark” adı verilmişti. Onlar kültürden, medeniyetten bu kahvedeki müşterek hayata yarayacak kadarını almakla yetinen günlük hazların ve geçim sıkıntısının veya çaresizliklerin dışında yalnızca komiğin, aksayanın üzerinde zararsızca durmakla yetinenlerdi. Nihayet üçüncü bir tabaka, Şiş Taifesi gelirdi. Şiş, hiçbir inceliği olmayan, şehir hayatına intibak etmemiş, yahut kaba insiyaklarını yenememiş insanlardı (Tanpınar, 2009, s. 128).

Yazar, devamında Şiş Taifesi’ni de kendi içinde sınıflandırır. Kıraathanenin insan kadrosunu çizen bu cümleler, belki de yazarın gülmecenin dünyasında dile getirmek istediği, İstanbul’un entelektüel kesimidir. Zaten şu cümlede “İlk bakışta ortaoyununun, tulûatın, Karagöz’ün, meddâh hikâyesinin bir kalıntısı gibi gelen bu garip kalabalık...” (2009, s. 128). kendini belli eden topluluk mekandaki insan kadrosunun komik bir tasviridir.

Kıraathanenin devamlı müşterilerinden biri olan Dr. Ramiz, neredeyse vaktinin çoğunu, işyerinde değil de, bu kahvede harcayan insanlardan biridir. Bir rapor yazmayı bile erteleyen Dr. Ramiz, yapacak hiçbir işi olmadığı için neredeyse tüm gün bu mekanda oturmakta, sürekli konuşmakta, etrafa akıllar vermekte, kısacası zamanını boş boş geçirmektedir. Kısacası romanda alayın dilinden çizilen en belirgin bir tiptir, Dr. Ramiz.

Doktor, gününün bütün boş saatlerini bu kıraathanenin masalarından birinde çantasını açıp kapayarak, tırnaklarını temizleyerek, hayattan ve memleketteki tembellikten şikâyet etmekle, psikanaliz anlatmakla, yahut etrafı dinlemekle geçiriyordu. Hemen her şeyle alâkadardı. Ve bir ucu içtimaî tenkide bağlanmak şartıyla her fikir onun için sevimli, kabule değerdi; öbür ucu zaten elinde idi ve kolaylıkla Freud’a, Jung’a bağlayabilirdi (Tanpınar, 2009, s. 130).

Dr. Ramiz, ironinin yavaş yavaş şekillenmeye başladığı Antik Yunan Edebiyatı’nda, “alazon” tiplemesinin birer örneğidir, aslında. Sürekli kendi kendine övünen, bilgiçlik taslayan bir tip olarak görünse de, aslında tam tersi bir kişidir. Tanpınar, yarattığı “alazon” tipini kullanarak, toplumdaki ‘içi boş entel’lerle alay etmektedir. Hiçbir çaba göstermeyen, yaşamlarında önem verdikleri hiçbir kavramın ya da sorumluluğun

peşinden gitmeyen, bir ileri adım atmak için uğraşmayan kişilerdir. Aslında bir tutunamayan bir kimliktir; ancak tutunamadığının bile farkında değildir.

Doktor olmasına rağmen, vaktinin çoğunu tembellikle geçiren bu şahıs, kıraathanedeki topluluğu sosyal-psikanaliz için verimli bir yer olarak görür ve buradaki insanların topluluk halinde rüyalar gördüğünü düşünür. Buradaki toplulukla ilgili kurduğu cümleler ise ironik alayın tipik birer örneğidir. Anlatıcı örtülü anlamla, çizdiği tiplerin aslında tam tersini dile getirmektedir. “Hepsi memleket meselelerinin içinde ve sade onunla yaşıyorlar. Hiçbir gazetede bu kahve kadar havadis bulamazsınız. Göreceksiniz, hâtıra defterimi neşrettiğim zaman göreceksiniz, bu adamlardan neler öğrendiğimi hep günü gününe okuyacaksınız...” (Tanpınar, 2009, s. 131). Hayri İrdal ise “Doktorun memleket meseleleri ve aydın konuşmalar dediği şey hakikatte alelâde dedikoduydu.” cümlesiyle var olan gerçekliğin nasıl çarpıtıldığını dile getirir. İronik bir alayla çizilen bu dünya; spesifik bir ironidir aslında. Tek bir ülkeye, o ülkenin sorunlarına aittir; olması gerekenin dışına çıkıldığı için anlatıcının karşı çıktığı bu işleyişin, düzeltilmesi amacını içerir. Anlatıcı için doğru kabul edilen değeryargılarının dışında olan kişilerin eleştirisidir, bir bakıma.¹⁵

Bu aydın kalabalık diye tanımlanan mekana, bir süre sonra yabancı kişiler de katılır. Her türden insanlar vardır ve hepsi Dr. Ramiz gibi “alazon” tiplemesinin birer örneği kabul edilebilecek kişilerdir. Cümleler de karşıtlama yoluyla, alayın diline takılan bu insanların çiziminde uyumsuzluklarda dikkat çekmektedir. Her türden insan vardır ve hepsi birbiriyle, sanki küçük bir Türkiye gibi, anlamadıkları dilden konuşup anlaşmaya çalışırlar. Daha da komiği anlamadıklarının farkında bile değillerdir.

Filhakika o gece aramıza, kaybettiğimiz iki Bulgara mukabil bir İsviçreli Alman müsteşrik katılmıştı. Adamcağız bu asil ve entelektüel muhite düştüğünden nasıl memnundu? Patates gibi sarı yüzünü geniş bir gülüş âdeta bir daha eklenmesi imkânsız denecek şekilde ikiye bölüyordu. Kıt Türkçesi, ne bütün konuşmaları takip etmesine, ne de hepimizle can ciğer dost olmasına mâni oldu. Şurası var ki, bizi tam zamanında bulmuştu; bir hafta sonra parası tükendi ve umum hesabına yaşamağa başladı. Biraz sonra mimarlıkla hayatını kazanmağa karar verdi ve sağ taraftaki masalardan biri onun bürosu oldu. Müşterileriyle orada pazarlık ediyor, orada herkesin gözü önünde bir sürü boş kibrit kutusundan mücessem planlarını

¹⁵ “Topluluk üyeleri, doğruluğundan emin oldukları bir standarttan yola çıkarak, satandartın dışında kalan bireyi eleştirirler.” Cebeci, 2008, 285

yapıyor, değiştiriyor, ikmal ediyordu. Dünyada bundan daha pratik, daha akla uygun bir çalışma olamazdı (Tanpınar, 2009, s.s. 136-137).

İş sorumluluğunun olmamasının eleştirisidir, bu satırlar; ilerleyen cümlelerde de devam eder. Kibrit kutusuyla ev planları yapan bu kişiler, kendilerini çok başarılı zannetmekte, çevreleri tarafından da desteklenmektedirler. Anlatıcı da “bundan daha pratik, akla uygun çalışma olamazdı” diyerek, sorumsuzluğu ironik bir dille eleştirmektedir. Mekanla ilgili de “asil ve entelektüel muhit” diyerek, örtülü anlamın yarattığı alay açıkça belli olmaktadır.

Metnin devamında da alay, artık biraz absürd bir görünüm kazanmış; komik örnekler abartılarak devam etmiştir. Dört yıl, kibrit kutusuyla ev yapma çalışmalarını sürdüren kişi için, ilerleyen satırlarda kurulan cümleler abartının dozunun şiddetlendiğinin de göstergesidir. Komik olan ise, yıllarca ev yapmak için çalışan bu insanların eve merdiven koymayı unutmalarıdır. Bu satırlarda abartı, gerçekliğin sınırlarını açıp saçma bir dille dönüşmektedir. Ancak bu saçma dil, genellikle ironide kapalılığı doğursa da, bu örneklerde uyumsuzluğu belirginleştirmiş, ironiyi daha basite indirgememiştir. Sonuç olarak ironi; biraz gizlenmeyi, saklanmayı gerektirir.

alışmalar hepimizin gözü önünde olduğu için sade ev sahibi değil, kahvedeki müşteriler, hatta garsonlar bile işe karışıyorlar, Dr. Mussak’ın aynı ciddiyetle dinlediği ve çok defa kabul ettiği tekliflerde bulunuyorlardı. Bilmiyorum kooperatif evlerini icat eden kimdir? Fakat kolektif mimariyi bu arkadaşımızın bulduğu muhakkaktır. Yazık ki hiç beklenmedik bir kaza bu çalışmaya birdenbire son verdi. Dostumuz, Süleymaniye’de İbrahim Paşa sebiline yakın bir yerde yaptığı üç katlı eve merdiven koymasını unutmıştu. Ev iskeleleri alındığı andan itibaren birbiriyle  lakası olmayan üç kısıma ayrılıyordu (Tanpınar, 2009, s. 137).

İroni ve alayın birleştiği bu satırlar, kendine bir düzen tutturmaya çalışan insanımızdaki iş etiğini, özensizliği, tembelliği özetlemektedir. Anlatıcı tüm bu sıkıntılarını abartılı bir dille gözler önüne sermekte, toplumun iki arada kalmışlığına da dikkatleri çekmektedir. Halit Ayaracı’nın “şark fatalizmi” dediği, doğu kültürüne, İslam  düşünce sistemine bağlı olan kadercilik anlayışıdır ve devamında da taklit ederek, özenerek Avrupalı olmaya çalışmanın arasında kalmış bir millet olarak karşımıza çıkan Türklerdir. Bu düşünceler Yangeldi Asaf Bey gibi yaratılan kişilerde ve boş kurumlarda kendini belli etmektedir. Zaten sayfalar boyunca anlatılan bu kiraathane, özünde küçültülmüş bir Türkiye’dir; her

türden insanın bulunduğu, çoğunluğu gereksiz işlerin yapıldığı, boş laflarla zaman geçirildiği, İslam ve Batı uygarlığı arasında sıkışıp kalmış bir millet.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü yorumlayan edebiyatçılar da romanın kişi kadrosundaki insanların tembelliğine, zaman öldürmelerine, ortaya konuşmaktan başka hiçbir verimlilik koymamalarına değinir. Tanpınar romanında böyle bir kadro çizerek, alaycı bir dille dönemindeki sosyal yapıyı eleştirir. Romanın genel anlatımını belirleyen ironik yapı; kimi bölümlerde, özellikle ilk sayfalarda, okur için daha fazla çaba gerektirse de; metnin ele aldığı konular fark edildiğinde, eğlenceli dil ve karşı çıktığı meseleler daha kolay anlaşılır.

Toplumdaki bu saçma yapılanma, romandaki mekanların yansımasıyla şekillenmektedir. Enstitü binası olsun, İspritizmacılar ya da Psikanaliz Cemiyeti olsun, kimileri için Cumhuriyet döneminin anlamsız yapılanmasının birer örneği; kimileri içinse Osmanlı'nın son zamanlarının dile getirimidir (Uğurcan, 1993, s. 17). Doktor Ramiz'in altı senenin sonunda, uzun uzun düşünerek açtığı Psikanaliz Cemiyeti de, anlatıcının sembolik bir anlam yükleyerek, mizahın çemberine aldığı yerlerden biridir. Açılan tüm kurumlar, enstitüler, cemiyetler saçma bir varoluş amacıyla kurulmuştur. Ve amaçsızca bir işleyiş göstermektedir.

Bu esnada Doktor Ramiz altı seneden beri üzerinde düşündüğü projeyi fiile koymuş, Psikanaliz Cemiyeti'ni açmıştı. Kendisinden başka doktor bulunmayan yirmi bir azası içinde, hem de, müessesenin müdürü sıfatıyla ben de vardım. Evet, şimdi itiraf edeyim ki, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne müdür muavini olduğum zaman, hiç de bu cins işlerde tecrübesiz değildim... Aziz dostumun, senelerce kirasını verdiği bir odada teessüs eden bu cemiyetin anahtarı, müdür sıfatıyla daima yeleşimin cebinde durdu. Ve kapısı ancak iki defa, verdiği konferanslar dolayısıyla gerek kendisine ve gerek umuma açıldı (Tanpınar, 2009, s. 143).

Sadece iki konferansın verildiği bu cemiyet, boşa giden paraların, akılsızca yapılan temelsiz işlerin de bir sembolüdür. Bu bölümlerde kullanılan ironi, kapalı bir anlatım içermez, 'abartı ve karşıtlık' metnin anlamını açıkça ele vermektedir. Ayrıca da absürlükler, okuyucuya iletilmek istenen anlamı, her ne kadar ironi olsa da, açıkça belli etmektedir.

Komik olan davranışlardan biri de bu iki konferanstan birinde, dinleyicilerin uyumaya başlaması “İlk önce Yangeldi Asaf Bey arka sırada seçtiği yerinde uyumağa başladı.” ve mekanda tatlı bir mırıltının duyulmasıdır (2009, s. 144). Uyumak eylemi, ortamına göre fazlasıyla uyumsuz bir davranıştır; ancak bu zıtlık anlamın odak noktasına ulaşmadaki en önemli ipucudur. Hem de okur için, ne dediğini anlamayı kolaylaştırır. “Onuncu sahifeye doğru evlerinde ve daha şartlar altında uyumak için salonu terk edenler müstesna, hemen herkes uyudu. Hepsi uyur uyumaz hançeresinin müstait olduğu yahut tercih ettiği sesi derhal buluyor, derhal o ses ve hareket oluyor, onu bütün rahatlığıyla yaşıyordu” (2009, s. 145). Doktor Ramiz Bey konferans verdiği sırada, kendisini dinlemek yerine, karşısında uyuyan bu insan kalabalığını, elinden geldiği kadar uyandırmaya çalışsa da çok da başarılı olamıyor. Anlattığı konu kimsenin dikkatini çekmiyor; çünkü insan ve rüya arasındaki ilişkiyi, doktor olmasına rağmen, hiçbir bilimselliğe dayanmayan, abes çıkarımlarla yorumluyor. Doğal olarak konferans salonu, değişik horlama sesleriyle yankılanıyor.

Psikanaliz Cemiyeti gibi, İspritizma Cemiyeti de, gülmececin sembolleşmiş mekanlarından biridir. Var olan tipler, aralarındaki münakaşalar, yapmak istedikleri, konuşmalar vb. toplumun küçük bir kesitini sunmakta ve okuyucuyu güldürmektedir. Absürd dil yine kendini belli eder. “İspritizma Cemiyeti hiç de Psikanaliz Cemiyeti’ne benzemiyordu. Orası şenlikli idi. Bitmez tükenmez münakaşalar, tecrübeler yapılırdı. Hemen her üç günde bir yukarı âlemden gelen tebliğler yayınlanır, onlar tefsir edilir, çok âlimane fikirler söylenirdi” (2009, s. 150). Yukarı alem dediği; cinler, (“iyi saatte olsunlar” sözcük grubuyla verilir) ruhlar, ölümler adı altında karşımıza çıkan bir dünyadır ve ilginçtir ki bu dünyadan kimi varlıklar, İspritizma Cemiyeti’nin kadrosuna katılır. İroniden çok alayın baskın geldiği bu cümleler, dinin insanların gözünde nasıl algılandığını, hangi boyutlara çekildiğini de gösterir.

Romanın farklı bir ilginç mekanı da, anlatının da ana merkezi olan enstitüdür. Halit Ayarcı’nın kurduğu bu enstitüyü, yine kendisi fazlasıyla abartı bir dili kullanarak, kısacası biri beş göstererek misafirlere tanıtır. Mekanda boşa alınmış, kutusunda bekleyen malzemeleri dile getiren anlatıcı, anlamsızca harcanan paraların da sunumunu

yapmaktadır bir bakıma. Cümlelerde alayı yaratan başka bir öge de, karşıt dilin kullanılmasıdır.

Gezilecek ne vardı? Bizim odadan Halit Beyin odasına geçilecekti, o kadar. Fakat tecrübeli adamlar başka türlü oluyor. Belediye reisi bulunduğu yerle öteki odanın arasındaki birkaç adımı yarım saatlik bir mesafe yapmasını biliyordu. Dip duvardaki içi boş etajerlere; dosya dolabına, fiş dolaplarına, masaların üzerinde ayniyattan alındığı gibi duran büyük, siyah ciltli defterlere, henüz kılıflarından çıkmamış daktilo makinalarına, uzun ve fâsılasız gece çalışmaları vaat eden ampulsuz masa lambalarımıza, perdelere dikkatle, teker teker ve tekrar tekrar baktı (Tanpınar, 2009, s. 230).

Bu cümlelerde ilginç olan odadaki gereksiz eşyaların yanında, belediye reisinin de bu eşyalar karşısındaki tutumudur. Aslında hepsi aynı zihniyetin ürünüdür; doğal olarak da benzer davranışlarda ya da nesnelere dile gelir. Kimi yerde karşıtlığa dönüşen bir tür uyumsuzluk hali vardır, aslında. İnsanlar ne yaptığını bilmez, aralarında kurulan -sanki sözleşmişler gibi- bir iletişim vardır ve hepsi bu doğrultuda, onlara çizilen bu rolü başarılı bir şekilde oynar.

Alayın dili *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde toplum, modernite ve batılılaşma ilişkisini sorgular. Bu doğrultuda da özümsemeden, sorgulamadan alınan değerlerle, uygulamalarla tüm toplumu katarak ve kişiler üzerinden ironiyi de kullanarak alay eder. Satırlar arasında kişilerin uyumsuzlukları üzerinden sezilen tatlı bir gülümseme vardır ve her ne kadar ironi doğası gereği olumsuzlama içerse de, bu kitapta olumsuz bir havadan çok iyiye götürme yazarın hedefindedir. Doğal olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, karamsar bir roman değildir. Ayrıca mizah dilinin enerjisi de romanın başından sonuna kadar, kişiler de, komik olaylarda, etkinliklerde vb. satırlara sinmiştir.

Zübük'te ironik anlatım nadir de olsa kendini gösterir; özellikle hükümetin ele alındığı satırlarda. Yazar, ironinin dilinden kasabadaki insanların cahilliğiyle, akılcı düşünmemeleriyle, aldatmaca üzerinden birbirleriyle ilişki kurmalarıyla, devlet adamlarının üçkağıtçılık peşinde olmalarıyla vb. alay eder. Kasabaya hükümetten gelecek kişi, herkesi korkuttuğu için, insanlar ne yapacağını şaşırılmış durumda birbirlerine saçma akıllar vermekte, kimi zaman da insanlar kendi ezikliğini kapatacak

cümlelerle kendilerini rahatlatmaktadırlar. Genel olarak abartı bir dille kurulmuş cümleler, alayı açıkça ortaya koyar.

Evet, korkunun çeşidi var. Kimi, korkudan korkar, kimi yiğitliğinden...
Kaymakam da,
-Tuuu... Korkum şu ki, dalaşırca bu valiyi öldürsem gerek... der, çene kemikleri zangır zangır eder, elleri ayakları tir tir titirmiş.”
Yiğidin korkusu böyle olur demek (Nesin, 2014, s. 52).

Satırlarda, verilmek istenen ileti, okuyucuya açıkça gösterilir. Bu örnekte anlam tersine çevrilir ve özünde alaya alınan kişi Kaymakam’dır. Kendini cesur göstermeye çalışsa da, korkusu kendini ele verir. Son satırda “Yiğidin korkusu böyle olur demek” cümlesi, bir önceki satıra bağlanır ve ikisi arasındaki birliktelik karşıt anlamı doğurur. İronideki abartı, okurun işini kolaylaştırır. Zaten yazarın amacı da, metnini kurduğu temel anlamın ne kadar çok kişi tarafından algılandığıdır.

Zübük’te karşıtlama üzerinden kurulmuş birçok ironiyle karşılaşırız. Amaç yine aynıdır, var gibi gösterilen kavramın gerçek olmadığını vurgulamaktır. İroni kendini kolay ele verir, ele alınan kişinin insanları nasıl kandırdığını gösterir. Mesela Tahrirat Katibi Rıza Bey’in, Zübükzade İbraam Bey’in babası zamanlarını, onun köylüye ne kadar çok tapulu arsa, mal bağışladığını anlatan cümleler, aslında hiçbir gerçekliği olmayan konuşmalardır.

Evet, dedi, senin doğduğun bugünkü gibi hatırımda... Allah gani gani rahmet eylesin, pederin Kara Yusuf Paşa Hazretleri pek sevinmişti. Hatta Alucan köyü Zübükzadelerin yazlığı idi de, onu bile Alucan köylülerine bağışladı. Eski adamlar başkaydı canım... Babanın sofrası fakir fukaraya açıktı. Kapısında fukara ordusu geçinirdi be... Hey gidi günler... Evet, cümlemize büyük iyilikleri vardır (Nesin, 2014, s. 153).

Rıza Bey, bu cümlelerle aslında, İbraam Bey’le çevresine söylediği yalanlar yüzünden dalga geçmektedir. Tüm kasabaya, gerçekte var olmayan dedesinin zamanında, burası için neler yaptığını, kafasında kurduklarıyla anlatan İbraam Bey, herkes için yalancısıdır. Satırlarda “varmış gibi göstererek” aslında dile getirilenin yok olduğunu vurgular. Okur için anlaması kolaydır, yazarın mizahçı kimliği de bu açıdan bir yardımcı görev üstlenmektedir.

Romanda ironik anlatımla alay edilen kişilerden biri de Akıllı Evvel Bedir Hoca'dır. Kasabada bir sıkıntısı olan herkes, akıl sormaya Bedir Hoca'ya gider; ancak verdiği akıllar saçmadır; ayrıca insanları hiçbir çözüme de ulaştırmaz. Adında belirtildiğinin tam tersine, anlamsız akıllar vermekte ve doğal olarak bunlar da bir işe yaramamaktadır. Ama insanlar, değerli bir şahsiyet olarak gördükleri bu kişinin verdiği akılları çok önemser ve o kişi ne derse bir an önce yerine getirmeye çalışırlar. Yazarın amacı; toplumdaki doğru düşünememe eksikliğini göstermektir.

Bizde akıllı her bir işe erik kim var? Bedir Hoca... Bir zoru olan, başı sıkışan akıl danışmaya ona gider. "Akıllı Evvel" demeleri de ondan. Ne sorsan altından kalkar. Yıldızları sor bilir, siyaset sor bilir; derin hoca... Hertürlü hastalığın şifası, her bir derdin devası onda... (Nesin, 2014, s. 164)

Cümlelerdeki karşıtlama açıkça belli olur. Topluma yerleşmiş, bilmemesine rağmen her şeyi biliyormuş gibi gösteren insanlar alayın dilindedir. Toplumda alışıktığımız bu tip insanlar, Türk romanında birçok eserde karşımıza çıkar, genelde insanları kandırır, onların üzerinden işler çevirir, kullanır, yönetir vb. Romanda da Bedir Hoca kimliğiyle, her yerde karşımıza çıkan bu tip üçkağıtçı insanlarla ironinin dilinden alay edilir. Toplumun cehaleti de, alayın arkasında eleştiriyi üstlenen kesimdir.

Akıllı sıfatıyla tanımladıkları Bedir Hoca'ya, kasabalı bir gün akıl danışmaya gider, danışacakları konu ilginçtir; kasabada ovada bir ceset bulunmuştur, cesedin kime ait olduğunu anlayamamışlardır, bunu sormak için kapısına varırlar. Bedir Hoca'nın yorumu "–İşte bu kemikler, düşen teyyarenin teyyarecisi... Mübarek şehit!.. Hem de askeriye teyyarecisi..." (Nesin, 2014, s. 164) şeklinde olur. Herkes de bu yoruma inanır ve devamında komik uygulamalar gelmeye başlar. Satırlar ilginç ve komiktir. Halbuki bulunan ceset Yunus balığına aittir. "Evet, bu Akıllı Evvel Bedir Hoca'daki feraset kimsede bulunmaz. Düşen uçağı bulamamışken, Bedir Hoca, bu uçağın askeriye uçağı olduğunu anladı bir, bu iskeletin şehit pilotun kemikleri olduğunu anladı... iki" (2014, s. 164). Yunus balığının kemiklerini, şehit pilotla bağdaştıran Bedir Hoca için bu bir fırsattır; insanlar üzerindeki gücünü artırabilmek için. Bu satırlarda ironinin en basit haliyle karşılaşırız; açık ironi de diyebiliriz. Anlatıcı verilen bilginin gerçek olmadığını göstermek için abartı dili fazlasıyla kullanmıştır. Her okur için bu tarz ironiler kolaydır; çünkü içerisinde bir gerçeklik barındırmaz. Toplumdaki insanlar cahil olsa da, bir balık

kemiğini, insan vücudu zannedecek kadar aptal değildir. Zaten amaç kolay anlaşılır bir dille eleştiriyi gösterebilmektir.

Zübük'ün genel olarak ele aldığı konuların temelinde akılcı düşünememe ve kısa yoldan kâr amacına dayanan davranışlar vardır. Kâr amacıyla davranan insanlara Bedir Hoca'yı ve Zübük'ü örnek verebiliriz. Kasabada Yunus kemiklerinin bulunmasını, şehit pilota bağlayan Bedir Hoca'dan sonra, Zübük'ün yorumu daha da komiktir; bir çıkar peşinde olan Zübük için bu durum kaçırılmayacak fırsattır. Dinle ilgili topluma yerleşmiş uygulamaların da alaya alınması devreye girer.

- Bre heyri, ne gibisi var mı? Şehit bizim mübarek toprağımıza düşmüş. Bu bir keramet, bu bir uğur... Ya bir başka kasabaya, ya vilayete düşseydi... Hey akılsızlar, uçak başka bir memleket toprağına düşse, siz şehidi kapıp buraya getireceğiniz, “Şehit toprağımıza indi,” diye ilen edeceğiniz yerde, yemeden içmeden vilayete bildirmişsiniz... (Nesin, 2014, s. 165)

Zübük için bu durum kaçırılmayacak fırsattır; büyük bir tören düzenletir, Ankara'dan siyaset adamları çağırır, kurbanlar kestirir, nutuklar çekilir vb. Bununla da yetinmez kasabaya bir türbe yapılmasına karar verir. Din kavramının, insanları kullanmada birebir araç olması dile getirilmektedir. Özünde ise anlatıcı, Zübük'le ya da Bedir Hoca'yla değil, saçmalığı kendisinde barındıran cahil halkla, Zübük'ün dilinden, bunlara inanan insanlarla alay etmektedir.

Tutunamayanlar'da ironik alay, insanın tıkanıdığı, yabancılaştığı, kendisiyle olan iplerinin parçalandığı noktada içinde var olanları dile getiren bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar. Mutsuzluğun, çevreyle uyuşamamanın sonucunda roman kişilerinin toplumdaki kopması ve doğal olarak kendi zamanlarını biraz olsun renklendirmek, kimi zaman gördüklerini eleştirmek amacıyla çevrelerinde olup bitenleri ironik bir dille masaya yatırmaları, bir bakıma romanın dinamiğidir. Özellikle de ironik alay, toplumdaki gidişatın ele alındığı satırlarda, sık sık kullanılmıştır; eleştiri ve komik bir aradadır. Hatta kimi zaman komik bir dil daha baskın da çıkabilir.

Romanda ironinin farklı yapılanmalarıyla karşılaşırız. Özellikle toplumla ilgili değerler, herkesin takındığı yapmacık yüzler veya ikiyüzlülükler, gösterişler vb. Selim için ya da

Turgut için bir eleştiri malzemesidir. İronide alayın ön plana çıktığı satırlarda, okurun, anlatıcının ne dediğinin anlaması, her zaman daha kolaylaşır. Okur için ironik alay, birçok yerde örtülü anlamın kapılarının biraz da olsa açılması demektir. Özellikle *Tutunamayanlar* gibi dil ve anlatım tekniklerinin yoğun kullanıldığı bir romanda, arada bir ironik alayın kullanıldığı satırların karşımıza çıkması, okurun romanla olan ilişkisini kurabilmektedir. “Her resmi Türk genci gibi, yani, sporla ilişkisi hiçbir zaman maç seyretmekten öteye gitmeyen her namuslu ve bunalmış vatandaş gibi siz de ayrı bir duhuliye ödemedi bu oyuna katılabiliyorsunuz” (Atay, 2008, s. 41). Bu satırlarda Selim, Türk genciyle, çevresindekilerle, araya sıkıştırdığı “resmi”, “namuslu ve bunalmış” gibi sıfatları kullanarak, alay eder. Arada belirttiği “sporla ilişkisi maç seyretmekten öteye gitmeyen” sözcük grubu da, toplumla ilgili bir gerçeği belirtmektedir. Kişilerin, daha doğrusu Türk toplumundaki insanların, kendi yaşamlarındaki düzenin, kendilerini algılama biçimlerinin alayı olan bu satırlar, romanda birçok yerde de karşımıza çıkar. Kimi zaman sporla, kimi zamansa sanatla bağlantılı konularda, kişilerin kendilerini algılama biçimleri ironik bakışın çemberindedir ve komiktir. Mizahî dilin verdiği geniş bakış açısı ve eğlenceli söyleyiş ile de, etrafındaki her konuya teker teker değinir.

Selim ve Turgut, tüm anlatı boyunca çevrelerinde gördükleri her şeyle alay ederler. En çok da kendileriyle ve birbirleriyle. Özellikle de Selim’in Turgut’u alaya aldığı satırlar komiktir. Özünde Selim’in, Turgut’u kullanarak alay ettiği kesim ise Türk milletidir. Mesela aşağıdaki pasajda, Arapça kökenli sözcüklere hayranlık besleyen ve dili bu sözcüklerle zor anlaşılır hale getiren kişilere yönelik sesleniş ironinin dilinden kendini gösterir.

Turgut Efendi, yani istikbalin bu meşhur şahsiyeti, işte böylece ilk kültürünü Şarki İslamın tesiriyle almış oluyordu. Turgut’un, yıllar sonra, edebiyat dersiyle başlayan divan edebiyatı hayranlığının köklerini, kulağına okunan bu Arapça sözlerde aramak gerekir. Fakat o anda babası, nasıl ne dediğini bilmeden konuşmuşsa, Dragut Özben de ne dediğini bilmeden, bir Şarkî Medeniyet hayranlığı tutturmuştur yıllarca. Bilhassa, bu sözlerin kulağına söylenmiş olması; bu tarihî şahsiyette, bütün kültürün ve hassaten Arap kültürünün kulaktan dolma bir şekilde tezahürüne sebebiyet vermiştir (Atay, 2008, s. 56).

Turgut’un küçük yaştan itibaren eğitim sürecini ele alan Selim, bu cümlelerle, toplumdaki doğu kültürünün etkisini, insanların Arapça’ya olan hayranlığını, özellikle

Arapça'nın Türk dilindeki yansımalarını ifade eder. Selim'in konuşmalarındaki, dildeki abartılı söyleyiş de alayın dozunu artırır ve anlaşılmasını kolaylaştırır. Ayrıca karşıtlıklar üzerinden ilerleyen cümlelerde karşımıza çıkan "istikbalin bu meşhur şahsiyeti" "Şarkî Medeniyet Hayranlığı" gibi sözcük kurulumları da ironiyi açık olarak gösterir. Selim, kimi zaman kendini bile mizahın içine katar. İronik anlatımla iki arkadaşın, ötesinde Türk toplumunun, hayattaki kimi başarısızlıklarını, tutunamayışlarını, alaycı bir üslûpla ifade eder.

Alayın diline takılan diğer konulardan biri de kimi aydın gruplarının dili sadeleştirme çabalarıdır. Daha doğrusu dili Arapça ve Farsça sözcüklerden arındırarak, özTürkçecilik hareketini başlatan kesimin insanlarıdır. Bu insanları alaya alırken eski zamanların eserlerine özgü bir anlatım kullanan anlatıcı, bu gibi örneklerde parodiyi de işin içine katar ve iki farklı mizah türünü bir araya getirir. Örnek olarak ironi ve parodi birlikteliğinin bir ürünü olan aşağıdaki komik satırları verebiliriz. Bu satırlarda anlatıcı, Turgut'un dilinden Göktürk Yazıtları'nı hafif ses değişiklikleriyle değiştirerek yeni bağlama oturtur. İroninin dilinden de Türk toplumuyla alay eder.

Tanrı usıg baştan alır
O tuşinir yerge çünkü

Yani Allah aklımızı başımızdan aldı ama, bizim yerimize düşünmek için yaptı bunu. Bu sözde ne kadar çok gerçeğin birden gizli olduğunu söylemeye bilmem ihtiyaç var mı? (Atay, 2008, s. 147)

Anlatıcının eski Türk yazıtlarını da işin içine katarak, komik bir algılamayı dile getirdiği bu satırların devamında da, karşımıza Salman Kargu adlı bir düşünür şeklinde tanımlanan kişi çıkar ve onun Bilig-Tenüz gibi çok değerli bir eser yazdığını vurgular. Felsefe için uydurma "özbilgenlik" ismini kullanarak, özTürkçecilerle alay eder. İlerleyen sayfalarda da benzer uydurma isimlerle karşılaşırız. Salman Kargu'yla ilgili nitelemeler ise; bilime bağlılığı, sayıları bilmesi, ileri görüşlü olması vb. gibi sıralanır, gider. Uydurma bir dilin komik örnekleridir, bu satırlar.

Alaya alınan sadece aydın grupları değildir; aynı zamanda 'entel' sözcüğünün altına sığınmış ama ne demek olduğunu doğru düzgün anlamamış insanlar da karşımıza çıkar; Turgut'un ya da Selim'in dilinden. Bu kişilerden biri de, Selim'in arkadaşı Metin'dir.

Turgut'un iletişime geçmesiyle karşımıza çıkan Metin, basit, sıradan, yüzeysel bir algı dünyasıyla yaşayan bir kişidir. Turgut için onunla konuşmak eğlencedir bir bakıma, Metin komik gelir ona. Onunla anlatım yollarından ironiyi kullanarak konuşur; ancak Metin anlamaz. Turgut'a sevdiği romancılardan Burhan Cahit'in bir eserini anlatmaya başlayan Metin'in sorunlarına, onun beklediği dilde cevaplar verir.

...Metin derin bir nefes aldı: “Ne realist bir roman değil mi?” Turgut içini çekti: “Anlattığın kadarı bile bana çok tesir etti”... “Doğrusu ben Burhan Cahit'in bu kadar kuvvetli bir muharrir olduğunu bilmiyordum.” Canım Selim! Nereden bulursun böylelerini: “Zaten, bu milletin gerçek değerlerini tanımıyoruz. Kendi öz değerlerimizi ihmal ediyoruz.” “Seninle düşüncelerimiz çok uyuyor,” diye atıldı Metin. Ben de herkese uygun gelen düşünceler vardır, değil mi Selim? Metin kendini kaptırmıştı. “Müzikte de Avrupa'dan aşağı kalır yerimiz var mı? Örnek olarak Türkçe tangoları alalım.” Bu kadarı da fazla değil mi?.. (Atay, 2008, s.s. 258-259)

Metin'le sohbetinin arasına, Turgut'un iç konuşmalarının karıştığı bölümde, iki farklı yaşam algısının boyutlarını görürüz. Anlatıcı da bu farklılığı komik ve karşıt bir dille gözler önüne sermek için iç konuşmaları devreye sokar. Turgut, işin içine Selim'in de karıştığı bu iç konuşmalarında “Selim itiraz etti; yanlış oğlum Turgut, aslını okumalısın” gibi cümlelerle, Metin'i kapalı bir dille alaya alır, doğal olarak da Metin bu dil oyununun farkına bile varmaz (2008, s. 259). Zanneder ki, Turgut onunla samimi bir dille konuşuyor. Turgut'un fark ettirmeden de olsa, ironinin dilinden oynadığı bir oyundur, aslında. Ve başarılı bir oyuncudur, gerçekten.

Tutunamayanlar'da ironi sayesinde kurulan alayın dili; kimi romanlarda olduğu gibi, *Zübük* mesela, her okur için kolay anlaşılabilir bir dil üzerine kurulu değildir. Nedeni de ele aldığı konuların daha düşünsel bir temele dayanması, satırların arasında iletinin anlaşılmasını kolaylaştıracak ipuçlarının daha az kullanılması ya da iyi saklanması, ayrıca iç konuşma tekniğinin de aralara sızmış olması, metni doğal olarak daha zor bir yapıya sokmuştur. *Tutunamayanlar*, genel olarak karşısına çıktığı her okurdan, anlaşılmak için uğraşmayı gerektiren bir romandır.

Tutunamayanlar'a göre, alayın dilini daha kolay anlaşılır bir yapının içerisinde *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde görebiliriz. Romanın ismi bile anlatının içerisinde bir alay gizlendiğini belli eder. İsim komiktir, parodik bir dille yazılmıştır.

Türkiye'yle ilgili bilinen kimi gerçeklerin, siyasetin, yönetimin nasıl işlediğinin, daha doğrusu bu süreçte olan eksiklerin alayın dilinden eleştirisidir. Bu eleştiri sert bir dilden çok komiğin baskın olduğu bir mizah anlayışıyla yapılır. Ancak romanın sonlarına doğru yaklaştıkça, eleştiri oklarının tonu daha keskinleşir. Temelinde olumsuz bir tepkiden çok, bilinen gerçeklerin dile getirilmesidir.

İronik alay, eğlenceli bir dil üzerine kurulu, *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde, daha kolay bir dil üzerinden ilerler. Anlatıda, ironik alay, daha çok karşılıklı konuşmalarda, atışmalarda -özellikle de soytarının ya da bezirganbaşının tartışmalarında- kendini belli eder. Bu bilgileri Gezgin'in eline geçen günlüklerden öğreniriz. Roma'nın ajanı Macellos'un günlüklerinin ilk bölümünde karnaval yeri gibi bir meydan vardır, insanlar toplanmıştır, varlıklar ve yoksullar, köylüler gelmiştir. Bu meydana insanlar arasında, çığırkanlar, soytarılar, bezirganbaşları, filozoflar, ermişler de vardır ve sonuç olarak kendi aralarında atışmalar, tartışmalar. Bu atışmalarda ironik dille cumhuriyet yıllarının ve romanın yazıldığı dönemin siyasi ve toplumsal sorunları, başbakanları ve daha çok cumhurbaşkanları, hükümetleri vb. ele alınmıştır.

Haydi başarılıydı, yadsınamaz doğrusu,
Ama yine derim ki, bana kalırsa eğer,
Üç sultanın içinde, Üçüncü, en ulu'su!
Samurdan halılarla donattı sarayları,
Gece gündüz dolardı kentin tapınakları
Altından yontularla süsledi sokakları... (Bener, 1981, s.s. 30-31)

Bu dizelerde Üçüncü Sultan'la kast edilen Celal Bayar'dır. Bu dizelerde ve ilerleyen sayfarda da karşımıza çıkacak olan şiir formatındaki bölümlerde, Celal Bayar'ın siyasi yaşamındaki yönetim anlayışı, liderliği, beklentileri, halka vaadettikleri, ironik bir dille okuyucuya iletilir. Dizelerde abartı dille verilen bilgiler, aslında bu kazanımların eksikliğini dile getirmektedir.

Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ise bakışlar toplumun bir kesimine, köy ve şehir arasında kalmış gecekondular mahallelerine yönelir. Daha çok bu yerlerde yaşayan insanların, mizahın dilinden sorunları, çaresizlikleri dile getirilse de, zaman zaman basit olanla yetinmeleri, cahillikleri ironinin dilinden alaya dönüşür.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda alaya dönüşen temel sorun cahillik ve her yaşanmış acının dibi kazındığında ortaya çıkan kenara itilmişliktir. Kendilerine bir gece içerisinde mahalle kurmaya çalışan bu insanların, iki temel sorun etrafında şekillenen yaşamlarındaki komiklikler, romanın içerisinde zaman zaman karşımıza çıkar. En basitinden yiyecek ekmek, su bulamazken, her yerde iş ararken, evlerini süslü kapılar taktırmaları komiktir. Yaşamları ve gerçekleştirdikleri eylem arasında doğal olarak karşıtlık vardır ve bu anlatım da ironik alayı doğurur.

...ertesi günden başlayarak da Çiçektepe'de herkes kapısını yenilemeye başladı. Birkaç gün içinde Çiçektepe'de kamyonla kapı satan birtakım insanlar türedi. Şehrin eski konaklarının, orda burda yıkılan büyük taş binaların aslanlı, pirinç tokmaklı dış kapıları, renkli, buzlu camlı banyo ve oda kapıları kamyonlara binip Çiçektepe'ye geldi. Herkes kondusuna kabartmalı, renkli camlı kapı beğendi. Çiçektepe kondularının kapıları söküldü. Çiçektepe tarihlik bir görüntüye büründü. Sokaklar süs ve ihtişam içinde kaldı. Kondular '92/1', '117' diye sırasını şaşırılmış numaralar aldı (Tekin, 1990, s. 44).

Anlatıcı varoş kültürdeki 'gösteriş, güzellik' kavramlarını , Çiçektepelilerin bakış açısından gözler önüne serer. Bütün bu gösterişin arkasındaki kenarda kalmışlık, kendini, maddî eşyaların diliyle göstermekte, insanların birbiriyle yarışında ön plana geçmektedir. 'Estetik', 'güzellik' kavramlarının algılanışındaki yapaylığın sonucunda, insanlar bu kavramları 'birbirine hava atma' olarak algılamaktadır. Niteliğin yerini nicelik almakta, şehir ve köy arasında sıkışmış, "kitsch" kültürü dediğimiz anlamsız bir bakış açısı oluşmaktadır. Anlatıcının metne yerleştirdiği bu satırlar kapalı ironiye örnek verilebilir. Yazar, okuyucunun dikkatini, vurgulamak istediği gerçekliğe çekse de; eleştirileri sahiplenilenler herkestir; kişi, aile, devlet vb. Bize sunulan olaylardır, ama bu olayların arkasındaki gerçekliğin oyuncularını gizlidir.

İroninin çemberinde, yazar bilgisizliği de ele alır; toplumun cahilliğini, kendi dünyalarına, geçmişlerine olan uzaklıklarını, cehaletin sonucu her şeye ya da işlerine gelene inanmalarını vb. Kendi çevrelerinde olan bitenin, günümüz dünyasının, ülkedeki sorunların hiçbirini farkında değildir. Aslındaki ülkenin sorunları en derinden yaşayan kesim kendileridir; ancak bu durumun bile farkında değildirler. Onlar kendi dünyalarına göre çizdikleri gerçekler üzerinden yaşamlarını sürdürürler. Bu açıdan onların gerçekleri farklıdır. Birbirlerine anlattıkları uydurma öyküler, ya da birilerinin kafasında yarattığı

kurgular onlar için gerçek bir bilgi olabilir; bu bilginin nesnelliğinin bir önemi olmadığı için, ötesini düşünmeye gerek duymazlar.

Daha çöp bayırları ve konu diye bir şeyin adı duyulmamışken, dünyanın koca bir ülkesinde, insan kasırgası anlamına gelen ‘Devrim’ diye bir durum ortaya çıkmış. Bu ülkede sürüler halinde Romanikalar yaşıyordu. Romanikalar çalgı çalıp dolanırken, insan kasırgası dindikten sonra bu ülkenin adı tarihe ‘Komünist’ diye kayıtlı. Güzel ve eski adının üstü karalandı. Bu ülkeye yeni intizam kondu. Çingeneler intizama uymayan barbar insanlar olduklarından nüfus cüzdanlarından ‘Roman’ lafı silindi. Yerine ‘Türk’ diye mühür vuruldu. 1936 yılında intizama uymayan bu insanlar böyle bir tuzakla akınlar halinde Türklerin içine sokuldu (Tekin, 1990, s. 79).

Satırlarda, cumhuriyet yıllarına bir sesleniş vardır. Ülke sınırları çizilirken, kimi insanların Türk kimliği altında toplatılmaya çalışılmasına alttan alta bir gönderme yapılır. ‘Devrim’ ve ‘komünist’ kavramlarının, toplum içerisinde nasıl algılandığının, insanlar tarafından o sözcüklere yüklenen anlamların, toplumda yarattığı huzursuzlukların, özünde ise hiç kimse tarafından bilinmemesinin ya da yanlış bilinmesinin ironik alayıdır. Satırlarda saçma bilgi, bilgisizliğin bir işaretidir.

Anlatıcı, yarattığı Hınık Alhas tiplmesiyle, cahilliği; komik ve gerçek olmayan bilgiler üzerinden gösterir. Romanın ilginç tiplerinden biri olan Hınık Alhas, “akıllara durgunluk veren bilgi derinliğine sahip” bir kişi olarak tanımlanır. Çevresindeki kişilere, sürekli kendi bildiklerini anlatır; ancak hiçbirisi doğru değildir. Ancak herkes inanır, zaten çoğunluğu, önlerine sunulan her şeyi kabul eden insanlar olduğu için, sorgulama, araştırma ihtiyacı hissetmezler. Lazlar hakkında da engin bilgilere sahiptir ve bu bilgileri insanlarla paylaşır. Ancak asıl komik olan Konfekçiyun adlı bir ermişten bahsetmesidir:

Lazların ülkelerine kuzey denizlerden gelip yerleşen balıkçı kabilelerinin torunları olduğunu haber verdi. Dedelerininse ilk gelen kabilenin başında bulunan Reis İstafanos olduğunu söyledi. Birçok Lazın dedelerinin adını bilmediğini hatırlatarak gülümsedi. Reis İstafanos’un ardından büyük bir Çin ermişini andı. ‘Konfekçiyun’ diye bir adamın adını diline doladı. Çin ülkesinde yaşayan insanların hayatlarına onun öğütlerini aşıladıklarını anlattı. Konfekçiyun’un öğütlerinden koskoca bir kitapları olduğunu söyledi. Bu kitabın dünyanın en kıymetli kitapları arasında sayıldığını bildirdi. Konduculara Konfekçiyun’un öğütlerinden verdi (Tekin, 1990, s. 80).

Hınık Alhas'ın adı, mahalledekilere verdiği öğütlerle ön plana çıkar; bir süre sonra gök mavisi parlak elbisesi ile “arkaya taradığı ve altında gül yaprağı gibi büktüğü bir tutam ıslak saçıyla” konducuların önünde eşsiz bilgisini sunmaya devam eder. Anlatıcının dikkatleri çekmek istediği nokta ise; insanların bilgiye olan kapalılığıdır. Geçmişlerine, tarihlerine, kültürlerine, çevrelerine olan yabancılıklarıdır. *İkiyüzlü* davranışın dille ifadesi şeklinde tanımlanan ironi, kişiler arasında insanların birbirini kandırması açısından, bilinçli bir şekilde oynanan oyuna benzeyebilir.

Alay *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, ironinin eleştirelliğiyle işbirliği halindedir. Yazar, metnine yerleştirdiği insan grubuyla alay eder; aynı zamanda da arka planda devletin, ihtiyacı olan insanların arkasında durmamasıyla, kıyıda kalmışların görmezden gelinmesiyle, unutulmasıyla var olan sorunları gözler önüne serer.

Toplumun fakirliği, insanların üç kuruş paraya yaşama tutunmaya çalışması ya da her zaman parayı idareli kullanma çabası, Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda da alaya alınan konulardan biridir. Alaycı anlatım, ironinin dilinden olsun, romanın geneline hakim bir söyleyiştir. Anlatıcıya göre toplumdaki kandırmaca, başarılı bir şekilde ilerlemektedir. Ancak anlatıcı, kendini bu düzenin içine dahil etmek istemez. O halinden memmudur, çalışmamayı seçerek ve doğal olarak parasızlığın sonuçlarına katlanarak yaşamına devam eder. Mizahî dil üzerinden bu durumu eğlenceli bir söyleme bile dönüştürür.

Yeşil sabun neme yetmiyor. Dişlerimi, misvak nereden bulayım, tuzla ovarım, hadi olsun olsun da karbonatla. O da lüks ya, neyse. Belediye otobüs işletiyor, daha ne istiyorsunuz. İtile kakıla balık istifi gidiliyormuş. Gidiliyor ya! İlle niye dolmuş, kabalarınız yayılacak plastik minder üstüne. Azıcık eziyete katlanamıyorsunuz (Bener, 1990, s. 30).

Ayrıca kendi yaşam koşullarının yanında, toplumdaki gidişatin da bu kadar alt düzeyde olmasıyla, hatta gittikçe de daha kötüye doğru yol almasıyla, romanda, ironinin dilinden sıklıkla alay edilir. Özellikle de alt sınıfta yaşayan insanların yaşama standartları söz konusu olduğunda, çizilen tablo üzücüdür. Basit ürünler bile, bu parasızlığın içerisinde insanlara pahalı gelebilmekte; ya da ekmek, su gibi ihtiyaçların yanında gereksiz bulunabilmektedir.

Anlatıcı kendisi üzerinden toplumdaki insanların genel halini anlatır. İnsanlar için ilaç bulabilmek ya da alabilmek zor olabilir, gerekli kıyafetleri alamayabilirler; genel olarak ihtiyaçlar hep yarım kalmaktadır. Bu sorunları dile getirerek, anlatıcı okura karşı çıktığı durumları iletmeye çalışır. Bu satırlarda alay, sorunları dile getirmede bir araç olarak kullanılır. Abartı söz konusu olabilmektedir.

Burnum musluk, şakırdamaya başladı bile. Oysa asprine bile para harcamak niyetinde değilim. Kışa giriş dönemi tehlikeli. *Asya* gripi yakaladı mı, buyrun cenaze namazına. Kendime de içerledim. Ulan bir battaniye daha var yükükte, atsana üstüne, ne büzülüp üzülüp duruyorsun... Hiç değilse çift çorap çek buz ayaklarına. Yürek tulumbası basamıyor artık kanı oralara değin. Zaten eğri dürüst bir şey yemiyorsun. İç yakıt nafile. Çemişe döndün, olur mu? Artık yarım limona kıy (Bener, 1991, s. 40).

Cümlelere baktığımızda, konuşma diline ait kısa cümleler, araya karışan argolar “ulan”, anlatıcının kendisine sataşmalar, alayı doğuran nedenlerdir. Topluma yönelik alayın yanında, Bay Muaanit’in cimriliği de kendini hissettirir. Ancak bu cimrilik hali, insanların var olan ihtiyaçlarını karşılamama durumunu pekiştirmek için kullanılır. Hasta olduğunun farkında olan Bay Muannit, ilaç bile almak istemez, para harcamak zor gelir. Okur için bu tavır, anlamsız gelse de, özünde toplumda varolan ciddi bir gerçekliğin altını çizmektedir. Sonuç olarak Türk insanının alışıktığı bir durumdur; ilaç parası bulamamak. Anlatıcı da, roman kişinin kendisini alaya alarak bu yoksulluğu, alayın dilinden eleştirir.

İronik alayın daha kapalı bir formda karşımıza çıktığı eserlerden biri de Tahsin Yücel’in *Bıyık Söylencesi*’dir. Anlatıcı bıyık üzerinden yola çıkarak, Türk toplumuyla, eskilerde yaşamış gücü elinde bulunduran kişilerin bıyığıyla ilişkilendirerek yapılan yorumlarla, boş kavramlara gereksiz değer verilmesiyle vb. komik bir dille alay eder. Köy halkıdır, karşımıza çıkan bu insanlar ve hepsi dilin kaygan yapısı sayesinde birbirini kolayca tetikleyerek, etkileyerek hareket ederler ya da iletişimlerini bu etkilenme sonucuna göre kurarlar. Sonuç olarak da bir kişinin ortaya attığı söz ya da davranış, toplumda bir *idea* haline dönüşebilir. İnsanın dile ve devamında iletişime olan bağımlılığıdır bu, bir bakıma.

Bıyık, anlatıda zaman zaman Türk kültürünün geleneksel bir ögesi olarak kabul edilir ve tarihteki ünlü kişilerle ilişkilendirilir. Sadece bununla da kalmaz, günümüz için bir övünç kaynağı olarak görülür. Devletin de bu güzel kasabada böyle bir bıyığı koruma görevi olduğu ve her türlü imkanla bu değerli bıyığı desteklemesi gerektiği vurgulanır. Alay tüm topluma yönelir, içerisinde de boş işlerle uğraşmanın anlamsızlığı vurgulanır. Abartı dil, alayın içerisinde kendini belli eder.

Güzel, çok güzel,” diye mırıldandı. “Ben ömrümde böyle bıyık görmedim.” Büyük bir coşku içinde, konuklarına yer gösterdi, kendisi de Cumali’nin karşısına oturdu, gözlerini bıyığa dikti... “Ama ben bıyığı tanıyorum, öteden beri tanıyorum: bu bıyık geleneksel Türk bıyığı, leventlerimizin, yeniçerilerimizin bıyığı, üç kıtada at koşturmuş atalarımızın bıyığı,” dedi. Arkasından, uzun ve karmaşık bir biçimde, sözlerinde çelişki aranmaması gerektiğini, Cumali’nin “şu gördüğümüz” bıyığının yüzyıllardır tüm Türk bıyıkları olmaya yöneldiği, yani olması gereken bıyık olduğunu, belki de tarih içinde “ipi ilk Cumali’nin göğüslediğini,” bu nedenle kendisine ve kendisine yardımcı olanlara “minnet ve şükran” borçlu olduğumuzu, devletin de, yirminci yüzyılda, Anadolu’muzun bu cennet köşesinde, bu küçük ve şirin kasabada, en kusursuz biçimiyle ortaya çıkmış bulunan geleneksel Türk bıyığının üstüne titreyip ona her türlü desteği sağlamak zorunda bulunduğunu anlattı (Yücel, 2010, s. 47).

Satırlarda ironik alay, kaymakamın da bulunduğu kalabalık bir ortamda, karşıtlamayla kurulan sözcük gruplarında “bu cennet köşesi”, “bu küçük ve şirin kasaba”, “geleneksel Türk bıyığı” vb. gibi açıkça kendini gösterir. Özellikle metnin sonlarına doğru yaklaştığımızda abartı da alayı destekler. Dildeki abartma, alaycı dili daha görünür kılar ve okuru için kimi bölümlerde, metnin içine girmeyi kolaylaştırır, anlatının kapalılığını azaltır.

İlerleyen satırlarda ironide alayın dozu şiddetlenir, Türk kültürünün geçmişine, Osmanlı’dan ötesine gidilir. Gerçekler değiştirilir, yorumlara yenisi eklenir, kendi kasabaları şaşalı bir dille büyük başarılarla imza atmış bir mekanmış gibi gösterilir. Aslında kaymakam olsun, saz çalgıcıları ya da aşıklar olsun, satırlarda alay edilen, alışıktığımız ve her dönem için geçerliliğini koruyan, Türk milletinin karakteristik yapısıdır. Bir açıdan kendini olduğundan üstün gösterme psikolojisidir, diyebiliriz.

Ancak son tümcede Âşık Hasreti kaymakamın sözünü kesti, bu kasabanın hiç de öyle küçük bir kasaba olmadığını, Kılıç Arslan’ın burada otağ kurduğunu, Battal Gazi’nin buranın Cahan’ına köprüler yaptırdığını, Maraş’la Antep’i gerçekte

buranın yiğitlerinin kurtardığını, âşıklar âşığı Karacaoğlan'ın da en çok buranın kızlarına vurulduğunu belirtti (Yücel, 2010, s. 47).

Yazarın bu cümlelerin arkasına gizlediği özünde, var olamayan üstünlüktür. Daha doğrusu üstünlüğün, anlamsız yerlerde aranması, bunun sonucunda da, insanın kendi özünü bir türlü kuramaması, metnin temelinde ele alınandır. Kendilerince bir kurgu oluştururlar; yalan olduğunu bilseler de, başarılı bir duruşla 'mış gibi' yaparlar. Anlatıcı bu 'mış gibi' yapan insanlarla alay etmektedir. akılcı bir bir dünya görüşünün olmaması da, yine eleştirilen meselelerden biridir.

Bu bölümde daha güçlü bir şekilde artan ironi, kişilerin davranışlarında da kendini hissettirir. Cumali'nin bıyığına artan bu talep, onunla yakın ilişkisi olan kişilerin adımlarını bile daha güçlü atmalarını sağlar. Özellikle babası Hacıfa "kişinin iyi bir eğitim almasıyla, koca bir bıyığa sahip olmasını" aynı ölçüde değerlendirir ve ona göre insanlara öğütler vermeye başlar. Kendini sınıf atlamış zanner.

Sokakta adımlarını daha bir güvenle attı, dükkanda, kahvede, geleneksel Türk bıyığının kökeninin nerede olduğunu göstermek istercesine, ikide bir apak bıyıklarını burdu, "Oğlanın cevheri başka yerdeymiş meğer, okumadı diye üzülyordum, ama hiçbir okumuş onun geldiği yere gelemedi," diye yineledi durdu. Herkes de gönülden onayladı sözlerini. Yalnız bir kişi, Dövdüye Ahmet, bu "cevher"i ne olduğunu sorunca, Hacıfa sinirlendi, uzun uzun düşündükten sonra, "Bunu bilmeyecek ne var, ortada, herkesin gördüğü işte, leventlik, erkeklik," dedi (Yücel, 2010, s. 48).

Anlatıcı ironiyi, Dövdüye Ahmet'in var olan "cevher"i anlamamasını kullanarak daha çok belli eder; özellikle de tırnak içinde vurgulayarak. Bu satırlarda aynı zamanda, tipik olarak karşıtlama da belli olur. İletmek istediği fikrin tam tersi bir söylemle metni kuran yazar, insanların saçma uğraşlarla, inançlarla kendilerini tatmin etmesini eleştirir. Ayrıca bu alaycı tondaki eleştirinin ön plana çıkarılmasında karşımıza çıkan noktalama işaretleri; ironik yapıtlarda, sıklıkla kullanılan temel bir yardımcıdır.

Kasabadaki gösteriş, Cumali'nin oğlu olduğunda, babası Hacıfa'yı kaybettiğinde, kendisinin babasının kıyafetleriyle görünmeye başladığında da kendini gösterir. Aslında bir tür kandırmacıdır da, herkes gerçekliği olmayan bir dille birbirine yakınlaşmaya çalışır. Herkes farkında olsa da birbirini kandırır. Hep bir abartı vardır. Abartı anlamsız

bir nesne ‘bıyık’ üzerinden ilerlediği için uyumsuzluğu doğurur. Bu durumda da metnin iletisi, bu uyumsuzluk üzerinden ilerler.

Hacarifa’nın ölümü herkesi derin bir yasa boğdu böylece: cenazesine tüm kasaba katıldı. Hiç kuşkusuz, bunu yalnızca Cumali’nin hatırı için yaptıkları düşünülebilirdi, ama öyle kuru bir saygı değildi gösterdikleri. Kendi babasını yitirmiş gibi hıçkırıklar vardı. Hele kaymakam Neşet bey mezarı başında onun ne denli bilinçli, ne denli duyarlı, ülkesinin geleneklerine ne denli bağlı bir insan olduğunu anlatmaya girişince, herkes hıçkırmaya başladı (Yücel, 2010, s. 50).

Özellikle abartı bir gösteriş, devletin, kaymakam gibi üst makamlarında olan kişilere doğru kaydıka daha bir kendini gösterir. Kasabaki herkes sanki yakınından birini kaybetmiş gibi ağlar. Halbuki kimilerinin Hacıfifa’yla bir konuşmuşluğu bile yoktur. Ağlama seansları ilerleyen satırlarda daha da bir şiddetlenir. Herkes, kasabada kim öne çıktıysa, kendini o kişiye fark ettirme çabasına girer. “... Cansız Hafız yanık sesiyle Kuran okurken, koca adamlar sessiz sessiz ağlıyor, ikide bir, kocaman mendillerine sümürüyorlardı.... Berber Ziya, “bu acılı gününde”, bir an bile dostunun yanından ayrılmadı” (2010, s. 55). Ölümün yarattığı acıklı ruh halinin abartı bir dille ifade edilmesi, alayın dozunu şiddetlendirir; ayrıca da anlaşılmasını kolaylaştırır. Bu satırlarda, anlatıcının niyeti bellidir, açık ironiye örnek verilebilir, doğal olarak da okurun iletiye dahil olması daha kolaydır. Her zaman ironide kullanılan abartı, okurun en büyük yardımcısıdır.

Cumali, Berber Ziya’nın yaşamı üzerindeki etkisi gittikçe arttıkça, kendi kararlarını veremez hale gelir, kendisi için neyin doğru olduğunu fark edemez ve sürekli olarak bir döngünün içine girer. Bazı davranışlarında “acınılası bir komiklik” görülür. Özellikle babasının ölümünden sonra, babasının eski zamanlardan kalma kıyafetlerini giyerek, onun ruhunu yaşatmaya çalışması, görünüşünü elli yıl geriye götürmesi komik bir görüntü çizer. Ancak kasaba halkı için öyle değildir, herkes, karısı hariç, onun bu yeni imajına hayranlıkla bakar. Dünya edebiyatının ünlü masallarından biri olan “Kralın Giysileri”ndeki aldatmaca ya da ikiyüzlülük, çizilen bu tabloda da kendini gösterir. Babasının kıyafetlerini giyerek ortaya çıkan Cumali’yi süzen Berber Ziya hayranlık dolu bir ifadeyle düşüncelerini belli eder.

Allahım nasıl yakıştı!” diye haykırdı. “Nasıl yakıştı, Allah’ına kurban olduğum! Buyur bak: bu yelek bu bıyığın yeleği, bu şalvar da bu bıyığın şalvarı. Daha önce nasıl düşünmedik!

...Cumali’yi babasının ünlü kılığı içinde gördükleri zaman, hepsinin gözleri doldu, kimi yaşlı kadınlar buldukları yere diz çökerek hüngür hüngür ağladılar, “Yavrum, biçarem, arslanım!” diye höykürerek dizlerini dövdüler. Yaşlı babanın giysisini genç oğulun giymesini benzersiz bir duyarlık belirtisi, daha da iyisi, hem ölmüş baba, hem kendileriyle bir özdeşleşme çabası gibi algıladılar... (Yücel, 2010, s.s. 57-58)

Anlatıcının ‘tansık’ sözcüğüyle adlandırdığı bu durum insanların üzerinde kutsal bir etki yaratır. Kasabadaki herkes bu kutsallık karşısında ne diyeceğini bilemez, kimileri ağlar, kimileri etkileşime girerek kendilerince bir pay çıkarırlar.

Cumali’nin köydeki saygınlığı her geçen gün artar ve insanlar arasında yüce bir kimlik kazanır. Romanda abartının doruk noktasına vardığı satırlardır. Köydeki saygınlık; kişinin yürüyüşüyle, ayakkabı giyişiyle, selam verişiyile özdeşleştiği için; insanlar Cumali geçerken yollara dizilip onu izlemeye başlarlar. Kişinin bulunduğu ortam tarafından nasıl zirveye yerleştirilmesidir, bu satırların arkasında dile getirilen. Ve aslında asıl alay edilen Cumali değil; onu bulunduğu noktaya getiren kişilerdir.

Cumali’nin saygınlığı doruğuna ulaştı böylece. Kunduralarının gıcirtısı bile insanların yürek vuruşlarını hızlandırdı. Bıyığının ardında, sağa sola bakmadan, ağır ağır geçip gittiğini görenlerin gözleri yaşardı. Bir sokağın köşesinde, bir dükkanın önünde, birdenbire onu karşılarında bulan delikanlıların başları döndü... (Yücel, 2010, s. 58)

İronik alayın baskın geldiği bu satırlar, daha çok komiğin ele alındığı bir dil üzerine kurulur. Ve doğal olarak da trajik olandan çok gülünç yer aldığı için okuru güldürür. Anlatıda alay edilen gerçeklik, sözcüklerin arkasına gizlense de, zaman zaman kendini ele verir. En temel sorun; toplum birey ilişkisinin, kimi zaman kişiyi saçma bir yere sürükleyebileceğidir ve kişinin, sürünün peşine takılıp gitmesidir. Bir açıdan kolektif gücün önemidir; sonu kötüye varsa da, bir çıkara dayanmasa da.

Anlatıcı yukarıdaki satırlardan sonra, Osman Hoca’nın gözünden, kendi kimliğiyle devreye girer ve toplumdaki ortak bağlılığın, aslında insanların kendilerini tatmin ederek var etmeye, yaşatmaya çalıştığı bir “kimlik” olduğunu söyler. Bu bölüm yazarın

ortaya çıktığı, anlatıda sesini duyurduğu yerdir, diyebiliriz. Bu tarz yorumlar genellikle okurun işini kolaylaştırır. Okur için bir çıkış kapısı gibidir; anlamsal döngünün içinden sıyrılıp sonuca ulaşmasının işaretleridir.

Osman hocaya bakılırsa, bu çöşku, insanların kendi ortak kimliklerine, daha doğrusu kendi ortak kimlikleri olduğunu sandıkları şeye duydukları özlemin bulanık bir dışavurumundan başka bir şey değildi. İnsanlar, bıyığı, boyu ve kılığıyla, ortak özlerinin, çok parlak olduğunu düşündükleri kökleriyle çok parlak olacağını düşledikleri geleceklerinin bir göktaşu gibi bugüne düşmüş bir örneği olarak görüyorlardı Cumali'yi (Yücel, 2010, s. 59).

Bu satırlar, özünde anlatının altını çizmek istediği mesajı dile getirir. Toplumdaki kimliğin yanlış yerlerde aranmasını, geçmiş ve gelecek arasındaki birlikteliğin kurulamamasını, insanların geçmişe duydukları özlemin yoğunluğunu vb. görürüz. Bu bilgi alışverişı daha çok nesnelere üzerinden ilerlemektedir. Sonraki satırda da Osman Hoca'nın bu durumu bir tür "yanılsama" olarak değerlendirdiği ve zaman zaman da bu algılamaya, kendisinin de kapıldığı belirtilir.

Bıyığın yarattığı tartışmasız üstünlüğün zamanla sarsılması ve insanların da Cumali'yi yavaş yavaş sıradan biri gibi görmesi, toplumdaki algılamaları değiştirir, Cumali de bu duruma uyum sağlar, hatta onun işine gelir. Bıyığı argonun içine katar; ancak karşısında Berber Ziya'yı bulur. Bütün konuşmalar bıyık üzerine kurulu büyülu bir dil üzerinden ilerler.

...örneğin bir akşam, kahvede, bir tartışma sırasında, Cumali, hemen herkesin kullandığı bir deymi kullanarak, "Yalanım varsa, bu bıyık kıçımda bitsin!" deyince, Berber Ziya açtı ağzını, yumdu gözünü: bu bıyığın değil kıçta, öyle her suratta bitecek bıyıklardan olmadığını, bu Tanrı armağanına, başta Cumali'nin kendisi olmak üzere, herkesin sayđı göstermek zorunda bulunduğunu anlattı. "Hiç kimse bu bıyığı başka bıyıklarla ölçmesin!" dedi (Yücel, 2010, s. 63).

Cumali'nin bıyığını kendisine ait bir parçaya olarak gören Berber Ziya, bir süre bıyığı kendinin değil hatta kasabanın 'ortak kültürü'ymüş gibi algılamaya başlar. Böyle bir bıyığa sahip olan kişı kafasına göre davranamaz, seçimlerini, kararlarını, davranışlarını sahip olduğu 'üstün nesne'ye göre ayarlamalıdır. Kimi zaman Cumali'ye "Ama önce bıyığın adamı olmak zorundasın! Bıyık bizim namusumuz, hepimizin namusu" gibi öğütler verir (2010, s. 82). Komik olan ise bu kadar önemsedikleri bıyığın, kendi

yaşantılarına, kasabanın yaşantısına hiçbir getirisinin olmamasıdır. İroninin doğasında var olan zıtlık bu çelişkide de kendini hissettirir.

Bıyık Söylencesi, ironinin dilinden yazılmış yapıtlardan biridir. Anlatıcının amacı ironinin dilinden Türk milletiyle alay etmek, daha doğrusu alay ederek gerçekleri göstermektir. Bu gerçekler toplumun rasyonel düşünceden uzak hareket etmeleri, doğru ve dürüst bir iletişim kuramamaları, birbirlerine sürekli bir oyun oynamaları, kandırılmaya açık hatta hevesli olmaları vb. uzatabiliriz, sıralanır gider. Bunun sonucunda da yapay bir mutluluk anlatıya egemen olur; ta ki kimileri gerçekliği fark edene kadar. Var olanı anlamak ise, mutsuzluğu getirir. Kısacası insanın sığındığı dayanaklarının çökmesidir, bir bakıma. Bu romanda da Cumali'nin kendini göstermeye çalışırken yaslandığı dayanağın ve çevresini kandırmacasının anlamsızlığı alaya alınan meseledir.

İronik alay, daha farklı bir formda, *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda da karşımıza çıkar. Din algısı etrafında şekillenen romanda, karşımıza çıkan Osmanlı'dır. Ancak ele alınan dönem eski zamanlar da olsa; öne çıkan fikirler, düşünceler, günümüz insanına bir eleştiridir. Aynı yöntem Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde de kullanılır. Geçmişte yaşamış bir Türk milleti yaratılır ya da bilinen üzerinden gidilir, olaylar ucundan da olsa günümüze dokunur; eleştirilen ise yazarın kendi dönemindeki odak noktası yaptığı “demokrasi, din, çağdaşlık, laiklik vb. gibi” kavramların nasıl algılandığıdır. Bu iki romanda da, yazar, tarihi kullanır; mizah dilinin kurmada ya da okurun yönünü şaşırtmada.

Hocaefendi'nin Sandukası'nda, ironik alay kendini kolay kolay ele vermez, hatta ne dediğini, neyi kastettiğini anlamayan okurlar bile olmuştur. Genelinde, romanda din kavramı üzerinden toplumda yaratılan saçma uygulamaların, akılcı düşünebilme eksikliğinin yarattığı boş inançların alaycı bir dille eleştirisi yapılır. Müslümanlık üzerinden kendini gösteren abartılı dil, ilerleyen satırlarda daha çok varlığını belli eder. İroni bu sayede daha belirginleşir ve alay karşıtlama sayesinde daha belirgin bir konuma gelir. “Asıl gerçekleştirilmesi gereken hedef, Müslümanlığın tüm din mensuplarını kucaklayabilecek ve tüm gelişmeleri destekleyebilecek nitelikte olduğunun

kanıtlanmasıydı” (Kongar, 2012, s. 51). Romanda vurgulanan mesajlar, Osmanlı’nın gücü üzerinden ilerler. İroni kendini çok belli etmez. Görünen anlama baktığımızda; Osmanlı’nın, İslamiyetin; Türk milletine, sadece hoşgörü değil, daha başka değerler, imkanlar, sahip oldukları güçler de katmıştır, algısının öne çıktığını görürüz. Romanda bu durum birçok kez dile getirilmektedir. Çünkü Hocaefendi tüm bu yenilikleri elinden geldiğince engellemek istemektedir. Özünde ise bu satırların hepsi ironik bir alaydır. Anlatıcı Müslüman toplumların geri kalmışlığıyla, yeniliklere kapalı olmasıyla, akılcı düşünebilmenin gelişmemişliğiyle alay etmektedir. Genelinde Müslüman toplumların ortak bir problemidir; rasyonalite eksikliği.

Anlatıda ironik alayın varlığını gösteren abartı veya karşıt dil kurulumları vardır. Olmayan bir kavramın, varmış gibi gösterilmesi; ya da gerçek değerinin çok üstünde olduğunun vurgulanması, bu vurgunun ardarda gelen sorularla desteklenmesi gibi. Özellikle kimi sözcüklerde kilitlenen ironik anlatım, okura, anlatıcının aslında doğruları söylemediğini, bir tür kandırmaca olduğunu sezdirir. Bu kilit sözcükler, anlatının, aynı zamanda da okurun bir yardımcısıdır

Dahası, İslâm dininin, çağdaş değişime ve gelişmelere açık olduğunu da herkese kanıtlamalıydı.

İstanbul’un surlarını yeni bir teknolojiyle döktürdüğü toprakları yıkmamış mıydı? Müslümanların çağdaş teknolojiye uymasına yüce Allah’ın izin verdiğinin, hatta bunu farz kıldığının bundan güzel bir kanıtı olabilir miydi? (Kongar, 2012, s. 50)

Bu satırlarda da kilit sözcükler “çağdaş değişime ve gelişime, çağdaş teknolojiye, yeni bir teknolojiye” gibi abartı dille örülmüş bölümlerde açıkça kendini gösterir. Anlatıcı “çağdaş”lık sözcüğünü kullanarak, bir tür “varmış gibi” gösterir. Kısacası bu sözcük grupları üzerinden okuru kandırır. Bu satırlarda özünde ne iletildiğini, kimi okur anlamayabilir de. Ancak yine de anlamın üst noktaya çekildiği bu sözcükler, okurun işini kolaylaştırır.

Çağdaşlık düşüncesinin Müslümanlıkla aynı çatı altında sıklıkla karşımıza çıkması, hoşgörüyü de katabiliriz bu toplumsal değerlere, aslında anlatıcının, tam tersi

vurgulamak istediği bir iletidir. Bu tarz ironide, şahsi olmayan ironi¹⁶, “ironistin kimliğinden çok ne söylediği” önemli olduğu için asıl niyet ile, ortaya konan düşünce arasında tam bir zıtlık vardır. Karşıtlık da bu noktada kurulur. Romanın kimi yerlerinde, bu satırlarda olduğu gibi karşımıza şahsi olmayan ironiler çıkabilir; tabi bu durum, bir tür dildeki kapalılığı artırır.

Alayın diline takılan konulardan biri de İkiçiler çetesinin ahlak kitabı olan *Kabusname*'dir. Bu kitap üzerinden kendi sistemlerini kurarlar. Ancak ortaya çıkan sonuç; tam bir sistemsizliktir. İkiçiler çetesinin toplantılarında okuyup tartıştıkları, kendilerine örnek davranışlar ve düşünceler benimsedikleri kutsal kitaplarıdır, onlar için. Arada *Kabusname*'den aktarılan kimi cümleler, anlatıyı desteklemek adına kullanılmıştır.

Keykavus, alemin dört ögesinin, ateş, su, hava ve toprağın, insanda da safra, balgam, kan ve sevda biçiminde görüldüğünü söylüyordu.

Burada zıtların birliği de vardı. Çünkü ateş ve su birbirine düşmandı, hava ile toprak da. Fakat Allah bu dört ögeyi birbirine öyle bir bağlamıştı ki, bizzat kendisi istemedikçe, evren de insan da kendi kendine dağılmıyordu (Kongar, 2012, s 94).

Evreni, insanı, doğayı, maddeyi kısacası yaşamın özünü açıklayan satırlar, bu şekilde devam eder; ancak günümüzde gerçekliği olmadığı için okura komik gelir. Komik gelmesindeki başka bir neden ise; eski yıllara ait bir anlatının arasından çıkmış satırların, modern anlatı diyebileceğimiz bir tür olan romanın içerisinde yeniden bir kimlik kazanmasıdır. *Keykavus*'un söyledikleri, farklı bağlamlarda kullanılarak, komiğin ve alayın yaratılmasında bir işlev kazanmıştır. Bu örnek de metinlerarası ilişkileri görürüz; doğal olarak da parodiyle ironinin harmanlanmış bir örneğidir, bu satırlar.

İslâm dininin bağışlayıcılığı da ironinin dilinden karşımıza çıkan konulardan biridir. Özellikle de İstanbul'a gelmiş yabancı uyruklu kişilerin bir arada olduğu ortamlarda

¹⁶ Oğuz Cebeci, şahsi olmayan ironiyi şu şekilde tanımlamaktadır: “ “Şahsi olmayan ironi”, ironiyi yapanın nasıl biri olduğundan çok, söylediği şeyin ne olduğuyla ilgilidir. Bu konu, genel olarak, bir yapıtta, yazarla “yarattığı karakter(ler)” (personna) arasındaki ilişkiye yönelik bir dikkati gerektirir... Bir maskenin ardından konuşan ironistin söylediği ile söylemek istediği arasında zıtlık söz konusuysa, “şahsi olmayan ironi” ile karşı karşıyayız demektir.” 2008, s.s.. 302-303.

verilir ki, abartının dozu daha da yükselsin, İslam ve Hristiyanlık arasındaki ‘hoşgörülülük’ karşılaştırmasında Batı olabildiğince geride kalmış gösterilsin. Bu bölümler de ironinin tonu kendini daha belirginleştirir, alayın varlığı birçok okur için fark edilir bir seviyeye gelir. Bu açıdan okurun yardımcısı, karşıtlıkların açıkça kendini göstermesidir.

Osmanlının büyüklüğü bağışlayıcılığından gelmez mi? Allahın bir adı da ‘Rahim’ değil midir? Papa denilen gavurbaşı kendisi istedi diye koskaca Padişah efendimiz kırk yıllık töreleri hiçe sayıp onu iade mi edecek? Nerede kaldı İslâm’ın bağışlayıcılığı. Birbirlerini düşüncelerinden dolayı ateşte kızartan Hristiyanlara karşı dinimizin üstünlüğü... (Kongar, 2012, s. 113)

Aslında bu satırlar, İslam’ın günümüzde bile, Müslüman toplumlarda nasıl uygulandığına, dinin başlığı altında ne gibi yaptırımlara gidildiğine, zorbalığa dayanan hükümlerle insanlara seçme hakkının verilmediğine, yani insanın bir birey olma özgürlüğüne sahip olmadığına dikkat çeker. Cümlelerin gerisinde iletilen, anlatıcının çizdiği görünümün tam tersi bir anlamdır. Zaten yazarın asıl niyeti de, gösterdiği anlamı değil; okurun tam tersi olanı bulmasıdır. Doğal olarak da ironinin diliyle kurulan bir oyundur.

Genel olarak ironinin temel yapıtaşlarından biri olan alay karşı tarafı hedefin merkezine almaktadır. Bu karşı taraf; devlet olabilir, siyasiler olabilir, toplum ya da toplumun bir kesimine özgü topluluklar olabilir, birey olabilir vb. Bu sıralamayı istediğiniz kadar uzatabilirsiniz. Karşı tarafın hatası, alayın arkasında gösterilendir, eleştirilendir. Kimi zaman bu alayın dili ve de neyi kastettiği, anlatıcının niyetinin açık olmasıyla kolay anlaşılabilir; kimi zaman ise yazarın niyeti örtülü olduğunda sözcüklerin arkasına gizlenebilir. Ancak her iki durumda da komik obje, eleştiriye göre kendini daha açık gösterir. Zaten okuru metne çeken de bu komikliklidir.

5.5. Eleştiri

Mizahın iki temel kavramından biri olan eleştirinin, sesini duyurduğu gülmece türlerinden biridir, ironi. Bu eleştirinin diğer mizah türlerine göre farkı vardır. Mesela kara mizah kadar karamsar değildir az da olsa içinde bir umut barındırır, sorunları okurun gözüne acıtırcasına sokmaz. Ancak satire göre de daha olumsuzdur;

yapıcı değildir, farkındalık içerir, ayrıca modern yaşamın işleyişine duyulan bir tepkidir; doğal olarak da ironi neyi ele aldıysa muhalif tavrını gözler önüne sermektedir. İroninin eleştirisi daha sezgiseldir, biraz kelimelerin altını kazımak gerekir.

İroninin özünde bireysel ve toplumsal sorunları eleştirmek gelir. Bunu da karşıt anlama, okuru güldürerek yapar. Bu açıdan bakıldığında aslında mizahın doğası da bir çeşit ironidir. Ele aldığı sorunlar *Murtaza*'da, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, *Karanlığın Günü*'nde olduğu gibi toplumsal meseleleri gün yüzüne çıkarırken; kimi zaman da *Aylak Adam*'da, *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi daha evrensel bir bakış açısıyla insana ait her kavrama değinir. Saçma bir dünyada yaşamının, kişiyi bu saçmalığın içine çekmeye çalışan kuralların, anlamsızlığın eleştirisidir, bir bakıma. Tipik örneği de *Aylak Adam*'daki Bay C. dir.

İroninin doğasında eleştiri, tipler üzerinden ilerleyebilir. Kimi zaman bu tipler kendi komiklikleriyle küçük bir dünyanın içinde yaşarlar ve romana konulan süreçte, onları komik davranışlarla, sözlerle görürüz. Murtaza bu komik tiplerin tipik bir örneğidir. Anlatıcı Murtaza'yı kullanarak, temeli paraya dayanan toplumsal meseleleri ele alır; maddi konular, eşitsizlik, sınıf farkı, haksız kazanç vb.

Murtaza'nın kafasında belli idealler vardır ve bunları kalın bir çizgiyle dışarıda kalanlardan ayırır. Bu doğrultuda da yaşamını kurar. Mesela Murtaza'ya göre üst sınıf, yani zenginler, her türlü konuda başarılı olan, ne verilirse verilsin hak eden insanlardır. Anlatıcı onun dilinden, abartarak üst sınıfı en yüksek noktaya yerleştirir ve onlarla ilgili her türlü olumsuzluğa karşı çıkar. Murtaza'ya göre onlar yaşamı hak eden insanlardır ve doğal olarak onların mutlu olması gerekir. Mutsuzluk alt sınıfa ait bir kavramdır.

Çalıştıkları için Cenab-ı Allah'ın bol bol verdiği sevgili kulların asfalt caddesine çıkacaktı. Üstlerdi onlar. Onlara karşı sözü yoktu. Onlar sabahlara kadar oturabilir, oyun oynar, kahkahalar atar, ya da çalgı çalabilirlerdi. Yoktu ekmek düşünceleri. Sonra onlar bilirdi. Allahlarını da, peygamberlerini de. Bunun için de Allah'ın sevgili kullarıydılar. Arka sokaklarda oturan “muzır vatandaşlar” Allah'ın sevgili kulları olsalardı, onlar da oturur, keyif çatarlardı böyle köşlerde, apartmanlarda (Kemal, 201, s. 18).

Anlatıcı Murtaza'nın söyledikleriyle zıtlık oluşturarak, ikili bir anlam yaratır. Ayrıca "Allah'ın sevgili kulları" nitelemesiyle dikkatleri, insanlar arasındaki sınıf farkına, eşitsizliğe, Allah karşısında bile böyle bir ayrımın olduğuna getirir. Aslında öne çıkan öge; kökeni maddi yapılanmaya dayanan ve bunun sonucunda da farklı yaşam şekilleri yaratan, insanlar arasındaki birbirinin tam tersi olan bu eşitsizliktir. Kaçınılmaz olsa da, birçok sanatçının ürettiği esere yerleştirdiği, eleştirdiği bir kavramdır.

Türk Edebiyatı'nda; toplumdaki aksaklıkları, düzensizlikleri, tutarsızlıkları ironik bir anlatımla ortaya koyan eserlerden biri de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. Bu romanda, toplumla ilgili yanlış giden birçok konu eleştirilir; ancak ironinin dilinden yapıldığı için, kimi eleştiriler de, her okurun dünyasına giremeyebilir. Toplumsal bir romandır; doğal olarak da iletiler de Türkiye üzerinden ilerler. Eğlenceli bir dil eleştirinin tonunu hafifletir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Tanpınar, bireyin ve toplumun yaşamındaki saçmalık ve tutarsızlıklar ile kurumların işlevselliğindeki aksaklıkları derin bir eleştirel bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Toplumun hatalı yönlerini sadece eleştirmekle kalmayıp, ayrıca bu hatalı yönleri ironik bir yaklaşımla dile getirmektedir. Tanpınar'ın estetiğinde ironi gibi dolaylı yollarla toplum ve kurumların durumunu yansıtmaya yönelik önemli yer tutmaktadır (Günday, 2007, s. 80).

Kimi zaman figüratif anlamın da kendini hissettirdiği romanda, anlatıcı kelimelerin arkasından bütün bir toplumu eleştirmektedir. Bu eleştirilerinde, özellikle 'değişmeye, modern olmaya çalışırken bozulma' kendini tüm roman boyunca hissettirir. Tanpınar'ın düşünce yazılarında da, günlüklerinde de, denemelerinde de ele aldığı konulardan biri olan 'ileriye gitmeye çalışırken, saçma bir yere sürüklenme' romanda 'saatlerin tutarsızlığı'yla, metaforların kullanıldığı, sembolik bir anlam kazanmıştır. Bir yerlerde yanlışlar vardır ve ne yazık ki de bu yanlışları kim yaptı, niye yaptı, sorusu da boşluktur.

Türk toplumunun, "hasta adam" olan Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşüm sürecinde yaşadıklarını -devrimler, kararlar, değişen yasalar vb.- farklı bir bakış açısıyla değerlendiren romanda; en önemlisi kimsenin bilmediği "çağdaşlık" kavramı sorgulanır. Ve Türk toplumunda bu kavrama yönelik alınan kararları ve insanların içi boş gözlerle, sözlerle, anlamsızca bir yere sürüklenmeleri eleştirilir. Yazarın kelimelerin arkasında bir karşı çıkışı olduğu fark edilir. "Kaldı ki biz bu karışık hesaba bir de ilerilik ve gerilik

farkı ilâve etmiştik. Herkes bilir ki, bir saat ya geri kalır, yahut ileri gider. Bu işin üçüncü şekli yoktur. Bu da tam ayar imkânsızlığı gibi umumî bir kaidedir; meğer ki durmuş olsun. Fakat burada iş şahsileşir” (Tanpınar, 2009). Bu satırlarda “saat” bir semboldür, ülkenin “ileriye gitme” adı altındaki değişim sürecini içerir. Tanzimat yıllarıyla başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yılları da dahil bu süreci ele alan romanda, iki uygarlık vardır ve millet bu ikisi arasında sıkışmıştır. Anlatıcı toplumun bu sıkışmışlığını, saçma uygulamalarını enstitünün işleyişi üzerinden okuyucaya iletir. Kimi zaman eleştirel dil daha açıktır, yukarıdaki satırlarda olduğu gibi; kimi zaman da tüm iletilenler daha komplike bir dil yapılanmasının içinde yer alabilir. Özünde romanın geneli, Türk toplumuna yönelik bir eleştiridir, aslında.

Romanda topluma yerleşmiş kavramlar teker teker yargılanır. Bunlardan biri “hürriyet” sözcüğünün altında yatan anlamlardır. Anlatıcı bu sözcüğün, milletçe nasıl anlamlandırıldığını ya da altının kazındığını, somut bir nesneye dönüştürüldüğünü örmekler üzerinden dile getirir. Ayrıca, romanın başlarında anlatıcı, hürriyet kelimesinden yola çıkarak, politikadaki zihniyeti de yargılar. Kimi cümlelerde anlatıcının duygusal algılaması da kelimelere dahil olur; içten içe büyük bir kızgınlık - belki de duruma karşı çıkış demek daha doğru olur- hissedilir.

Bu kelimeyi bugün sadece siyasi manasında kullanıyoruz. Ne yazık! Onu politikaya mahsus bir şey addedenler korkarım ki, hiçbir zaman mânasını anlamayacaklardır. Politikadaki hürriyet, bir yığın hürriyetsizliğin anahtarı veya ardına kadar açık duran kapısıdır. Meğer ki dünyanın en kıt nimeti olsun; ve bir tek insan onunla şöyle iyice karnını doyurmak istedi mi etrafındakiler mutlak surette aç kalsınlar. Ben bu kadar kendi zıddı ile beraber gelen ve zıtlarının altında kaybolan nesne görmedim. Kısa ömrümde yedi sekiz defa memleketimize geldiğini işttim. Evet, bir kere bile kimse bana gittiğini söylemediği hâlde, yedi sekiz defa geldi; ve o geldi diye biz sevincimizden, davul zurna, sokaklara fırladık.

Nereden gelir? Nasıl birdenbire gider? Veren mi tekrar elimizden alır? Yoksa biz mi birdenbire bırakır, “Buyurunuz efendim, bendeniz artık hevesimi aldım. Sizin olsun, belki bir işinize yarar!” diye hediye mi ederiz. Yoksa masallarda, duvar diplerinde birdenbire parlayan fakat yanına yaklaşp avuçlayınca gene birdenbire kömür veya toprak yığı hâline giren o büyüü hazinele benzer? Bir türlü anlayamadım (Tanpınar, 2009, s. 21).

Toplumdaki özgürlük anlayışını açık bir şekilde değerlendiren bu pasaj, anlatıcıya göre insanların nasıl sindirildiğinin, kandırıldığının da bir dile getirilmesidir. Anlatıcı devamında da, hürriyet aşkının, bir nevi snobizm olduğunu dile getirerek, entelektüel

algılamaya da göndermede bulunur. Ayrıca da, yazarın asıl iletmek istediği; Türk toplumunun hürriyeti yakalayamaması değil, bu işleyiş devam ederse; ona sahip bile olamayacağıdır.

Hakikaten muhtaç olsaydık, hakikaten sevseydik, o sık sık gelişlerinden birinde adamakıllı yakalar, bir daha gözümüzün önünden, dizimizin dibinden ayırmazdık. Ne gezer? Daha geldiğinin ertesi günü ortada yoktur. Ve işin garibi biz de yokluğuna pek çabuk alışıyoruz. Kıraat kitaplarında birkaç manzume, resmî nutuklarda adının anılması kâfi geliyor (Tanpınar, 2009, s. 22).

Yazar, ‘hürriyet’in toplum nezdinde nasıl algılandığını somutlaştırarak anlatır. Kavramın “sık sık gelmesi, onu yakalamaları, dizlerinin dibinden ayırmamaları, geri gitmesi vb.” alegorik bir dil yapılanmasıdır. İroniyi doğuran ise bu dil yapılanmasının arkasında asıl iletilmek istenen düşüncenin, bu şekilde dile getirilmesidir. Anlam sözcüklerin altına gizlenmiştir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde toplumla ilgili eleştirilen birçok konu vardır. Ancak anlatıcı ironinin dilinden ifadelendirdiği bu eleştirilerinde, alayın tonunu baskın tutar. Bu nedenle mizahın verdiği pozitif enerji, romanda sürekli hissedilir. Tabi kahkahaların bol olması da, bu enerjinin yükselmesinde etkilidir. Her ne kadar dile gelen eleştiriler, bu ülkenin yaşamında bir gerçekliği karşılasa da, acı veren bir yargılama değildir. Tanpınar’ın dilinde okuru gerçekten güldüren, ama düşündürdüren örneklerdir.

Mizahî anlatım biçimlerinin baskın bir biçimde kullanıldığı yapıtlardan biri olan *Tante Rosa*’da ironi; anlatıcının topluma yönelik duruşunu, karşı çıkışını, eleştirisini dile getirmek için kullanılır. Okuru güldürür; ancak bu sefer farklıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde olduğu gibi eğlenceli bir gülüş değildir; aksine rahatsız edici bir gülüştür, hatta kimi bölümlerde can da acıtır. Anlatının temeline hakim olan ironi ve kara mizah, yazarın toplum-birey ilişkisi bazında ele aldığı sorunları ve insanın kendi dünyasında karşılaştığı olumsuzlukları, bu olumsuzluklara yaklaşımını ele alır. İroninin hakim olduğu pasajlarda, daha çok toplumsal sorunlar ve bu sorunların orta yerinde sıkışmış bir kadın karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca romanın sonlarına doğru ortaya çıkan, bireyin kendi çevresine yabancılaşması, tutunamaması da kimi zaman ironik bir anlatımla kendini belli etmiştir.

Rosa, kimileri için denediği her işte başarısız olan bir karakter; kimileri için de boş hayallerin peşinden koşan, gerçek hayatla uyuşamayan bir maceraperesttir. Kurduğu hayallere ulaşamayan, bunun ötesinde çevresinden gün geçtikçe uzaklaşan, yabancılaşan, garip bir kadın kimliğine bürünür. Hayatına bir sürü erkek girer, dört kere evlenir, hepsinde mutsuz olur. Farklılıkların kötü olarak kabul edildiği, yok sayıldığı, ötekileştirildiği toplumlarda, bireyin kendi çevresinin dışına düşmesi, Tante Rosa’da bir kimlik kazanır. Ailesi olsun, gönderildiği rahibe okulu olsun, girdiği işlerde olsun; etrafındaki kişilerle bir türlü uyuşamaz, garipsenir. İçinde yaşadığı tutucu bir toplum olduğu için, sürekli olarak dışlanır. En belirgin örnek de, Rosa’nın on bir yaşında gönderildiği okuldur.

Tante Rosa rahibe okulunda vücudunun kötü bir şey olduğunu öğrendi. Yıkanırken soyunmak yasaktı. Gömlekle yıkanılıyordu. Bir gün yine koşarken düştü. Rahibeler yarasını sarmak için de olsa, kara çorabını çıkarmasına izin vermediler. Yara iltihaplandı. Schwester Maria, Rosa’ya, Tanrı’nın onu cezalandırdığını, vücudunu unutmayı, içini Tanrı’ya adamayı, arzularını sindirmeyi bilmediği için yarasını iyileştirmediğini söyledi. Rosa ağladı, mavi gözlü yakışıklı İsa’nın böylesine kindar bir Tanrı’nın oğlu olamayacağını düşündü ve dualarında Meryem Ana’dan İsa’nın gerçek babasını sordu. Kralı sordu ona (Soysal, 2013, s. 22).

Dini öğretimin bu kadar baskıcı, özgürlüklere, yeniliklere kapalı bir biçimde yapılması, yazarın ironik bir anlatımla eleştirdiği meselelerden biridir. Küçük Rosa çözümü, Meryem Ana’ya İsa’nın gerçekten kimin oğlu olduğuna yönelik komik sorular sormakta bulur. Çünkü kabullenemez, İsa’nın, rahibelerin anlattığı gibi acımasız bir babanın oğlu olduğunu. Ona göre İsa yakışıklı, iyi kalpli biridir ve doğal olarak babasının da onun gibi olduğunu düşünür. Küçük bir kız çocuğunun kurduğu hayallerle mutlu olmasını ‘günah’ sayan ve onu kapalı bir kutunun içinde yetiştirmeye çalışan çevre, ya da toplum da diyebiliriz, onu zamanla dışlanmış bir kişiliğe dönüştürmüştür.

Sadece rahibeler okulu da değil, dördüncü bölümde kilise tarafından afaroz edilir. Hatta yaşadığı köydeki insanlar bile onu sevmez ve arkasından kötü kötü konuşurlar. Suçu ise evini, yuvasını, küçük çocuklarını, hem de biri emerken, kocası Hans’ı terk etmesidir. Bütün köy halkı Rosa’yı suçlamış, şikayet etmiş, arkasından konuşmuştur. Toplumdaki ikiyüzlülüğe değinen anlatıcı; insanların kendi özgür seçimlerinin peşinden gitmelerini

ve bunun sonucunda büyük bir kitle tarafından dışlanmalarını ele alır. Bu kitlenin için de basın da vardır; Rosa'nın okuduğu *Sizlerle Başbaşa* dergisi, köyde yaşayan bir kadının üç çocuğunu bırakmasını haber yapar. Anlatıcı da abartı bir dil kullanarak bu yaşananları bizlere sunar.

Sizlerle Başbaşa” dergisinde diyordu ki, bir kadın diyordu bırakmış kocasını, yavrularını, hem de Katolik bir kadın, bir köyü bırakmış, o kadar saygılı kişilerin yaşadığı ve güneyin en saygılı papazının vaaz verdiği köyü, kilise kadını, o köyün kilisesi kadını aforoz etmiş etmiş diyordu, aforoz etmiş yaaa, o kadınlar, sümüklü çocuklar, her pazar dayanılmaz şekilde erkekleşveren kocaları hep bunu dinlemişler, pazar sabahı, papaz hep o kadını anlatmış, papaz Tante Rosa'yı anlatmış, kocası sanki köyün kahramanı, bütün şapkalı kadınlar, o pazar, Tante Rosa'nın kocasını kaz kızartmasına davet etmede yarış etmişler, elma pastalarını porselen tabağa doldurmada yarış etmişler. Kilise, papaz, koca, hizmetçi aforoz yarışı etmişler (Soysal, 2013, s.s. 34-35).

Satırların arasına sıkışmış “hem de Katolik bir kadın, o kadar saygılı kişilerin yaşadığı, güneyin en saygılı papazı gibi” sözcük grupları, anlatının ironik yapılanmasında, eleştirinin daha baskın olduğunu gösterir. Ayrıca bu uzun pasajdan yola çıkarak, aforoz edenin sadece kilise değil, toplum olduğunu da söyleyebiliriz. Bireysel farklılıklara, özgürlüklere kapalı bir toplumun içinde yaşayan Rosa, çevresindeki insanların tamamen karşısında, tek başına kalakalır. Bu pasaj aynı zamanda, insan doğasının çabuk etkilenebilen, birbirlerini tetikleyebilen bir yanı olduğunu da gözler önüne sermektedir. Sonraki bölümlerde artık olumsuzluklar Rosa'yı beklemektedir.

Anlatıcının ironik bir anlatımla, eleştirinin temelini oturttuğu, aslında toplumdaki hoşgörüsüzlüktür. İnsanların birbirlerinin yaşam biçimlerine, kararlarına bu kadar tahammülsüz olmasıdır, doğal olarak bu tahammülsüzlük de Rosa'nın yaşamı boyunca belirleyici bir durum olmuştur. Onu mutsuzluğa sürüklemiş ve bulunduğu çevrelerde, ayırık otu gibi bir yaşamın içine itmştir. Doğal olarak da bu varoluş, anlatıcının karşı tarafa, okuyucuya da diyebiliriz, iletme istediğidir. Farklı bir açıdan da toplumda yaşanan olumsuzlukları, ironik bir anlatımla eleştirerek, karşı tarafı rahatsız etmek, onu düşünmeye sevk etmektir. Yazar amacına ulaşabilmek için de, birçok yerde ironiyi kara mizahla birleştirir. Bu durum da daha can yakıcı olur. Sonuç olarak da anlatıcının tepkisi daha belirgin bir biçim alır. Özünde de bu iki anlatım biçiminin birleşimi gibi,

sanatta mizahî anlatım biçimlerinin bir arada kullanımını da her zaman daha sarsıcı olmuştur.

İroninin dilinden, birey ya da toplumla ilgili her konuyu kıstas alarak eleştiren, eserlerden biri de *Tutunamayanlar*'dır. Her konu Turgut'un ve Selim'in dilinden aktarılır; yani kimi zaman konuşmacı Turgut olur; kimi zamansa Selim. Türler de değişir; tiyatro metni, şiir, destan, sözlük, ansiklopedi, öykü vb. her türlü edebi tür kullanılmıştır. Konular da değişir; siyaset, sanat, tarih, din, eğitim vb. hepsini görürüz. Ele alınan meselelerde, sorun olarak tanımladıkları mevzuyu, abartılarla, karşıtlıklarla, kimi zaman alay ederek metne yerleştirirler. Hepsi komik bir dille sunulmuştur; ancak bazılarında ironinin dozu alaydan çok eleştiriye kayabilir ya da eksikler daha eleştirel bir tonda var olabilir. Özellikle de eğitim, din, siyaset gibi konularda bu oluşum daha net görülebilir.

Vatan kavramının, küçük bir çocuğun dilinden nasıl algılandığı ve en önemlisi büyükler tarafından nasıl öğretildiği, ironik anlatımla eleştirilen konulardan biridir. Çocuklar için vatanın ne demek olduğu anlatılır; ancak asıl sözün gittiği yer, ülkeye yerleştirilmeye çalışılan Türk tarihini, siyasetini şekillendirenlerdir. Tabi bu eleştiri, ilkokula yeni başlayan Turgut'un gözünden, her sabah ant içme eylemi üzerinden, komik bir dille yapılır.

Bir de vatan denen bir şey vardı ki, çok iyi korunması gerekiyordu. Bizler, her sabah hep bir ağızdan onu özümüzden çok sevdiğimizi, ant denilen bir şey içerek haykırıyorduk. Bir de çatık kaşlı adam resimleri vardı ki, babam onlara, gazetede ki amcalara yaptığım gibi, sakal bıyık takmamı şiddetle yasak etmişti. Kocaman bir dünyanın içinde... şaşkınlıkla ne düşüneceğimi bilemiyordum ve öğretmen gelince arkadaşlarla birlikte ayağa fırlayıp kıvanç duyduğumu söylüyordum bağırarak (Atay, 2008, s. 75).

İlerleyen satırlarda da ülkeyle ilgili, özellikle eğitim sistemi, dilin Türkçeleştirilmesi konularına değinen Turgut, bu satırlarda; okul ve babası arasındaki gidip gelmeleri anlatır. Babasının eskiyi, öğretmenin yeniye dile getirmesinin sonucunda arada kalan Turgut, arka planda ülkedeki kültür çatışmalarını; donanımsız, hiçbir getirisi olmayan eğitim sistemini, “kocaman dünya” içerisinde çocuklara ezbercilikle, anlamı öğretilmeden kafalarına yüklenen bilgileri vb. sıralar gider.

Sadece Turgut değildir; Selim de birçok bölümde eğitim sistemine değinir ve Turgut’la aynı düşünce yapısına sahip biri olduğu için konuyu benzer yaklaşımlarla değerlendirir. Yine temel sorun ‘ezbercilik’, ‘ezberci zihniyet’tir. Selim ise şarkılarında yeni taşındığı Ankara’ya uyum sağlama çalışmalarını dile getirir. Taşra kültürü ve şehir arasında kalan Selim için bir anlamı olmayan sembollerdir. Konuşan yine küçük bir çocuktur; onun anlamını bilmediği birçok şey kafasında dolanmaktadır.

Taşhan,
Bana dünyanın en büyük meydanı gibi geldi.
Gözüne güneş gelmesin diye elini
Siper eden Mehmetçik heykeli ne güzeldi.
Ve büstlerinden yalnız göğsüne kadar tanıdığım
Atatürk (Atay, 2008, s. 119).

Özellikle son iki dize, anlatıcının iletmek istediği konuyu, ele aldığı sorunu açık bir dille ortaya koymaktadır. Ezberciliğin sonucunda, çocukların gözünde, anlamsızca kafalarına dayattıkları bilgilerin, onlar için boş bir kavram olmaktan öteye gidemeyişidir. Ankara, yeni gelen bir çocuğun gözünden değerlendirilir. İlerleyen satırlarda da, Ankara şehrinin ilkelliğini, geride kalmışlığını dizelerin, sözcüklerin arasına gizleyerek dile getiren anlatıcı Selim’in dünyasındaki bunaltıcı atmosferini de bu sayede aralara sıkıştırır. Şehrin yapılaşmasındaki eleştirilere, estetik algının hiç olmamasına değinen bu satırların devamında, ironi şiddetini artırır ve her açıdan toplum masaya yatırılır.

Tutunamayanlar’da “batılılaşma” kavramı da, ironinin dilinden -birçok romanda olduğu gibi- eleştirilen konulardan biridir. Üniversitelerde okutulan, hakkında bir sürü makaleler ve kitaplar yazılan, yıllarca tartışılan ve toplumun her kesimine ucundan da olsa değinen bir kavram olarak, romanda yerini alır. Nedeniyse ‘batılılaşmanın’ tüm toplumu ilgilendiren bir kültür değişikliği olması; ayrıca batı ve doğu arasında sıkışıp kalan bir milletin çaprazlayarak yürümesidir. Bu arada anlatıcı, ironik bir alayla da; geçmişine, kültürüne sahip çıkma adı altında var olan Öztürkçeleştirme hareketine de değinmeyi unutmaz.

Yüzyıllardan beri sürüp gelen ve “Neden Batılılaştırıyoruz?” “Neden Her Şeyi Kendimize Benzetiyoruz?” “Neden Yüzyıllardır Denenmiş Uygulamaları Yapımıza Uyduramıyoruz?” gibi makale ve kitapların sorularına kesin bir karşılıktır Bilig-

Tenüz. Yazıtı incelemeye başlayanlar, hemen bunun gibi birçok sorunun karşılığını, Bilig-Tenüz'ün deyimiyle tümaçtarsız (yani tümüyle açık seçik ve tartışmaya yer vermeyecek biçimde) bulacaklardır (Atay, 2008, s. 146).

Anlatıcının, “Bilig-Tenüz Yazıtı” diye kastettiği Göktürk Yazıtları’dır. “Tümaçtarsız” ise Öztürkçe hareketinin, dili sadeleştirme çabaları içerisindeki yeni yeni ve kimilerine garip gelen sözcükler uydurmasının bir ironisidir. Genel olarak bu komik seslenişlerin arkasında, dikkat çekilen nokta, toplumdaki kültür karmaşası ve yazara göre anlamsız, bir getirisi olmayan ve bir noktaya varmayan -özTürkçe hareketi gibi- işlerle uğraşılmasıdır. Kültür ve medeniyet kavramlarının doğru algılanmadığını hissettirir, bu satırlar.

İlerleyen satırlarda da ele alınan grup; Batı-Osmanlı-Yeni Türkiye üçgeninde farklı düşüncelerle de olsa bu konuya kafa yoran aydınlardır. Daha doğrusu anlatıcı, verdiği komik örnekler sayesinde, ülkemizin geri kalmışlığıyla, kimileri tarafından olmayan gelişmişliğin var kabul edilmesiyle ya da Batı kültürünün temellerinin Türk kültürüne dayandığını düşünen aydınlarla dalga geçmektedir.

Önce, neden Batı kültürünü alıp soysuzlaştırdığımızı sanıyoruz? Batı bizim kültürümüzü alıp soysuzlaştırmış olmasın? Tanzimatla birlikte başlayan “Garplılaşma” hareketleri, bir kültürün kötü bir biçimde kopya edilmesi mi demektir? Yoksa, biz, aslında gene atalarımızdan miras kalan bir medeniyete mi dönüyorduk? Bilig-Tenüz’ü inceleyenler görecektir ki, biz, yeni uygarlığımızın asıllarını teşkil eden bütün kurumları, akımları ve düşünceleri yeni bir biçime sokarken bir keşmekeş ve bilmezlik içinde değildik; kökü ta ki bin yıl öncesine dayanan ve her noktası akıllara durgunluk verecek bir biçimde hesaplanmış olan bir bilimselliği sürdürüyorduk. Yoksa ayakta kalabilir miydik? (Atay, 2008, s. 147)

İnce alay da kendini hissettirir bu satırlarda. Ayrıca anlam, bu konulara hakim olmayan, bilmeyen kişiler için anlamsız gelebilir. Ya da içerisindeki ironiyi fark etmeyebilir; açıkçacı anlam biraz kapalılaşır, karşısında deneyimli bir okur ister. Anlatıcı iletmek istediği asıl anlamı sözcüklerin arkasına fazlasıyla gizlemiştir. Okuyucu için iletiye ulaşmak, entelektüel birikim gerektirir. Kimileri için bu pasaj “Türk milleti, kültürünü ne kadar üstün görüyor” gibi olumlu yargılar bile doğurabilir. Ama özünde, var olan; Türkçülük hareketinin ironinin dilinden eleştirisidir.

Kültürel meselelerin dışında temeli ekonomik tutarsızlıklara dayanan, toplumdaki hiyerarşik yapılanmanın, birbiriyle tutarlılığı olmayan hayatların ve bunun doğurduğu şehirden ve varoş kültürünün arasındaki ayrımın karşımıza çıktığı eserlerden biri de *Geç Başlayan Yargılama*'dır. İki grubu da birbirinden ayıran yazar, her ikisini de olumsuz bir tutumla yaklaşır. Ortada bir suçlu olduğunu hissettirir; ancak kim olduğunu açıklamaz, zaten temelinde eleştirdiği de, bu iki grup arasındaki farklılıklardan sorumlu olan kapital sistemdir. Zaten sadece ironinin değil, kapital sistem, mizahın kullanıldığı birçok eserin, karşısına aldığı, eleştirdiği kavramlardan biridir.

Yolun aşağısında sarıların, kırmızılarının ve acı yeşillerin egemen olduğu giysilere bürünmüş kadınlı kızlı bir küme yürüyordu. Kapıcı karıları, kapıcı kızları. Burada iç içe iki ayrı toplum yaşıyor. Davranışlarıyla, konuşmalarıyla, alışkanlıklarıyla birbirinden apayrı iki insan türü. Onlar yapıların toprak düzeyinin altında kalan kesimde kalorifer kazanlarının çevresine öbek öbek birikmişler... Bizse kendi ağırlığımız ve polyester kaplı mobilyalarımızın, buzdolaplarımızın, çamaşır makinelerimizin ve bütün gazı fırınlarımızın ağırlığıyla onların üstüne abanmışız kat kat (Dölek, 1993, s. 84).

Bu satırlar; ironinin gözünden bakıldığında içersinde alay ya da gülünç barındırmaz. Daha çok bu ironinin olumsuzlayıcı, tepkisel bir eleştirisini barındırır. Hatta küçümseyici bir tavır bile olabilir. Bu iki farklı kesim, iki farklı dünyanın, alışkanlıkların insanıdır; ilginçtir ki sanki farklı ülkelerde yaşıyormuş gibi de aralarında kapıcılık hizmetinden ya da alışverişten başka bir iletişim de yoktur. Ait oldukları yerler başkadır, birbirlerine selamı bile zor verirler. Aynı *Murtaza*'da olduğu gibi, iki farklı sınıfın çatışmasıdır. Ancak *Murtaza*'da bu farklılığı ironik bir dille eleştiren dil yapılanması, bu romana göre daha güçlüdür ve zengindir. Özellikle alt sınıftan birinin, kendi var oluşunu, çevresini, küçümseyici bir dille yargılaması, ironideki komiği doğuran en belirgin özelliktir.

İroninin “dış dünyaya yönelik bir açıklama” olup olmadığı konusunda süregelen tartışmalar, kimi noktada, metne anlamsal açıdan yaklaştığımızda bu tanımlamayı örneklendirir. Her ne kadar ironinin temeli, satir gibi toplumsal çıkışlı olmasa da, daha bireysel olsa da, kimi zaman kişinin içinde yaşadığı toplumla ilgili sorunları dile getirmede başvurulan bir anlatım yoludur. *Geç Başlayan Yargılama*'da roman karakteri

Serhan toplumla uyuşamayan bir tip olduğu için, çalıştığı yerde, sokakta, parkta vb. karşılaştıklarını tepkisel bir dille ifade etmiştir.

Neyine gelirler bu kentin akın akın? Bunca kötü koşullara kendilerini koşa koşa attıklarına göre, geride bıraktıkları koşulları sen düşün. Elbet gelirler! Kim suçlayabilir onları? Yağsız pirinç çorbası yemeklerin en güzeli değil kuşkusuz. Ama pirinçsiz pirinç çorbasından daha iyi. Gelin kardeşler, gelin bacılar! Sofraya buyurun. Ekmek size gelmiyorsa, siz ekmeğe gelin (Dölek, 2013, s. 23).

İnsanların İstanbul'a göç etmesini sorgulayan ve sonra kendince haklı sebepler bulan Serhan, temel nedeni doğal olarak fakirliğe dayandırmaktadır. Toplumun iş bulmak, para kazanmak, karnını doyurmak amacıyla kentlere akın etmesinin, şehirler arası yaşam farkının, onları çok da iyi yaşamların beklemediğinin dile getirimidir, arka planda ise eleştirisidir, bu satırlar. Kendini var etmeye, zar zor kurabildiği yaşamını sürdürebilmeye çalışan, çoğunlukla varoş kesimin sesidir.

Bu olumsuz tavır, üst kesime de hissedilir, ancak içerik farklıdır; onlar pis göründükleri, kötü yerlerde oturdukları, kısacası varoş oldukları için değildir. Onlara duyulan tepki, daha çok etik değerlerin zayıflığından kaynaklanır. Özellikle de işin içine çalışma ahlakı, yani 'para' girince de; bu ahlakî değerlerin eksikliği daha çok kendini gösterir. Doğal olarak sorun yine kapital sistemin eziciliğinde, bu kapital sistemi çeviren para babalarının sömürmeye yönelik kurduğu yaşam algısında düğümlelenip kalır.

Kimileri de vardır ki, kazanırlar, zengin olurlar, hem de öyle çok çalışarak falan değil. Sadece nerede, ne zaman, nasıl çalacaklarını bilirler. İşlerine en iyi böylesi gelir; çünkü çalışarak kazanmak, emeğinin hakkını almak zordur. Onun yerine kestirme yoldan, çalmak daha kolaydır. Ayrıca Türkiye'nin çok da yabancı olduğu bir durum da değildir aslında. Bu açıdan toplumun içinde bolca bulunan bu grup ironinin dilinden eleştirilir.

Öyle. Çalacaksak soğukkanlılıkla çalalım. Çalmayacaksak, çalanların işlerine burnumuzu sokmayalım. Buradan çaldıklarından başka. Leman Hanım'ın sigorta doktorlarıyla birlikte yürüttüğü istirahat satışından sen de pay alıyor musun? Günlük durum çizelgeleri senin önünden de geçiyor. Burada çalışanların yüzde onu istirahatlı her gün. Bunların bazıları senin özel işlerinde çalışıyor. Çifte kazanç diye buna denir. Parayla istirahat alanlar da çift yönden kazandıklarını sanıyorlar ama, aslında çift yönden kazık yiyorlar (Dölek, 1993, s. 99).

Serhan, iç konuşma tekniğiyle aklından geçen her şeyi, aslında karşısında oturan Kürşat Bey için söylemektedir. Çünkü Kürşat Bey'in, şirkette el altından para çaldığını, kendi çıkarları için de kime işi düşerse para yedirdiğini, herkes biliyordur; ancak müdürü olduğu için yüzüne kuramadığı cümleleri, içinden dile getiriyordur. "Biliyorum. Sen de hırsızısın. Keşke bunu yüzüne söyleyebilecek kadar yürekli olsaydım!" (Dölek, 1993, s. 99) Doğal olarak Serhan'ın bu iç konuşmaları sadece kendi içinde kalır ve insanların bu çıkarıcılığı da bir şekilde dile gelse de, kendisini rahatsız etmeye devam eder ve zaman zaman sorgular, insanların bu ikiyüzlülüğünü.

İş ahlakının olmaması, bir yerlerden nasıl para araklayabilirim düşüncesiyle insanların hareket etmesi, küçük hesapların peşinden koşmaları vb. konular *Demokrasi Sakız Çiğniyor*'da da karşımıza çıkar. Okuyucuyu çok yormayan, eleştirinin tonunun daha açık bir dille belirlendiği benzer anlatım tarzıyla karşılaşırız. Konular da birbirine yakındır; sosyal devlet meselelerinin yanlış işleminin sonucunda ortaya çıkan sorunlar üzerinden gitmektedir. Ancak ironinin verdiği dil zevkini barındıran bir anlatı değildir. Daha doğrusu anlatıcı, zaman zaman ironik dili kullanmayı tercih etse de, etkili bir anlatım karşımıza çıkmamıştır.

Yine para vardır; yine paranın egemenliği söz konusudur. Ve para kavramının toplumdaki işleyişi, demokrasi üzerinden açıklanır. Anlatıcı paranın alışverişini, hiç de demokratik bulmadığını vurgulamaya çalışır. Toplumdaki demokrasi algılamasını, romanın başlarında ticaretteki anlaşmaya indirgeyerek, daha doğrusu insanları kandırma olarak ele alan anlatıcı, insanların ikiyüzlülüğünü ve paraya olan düşkünlüğünü gözler önüne serer. İnsanları kazıklamanın adı demokrasi olur ve insanların çaresiz oldukları için kabullenmekten başka yapabilecekleri bir şey yoktur.

Kilosu bir liradan Numan Emmi'ye satılan on bin kilo kepek..
 Kilosu elli kuruştan Numan Emmi'den yeniden geri alınan kepek..
 Ve bunun adı alışveriş..
 Mademki demokrasiyle yönetiliyoruz dedi Hüsmen Ağa..
 Kepekli demokrasi mi... (Yel, 1987, s. 44).

Konuşan aynı kişidir; kendi sorular sorar, cevabını bildiği sorular. Zaten cevaplayan da kendisidir. Cümleler üç noktayla biter, anlamın ucu açıktır ve bütün satırlar metnin içerisinde koyu renkle dikkat çekmektedir. Anlatıcı, okurun işini kolaylaştırmıştır; anlamı açık açık belli eder, okura bu koyu renkli satırlara ‘dikkat et’ der, sayfanın iletisi asıl bu satırlara gizlenmiştir, mesajını belli eder. Doğal olarak ironinin çözümlenmesinde, bu gibi taktikler bir araçtır. Zaten çözümlene açısından da *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi daha fazla emek isteyen romanlar kadar zor değildir.

İlerleyen satırlarda da, Hüsmen Ağa yanındaki yeni işe başlayan yardımcısına, ticarete başarılı olmanın üç ana kuralını anlatır ki, söylediklerini ciddiye alsın ve müşterileriyle pazarlık yaparken bu öğütlere uysun diye. Üçkağıtçı olabilmenin, insan yaşamına ne gibi başarılar getirebileceği anlatılır..

Birincisi...

Kim olursa olsun kazıklayacaksın. Baban olsa, kardeşin olsa gözünün yaşına bakmayacaksın. Sen kazıklamadın mı, lamı cimi yok, seni kazıklarlar...

İkncisi...

Nerede olursa olsun kazıklayacaksın! Çarşıda, pazarda, dükkanda, yolda, evde. Hatta camide bile...

Üçüncüsü...

Ne zaman olursa olsun kazıklayacaksın. Akşam, sabah, gece, gündüz, yaz, kış... Bayram seyran demeyeceksin, kazıklayacaksın! (Yel, 1987, s. 46)

Alışverişin temelini insanları ‘kazıklamak’ olarak gören Hüsmen Ağa için, kasabadaki herkes para koparılacak birer eşyadır. Doğal olarak dükkanına gelen herkesle de iletişimini bu doğrultuda kurar, kimi zaman insanlara borç para verir, karşılığında yüksek miktarda faiz alarak; kimi zamansa çok pahalıya ürün satar. Anlatıcının bu örnek üzerinden, asıl kastettiği anlam ‘kazıklamanın’ toplumda ne kadar yaygın, milletimizin alışık olduğu bir kavram olmasıdır. Ve “kazıklayacaksın” derken de, tam tersi bir iletiyi vurgulamaktadır

Romanın sonunda da hükümetin, yani yönetimin merkezi Ankara’ya atanan lise müdürü Rauf Bey ve Rıfki Teneke kültür şubesinde buluşurlar. Rıfki Teneke, Rauf Bey’e binayı gezdirir; ancak karşı tarafta bir şaşkınlık vardır, çünkü dışarıdan silah sesleri

gelmektedir, kendisine bir oda verilmiş ve sekreter kız da sakız çiğneyerek onu beklemektedir.

“Rıfki” dedi.

Rıfki, gözlerini sakız çiğneyen sekreter kızdan ayırmadan:

“Söyle Rauf” dedi.

“Burada demokrasi var mıdır?”

“Elbette vardır Raufçuğum.”

“Nerededir?”

Rıfki, kızın yanına yaklaşmıştı iyice. Sanki ağzına girecekmişçesine...

“İşte buradadır demokrasi. Ve de gördüğün gibi sakız çiğnemektedir.. (Yel, 1987, s. 190)

Demokrasi kavramının, toplumdaki içi boş bir yapının üzerinden ilerlemesinin örneğidir, bu satırlar ve anlatıcıya göre, “sakız çiğnemek” nitelemesiyle demokratik yaşamın olmaması, insanların da bunun ciddiyetini anlamaması eleştirilir. Bir açıdan toplumun cahilliği de arka planda olsa da, açıkça dile getirilmese de, yazar sözcüklerin arkasında bu örneklerin alışıldık bir sahne olduğunu ima eder. Zaten ironinin amacı da budur. İroni açık açık eleştirmez. Bu eleştiriyi okur, görünmeyen anlamın içerisinde çabalayarak kendi bulur. Yukarıdaki satırlar, okuru uğraştırma açısından, zaten çok da zor bir ironi örneği değildir.

İroninin dilinden eleştiriler, toplumla ilgili konularda hep aynı noktaya dayanır: açlık, fakirlik, işsizlik, maddiyata dayanan eşitsizlikler... Kimi zaman da siyasî konular baskın çıkar; demokrasi, laiklik, yönetim vb. gibi. Bu sorunlardan özellikle siyasete değinen anlatılardan biri de parodik bir dille yazılmış olan *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'dir. İroninin dilinden eleştirilen temel konulardan biri de ekonomideki düzenin yanlış işlemesi, haksız bir düzenle toplumun büyük bir kesiminin aç olmasıdır. Daha doğrusu kurulan düzenin fakirin ezilmesine dayalı olduğunu dile getirmektedir. Kısacası yanlış bir yönetim vardır, devletin başındakiler aldıkları tüm milletin sorumluluğunu hakkıyla yerine getirememektedirler.

Romanda ironik anlatımla eleştirilen sorunlardan biri de ülkenin ekonomisidir ve günümüzde de hala geçerliliğini koruyan, halkı boğulma noktasına getiren, yüksek vergilerdir. Ayrıca milletin tepesine kurulmuş olan üst sınıfın ya da özelleştirirsek patronların, bir köşeye çekilerek kendini koruması; geriye kalanların da devlete vergi

ödemek zorunda olmasıdır. Soylular ve varsıllar dışında olan insanların ödemeye zorunlu olduğu vergiler, doğal olarak ironik bir dille, dile getirilmiştir. Lonca Başkanı'nın, IV. Sultan'a yaptığı vergilerle ilgili açıklama, komiktir bir o kadar da devletin bu doğrultuda aldığı önlemlere bir eleştiridir.

- Biz her zaman devlete yardıma hazırız Sultanım! Yalnız, önerimi yanlış anlamayasınız. Bilirsiniz, yüzyıllardan beri, soylulardan, varsıllardan vergi alınmaz ülkemizde. Bu bağışıklık, devletimizin temel kurallarından biridir. Çünkü bizler vergi verecek olursak, halkın yanında saygınlığımız kalmaz, halktan farksız oluruz. Bu da devletin çökmesi demektir. Demek istediğim, devlete öteden beri vergi verenlerden yeni vergiler alınabilir (Bener, 1981, s. 67).

Vergiyi vermesi gereken kesimin her zaman zar zor geçinen insanlar olması, bu satırlarda, ironik bir anlatımla dile getirilir. Cümlelerde ironiyi fark etmek ve yazarın, neyi dile getirmek istediğini anlamak çok zor değildir. Abartılı bir dil kullanıldığı için anlatıcının sataştığı kesim ya da politika açıkça kendini gösterir. Zaten abartılı bir dil kullanılmasındaki amaç, kimi ironilerden farklı olarak, anlatıcının neyi, kimi eleştirdiğinin okurların büyük bir çoğunluğu tarafından fark edilmesini sağlayabilmektir.

Devamında da aynı üslupla Bezirgânbaşı, sıradan vatandaşlardan vergi alınması gerektiği gibi söylemlerini sürdürür. Sultan'a sunduğu öneriler, aslında gayet saçma, anlamsız, tamamen belli bir kesime yönelik olsa da, Sultan tarafından kabul edilir. Anlatıcının, 1950'leri eleştirdiği bu satırlar, ülkede doğru bir yönetimin olmadığını, eşitsizliğin devam ettiğini, sosyal devlet anlayışının kurulamadığını iletmektedir. Açıkçası dürüst ve ahlakî değerlere bağlı olmayan insanların sözünün geçerli olması, anlatıcının üstüne basarak okurun önüne koyduğu bir meseledir.

- Aman Sultanım, bizim vergi verecek gücümüz mü var? Bizden vergi alınacak olursa bütün işler durur. Ama, Lonca Başkanımızın dedikleri gibi, öteki kullarımızdan, sıradan vatandaşlarımızdan yeni vergiler alınabilir. Örneğin, tüccardan alış veriş edenler, aldıkları mal bedelinin bir bölümünü alış veriş vergisi olarak hazineye ödeyebilirler. Sonra, pazar yerlerini kentin surları içine alıp giriş çıkışı vergiye bağlayabiliriz. Buna da giriş çıkış vergisi deriz. Ayrıca, bir yandan su tüketimini kısıtlamak, bir yandan da hazineye gelir sağlamak bakımından çok yararlı olan bir çeşme vergisi de konulabilir (Bener, 1981, s. 67).

Lonca Başkanı, ilginç vergi önerileri getirir “giriş-çıkış vergisi, çeşme vergisi” adı altında. Uyanıkça devletin, ülkenin her geçen gün ekonomik alanda çökmesine getirdiği çözümler, ‘sıradan’ vatandaşın sömürülmesine dayalıdır. Satırlardaki ironi açık bir dille yapıldığı için, karşısında çok da entelektüel bir donanım gerektiren okura ihtiyaç yoktur.

Yoksulların ellerindeki imkanları almak, yaşamlarını zorlaştırmak, aç olan insanları bir de gereksiz vergilerle susuz bırakmak, Sultan’ın çevresindeki Filozof’un da fikirlerini beyan etmesine olanak sağlamıştır. Dil daha da fazla saçma bir algıya doğru kayar, daha doğrusu Filozof’un önerileri gerçekliği olmayan temeller üzerine kurulu olduğu için, alaycı bir dile doğru yönelmesi açıkça fark edilir. Komiktir; felsefi önerilerle halkı kandırma peşindedir. Ama ne yazık ki söylediklerine inanan bir grup da vardır. Anlatıcı ironik alayın dilinden, ülkenin başındakilere, entelektüellere, aydınlara seslenir.

- Ben, gerçi, her Boyuneğmez yurttaşına geçim güvencesi verilmesinden yanayım, ama, unutmamalı ki, açlık ve perhiz, düşünme gücünü artırır. Aç insan, gerçekleri daha iyi görür. Erdemin temeli perhizdir, açlıktır. İnsan gerçek mutluluğu, ancak, az yiyip az içerek ulaşabilir... (Bener, 1981, s. 69)

Bu açıklamaya Soyтары bile şaşırır ve “Aman Sultanım, Filozof hazretlerine bir şey söyleyin, bu gidişle mesleğimi elimden alacak...” tepkisiyle, Filozof’un saçmaladığını, kapalı bir anlatımla belirtir (Bener, 1981, s. 69). Zaten anlatıcı her gruba el atarak, akılcı düşünemediklerini, insanları kandırdıklarını, hatta kendilerini bile, siyasetin bu şekilde kurulamayacağını bildirir. Doğal olarak da kaybeden Boyuneğmezler ülkesi olur; kendilerinin de içlerinde olduğu için kaçabilecek yerleri yoktur.

Romanda Boyuneğmezler ülkesine uzun süreli yağmurlar gelir ve insanlar evlere kapanır, aç kalır, ülke gittikçe kötüye gider. Bu dönemler, aslında Cumhuriyet Türkiye’sindeki ekonomik krizleri göstermektedir, insanların maddi açıdan tüm yollarının kapandığı, köylünün üretiminin desteklenmekten öte kösteklendiği, yerli üretimin durdurulduğu, zenginlerin daha da güçlenirken halkın daha fakirleşmesi vb. İkinci Dünya Savaşı’nda ve sonrasında Türkiye’nin içinde bulunduğu çıkmazlardır, bir açıdan.

Anlatıda faşist yönetimlerin, şiddete dayalı politikaların eleştirisi de devamındaki bölümlerde gelir. Daha doğrusu, söz konusu olan; ülkedeki rejimin gittikçe dikta yönetimine doğru kaymasıdır. Anlatıcı bu satırlarda darbe dönemlerine gönderme de bulunur ve içindeki kızgınlık, şiddete odaklı sözcük gruplarına dönüşmeye başlar.

Kim demiş güçsüz diye Boyuneğmez Ülkesi?
 Yeneriz hiç korkmadan her türlü felâketi
 Tanrı'ların izniyle, başta Dördüncü Sultan,
 Zarar gelmez bizlere çıldırtan yağmurlardan!
 Çılgınlar orta yerde dolaşmasınlar diye
 Tımarhaneler açtık yurdun dört köşesine.
 Zıندانları çoğalttık, okulları kapattık,
 Çok güçlü silahlarla zaptiyeyi donattık
 Özel sarnıçlarımız temiz sularla dolu,
 Bilginler, sanatçılar, soyluların konuğu
 Bizler yöneticiyiz, soyluyuz, varlıklıyız,
 Güç bizde, para bizde, yalnız biz akıllıyız!
 Uygarlığı biz kurduk, devlet bizden sorulur,
 Önemli olan biziz, halk olmasa da olur! (Bener, 1981, s. 95)

Varsıllara göre, halk değersizdir, işe yaramayan bir varlıktır. Parodi ve ironinin birleştiği bu dizelerde, ülkedeki yönetimin sorgulaması vardır. Güçlü olanın dilinden yazıldığı için, abartılı bir sözcük kullanımı kendini gösterir. Halk ve biz ayrımı çok keskindir, hatta halkı küçük görmeye kadar dönüşür. İroninin dilinden asıl kastedilen ise; yönetimin, üst tabakanın altında ezilen halkın çaresizliği ve her geçen olumsuzaya doğru yol alan ekonomik sermayeleridir.

'Halk'ı değersiz bir yığın olarak gören varsıllara en güzel cevap, Soyтары'dan gelmiştir; çünkü Soyтары var olan gerçekliği bildiği için, bunu her iki tarafa da dile getirmek ister. Başarılı bir söylemle de yapar. Soytarılar her zaman 'soyтары' kimliğinin altında akılcı, dürüst ve korkmadan var olan gerçekliği, kendi düşüncelerini söyleyebilme özgürlüğüne sahip olan kişiler olduğu için Sultan'a karşı gelebilir. Nasıl olsa kendilerini çok da ciddiye alan olmadığı için acımasızca ama gülmecenin dilinden kendilerini gösterirler.

Halk olmasa olur da, ya da herkes çıldırırsa,
 Kalmazsa ne yaparız tek yer tımarhanede?
 Kimi sömürürsünüz, sömürülen olmazsa? (Bener, 1981, s. 96)

Son dize her şeyi özetlemektedir. Okurun anlayabileceği açık bir dille yazılan bu dizeler, güçlünün, güçsüz üzerinden kendini var etmesi esasına dayanır. Anlatıcının dile getirdiği gerçekler, devletin başında bulunan kişilere ve bu sorunların neden kaynaklandığını anlamalarını isteyen okurlardır. Bu dizeler; okurun, gözünü açabilmesi, doğruyu görebilmesi adına her zaman yanındadır. Doğal olarak edebiyatın içine girmiş her okur için *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*, çok zor olmadan anlaşılabilir bir romandır.

Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri, gülmece türlerinden ilk olarak parodiyi -anlatının temel yapısıdır- devamında da ironiyi ve yergiyi kullanmış bir eserdir. Düzyazı ve şiir biçimiyle yazılmıştır ve metnin öne çıkan en önemli iki özelliği güldürmek ve eleştirmektir. Kara mizah gibi can acıtmak ya da kötülüğü öne çıkarmak gibi bir amacı yoktur ya da ironinin dilinden okuru çok da fazla yormak istemez. Ülkedeki yanlış giden durumları farklı zamanda ve mekanda, kurguladığı olaylar üzerinden anlatır. Toplumsallığı ağır basan bir konu dizilimi olduğu için, bireyin kendi iç dünyasındaki çatışmalardan çok grupların çevreleriyle olan uyumsuzluğu söz konusudur. Anlatıcı ezilenin yanındadır; ironiyi kolay bir var oluşa sokan nedenlerden biri de, yazarın kimin tarafında olduğunu açıkça hissettirmesidir. Genel olarak ironide ya da kara mizahta anlatıcı ya da sanatçı kendini gizlemeyi esas edindir. Bu açıdan Erhan Bener, yönetimin uyguladığı yanlış politikaların ya da kanunların, birebir karşısında olduğunu açıkça belli eder.

Tutunamayanlar'da, *Geç Başlayan Yargılama*'da, *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde vb. dile getirilen toplumsal sorunlar, işin içine baskın bir dille kara mizahın da karışmasıyla, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kendini gösterir. Yine ezilen vardır, yine ezenler vardır, yine tüm yasalar, uygulamalar devletin kaymak tabakasındaki kişilere göre yapılır. Kimilerinin canı yanar; ama kimseler görmez ya da görmemezlikten gelir. Kısacası haksızlıklar sıralanır gider. Ancak bu anlatıda çekilen acılar daha belirgindir, toplumsal tabaka en alta inmiştir ve bu da gruplar üzerinden gösterilir. Metni farklı kılan ise; kendine has bir biçimin, masal dilinin tüm anlatıya sinmiş olmasıdır.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda toplumsal sorunlar, ezme politikasına bürünür ve bu yapının hangi ülkeye ait olduğu açık açık belirtilmez. Ancak herkes bilir ki belli bir ülkeye aittir. Yani anlatıcının ironinin dilinden okura ilettiği eleştiriler, Türk toplumuna, devletine ait gerçeklerdir. Anlatıcı Çiçektepe halkı üzerinden bu gerçekleri dile getirirken de sadece di'li geçmiş zamanı kullanmıştır ve fantastik bir dille, romana daha çok masal havası vermiştir. Bu masal dilinin arkasında ise haksızlıkların da olduğu sıkıntılı bir yaşam söz konusudur.

Romanda ironik yapılanmayla dile getirilen eleştiriler “açlık, su bulamamak, işsizlik” üzerinde temellenir. En basitinden çeşmelerinden su akmayan, daha doğrusu çeşmesi bile olmayan bu insanlar, kendi çerçevelerinde çözüm bulmaya çalışırlar, ancak bekledikleri yardım, başka olaylar üzerinden çözülür; o da yanlarına bir fabrika yapılmasıdır. İnsanların bir damla su bile alamadığı bu tepeye, bir süre sonra ilaç fabrikasının inşası ve fabrikanın atıklarının Çiçektepe’de yaşayan insanların üzerine salınması, onlara bir kurtuluş gibi gelir. Mahallede ilk önce, insanların kar tanesi sanıp şaşırdıkları beyaz tozlar, sonrasında ise günlerce su bekleyen kişilere mavimsi sıcak sular gönderilir. Bu sular aslında fabrikanın zehirli atığıdır; ancak insanlar sıcak su bulmanın sevinciyle ne yapacağını şaşırmış, fabrika sahibine duaya başlamışlardır.

Kar yağdıran fabrika günlerce taş yağmuruna tutuldu. Bahçe duvarı yıkıldı. Kapıları söküldü. Camları kırıldı... Erkekler günlerce yol başlarında fabrika sahibinin gözlerine görünmesini beklediler. Bu bekleme günler boyu sürüp gitti. Konduların üstünde karış boyunda fabrika karı birikti. Bir öğlen Çiçektepe’liler kokudan yarı baygın haldeyken tüm kondulara beyaz kaseler içinde fabrika sahibinden hediye yoğurtlar geldi. Arkasından yine beyazlar içinde bir adam konduları tek tek dolaşp insanları muayene etti. İnsanlar fabrika sahibine sövmekten vazgeçti. Herkes el açıp duaya başladı. Fabrika sahibi, konduların duasını aldıktan sonra fabrikanın serum ve ilaç şişelerinin yıkandığı mavimsi sıcak suyu oluk oluk mahallenin üstüne saldı. O gün Çiçektepe bayram yerine, düğün evine döndü. Sıcak suyun önü çevrildi. Aktığı deliğin çevresi çimentoyla sıvadı. Oraya bir çeşme kuruldu. Üç gün boyunca sıcak suyun başında çamaşır, kilim, yün kap kakak yıkandı. Çocuklar yundu. Yaz gününde kar altında mavimsi sıcak bir suyla yıkanmak yalnız Çiçektepe’lilere kısmet oldu (Tekin, 1990, s. 16).

Bu sıcak su, sonrasında Çiçektepe üzerinde garip değişikliklere yol açar; evlerin, çatıların, sokakların, hatta çocukların yüzlerinin rengi bile değişir. İnsanların vücutlarında yaralar açılır, saçlar dökülür vb. Tüm bunlara rağmen Çiçektepe halkı, mavimsi sıcak suyu çok sevmiştir, birçok su ihtiyacının görüldüğü durumlarda da bu

suyu kullanmışlardır. Ve komik olan, günlerce fabrika sahibini dövmek için bekleyen, fabrikanın atıklarıyla zehirlenen bu insanların; işyeri sahibinin bir kap yoğurt dağıtmasıyla bir anda yumuşayıp adama dua etmeye başlamalarıdır. Zehirli atığı da işlerine yarayacak su olarak görürler, mutlu olurlar. Onlar için sorun çözülmüştür. Aslında kandırılan bu insanlardır; ancak kandırıldıklarının bile farkında değillerdir. Bu komik görünümün altında, anlatıcı toplumun cahilliğini, zenginin ikiyüzlülüğünü, üçkağıtçılığını eleştirmektedir. Ayrıca doktor ve tüccar arasındaki işbirliği de satırların arasında dikkat çeker.

Fantastik bir dil kurulumunun arkasında toplumsal gerçekler okuyucaya iletilir. Ancak bu gerçekler rahatsız edici bir tonda verilmez, aksine okuru bol bol güldürür. Nedeniyse karşıtlıkların sık kullanılması, masal dilinde ilerlemesi, anlatıcının kendi yorumunu katmaması vb. diyebiliriz. Bir önceki paragrafta da görüldüğü gibi, anlatıcı hiçbir gerçekliği bilmiyormuş gibi yaparak, doktoru bile “beyaz gömleklili bir adam” diye niteler. Mavimsi sıcak suyuna kavuşan mahalleli için her şey bir anda değişir. Artık banyo yapabilmenin, gusül abdesti alabilmenin heyecanıyla mutluluktan havalara uçarlar.

Erkekler çeke çeke çeşmenin başına uzak bir yerden eski bir kamyon kasası getirdiler. O günden sonra Çiçektepe’de geceleri yatıp kalkan karı kocalar sırasıyla bu kamyon kasasının içine girdiler. Sıcak su dökündüler. Üstlerine durmadan baygınlık veren kar yağdı. Ay ışığında mavimsi sıcak su şıprdayıp parıldadı (Tekin, 1990, s.s. 16-17).

Anlatıcının “ay ışığında mavimsi sıcak su” şeklinde nitelendirdiği bu görünüm, özünde toplumun çaresizliğinin komik bir dile getirilişidir. Ve bu sıcak suyun parıldaması, insanlara güzel bir görüntü çizmesi, onları mutlu etmesi, arka planda insanların cahilliğini gözler önüne sermektedir. Zehirli suyun içinde yıkanmak ve bunun farkında olmamak var olan gerçekliğe ne kadar uzak olduklarını gösterir. Ezilen yine aynı kesimdir.

İroninin amaçlarından biri olan toplumsal ya da evrensel zaafı ya da açıkları ortaya çıkarmak olduğu için dile gelen eleştiriler, sanatçı ve okur arasında ortak bir dil dünyası yaratabilmelidir. “Benzer, biçimde okur ve yazar, içinde buldukları kültüre ve o

kültürün değerlerine yönelik ortak bir anlayışa sahip olmalıdır” (Cebeci, 2008, s. 324). Aksi takdirde iki tarafın niyeti de gerçekleşmemiş olur; özellikle de dile getirdiği sorunlar, aynı kültüre sahip insanlar arasında olursa her zaman iletişim daha kolay kurulur. “Çiçektepe’de konduların üstünden çatıları uçuran rüzgâr hiç eksik olmadı. Çatı tutmak, yemek içmek, geceleri naylon çuval giymek, mavimsi sıcak suda yıkanmak kadar olağan sayıldı (Tekin, 1990, s 19). Toplumdaki bu çaresizliğin yarattığı görüntüler, tüm roman boyunca karşımıza çıkar ve her seferinde anlatıcı, bu soruna ayrı bir noktadan bakarak, okuyucuların yüzünü güldürerek rahatsız eder. Şehirdeki bu düzenin kıyısında bile olsa, Çiçektepe halkının tutunmaya çalışması, aslında Türk toplumundaki büyük çoğunluğun yansımasıdır bir bakıma. Türkiye’nin dört bir köşesine dağılmış insanların seslenişidir. Tüm bu satırlar suçlamadan veya yargılamadan çok sorunu gözler önüne sermektedir.

Ülkemizin genel sorunlarından biri olan işsizlik, anlatı boyunca kendini hissettirir. İnsanların iş bulamama sonucunda yaşadığı problemler; bu sorunu çözmek için buldukları çareler, sığındıkları kişiler, özünde çok da bir işe yaramaz. Çünkü sorunun kaynağı da başka yerdedir, çözümü de başka yerde. Ancak rasyonel düşünebilme becerisinden yoksun olan bu insanlar; çözümün kaynağını -her türlü sorunda olduğu gibi- hocalara gitmekte, yatır başlarında dua etmekte bulurlar.

Bu yüzden Çiçektepe’de doğan çocukların kuruyup düşen göbekleri gizlice fabrika bahçelerine gömüldü. Büyüyünce işsiz kalmamaları için dualar edildi. Gönlü yükseklerde olan insanlarsa bebeklerinin düşen göbeklerini, sanat öğrensin diye oto tamirhanelerinin, atölyelerin, bir de uzaktaki bir okulun bahçesine gömdüler. Erkeklerse iş bulmak için sabah akşam Güllü Baba’nın böğürtlenle boyanmış bastonunu öptüler” (Tekin, 1990, s. 25).

Güllü Baba, mahalle halkı için bir destek noktasıdır. Maddi anlamda olmasa bile, maneviyat açısından insanların, sıkıştıkları her noktada sırtlarını dayadıkları, duayla bile olsa yardım istedikleri yerdir. Cahil insanların, kendi dünyasında kurdukları bu güç sistemi, her ne kadar saçma olsa da, bir şekilde işler. En azından içlerindeki umudu canlı tutmalarını sağlar. Bir çeşit kandırmacadır; özellikle seviye düştükçe bu kandırmaca döngüsü, doğal olarak, daha kolaylaşır.

Berci Kristin Çöp Masalları, başlığından, giriş kısmından, metnin sonuna kadar ironinin hakim olduğu bir anlatıdır. Yazarın kendine özgü masalsi bir üslubuyla, büyük şehirlerin arka sokaklarında kalmış taşra insanının panoramik bir görüntüsü çizilir. İroninin arkasında eleştirilen; bu insanları o konumda yaşamaya sürükleyen nedenler, onları sömürmenin yollarını arayan kişiler ve çaresizlik içerisinde yaşamalarıdır. İroninin alayına takılan bu gecekondu mahallesi insanı olsa da, eleştiriyi yüklenen bu grupların arkasındakilerdir.

İroninin dilinden eleştiri, içerisinde olumsuz bir tutum barındırabilir. Kimi eserde yazarın ya da anlatıcının var olan durumdan hoşnutsuzluğu sezilir. Anlatıcı komik bir dille konuşabilir, alaycı bir üslupla yaklaşabilir, ya da övme üzerinden sataşabilir; ancak rahatsız olduğu, her ne ise, okura bunu hissettirir. Bu rahatsızlık açık açık dile getirilmese de karşı tarafa yönelik sorularla, vurgulamalarla kendini gösterir. Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, yazarın olumsuz tavrı, bu doğrultuda örnek verilebilir.

CANIM PAŞAM, ciğerimin köşesi paşam, ben seninle doğdum, bakma büyümediğime, 'sarışın bir kurda' değil, hiçbir güzelliğe benzemeyen, sığamayan paşacığım, hani sen ölmeyecektin, senin doğruların ölmeyecekti, o köhne çağ tarihe gömülecekti, bir daha hortlamayacaktı?

Buyruğunla müstevli güçleri bir şahlanışta Akdeniz'e döken bu kahraman ulusun torunları birbirini boğazladı Kahramanmaraş'ta! Ardından, altta kalanın canı çıksın, vur abalıya, dön köşeyi çılgınlığı (Bener, 1991, s. 46).

Topluma gelen eleştiriler de kendini satırlar da belli eder; herkesin çıkarları doğrultusunda kendini kurtarma telaşı sıklıkla ön plana çıkar. Ortak değerlerin yok oluşu, çıkarına göre yaşama hesabı; bir bakıma pragmatist yaşamının da eleştirisidir bu satırlar. 'Vur abalıya', 'altta kalanın canı çıksın' tarzı yaklaşımlarla insanların birbirini sömürmesi sonucu, varılan noktanın dile getirimidir. Ayrıca anlatıcı Atatürk'ün Türk milletinden beklentilerini, ülkeyi ne gibi umutlarla kurmasını ve sonuç olarak varılan noktanın tıkanmışlığını ele alır. Hedeflenenle ortada olan, ne yazık ki uyuşmamaktadır. Alaycı bir dil kendini belli eder, vurgulanmak istenen sözcükler italikle yazılmıştır.

İroninin tonu, arada bir güncel olana yönelir ve doğal olarak seçim hükümetine, başbakana, cumhurbaşkanına alttan alttan dokundurular gelir. Ana karakter ülkenin var olduğu durumdan memnun değildir, aynı şekilde hükümetten de, cumhurbaşkanından da. Anlatıcının, aşağıdaki satırlarda ele aldığı dönem, cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün yıllarıdır. Cumhurbaşkanı'nın, halkla konuşmaları üzerinden, anlatıcı yargılamasını yapar. Güvensizliğin dile getirimidir.

Ne dediğinize değinmeyeceğim, nasıl söylediğinize baktım sayın Cumhurbaşkanı. Nasılınızı beğenmedim. Korku benim doğal, *anayasal* hakkım değil mi? Bu hakkıma saygı duyulması gerekmesi gerekmez mi? Ne dediğinize değinmeyeceğim, nasıl söylediğinize baktım sayın Cumhurbaşkanı. Nasılınızı beğenmedim. Korkumu işte bu kadarcık yenebiliyorum. Bilmem bu yüzden kafamın ezilmesi gerekir mi? Herhalde. Özür dilerim, bilgisizliğimin ayırımında olmamak, başışlanır umarım (Bener, 1991, s. 52).

Ülkedeki siyaset anlayışının eleştirisidir, bu satırlar. Cümlelere baktığımızda, yazarın kişisel haklarını bir suç gibi göstererek, yönetimden özür dilemesi söz konusudur. İroniyi doğruran bu tutumsuz yaklaşımdır. Sonuç olarak özür dilediği şey, aslında olması gerektir ve anlatıcı bu 'olması gereken'in var olamamasına, karşıtlık yaratarak tepkisini koymaktadır. Kendi haklılığını var etmeye çalışır. Satırların arasındaki "Bilmem bu yüzden kafamın ezilmesine gerek var mı?" sorusu da, paragraftaki eleştiriyi belirginleştirmektedir. Bu gibi açık yorumlar, ironinin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmaktadır (Bener, 1991, s. 52).

Genel olarak ironi, ele aldığı meseleyi eleştirerek beslenen bir türdür. Çoğunlukla toplumsal sorunları dile getirir; bireyin kendi yaşam döngüsüne çok değinmez. Bu da üçüncü dünya ülkelerinin sanat-okur anlayışı döngüsünden ve ülkenin içinde var olan problemlerin bireyi bastırmasından kaynaklanır. Genellikle toplumsal sorunlar, bireyi baskıladığı için, yazarlar bu konulara değinir. Sorunu ortaya koyar; ancak herhangi bir çözüm önermez. Bu da ironinin kendi içindeki olumsuzlayıcı yapısından kaynaklanabilir. Ancak her ne kadar olumsuzlayıcı bir tür olsa da, kimi eserde mizahî dilin pozitif algı gücüyle, iyiye doğru yönelebilir, okuru dinamiği yüksek bir dünyanın içine sokabilir. Bu açıdan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, verilebilecek en etkili örnektir. Kimi eserde ise kara mizahın kötüye odaklanan gözleriyle birleşerek mutsuzluğu şekillendirebilir. Bu tarz anlatılarda da gülüşler vardır; ancak kahkaha değildir; daha çok

kırgın gülüşlerdir. Bu açıklama için de verilebilecek en güzel örnek kara mizah ve ironinin el birliği ederek güçlü bir dil zenginliği yarattıkları *Tante Rosa*'dır.

5.6. Tepki

Genel olarak ironi “insanın içinde yaşadığı evrenin çelişkilerine, açmazlarına ve kendi güçsüzlüğüne yönelik tepkisi” şeklinde tanımlanan dil yapılanmasıdır. Bu yapılanma da kişi, değiştiremediği kurulu düzeni, ironik bir bakışla katlanılabılır hale getirmektedir. Bireyin, toplumla, düzenle, çevresiyle, kendisiyle olan iç çatışmalarının sonucudur, bir bakıma. Doğal olarak da anlatıda karşımıza çıkan kimi karakterlere baktığımızda hep bir kaçışın, karşı çıkışın, olumsuz bir algılamamanın izlerini görürüz. Mutsuzlardır ve bu mutsuzluklarının sonucunda da, kimi zaman kızgınlığa varan tepkisel bir duruşları vardır.

Bu çelişkiler, “varoluşun amacı”, “insan iradesinin var olup olmadığı”, “içgüdü ve aklın çatışması” gibi sorunsallar üzerinden ifade edilmekte olup, nihai olarak, geçici bir varlık olan insanın kendisini güvende hissetme ihtiyacı ile, amaçsız, sonsuz, “saçma” ve “insana tümüyle yabancı” bir evrende yaşıyor olması gerçekliği arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır (Cebeci, 2008, s. 286).

Sonuç olarak da “birey” kavramı belirginleşir. Bireyin ortaya çıkması ise, bir tür karşı duruşu getirir. Bir anlamda kişi artık güçlüdür, karşı durarak -Bay C. gibi- tepkisini ortaya koyar; ancak bir anlamda da kendi yalnızlığının içinde boğulur; bu onlar için kaçınılmaz bir sondur. Bu noktada sanatçı için, yaşamın, evrenin, insanın ironik bir duruşla yargılanması çıkış kapısı olmaktadır.

Negatif duruş Türk romanında, ironik anlatımın olduğu her eserde görülmeyebilir ya da kimi eserler de kişinin kendisinde toplanan sorunlarda kendini gösterebilir. Ele aldığımız romanlar arasında olumsuzlayıcı tavrın, kendini en belirgin gösterdiği yapıtlar *Aylak Adam* ve *Tutunamayanlar*'dır diyebiliriz. Her iki eserde de Bay C. olsun ya da Turgut veya Selim gibi kişilerde, yaşamın dışına kaymış insanlar olarak, hayatı, bu düzeni olumsuzlayan bir ironik duruş kendini gösterir. Belki de toplum düzenine uyum sağlayamadıkları için, ironik bir olumsuzlamayı, kendilerine bir çıkış yolu olarak da görmüş olabilirler. Bir tür tepkidir. Mutsuz olmanın kaçınılmaz sonucudur, bir tür

kişinin kendisini tatmin etmesidir. Kendi doğrularının, toplumla sürekli çatışması sonucunda, kendilerine kurdukları bir tür çıkış kapısıdır.

Türk romanında ironik bir üslubun kendini gösterdiği eserlerden biri olan *Aylak Adam*, kimi zaman anlatı kişinin aykırı kişiliğinde; kimi zamansa dille kurduğu yanılsamacı ilişkide kendini belli eder. Karşımızda olan mutsuz bir insandır ve mutsuzluğunun temelleri ilk önce yaşam algısının, etrafıyla uyşamamasından kaynaklanır. Daha doğrusu düzenin dışarısında kalmayı tercih eden ve bu seçimine de çevresindeki insanlardan saygı bekleyen bir kişidir. Modern yaşamın kurduğu düzeni baştan reddeder, Bay C.. Kendi özgürlüğünü kurmaya çabalar; ancak içindeki karamsar ruh hali, olumsuzlukların üzerinden ilerleyen bir kavram olarak, içindeki acı ya da kızgınlık hissini, sürekli olarak tetikler.

Bay C. nin dünyaya, insana, insanların tutumuna karşı bakışında bile ironinin izleri, dikkatli bir okuyucuya, varlığını hissettirir. Roman kişinin çevresiyle, toplumla, toplumsal yaşamın dayattıklarıyla yani aslında kurulu düzenle bir problemi vardır. Bu problem kimi yerde kendisine varıncaya dek yön değiştirir, ağırlaşır ve insanları dövme ya da insanlardan dayak yeme şeklinde sonuçlanan hastalıklı bir ruh haline bile dönüşebilir. Romanın ilk sayfalarında anlatıcı, arkadaşı Sadık'ın dilinden konuşarak, ironik bir anlatımla bu sahneyi, alayı da katarak dile getirir.

Sabahleyin seni konuşuyorduk, dedi Sadık. Beş gün oldu galiba görünmüyorsun. Dayak yediği terzileri buldu herhalde, beş gündür herifleri dövüyordur diyorduk. Ya da otomobil çarptı, öldürdü. Buna en çok Sami üzüldü. Öldün diye değil, tabî portresi yarıda kalacak diye. Ne dersin, sonunda en olmayacak ihtimal üstünde anlaştık. Tutmuş bir işe girmiştir dedik (Atılğan, 2006, s.s. 13-14).

Arkadaşlarının alayımı bir dille yaklaşmalarına, o da aynı üslupla devam eder. Uzun bir paragraf boyunca şehirdeki yapılaşmayı, sokak adlarını ve bunların çevresiyle ilişkisini anlatır. Arkadaşları alay ettiğini düşünür; ancak o devam eder ve kendisine göre çevresinde dönen bu anlamsız hayatı kabul etmek saçmadır, gerek yoktur. İnsanların nasıl uyum sağladığına da çok şaşırır. Kendi mutsuzluğunun çözümlerini bulmak yerine, kendini bu sistemin dışına çıkararak rahatlatmaya çalışır.

Toplumun dışında bir yaşam süren Bay C., bakışlarını kendine çevirdiğinde insanların kendisine nasıl baktığının farkındadır. Kimi yerde de onların bakışıyla kendine yönelir ve bilir kendisinde bir gariplik olduğunu. Bir akşam Güler’le, onu eve bırakmak için yürürlerken, konu evliliğe gelir ve doğal olarak Bay C. olumsuz düşüncelerini açıklar, aralarında bir soğukluk olur. Çünkü sevgilisi Bay C. çevresi gibi değil, onlardan farklıdır ve daha bireysel düşünür. Doğal olarak bu soğukluk zamanla ikisi arasında uzaklaşmaya dönüşecektir. Aynı akşam Güler’i evine bıraktıktan sonra geç saatlere kadar sokaklarda dolaşır, kısacası kendi farklılığının farkındadır.

Parayla ilgili olumsuz düşünceleri kitabın birçok sayfasında kendini hissettirir. Temeli ise babasıyla geçirdiği çocukluk günlerinde gizlidir. Bay C. her zaman zengin bir insan olmuştur, çevresine göre iyi koşullarda yaşamış, parasızlığın yarattığı mutsuzluğa maruz kalmamıştır. Ancak kendini hiçbir zaman “zengin” biri sıfatıyla tanımlamaz; kendisi için “paralı” der. Kendisine hitap edenlere da kızar, “Zengin değilim ben; paralıyım” cümlesiyle karşı çıkar.

Parasını hiç saymazdı. Kitabı yerine bıraktı. “Belki bütün sıkıntılarının sebebi bu. Belki paranın kendisi değil de sayısı önemlidir. İnsanların yaşamasında önemli olan ayrıntılar değil mi? Ayrıntısız yaşayan yalnız bitkiler. Azotlu, sulu, klorofilli, güneş ışıklı bir yaşama. Biraz da hayvanlar. At aşacağı kısarak topalmış, kemikliymiş aldırılmaz. Gene de yem yediği ahırın, çifte koşulduğu tarlanın yolunu ayırır. Köpekler, görmeğe alışmadıkları bir çeşit giysi giymiş insana havlarlar. Ya insanlar? Onların yaşamasında her şey ayrıntı. Önemli olan yemek değil, yenecek yemeğin çeşididir; giysi değil, giysinin çeşidi; ayakkabının çeşidi. Günlerin adı bile... Belli günlerde belli yaşamaları vardır. Pazar günleri pazarlık yaşamalarını kuşanırlar, çarşambaları çarşambalık! Hep ayrıntılar! Paraların sayısı gibi (Atılğan, 2006, s. 105).

Bu satırlar, aslında romanın temel düşünce dünyasının birer yansımasıdır. Anlatının tüm içeriğini belirleyen, dünya üzerindeki kapitalist sistemin egemenliği, bu egemenliğin sırtını yasladığı para, paraya göre kurulu yaşamlar... Bay C. nin elinden geldiğince dışında kalmak istediği bu sistem, önemli ya da önemsiz birçok ayrıntının arasında boğulmuş insanları pasifize etmekte, dışında kalanları da kendi dünyasının içindeki yalnızlığa iyice itelemektedir. Bay C. de bu itelenmiş insanlardan sadece biridir. Anlatının temelinde yaslandığı bu düşünce dünyası, tüm anlatı boyunca kapalı ironinin dilinden gösterilmiştir. Olabildiğince kendini öteleyen, duygusallığa çok fazla yer vermeyen, iç konuşma tekniğinin sıklıkla kullanıldığı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Aylak Adam, özünde burjuva insanını masaya yatıran bir romandır; insanın yaşamını belirleyen bütün çizelgelerini, değer yargılarını, insanın ikiyüzlülüğünü, çarpıtılmışlığını kimi yerde belirler. Özellikle paranın egemenliği söz konusu olduğunda, insanın nasıl da değiştiğini, bazı değer yargılarını hiçe saydığını ya da farklı görünüşler sergilediğini gösterir. Kimi bölümlerde de paranın, insan doğasının yapılanmasında vazgeçilmez bir maddi öge olduğunu; doğal olarak asıl sorunun kendisinde olduğunu dile getirir ya da kendisini “paralı” şeklinde tanımladığı sıfatla bir problemin varlığını hissettirir. Tüm tepki paradan çok, onun, kurulu düzene karşı bu kadar farklı olmasına da olabilir. Paranın gücünü tam tersi bir konuma çekmesi de, ironik kişilik dediğimiz Bay C. gibi insanların bir tür tepkisidir.

Kişinin kendisine ve çevresine karşı olumsuz tutumunun kendini gösterdiği ironik romanlardan biri de *Tutunamayanlar*'dır. Hem Selim de, hem de Turgut da olsun, toplum içerisinde, çevrelere baktıklarında kendilerini farklı bir noktada görürler. Toplumun gidişatına göre, kendilerinde bir uyumsuzluk vardır ve bu durum onların sosyal ilişkilerinde olsun, beklentilerinde olsun hep bir sorun oluşturur. Doğal olarak da bu sorun, domino etkisi yaratarak tüm yaşamlarını garip bir çıkmaza sokar, onları herkesten ayrı bir yere yerleştirir ve mutsuz eder. Bu mutsuzluk, romanın kimi pasajlarında da ironinin dilinden, okuyucuya iletir. Ancak zor bir ironidir, her okur için kendini kolay ele vermez. Okurundan, kelimelerin ötesinde ne var acaba, algısıyla hareket etmesini, emek göstermesini bekler.

Selim ve Turgut'un aralarında gelişen arkadaşlık ilişkisinin temellerini atan da, genel olarak bu uyumsuzluklarıdır. Selim ve Turgut, üniversite yıllarında tanışan iki arkadaştır. Tanışmalarında da kısa sürede anlaşılır; çünkü ikisinde de mizahın yaşamlarındaki, algılamalarındaki, konuşmalarındaki izleri kendini belli eder. Daha ilk günden başlayan iletişim, özellikle Selim'in kafasında kurduğu senaryolarla, Turgut'a anlattığı olaylar, kısa sürede Turgut'un dünyasını da etkiler. Tüm bu senaryolarda, sıkıntılı bir ruh halini görürüz.

On dört resmî Türk otobüs durağı. Benim gibi otobüse tıklmış başka insanlar bu süreyi nasıl geçirir bilemiyorum. Yüzlerinden anlaşılmıyor ki. Hiçbir şey belli etmiyorlar. Tabii, ben de içimden bu oyunu oynadığımı belli etmiyorum onlara. Onların yüzünü takınıyorum. Belki hepimiz bir yüz takınıp başka bir oyun oynuyoruz. Hiç olmazsa ben kendimi, sana ifşa ediyorum Turgut. Bunun değerini bil. Bundan sonra kimseye kötülük etme ve bütün dilencilere sadaka ver (Atay, 2008, s. 42).

Bu konuşmanın devamında da arkadaşlıkları başlar. Selim'in dünyasındaki gariplik, farklılık, diğer insanlardan ne kadar ayrı noktalarda olduğu, bu satırlarda kendini gösterir. Çevresindekiler gibi oyun oynayamayan, onun deyişiyle “tüm oyunları yarıda bırakan” bir kişi olarak, “ben burdayım” der. Tepkisel bir duruşunun arkasındaki temel neden; yaşama bakış açısındaki negatif algılarından kaynaklanır. Saçma bir dil kullanıp konudan konuya atlayarak ironiyi oluşturur

Tutunamayanlar, Selim'in ve Turgut'un dış dünyayla ve kendi çevreleriyle yaşadıkları sorunları dile getiren bir roman olsa da, ‘toplumsal meseleler’ eleştirilere en çok takılan başlıklardan biridir. Selim'in ya da Turgut'un, her ne kadar kendilerini toplumdan izole etmeye çalışsalar da, eleştirel bir gözle çevrelerini yargılamaları, özellikle de alaya almaları sıklıkla karşımıza çıkar. Bay C. de olduğu gibi, kapitalist sistemin arasında sıkışmış insanların sesini duyurur.

Çalışmalı, daha çok çalışmalı. Karın da çalışıyor mu? Çocuklar da çalışıyor mu? Herkes çalışmalı. Küçük tasarruflar yapmalı. Herkes işini büyütmeli. Geride kaldın işte, çok geride. Evinizi büyütmelisiniz, ahırını büyütmelisiniz. Bir de dokuma tezgahı almalısınız. Evinizi kendin yapmalısın; ustaların başında durmalısın, pencereyi şöyle yapmalısın, kapıyı böyle yapmalısın. Oğlum Turgut, bu arazi ne kadar eder? Ben ne bileyim moruk. Olmaz sen mühendissin: bileceksin (Atay, 2008, s. 57).

Turgut'un, kayınpederinin dünyasını, ironik anlatımla alaya aldığı bu satırlarda, burjuva yaşamları konu edindir. Yaşamının tek amacı ‘çalışmak’ ve ‘para kazanmak’ olan sıradan hayatları, koşuşturmacalarla dolu dünyaları eleştirir. Arka planda kapital sistemin, topluma dayattığı baskıcı düzenine duyulan tepki de, sözcüklerin arasında kendisini hissettirir. Sessiz bir karşı çıkıştır; aslında bu satırlar. Ard arda sıralanan, soru işaretiyle biten, kısa cümleler, araya karışmış ‘moruk’ kelimesi, abartı; ironinin dilinden bu tepkiyi yaratmaktadır.

Turgut'un dilinden kendini gösteren bu kapital sisteme duyulan tepki, benzer bir anlatımla Sulhi Dölek'in *Geç Başlayan Yargılama*'sında da vardır. *Tutunamayanlar* kadar tepkisel olmasa da, aynı kurulumla ilerler. Kısa, soru işaretiyle biten, arka arkaya gelen cümleler, örtülü anlam, karşıtlık bu paragrafta da göze çarpar ve dile getiren insanın bir tür rahatsızlık, mutsuzluk halini içerir.

Olmaz ki ama. O demirler kayıp düşse, yamyassı olursunuz. Başınızda koruyucu başlık olsa da yamyassı olursunuz. Bununla birlikte. Koruyucu başlık yine de gerekli.

İşçiye başka bir şey söylemeyip yürüdü. O her yanda gördüğün uyarı afişleri boşuna mı asıldı? Sen, çalışanların gelişen koşullarda ne gibi değişimler geçirebilecekleri konusunda falan öğrenim gördün mi benim gibi? Benden daha mı iyi bileceksin? İncelemelerin var mı? Yöneticilikten anlar mısın? Bu yüzden. Uzun sözün kısası. Söylediklerimdeki gerçeği görmüyor musun? Başlık giymen gerektiğini söylüyorsam, bana inanmalısın. Kafasını korumak, insanın ilk amacı olmalı. Kafa önemli (Dölek, 1993, s. 10).

Serhan'a göre çevresi kafasını koruyamayan insanlarla doludur; daha doğrusu kafasının varlığının farkında bile olmayan, hiçbir şeyi sorgulamayan, olduğu gibi kabullenen ve doğal olarak yaşam ne yöne akarsa o doğrultuda düşünmeden hareket eden insanlar. Bunun üstüne toplumdaki fakirlik de eklenince, Serhan için hayat anlamsız yere, kocaman bir boşluğun içinde koşturmak gibi gelir. Çevresindeki insanlar da dahildir, bu anlamsız koşuşmaya ve bir türlü de anlayamaz.

Toplumda, daha doğrusu dünyada var olan bir eşitsizlik vardır. Ekonomik sermayesine göre, insanlar, gruplara ayrılır ve mutlaka bu gruplar arasında zamanla şekillenen farklılıkların oluşması da kaçınılmazdır. Anlatıcının ele aldığı konulardan biri olan bu farklılık, kendisini en çok insanların yaşam şekillerinde belli eder. Kimileri de bu yaşam şekillerinden, kendilerine olan uzaklıkları doğrultusunda hoşlanmaz, Serhan da olduğu gibi. Rahatsız edici bir tepkiyle yaklaşır ve farklı olanları görüşlerine göre yargılamaya çalışır.

Onlar eski alışkanlıklarına ne kadar bağlıysalar, biz de o kadar çabuk değişiyoruz. Daha iki yıl önce bir tek süpermarket var mıydı bu çevrede? Şu karşıdaki bloklar henüz üç yıl önce yapılmadı mı? Geçen yıllarda arabası olanlar parmakla gösterilmiyor muydu? Onlar o zaman da kalorifer kazanlarının yakınında yaşıyorlardı. O zaman da oradan buradan tırtıklamaya, bahşiş koparmaya bakıyorlardı. O zaman da ceketleri lekeliydi. O zaman da kadınları allı, yeşilli, morlu giyiniyordu. O zaman da davranışlarındaki saygı, kafalarının içindeki alayı gizlemeye yetmiyordu (Dölek, 1993, s.s. 84-85).

Bu satırlarda anlatıcı, dış görünüşleriyle, etraftan para koparmaya çalışmalarıyla alt tabakayı tanımlar. Onlar için çıkarıcı, pasaklı, beğenisi olmayan bir kimlik belirler ve ikiyüzlü davranışlarıyla içten içe bir kızgınlık hissedilir, onlara karşı Serhan'ın içinde. Kendisinin ait olduğu dünyadaki sürekli devam eden değişimi takip edebilmek ise tamamen parayla doğru orantılı olan bir süreçtir. Doğal olarak bu durum, paranın hakimiyeti Serhan'ı rahatsız eder; ancak kendisi de burjuva kültürünün içinden gelen genç bir şirket çalışanı olduğu için, evinin penceresinden alt sınıfın insanlarını gördüğünde çok da hoşuna gitmemektedir.

İlerleyen satırlarda, *Tutunamayanlar*'da da fazlasıyla karşımıza çıkan, kelimelerle oynama fark edilir. Bu da ironinin bir çeşit oyun olduğuna, daha doğrusu oyunsu bir dille yaşamdaki her konunun ters yüz edilmesi düşüncesine dayanmaktadır. İroni bir çeşit oyundur, metni kuran okuyucuyla oyun oynar; özünde ise vardığı nokta kimileri için anlamın yeniden kurulması; kimileri içinse kocaman bir "hiçlik"tir (Cebeci, 2008, s. 291). Aşağıdaki satırlarda da kapitalist sistemin, Türkiye'deki varoluşunun eleştirisi yapılır; aynı zamanda okuyucular da dahil, Türk insanıyla dalga geçilir.

Gözleri görmeyen piyango bileti satıcısı, bankanın kapı aralığına oturmuştu. Kendini tümüyle vermiş onu izleyen simitçi çocuksa, gösterme parmağını ikinci boğumuna dek burnuna sokmuştu. Hayır oğlum, burnunu karıştırmıyor. Daha iyi düşünebilmek için beynini kaşıyor. Büyük Amerikan Düşü değilse bile, Büyük Türk Düşü bu. Gördüğün çocuk, tablasındaki simitleri satıp bitirecek. Sonra daha büyük tablalar dolusu başka simitler satacak. Kazandıklarını biriktirip üç tekerlekli bir araba alacak. Sonra bir dükkan, bir simitçi fırını. Bir yandan akşam okuluna gidip kendini eğitecek. Kentteki öteki simit satan çocukları, simit satan delikanlıları ve simit satan yaşlı adamları bilinçlendirip örgütlendirecek. Bir simitçi kooperatifinin kurulmasına ön ayak olacak. Derken oğlum, bir holding, simit işine el atıp tüm piyasayı eline geçirecek (Dölek, 1993, s. 90).

Anlamın içindeki uyumsuzlukların görülmesiyle ilgili bir sanat olan ironi, yukarıdaki satırlarda toplumun çarpık ekonomik sisteminin yarattığı insanlardaki çöküntüyü, geride kalmışlığı dile getirmektedir. Romanda nadirde olsa karşımıza çıkan bu eleştiri özünde ise kapitalist sistemin kitaplarda yazdığı gibi ülkemizde tutunamamasıyla, ülkenin büyük bir çoğunluğunun fakir olmasıyla, insanların zengin olma hayallerinin boşa çıkmasıyla ilgilidir. Aslında her ne kadar kapitalizm evrensel bir kavram olsa da, yukarıdaki satırlar aynı zamanda Türk toplumuyla ilgili kimi gerçekleri de dile getirmektedir.

Serhan için şaşılacak konulardan biri de üst kesimin, ona göre, çoğunlukta olmasıdır. Kimi zaman çevresinde öyle zenginlerle karşılaşır ki, anlayamaz, nasıl bu noktalara geldiklerini Etrafta çok fazla zengin olduğunu düşünür ve bu durum onu rahatsız eder. Sanki tüm bu zenginlerin, bir yolunu bulup kurnazlık çevirdiklerine inanır ve bunu sorgular. Sorgulamaya kalktığında ise söyledikleri komik bir saçmalamaya dönüşür. Saçmaladığını da kendisi de fark eder, yine de bu tarz bir anlatımla etrafa sataşmak, onun için içindeki karşı çıkışın bir yoludur. Özellikle de konu zenginlere gelince, içindeki negatif yaklaşım, sorularla, kısa cümlelerle ve vurgulu cümlelerle, daha da kendini gösterir

Boğaz'ın karşı yakası daha az gösterişli. Daha alçakgönüllü. Oradan bakanlar daha şanslılar. Çünkü onların gördükleri daha güzel. Tüm bu çirkin yapılar karşın. Çirkin yapılar. Bunlardan birine değer biçmeye çalıştı. Sonra tüm yapının fiyatından vazgeçip bir katının bir katının fiyatını kestirebilmek için uğraştı. Belirli bir düzeyden sonra sayılar anlamsız, uyuşturucu bir etki yapıyordu. Boynunuz kopsun! Nasıl kazanıyorsunuz bu paraları? Hepinize babanızdan mı kaldı? Ne çok zengin var! Üç tane, beş tane olsa insan katlanır. "Nasıl olsa ezici çoğunluk benimle aynı, ya da daha kötü durumda," diye avunur. Ama değil. Ne çok zengin var! Ve ne çok günah... Olsun, olsun, olsun! Zengin olmanın yolunu bana da gösterin biriniz.

*Başımızın gözünüzün
sadakası için (Dölek, 1993, s 172).*

Serhan'ın içindeki tepki, insanların nasıl çaldıklarını, birilerini kandırarak onların ekmek parasını nasıl kendi ceplerine indirdiklerini, kısacası toplumun günah diye kabul ettiği bu eylemi, öğrenmek istemesi şeklinde görünür. Daha doğrusu anlatıcı bu 'çalmayı öğrenme' sözcük grubunu kullanarak aslında bu para ilişkisine karşı, içine yerleşmiş olumsuz tutumunu hissettirir. Kimileri mutsuzdur; birilerinin altında olmaktan ve hat etmediklerini düşündükleri yaşamın içinde boğulup gitmekten. Bu kişilerden biri de Serhan olduğu için, ironinin dilinden bu gerçekliğe karşı tepkilerini ortaya koyar. Ayrıca da bu sorun, Serhan'ın içindeki yaşama isteğine karşı olan sevincini de azaltır.

Genel olarak ironi, özünde kişinin yaşama, insana, topluma, kendisine karşı var olan bir tepkisidir. Özellikle de bu tepki, kara mizahla birleştiğinde, daha şiddetli duyulur, içerisindeki olumsuzlayıcı algı kendisini daha çok hissettirir. Bu tepki bölümünde ele aldığımız *Aylak Adam*'da, *Tutunamayanlar*'da, *Geç Başlayan Yargılama*'da anlatı

kişilerinin konuşmalarına baktığımızda, acıyla bütünleşen bir yaşam tepkisi vardır. İçerisinde bir acı barındırdığı için de; gülmenin tınısı, doğal olarak azalır. Çünkü sözcükler güldürme işlevinden çok, sanatçının içindeki karşı çıktığı sorunu okura iletme görevini kazanır. Her ne kadar güldürme işlevi azalsa da, bu satırları ironinin başlığı altına sokan; saçma dil üzerinden iletişim kurulması, görünenin ötesinde farklı bir anlamın olması, yani anlamın gizlenmesi ve ‘mış gibi’lerle sorunların çizilmesidir.

6. BÖLÜM

PARODİ

Edebiyatın doğasında çok uzun yıllardır varolup gelen parodi; özünde iki eser arasındaki ilişkiye dayanır. Bu ilişkiyi Margaret Rose “etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması” olarak tanımlar (Rose, 1993, s. 13). Mikhail Bakhtin de parodiyi, parodileştirmeyi “tahttan indirici bir benzerin yaratılması, aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, ters yüz edilmesi” şeklinde açıklar (Bakhtin, 2001, s. 244). Gerard Genette’ye göre ise bir üst metinden (hypertext) ve bir alt metinden (hypotext) oluşan bir türdür (Akt. Cebeci, 2008, s. 88). Bu iki kavramdan önceye ait olanı, orjinal metni temsil eden “hypotext”tir. Üst metin ise; özgün metni kıstas alarak ortaya konan ve içerisinde komiklik barındıran yeni bir oluşumdur. Bu oluşumda önemli olan yeni metnin alt metinden aldıklarını nasıl bir dönüşümden geçirdiği ve neleri bünyesine katarak ön plana çıkardığıdır. Doğal olarak da okuyucu için, hangi metne yönelirse yönelsin, eğer parodik bir ilişki söz konusuysa, önünde iki metin var demektir.

Huthceon’a göre, parodiden kastedilen şey, yalnızca iki metin arasındaki belirli bir ilişki biçimiyle sınırlı kalmaz. Okur açısından, parodiyle bağlantısı kurulan bir başka metni; yazarın bu konudaki niyetini (intention) ve okur üzerinde uyandırmayı hedeflediği etkiyi (ethos) bulmayı, aynı zamanda, parodinin bağlantılı olduğu metni yorumlama yeteneğini gerektirir (Cebeci, 2008, s. 88).

Bu paragrafta da, yazarın aslında kastettiği; iki metin arasındaki ilişkiye dayanır. Bu yorumlama yeteneği okur açısından belli bir birikimi gerektirir ki; metinlerarası ilişkiyi kavrayabilsin ve bir çıkarımda bulunabilsin. Bu noktada öne çıkan, okuyucunun dikkat etmesi gereken; üst metnin alt metinden alıp kendi bünyesine kattığı niteliklerdir. Oğuz Cebeci, *Don Quixote*’un şövalye romanlarıyla parodik bir ilişki içerisinde yazıldığını, daha doğrusu onun o tarz eserlere yönelik bir saldırı olduğunu vurgular. Hatta bünyesinde barındırdığı benzer nitelikler yüzünden, tüm dünyada yanlış anlaşıldığını, bir tür şövalye romanı olarak kabul edildiğini belirtir (2008, s. 118).

Parodinin iki kavramla kılıgusal bir ilişkisi vardır: komik ve eleştirel. Bu iki kavram arasında da komik olan genellikle daha baskındır; parodide. Bu iki kavram; parodik olan her eserde az ya da çok kendini belli eder. İlk olarak komik kavramını ele alırsak; parodinin alt metinden aldıklarını değiştirerek, komik bir dille yeniden ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Komiklik, yazarın dille yarattığı biçemin içerisinde barınan bir oluşum olarak, okuyucunun ilk anda dikkatini çeker. Yazar komikliği alt metinden aldığı kimi nitelikleri değiştirerek, kimi farklılıkları ekleyerek ya da çıkararak ve doğal olarak abartıyı da işin içine katarak, göz önüne koyar. Ortaya çıkan üst metin, hem kendine has nitelikleri, hem de alt metinden aldığı kimi özellikleri içerisinde taşır. Bu tek yönlü ilişkide önemli olan, yaratıcının kendi sanatsal gücünün ve entelektüel birikiminin, alt metinle kurduğu ilişki ve bu ilişkinin sonucunda ortaya çıkan eserin ne kadar özgün olduğudur. Margaret Rose komik duygusunu yaratan bu ilişkiyi, uyumsuzluk kavramıyla dile getirir.

Rose'a göre, parodiyi parodi yapan şey, okuyucunun daha önceye ait olduğunu bildiğı "edebi malzeme"yi, "uyumsuzluk" duygusu verecek biçimde, yeni bir malzemeyle yanyana gördüğüne ilişkin algısıdır; bu "uyumsuzluk algısı"nın genel bir sonucu ise, okuyucuda "komik" duygusunu uyandırmasıdır (Cebeci, 2008, s. 175).

Bu uyumsuzluk sözcüğüyle anlatılmak istenen, iki metin arasında yaratılan zıtlıklar, dönüşümlerdir. Yazara göre bir çeşit "satirize" etmek, metinle oynamaktır. Bir zamanların çalıntı diye baktığı kimi alıntılar, aktarmaları, parodide, anlatıyı renklendiren bir ses kaynağına dönüşmüştür, artık.

Parodinin komikle olan bağlantısına farklı açılardan bakan, ikisi arasındaki ilişkinin mutlak olmadığını vurgulayan araştırmacılar da vardır. Nedeniyse komik kavramının değişebilen, kendi içerisinde farklılaşabilen; ülkeden ülkeye, hatta aynı ülke içerisinde bile bölgeden bölgeye ayrımlaşabilen bir yaklaşım olmasıdır. Doğal olarak da komik olarak algılanabilecek bir yapıt, zaman içerisinde değişerek farklı bir boyut kazanabilir, okuyucuya benzer hisleri vermeyebilir.

Shklovsky'ye göre, parodi öncelikle karakteristik olarak değerlendirilecek bir üslup özelliğini, bir davranış farklılığını ya da alışkanlığı ele almakta, daha sonra bu özelliği komik etkisi uyandıracak biçimde etkin kılmaktadır. Öte yandan

Shklovsky, parodinin komikle bağlantısının mutlak olmadığı görüşündedir. Buna göre bir çağda komik olan yapıtın, bir başka çağda trajik olarak algılanması mümkündür (Cebeci, 2008, s. 175).

Komik olarak öne çıkan nesnenin, değişebilme, farklılaşabilme özelliği; parodinin, hatta diğer gülmece anlatım biçimlerinin, bu kavramla arasındaki ilişkinin sınırlarını muğlaklaştırır. Ancak her ne kadar kimi eserlerde, belirsizlik söz konusu olsa da; özünde parodi ve komik kavramı birbirini besleyen, zenginleştiren iki oluşumdur.

Parodinin etkileşim içinde olduğu bir diğer nitelik ise “eleştiri”dir. Daha doğrusu komik sözcüklerin arkasına gizlenen eleştiri, okuyucunun gözü önünde olmadığı için, kimi zaman anlaşılabilir de. Yüzeysel anlamın dışına çıkılmadığında, derin anlam kendini göstermez. Doğal olarak parodik her eserde, kendini az ya da çok belli eden - aslında etmeyen de diyebiliriz- anlatıcının iletmek istediği ileti, kimi zaman kendi dünyasında kapalı kalabilir. Bu durumda metin eleştiri işlevini yerine getirememiş olur. Bir başka açıdan ise, parodik metin, yani üst metin, aslında ilişki içerisinde olduğu alt metni sorgulayan ve kimi biçimsel, anlamsal özelliklerini kritize eden niteliğiyle de sorgulanabilir. Hatta kimi eleştirmenlere göre; belli edebiyat türlerinin, yok oluşa geçtiği zamanlarda, parodi bu süreci hızlandırarak, eserleri yıpratmakta ve türü daha da eskitmektedir.

Buna göre parodinin temel bir işlevi, bir edebi türün gözden düşmeye başladığı zamanlarda, özellikle canlanarak, bu sürecin hızlandırılmasıdır. Dentith'e göre, parodinin bir türün dönüşüme uğramasında ya da gözden düşmesinde oynadığı rol, daha çok döneme hakim olan anlayış değişikliğinin bir habercisi ve belirtisi olarak algılanmalıdır (Cebeci, 2008, s. 123).

Yazar ilerleyen sayfalarda da roman türünün, “romans”ın bir eleştirisi ve alaya alınması, onun bir parodisi olarak ortaya çıktığını belirtir. Örnek olarak da *Don Quixote*'u verir. “Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsımsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar” (Bakhtin, 2001, s. 167). Doğal olarak da, bu durumda tür kavramı sarsılmış, yerle bir edilmiş olur. Önemli olan ortaya çıkan metindir ve tüm tartışmalarda, metnin ait olduğu tür üzerinden değil, kendi kimliği kıstas alınarak değerlendirilir. Doğal olarak da bir eseri belli bir

türün içine hapsetme baskısı ortadan kaybolur.

Mikhail Bakhtin, parodiyi “çok sesli” bir kanona benzetir. Ayrıca da onun yıkıcı bir tür olmaktan öte; farklı sesleri bir araya getiren, zenginleştiren, görelileştiren niteliğini ifade eder. Bu durumda türlerin de bir araya gelmesi, kaynaşması ve yeni biçimlerin ortaya çıkması söz konusudur. Parodinin, günümüzde postmodernizmle bağlantılı kullanılmasında, postmodern anlatım biçimlerinden biri kabul edilmesinde, belki de en etkili neden parodinin özünde var olan bu çok sesliliğidir. Yazarın vurgulamak istediği bir diğer nokta ise; parodinin karnavallaşmış türlerle olan ilişkisidir.¹⁷ Antik Yunan’da, Orta Çağ’da her şeyin parodileştirildiğini vurgulayan yazar, kutsal metinlerden örnekler verir. Kilisenin ve aristokrat sınıfın ne kadar dışında olsa da birçok sanatçının, eserlerinde İncil’den bile kimi aktarımları alarak parodiye dönüştürdüğü dile getirilir.

Orta Çağ parodisinin, resmi ideolojinin bakış açısından en kutsal ve en önemli olan her şeyle tamamen amansız bir oyuna girişmesinin nedeni bir budur. En eski grotesk parodi “Kıbrıslının Yemeği” (yaklaşık beşinci veya altıncı yüzyıla aittir) Adem’den İsa’ya tüm kutsal tarihi, bu tarihin en önemli olaylarını ve simgelerini grotesk bir tarzda kullanarak fantastik bir soytarı şöleni haline getiriyordu (Bakhtin, 2001, s. 105).

Devamında da, yazar, dualardan, ayinlerden, parodileştirilenleri örnek vermiş; köylü ve ruhban sınıfın, aristokratların bu oluşumlara bakış açısının son derece olumlu olduğunu vurgulamıştır.

Bakhtin’in parodiyi erken döneme çekmesi, hatta Orta Çağ zamanlarına kadar götürmesi, roman türünün var oluşuyla bir aradalık taşır. Doğal olarak da roman türü ya da parodik anlatım, birbirini besleyen iki dünya olarak hep el ele ilerlemiş gerçeği ortaya çıkar. “Bakhtin’in bu konudaki görüşü, parodi türündeki edebiyatın doğumunun, ortaçağların sonuna doğru, kutsal ve resmi olanın alaya alındığı karnaval olgusu içinde gerçekleştiği yolundadır” (Cebeci, 2008, s. 131). Parodi türündeki edebiyatın doğuşunu bile kutsal ve resmi olanın alaya alınmasına bağlayan yazar, metnin amacını kutsal olanı yıkmaya değil; gizlemeye hizmet etmesine dayandırır (2008, s. 32). Parodinin yeni yaratma sürecinde, beslendiği kaynağı, yani alt metni, bir araç olarak kullanmasıdır, söz

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Karnaval’dan Romana* adlı kitabında, parodinin, saf türler kavramıyla adlandırdığı “epik ve trajediyle, bir ilişkisinin olmadığını belirtir. 2001, sf. 244.

konusu olan.

Parodi kimi araştırmacılar ya da yazarlar için olumsuz bir nitelik taşır. Özellikle postmodern anlatı türlerine sıcak bakmayan, postmodern dünya görüşünü anlamsız bulan kişiler için; parodi de edebiyatın doğasına, eserin kendisine zarar veren bir tür olarak kabul edilir. Kimileri için biçemin özgünlüğünü öldürmekte, sanatın doğasında var olan “teklik” kavramına zarar vermektedir. Karşıt görüş ise parodiyi postmodernizmin en etkili tekniğı olarak görmekte; her ne kadar yapıt kendinden önceki bir eserin üslubunu referans olarak gösterse de, üretilen dilin kendine özgü vasıflar taşıdığını dile getirmektedir. Ayrıca da bu bakış açısı doğrultusunda, eserle yazar ve okur arasındaki ilişki belli bir mesafe kazanmış olur. Yazar kendini bir üretici gibi, kimi noktada sunulan kişi gibi görmektedir; aynı şekilde okur da.

Okuyucunun, yazarın ortaya koyduğı metindeki parodik dizgeyi anlayabilmesi için, metinlerarası ilişkiyi kavraması, onu yeni biçemiyle, kodlanmış haliyle yorumlaması gerekir. Eğer okuyucu parodisi yapılan metni bilmezse, aralarındaki ilişkiyi de, doğal olarak kavrayamaz. Ancak bu konuya bakış açısı kendi içerisinde değışebilir; kimi araştırmacılar alt metnin bilinmemesi durumunda, parodinin mümkün olamayacağını; kimi araştırmacılar ise parodinin içindeki çağrışımlardan yararlanarak metnin tanınabileceğı belirtmektedir (Cebeci, 2008, s. 160). Eğer parodisi yapılan bir eserden öte; döneme, yazara, belli bir türe özgü anlatım biçemiye; okuyucunun yeni bir dizgeyle sunulan metindeki parodiyi anlaması mümkün olabilir. Ancak tek bir eserle sınırlandırılan parodik ilişkiyse, okuyucunun kavraması geçerli olamaz; çünkü sınırları daraltılmıştır.

Kimi yazarlar da parodiyi, pastişi de işin içine katarak, çift kodlama yöntemi olarak tanımlar. Nedenine gelince üst metnin içerisinde hem kendine, hem de parodisini yaptığı metne has nitelikleri barındırmasıdır. “..... Jenks bu durumu yukarıda değındiğimiz “çifte kodlama” (double coding) kavramıyla açıklamaktadır. Mimarideki kullanımıyla, “çifte kodlama”, hem eski üsluplara, hem de “eserin oluştuğı an” a dikkat çeken ikili bir mesaj içerir” (Cebeci, 2008, s. 150). Aynı yaklaşımı edebiyat metnine uyguladığımızda, yukarıda da belirtildiğı gibi, kimilerinin “ikili bir oluşum”; kimilerinin ise “çift

kodlama” diye adlandırması söz konusudur. İki metin arasında oluşan bağlam geçişliliği, aynı zamanda organik bir ilişki yaratır. Her okumada metin hem kendi dünyasında, hem de ilişki içine girdiği başka dünyalarla “alış-veriş” içerisinde. Sürekli yeniden üretim söz konusudur.

Parodinin doğasında olan niteliklerden biri de, her ne kadar ortaya özgün bir metin çıksa da, bünyesinde taklidi barındırmasıdır. Temelinde de zaten postmodern anlatım tekniklerinin birçoğunda taklit, kendini gösterir ve ilginçtir ki; klasik romanın baskın bir görüşle reddettiği taklit, modern sonrası dönemde, sanatçıların birçok defa eserinin bünyesine kattığı bir anlatım biçimi olarak kullanılmıştır.

Parodi, daha çok günümüzün postmodern bakış açısının, algılamasının bir ürünüdür; ancak, eski zamanlarda kavramla ilgili kimi yorumlar yapılmıştır. Örnek olarak Bergson’un denemelerden oluşan *Gülme* kitabında, “parodi”yle ilgili kısa açıklama vardır. Daha doğrusu sözcüğün, mizahla arasındaki ilişki, farklı bir bakış açısıyla dile getirilmiştir ve devamında da verilen örneklerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır. “Ciddi tonu teklifsiz tona mı aktarıyorsunuz? O zaman parodi söz konusudur. Böyle tanımlanan parodinin etkisi de teklifsiz sözcüklerle anlatılan bir düşüncenin, alışkanlıkla bile olsa, bir başka ton alması gereken düşüncelerden oluştuğu durumlara kadar uzanacaktır” (1997, s. 74). Yazar muğlak bir açıklama yapsa da; cümlelerde kesin olan bir şey vardır ki, o da parodinin doğasında mutlak olan iki metnin varlığıdır. İki metin arasındaki ilişkinin değişimlerden, dönüşümlerden geçerek farklı bir kimlik kazanmasıdır. Doğal olarak da içerisinde yeni bir yapılanma barındırır.

Parodinin kimi zaman yergiyle yolları kesişir; ancak her ikisinin de birçok ortak özellik taşımasına ve ikisinin de mizahî bir tür olmasına rağmen ‘eleştiri’nin dozu konusunda farklılaşırlar. Satirde okuyucunun önüne sunulan sorunlarda temel amaç; eleştiridir, hatta ağır bir eleştiridir, yaralama esastır. Ancak parodide, hiciv kadar yargılama, yaralama söz konusu değildir. Hatta kimi zaman gülünç olma özelliği, eleştirinin önüne bile geçebilir, komik öğeler baskın çıkabilir.

Genel olarak temel nitelikleriyle tanımlanan parodi; ele alınan eserlere baktığımızda,

daha çok günümüze yakın olan romanlarda birer kimlik kazanmıştır. Özellikle de mizahın çatısı altına giren yapıtlarda şekillenerek kendini belli etmiştir. Postmodern bir dünya algısının mahsulü olarak, mizahın içindeki çeşitlenmeyi zenginleştirerek de, gülmecenin toplum nezdinde yapılanışını artırmıştır. Ayrıca içerisinde barındırdığı yüksek enerjiyle ve yaşama karşı olumlu bakış açısıyla, belki de insan karşısında en iyimser mizahı yaratarak, bir açıdan sorunları görmezden gelse de, karanlık mizah türlerinin tahtını sarsmaya başlamıştır.

6.1. Metinlerarasılık

Parodik anlatımın temeli olan metinlerarasılık; iki yapıt, tür, biçem arasındaki çoksesli ilişkinin somut göstergesidir. Kendi içerisinde değişim, dönüşüm, bağlam geçişliliği adı altında da karakterize edilebilen “metinlerarasılık”, parodinin çatısı altına girdiğinde, “gülmece”nin kimi dil öğeleriyle bütünleşerek komik bir görünüm kazanır. Alt metinden alınan kimi parçalar komik dönüştürmelerle, üst metnin var oluşunda kendini gösterir.

Edebiyatın, özünde sanatın, bağımsız olmadığı fikrinden yola çıkan metinlerarası ilişkiler, Türk romanında, genel olarak değerlendirildiğinde, 1980’den sonra görülür. Kimi zaman romanlar ya da diğer yapıtlar arası alışveriş olsun, kimi zamansa anlatım türlerinin, biçimlerinin birbirini etkilemesi olsun, metinlerarası ilişkiler, parodinin temel karakteristik özelliğidir. Özellikle de postmodern anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan parodi ve metinlerarası ilişkiler, organik bir yapılanmanın da göstergesidir. Bu doğrultuda çözümleme için ele alınan romanlarda, metinlerarası ilişkiler, şu eserlerde karşımıza çıkar: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Tante Rosa*, *Tutunamayanlar*, *Bir Düğün Gecesi*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Macellos Da Vinci’nin Seriüvenleri*, *Karanlığın Günü*, *Kitab-ül Hiyel*, *Hocaefendinin Sandukası*, *Ağır Roman*.

Mizahın çatısı altında incelenen romanlarda parodi ve onun temel bir bileşeni olan metinlerarası ilişkiler farklı işlevlerde, türevlerde karşımıza çıkar. Kimi zaman da mizahî anlatım biçimlerinden biri olan yergiyle, ya da ironiyle birleşerek metnin yapılanışını karmaşık bir hale getirir. Ayrıca da metinlerarası ilişkiler; özgül bir metne

yönelebileceği gibi, zaman zaman da belli bir türe ya da dile göre de şekillenebilir. Birinci duruma örnek *Tutunamayanlar*'dan Göktürk Yazıtları'nın parodisinin yapıldığı kimi pasajları; ikinci duruma ise İkinci Dünya Savaşı'nın genel anlamıyla toplum, özel anlamıyla birey üzerinde sinsice bıraktığı karamsar, çelişkili hissiyatın izlerinin görüldüğü *Tante Rosa*'yı örnek verebiliriz. Her ikisinde de metinlerarası ilişkiler, özellikle roman dilinin karakteristik yapılanmasında kendini gösterir.

Kuramsal kitaplarda kimi edebiyat bilimciler için parodinin çatısı altında; kimileri içinse parodiden bağımsız, akraba bir tür olarak görülen pastiş, “tür” ya da “üslup” taklidiyle ortaya konan üründür. Özünde edebiyatın, hatta sanatın doğasını oluşturan taklit, pastişin de temel yapısını oluşturur. Bu doğrultuda ele alındığında da parodi ve onun bileşeni metinlerarası ilişkiler başlığı altında verdiğimiz kimi örnekler, kimi kaynaklara göre pastiş kabul edilebilir. Genel olarak Batı edebiyatında da parodi ve pastiş sınırları tam olarak çizilemeyen, kimi araştırmacılar için akraba kabul edilen bir türdür. Doğal olarak da parodi başlığı altında verilen örnekler, kimi yerde pastiş sınıflandırması altına girmiştir.

Ele alınan eserlerde zaman zaman karşımıza çıkan parodi, kimi zaman Osmanlı zamanının saray çevresinin dil yapılanmasını, kimi zamansa tasavvuf edebiyatının ya da halk edebiyatının edebiyat anlayışını içersinde barındırır. Kısacası belli bir döneme özgü üslubun yeniden yorumlanmasıdır, komikle olan yakınlığı metne göre değişir; doğal olarak da parodinin çatısı altındadır. Ayrıca parodinin başlığı altında incelediğimiz eserlerin hepsinde pastiş olarak adlandırabileceğimiz dil yapılanmaları görülebilir ve ikisinin de temeli metinlerarası ilişki üzerine kuruludur

Parodinin, yani üslup geçişliliğinin, izlerinin görüldüğü eserlerden biri Türk insanı ile Doğu insanı arasındaki çatışmayı, bocalamayı, tıkanmayı ele alan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. Kısacası roman iki medeniyet arasında gidip gelen insanları okuyucuya sunar. Romanda metinler/türler/üslup arası ilişki, halk hikâyelerine, efsanelere yönelik anlatımın yapılanışında, insanların birbirlerine anlattıkları uydurma öykülerde karşımıza çıkar. Abartı ton fazlasıyla kendini hissettirir. Arapça kelimeler sıklıkla vardır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde metinlerarası ilişkiler başlığı altında en çok üslup takliti ile karşılaşırız. Komiği yaratan ise iki medeniyet arasında sıkışıp kalmış insanların absürd yaşamlarıdır. Bu yaşamların birbiriyle olan yapılanışı bile “anlamsızlık” üzerine kurulmuştur. Doğal olarak da tutarlı, bağıntılı bir iletişim de yoktur. Sonucunda da konuşmalar bile komiktir.

Parodi, İspritizma Cemiyeti'nin, yaşanan olayların ya da oradaki ruh çağırma seanslarına katılan insanların tasvirinde, anlatıcı tarafından kullanılmıştır. Bu seanslarda karşımıza çıkan kadın karakter Afrodit, toplumdaki batı özentiliğinin de alaydır, aynı zamanda. Karşımıza çıkan kimlik, Yunan edebiyatına özgü bir tanrıça ismidir, ayrıca zaman zaman popüler aşk romanlarının betimleme sahnelerinden izler taşır.

İspritizma Cemiyeti'nde Cemal Bey'in otoritesine ehemmiyet vermeyen, hattâ böyle bir şeyin farkında bile olmayan tek insan Madmezel Afrodit idi. Afrodit, sınıksız bir ten, her ağzını açışta bir ispirto alevi gibi parlayan otuz iki diş, uzun kırpikleri arkasında telkinleri bir ufuk gibi derinleşen bakışlar, konuştuğumuzda sizin boğazınızda düğümlenen İtalyan babasından kalmış ağdalı, hardal gibi sert ve dik, ve yine de son derece de tatlı bir ses... (Tanpınar, 2009, s. 156)

Madmezel Afrodit, ilginç bir kadındır; dilleri birbirine karıştırıp sayfalar dolusu yazı yazabilen, babası İtalyan olan, babadan kalan mirasın peşinde koşan, bir sürü sevgilisiyle yaşayan vb. Cemiyetteki herkesin dikkatlerini üzerine çeken bayanın ismi, konuşmaları, insanlarla tartışmaları kimi zaman parodik anlatımın doğrultusunda, metinlerarası ilişkilerin izlerini taşır; özellikle de 20. yüzyılın batı tarzında yazılan, basit seviyede aşk romanlarındaki anlatımın yansımasıdır bir bakıma.

Romanın geneline baktığımızda parodi, betimlemelerde de, Yılanlı Dede, Karpuz Hoca, Gömleksiz Dede, Şeyh Viranî gibi örneklerde olduğu gibi isimlerin seçiminde, insanların birbirlerini korkutmak için anlattığı uydurma öykülerde, kendini belli eder. Komiği yaratan ise abartı ve uydurma tondur.

Seyit Lûtfullah harap bir medresede oturuyor, ben hiç yanında görmediğim halde, ondan destur aldığı söylenen Yılanlı Dede, Çukurbostan'da bir mahzende yaşıyor, Karpuz Hoca Sütlüce'de yıkık bir evde, Yekçeşim Ali Efendi Edirnekapı mezarlıklarında vakit geçiriyorlardı. Altıparmak'taki Şeyh Mustafa Hazretleri, Deli Hafız, Şeyh Vîrani hepsi bu çeşit insanlardı. Ben, sabah akşam, giyebileceğim şöyle temizce bir gömlek bulamıyorum diye yanıp yakılırken, kısmetimin

açılmasını himmetinden beklediğim Gömleksiz Dede, kendisine hediye edilen gömlekleri sokak ortasında cayır cayır yırtıp atmakla meşguldü (Tanpınar, 2009, s. 211).

Anlatıcı bu satırlarda da, halk arasında benimsenip kalmış, özünde dinle ilgili çok da bir bağlantısı bulunmayan, kimi zaman halkı korkutmak için anlatılan dini hikâyelerin parodisini yapmıştır. Ancak buradaki, daha önceki örneklerde de olduğu gibi, tek bir eserin değil, türün parodisidir. Yani bu örnek de, daha doğrusu romanın genelinde, iki metnin buluşmasından çok; tür ve eser arasındaki bir ilişki söz konusudur.

Romanın genelinde komik karakterlerle karşılaşırız ve hepsinin de başından ilginç olaylar geçmiştir. Halk hikâyelerini aratmayacak tarzda yaşanmış öyküler, inanışlar, anlamsız nedenlerden çıkan absürd olaylar, tartışmalar vb.anlatının geneline yayılmıştır. Ayrıca bu örneklerde, komiğin tonu, eleştiriden daha baskındır. Yazar parodik anlatım üzerinden romanın enerjisini, olumluya doğru çevirmiştir. Zaten parodi, mizah türleri arasında, belki de olumlu olanın daha ağır bastığı bir anlatımdır.

Halit Ayarcı o gece benden bütün hayatımı öğrendi. Ona Nuri Efendiyi, Seyit Lûtfullah'ı, Abdüsselâm Beyi, Ferhat Beyi, Aristidi Efendiyi, Naşit Beyi, Andronikos Kayser'in definesi ve cıvadan altın yapmanın en kolay usulünün ilm-i havâs sayesinde bir huddam tedarikiyle olabileceği üzerinde az çok ısrarla durarak anlattım. Talihimin bu küsayışı anında hâlâ omuzumda devletlinin elinin ağırlığını hissediyordum, belki bu mühim ve zengin zata bu defineyi bulma ve kâinatın gizli kuvvetlerine tasarruf etme ihtirasını aşılırim ümidiyle bütün talâkatimi sarf ettim. Hattâ o zamana kadar hiç kimsenin bilmediği bazı izahat bile verdim (Tanpınar, 2009, s. 213).

Bu satırlarda, hatta romanın genelinde de diyebiliriz, metinlerarası ilişkilerin birçok biçimi “alıntı, aktarma, yansılama, açıklama, gönderme, örtülü anlatım gibi” kendisini belli eder. Özellikle de örtülü anlatım sıklıkla kullanılır; doğal olarak da bu teknik, okuyucunun kimi yerde metne dahil olmasını, okurun da cümleleri anlamasını zorlaştırır. Temelinde de metinlerarası ilişkiler, kültürel bir ortaklığı gerektirdiği için, okuyucu ve metin arasında zaman zaman kopukluklara neden olabilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bu yapılanmada olması dolayısıyla, tam olarak anlaşılması açısından, zaman zaman entelektüel bir birikime ihtiyaç gerektirebilir.

Parodik anlatım ve onun öğelerinden biri olan metinlerarası ilişkiler, kimi romanlarda nadir de olsa görülür. Özellikle anlatıcının vurgulamak istediği bir konu ya da durum, öne çıkardığı bir sorun, gerçeklik olduğunda karşımıza çıkar. *Bir Düğün Gecesi*'nde de sadece tek bir bölüm de, parodi kendisini belli eder; o da eski Türk filmlerinin içine Ayşen'in ve Ömer'in yerleştirildiği bölümdür. Aralarındaki, kendilerine bile zor itiraf ettikleri, duygusal yakınlık, Ömer'in gözünden parodileştirilerek dile getirilir. Metinlerarası ilişkilerin "metin aktarımı, yansılama, gönderme" teknikleri, paragrafta abartı bir dille, karşımıza çıkar.

Ayşen kollarımın arasında dansederken bayılıverirse ya? Ya da, Yeşilçam'ın o umutsuz aşk simgesi kızlarının dublaj sesiyle, benim için artık tek saadet şu an'ın hatırasını ölünceye kadar kalbimde saklamaktan ibaret bulunmaktadır, derse? Derse, ben de yaşı geçmiş muzdarip âşık rolünü oynar, o rolün dublaj sesiyle: Aaaaagh!.. Doğacak ilk çocuğunuz erkek olursa, ona benim adımlı koyunuz, koyunuz ki bu çocuk, başlamadan nihayete eren talihsiz saadetimizin ıstıraplarla dolu şu menhus dünya ortasında tek şahidi olarak yaşasın, aaaaagh!.. derim. Gözpınarlarımızda birer damla yaş. Bir de andiçme töreni: Sizi hiç unutmayacağım. Fısıltılı bir: Ayşen'im... Fısıltılı bir: Ömer'im... (Ağaoğlu, 2003, s. 304)

Bu satırlar, postmodern anlatımın parodi anlayışından biraz farklıdır. İçerisinde satirin ölçüsünde bir eleştiri barındırdığı ve üslûp geçişliliği olduğu için travesitye de yakındır. Babaların çıkar ilişkileri sonucunda, ortaya çıkan bir evlilik töreninde bulunan, Ömer'in gözünden, insanların paraya olan bağımlılığının, bağlılığının, uyanıklığının alaycı bir üslupla dile getirimidir, aslında.

Oğuz Atay'ın değişik mizah tekniklerinden yararlanarak yazdığı *Tutunamayanlar*'da da doğal olarak parodiyle karşılaşırız. Turgut'un ve Selim'in kendi dünyalarında oynadıkları oyunlar karşımıza çıkar, parodiyi kullanarak tarih kitabı, ansiklopedi, drama, biyografi, otobiyografi gibi türler de her türlü sorunu masaya yatırır. Özellikle de doğu batı ikileminin toplumda yarattığı kaotik durumu ve insanlardaki "aydın" algısını, yarattıkları komik dille tartışmaya açarlar. Belirttiğim gibi, romanda, belli bir yapıttan çok, birçok türün parodisi vardır.

Anlatıda, çoklu bir tür olan metinlerarasılık, *Tutunamayanlar*'ın dünyasında çoksesli bir kanona benzer. Anlatıcı birçok türü alt metin olarak almıştır; komik bir dil kurulumuyla,

dili dönüştürerek, araya mizah öğeleri katarak, bir üst metin yaratır. En basitinden romanın iki temel karakteri olan Selim ve Turgut, birbirlerinin yaşamlarını biyografi tarzında, zaman zaman araya eleştiriyi de katarak, komik ve eğlenceli bir dille yazarlar.

Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray'ın Horozuçmaz Mahallesi Lâlegül Sokağı Hane No. 54, Cilt No. 22, Sahife No. 669'da, iki katlı ahşap bir evde, medeni hali bekar, cinsiyeti erkek, dini İslam bir çocuk dünyaya geldi. Babası tütün rejisi muhasipliğinden, on sekiz yıl dört ay yirmi iki gün sonra emekliye ayrılacak olan Hüsnü Bey, annesi de ev kadını Mürüvvet Hanım'dı. Turgut bir ebe marifetiyle, babası ahşap evin alt katında merak ve endişeyle kıvrırır ve beş dakikada bir merdivenleri tırmanırken dünyaya geldi. Daha doğrusu, yazık ki, yedinci kere merdivenleri tırmanırken dünyaya geldi (Atay, 2008, s. 53).

Selim'in; Turgut'u doğumunu, çocukluğunu anlattığı biyografisinde, Turgut'un üzerinden toplumdaki kimi algılamaları da işin içine katarak, arkadaşını alaya alır. İki arkadaş da komik kahraman rolünde, metnin içinde vardır. Kimi zaman birbirlerine, Selim'in Turgut'a Dragut demesi gibi, komik isimler verirler. İçlerinde biriken tutunamayışlarının nedenlerini ve sonuçlarını da, yarattığı parodik anlatımlarla dile dökerler. Romantik bir dil değildir; aksine içerisinde ironi barındırdığı için negatif bir yaşam algısı içerir.

Selim'in yazdığı biyografide, ikisinin de mühendis olması nedeniyle, sayısal alanlara özgü sözcüklerle, metindeki çarpıtmalar sonucu bilimadamlarının absürd görünüşleriyle karşılaşırız. Özellikle de romanın ilk başlarında, birbirlerine yaptıkları şakaların da araya karışmasıyla, postmodern bir dil oluşur.

Evet! Turgut, tercümei halini yazan büyük müverrih Selim Işık'ın aksine, ilk tahsilini sokakta yapmıştı. Henüz üç yaşının baharındaydı. Güneşli bir günün sabahında, minimini Turgut, ilk defa sokağa çıkıyordu. Nasıl minimini Newton, gene böyle güneşli bir günde, bahçesinde dolaşırken, başına düşen bir elma sayesinde yerçekimi kanununu bulmuşsa, Turgut da o gün, sokak, dolayısıyla hayat mücadelesi kanununu keşfetmişti. Evlerinin yanındaki boş arsada top oynayan çocukların arasına, yaşının verdiği teklifsizlikle sokulmaya çalışınca, beş yaşında kocaman bir sokak serserisinden ilk yumruğu yedi gözüne. Hidrostatik kanunu bulur bulmaz hamamdan fırlayan Arşimidis'in hızıyla geriye döndü ve annesine şikâyete koştu. Annesinden yediği dayak, ona ikinci hayat kanunu keşfettirdi (Atay, 2008, s. 58).

Turgut'un çocukluğuyla ilgili Selim'in yaptığı parodik açıklamalar, iki arkadaşın kendi aralarındaki iletişimlerini gösterir. Vakitlerini mizahın dünyasından yararlanarak

geçirirler; kendilerine sataşır, etrafla uğraşır, sanatla, edebiyatla, bilimle ilgili yorumlar yaparlar, geçmişi yeniden kurgularlar. Matematğin dilini kendi yaşamlarına katarak yeni senaryolar üretirler. “Acaba sinüsü mü yoksa kosinüsü mü daha çok seviyorum diye öyle bir açmaza düştüm ki, sonunda ikisinin de karesini aldım; gene bir neticeye varamadım” (2008, s. 67). Matematikle felsefeyi birbirine karıştırıp bambaşka dünyalara girerler; bu arada ünlü filozofları da işin içine katarlar.

Edebiyatçılar, Ahd-i Atik’ten beri gök kubbenin altında hiçbir şeyin değişmediğini bildikleri halde nasıl yazmaya devam ediyorlarsa, ben de aynı prensipten hareket ederek, bin altı yüz bilmem kaç yılında –yani bundan sittin sene kadar evvel- Rene Descartes’ın, beşeriyetten çirkinliğinin intikamını almak arzusuyla yarattığı ve o günden beri tıpkı Büyük Sezar’ın –Rus Çar-doğumundan beri karniyarık doğum metotlarına sezaryen denilmesi gibi, kartezyen adı verilen ve herkesin bildiği koordinat sistemini, günümüzün icaplarına uydurmak ve pozitif bir bilim olduğu halde münekkitlerce biyokimya meselelerine gayri kabili tatbik bulunduğu asırlar boyunca iddia edilmiş, fakat nihayet ben, sen ve Kenan tarafından layık olduğu mevkie getirilmiş olan matematik, nam-ı diğer riyaziye ilmini üniversal karakterine kavuşturmak hedef ve gayesiyle uykusuz geçen geceler ve ayakta uyuyarak geçirdiğim gündüzler pahasına ‘Hayatın Koordinatları’ yahut kısaca ‘Bir insanın nerede, ne zaman ve nasıl olursa olsun, ne yaptığının analitik geometri esaslarına göre açıklanmasına giriş’ adını verdiği sistemi buldum (Atay, 2008, s.s. 68-69).

Hayatın Koordinatları’nı kendince tanımlayan Selim için, insanın yaşamı buradaki planlamaya göre kurulur. Daha doğrusu bu koordinatlarla insan, geleceğini öğrenmeye, mükemmel bir varlık olmaya, hayattaki zorlukların üstesinden nasıl kolayca kalkabileceğini bilmeye, çıkara dayalı doğru ilişkiler kurmaya vb. yönelir. Absürde varan bu dilin kullanımıyla, aslında iki arkadaş, Selim ve Turgut, hayatın anlamsızlığını ifade etmektedir. Kendilerince dahil olamadıkları bu hayat, özellikle Selim için, bir yerlerde tıkanmakta, karanlık köşelerle dolmakta, gittikçe kopma noktasına yaklaşmaktadır. Doğal olarak katlanılabilir olması, mizahî anlatımın yaşamlarında sıklıkla yer almasıyla ve tüm zorlukları bu dili kullanarak birazcık da olsa aşılabilir hale getirmeleriyle mümkündür. Sayısal alanların dilini de katarlar ki kimi zaman, absürdün doğasına daha da yakınlaşırlar, yeteneklerini ortaya koysunlar.

İnsanın dünyasını, yaşamı, kısacası her türlü bilgiyi sembollerle ifade etmek isteyen Turgut; var olan sorunların da, matematikçilerin bulacağı formüllerle çözülebileceğini dile getirir. Özellikle de insanın iç dünyasındaki anlaşmazlıkları formüle etmeye çalışır.

Bu durumun imkansızlığını bildiği için de, bir bakıma, modern hayatı alaycı, oyunsu bir dille sözcüklere döker.

...insanlara ait bütün bilgileri, cebrik notasyonlarla gösterecek bir sistem bulmalıyız. İnsanın, biyolojik, psikolojik ve sosyolojik durumlarını bunlara uygun cebirsel işaretlerle ifade ederek, bütün hayatı, kelimeler yerine, sayısal değerlere tekabül eden genel notasyonlarla gösterirsek, gramatik kombinezonlar yerine transandantal eşitlikler ikame etmiş oluruz ki bu yeni sistemde, sizin bilinen faktörler dediğiniz sabit katsayılar da herhalde yerini bulur (Atay, 2008, s. 73).

Kurulan bu dilde, insan ve yaşam üzerine üretilen düşüncelerle, fikirlerle, yukarıda da belirttiğim gibi, alay edilmiştir. Sayısalı ve sözeli harmanlayarak “çift kodlama” yapan anlatıcı, satırlarda hayatla dalga geçmiştir. İçerisinde eleştiri, yargılama, saldırganlıktan çok “gülünç” vardır. Kısacası bir tür “oyun güdüsünü tatmin eden” parodi türlerinden biri olarak tanımlanabilir (Cebeci, 2008, s. 94). Metinlerarası ilişkilerle kurulan alt metin-üst metin ilişkisinde kullanılan, dönüşüme uğrayan dil; anlatıcının hedefi olmaktan çok, bir aracı konumuna gelmiştir.

Tutunamayanlar'da; ironinin yanında, anlatıda en çok karşımıza çıkan türlerden biri olan parodi, kimi yerde de tarih kitaplarını ve savaş dönemini anlatan romanların, alt metin olarak seçilmesiyle kendini gösterir. Turgut, Selim'i Kurtuluş Savaşı'nda görev alan askerlerden biri olarak konumlandırır ve absürd bir dille, hem o dönemin edebiyat anlayışını sorgular, hem de gülüncü metnin içine dahil eder.

Kurtuluş Savaşı'nın ateş ve dehşet dolu günlerinden biriydi. Mühendishane'yi Berri Hümayun'un üçüncü sınıfında talebeyken gönüllü olarak askere yazılan genç mülazim Selim Efendi, Afyon dolaylarında, Kartaltepe mevkiinde, tek başına mevzilenmişti. Düşman kurnaz bir kalabalıktı. Mülazımievvel Selim, boynunda bir kayışla asılı duran dübünü eldivenlerini çıkarmadan eline aldı.. Artık bütün hazırlıkları tamamdı; düşman hatlarını gözetliyordu... ‘Sadece üç bin kişi’ diye söylendi. Sonra, Tarzan gibi ‘Uuu’ diye üç kere bağırdı, yumruklarıyla göğsünü dövdü. Düşman neye uğradığını şaşırmişti. Silahlarını yere atarak kaçıyorlardı (Atay, 2008, s. s. 29-30).

Bu sefer de tarihe yönelen kitaplardır, alaya alınan. Daha doğrusu, tarih kitaplarının ya da Kurtuluş Savaşı'nı anlatan romanların üslubu, komik bir dilin yaratılmasında araç olarak kullanılmıştır. Anlatıcı kimi tarihe yerleşmiş kelimelerle oynayarak dili

çarpıtmıştır. Altan altta, parodinin klasik roman anlayışını yıkmaya yönelik, parodik dil yapılanması da kendini gösterir.

Genel olarak *Tutunamayanlar* incelendiğinde parodinin farklı türleri ve birçok örneği sıralanır gider. Yaşama dair her konuya kimi zaman kızgın, yaralayıcı -özellikle romanın sonlarına doğru yaklaştıkça- bir bakışla, kimi zamansa sadece eğleceli bir dil yaratmanın amacıyla değinmiştir, anlatıcı. Sonuç olarak da ortaya parodinin tek başına ya da farklı türlerle birleşerek, tüm meselelerin ele alındığı bir roman çıkmıştır. Parodinin kurulmasında da, edebî türler olarak adlandırılan sınıflandırmaların çoğunluğunun dönüşümünü görürüz. Mektup, özyaşamöyküsü, anı, ansiklopedi maddesi, tiyatro vb. her türün üzerinde oyanmış, komikle harmanlanarak yeni bir ürün ortaya çıkarılmıştır.

Türk Edebiyatı'nda metinlerarası ilişkilerle yaratılmış parodik anlatımın örneklerinden biri de Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Akıllalmaz Serüvenleri*'dir. Romanın ismi bile anlatıda, parodinin farklı tonlarda karşımıza çıkacağını, tarihin günümüzle harmanlanacağını hissettirmiştir. Roman, Portekiz'li gezgin Macellan'la, ressam Leonarda Da Vinci'yi birleştirir ve ortaya Macellos Da Vinci çıkar. Romanda eski yüzyıllarda yaşamış ünlü gezgin Macellos'un gezi notlarının olduğu bölümler, seyahatnâmeler alt metin alınarak yazılmıştır. "Uluslararası Toplum Sorunları İnceleme Komisyonu'nun Beşinci Genel Kurul Toplantısına, Türkiye'yi temsilen katılan ana karakter, bu sürede arkadaşı Sing Ram'ın evinde kalır ve ondan ünlü gezgin Macellos'un kimi gezi notlarının bulunduğunu öğrenir. İlk olarak Macellos'u tanıtarak başlar. "Macellos, yalnız ünlü bir gezgin değil, Roma İmparatoru'nun Orta Doğu ve Uzak Doğu ülkeleri için özel temsilciydi de" (1981, s. 9). İlerleyen satırlarda da, ünlü gezgin karşısına çıkan bir ülkeden bahseder, adı 'Boyuneğmezler'dir, sonrasında bu ülkeyi anlatır. Ülkenin ismi komiktir, Sanskritçe çeviriyi yapan kimse, Macellos'un, ulusun niteliklerini belirtmek için kullandığı bir deyim, adı zannederek yazmıştır.

Anlaşıldığına göre, Macellos, Hazar Denizi kıyılarını dolaştıktan sonra, Sanskritçe metinde adı "Boyuneğmezler Ülkesi" diye yazılmış olan ülkede kalmış bir süre. O tarihlerde, o bölgede böyle bir ülkeden, bu adda bir ulustan sözeden başka hiçbir tarihciye rastlamadım. Öyle sanıyorum ki Sanskritçe çeviriyi yapan kimse, ulusun adını yazarken, Macellos'un o ulusun niteliklerini belirtmek için kullandığı bir

deyimi, ulusun adı sanarak olduğu gibi çevirmiş. İşte yalnız bu isim bile, notlarda sözü edilen ülkenin bir Türk ülkesi olduğu kanısını uyandırdı bende (Bener, 1981, s. 11).

Bu tarif edilen ulusun, ismindeki tanımlanan bir özellikten yola çıkarak, Türk ülkesi olduğunu düşünür Sing Yam ve devamında da, Türkiye’den gelen arkadaşına, bu konudaki düşüncelerini, yazılardan edindiği izlenimlerini sıralamaya devam eder. Anlatıcı metinlerarası ilişkileri kurarken, alt metni Portekiz’li ünlü gezgin ve kâşif olan Macellan’ın yolculuk öyküsünü içeren yazıları kıstas almıştır. İsim değişiklikleri, gerçeklerin günümüz koşullarına göre değiştirilmesi, komikliklerin katılması vb. iki eser arasındaki dönüşümü kurmuştur.

Ayrıca, anılarda geçen kimi âdetler, toplum kuralları ve yönetim biçimleri, o tarihteki Türk topluluklarının genel çizgilerine çok uygun. Bu Boyuneğmez’lerin savaşı bir ulus olduğu anlaşılıyor. Önde gelen yöneticiler için, “Sultan”, “Başvezir”, “Nazır” gibi terimler kullanılmış ama sanırım bu sözcükler, çevirileri yapanların uydurması (Bener, 1981, s. 12).

Devamında Boyuneğmezler ülkesinin tarihinden bahsedilir; savaşlarından, savaş sonrası yaşanan bunalımlarından, komutanlarından, ülkelerle ilişkilerinden, halkının ne ile geçindiğinden vb. Kısaca tarihinden bahsettikten sonra, ülkenin büyük bir savaş yaşadıklarını ve ‘Ebedi Başbuğ’ dedikleri Birinci Sultan’larının önderliğinde yeniden güçlü bir millet olduklarını anlatır.

Yenilgiyle çıktıkları büyük savaştan sonra “Ebedi Başbuğ” dedikleri Birinci Sultan’larının önderliğinde, o zamanki Roma toplumuna benzeyen oldukça ileri bir toplum oluşturmuş Boyuneğmezler. Çok büyük bir insanmış bu birinci Başbuğları, yazık ki genç yaşta ölmüş. Yerine geçen İkinci Sultan da, çok akıllı bir adammış. Ülkesini, Roma’lılarla Barbarlar arasındaki savaşa sokmamış. Ne var ki ülkeyi pek kalkındıramamış. Bu yüzden, yerine Üçüncü Sultan’ı getirmişler. Bunun Roma’lılarla arası çok iyiymiş, ülkesini küçük bir Roma yapmak istiyormuş. Ne var ki, o da, Roma’yla aşık atacağı derken, hesabını şaşırılmış, bu yüzden halk yeniden büyük bir yoksulluğa düşmüş. Sultan, ayaklanmaları bastırmak için baskı yöntemleri uygulamış, başaramamış. Genç bir önder, halkın önüne geçmiş, Üçüncü Sultanı tahttan indirmiş (Bener, 1981, s. 15).

Bu satırlarda anlatılan Türkiye Cumhuriyeti’dir; Birinci Sultan, Atatürk; İkinci Sultan, İsmet İnönü; Üçüncü Sultan da Celal Bayar’dır. Celal Bayar’ın, 1957 seçimi öncesi, Türk milletine “Türkiye otuz yıl içerisinde küçük Amerika olacaktır.” sözü vardır. Yukarıdaki paragrafta yer alan “Üçüncü Sultan ülkesini küçük bir Roma yapmak

istiyormuş.” cümlesiyle, anlatıcı, Celal Bayar’ın yönetim anlayışına, ülkesiyle ilgili beklentilerine, gönderme de bulur. Roma, Amerika; barbarlar ise Almanya’dır. Roma’lılarla Barbarlar arasındaki savaşa kastedilen, 2. Dünya Savaşı’dır, metinde de belirtildiği gibi, Türkler o savaşa girmemiştir. Bu satırlarda metinlerası ilişkiler, destansı anlatımın tonunda kendini hissettirir. Alttan alta alaycı tonu da ekleyebiliriz. Parodinin baskın bir özelliği olan oyunsu ilişki kendini belli etmektedir.

Parodik anlatım; kutsal kitapların dilinden, insanın yaratılışıyla ilgili kimi ayetlere yönelik değişimlerde, dönüşümlerde, sözcük oyunlarında kendini belli eder. Hatta kimi dizeler, Kuran-ı Kerim’deki insanın, evrenin yaratılışıyla ilgili bölümlerden alınan kimi sözcük gruplarını içerir. Anlatıcı bu dizelerde, kutsal kitapların dilini kullanarak, Boyuneğmezler ulusuyla, yani Türk milletiyle alay etmektedir. Komik örneklerdir.

- Dua ile başlayalım sözüme ey dindaşlar!
 Önce Evren’i yarattı, sonra dünyayı, Tanrılar,
 Sonra göğü, denizleri, ateşi, havayı, suyu,
 Kızgın çölü, sarp dağları, ilk hücreyi,
ilk tohumu
 İlk erkeği yoğurdular bir tarlanın
çamurundan,
 İlk kadını dev gibi bir sedef deniz kabuğundan,
 Çıkarıp sundular bize ve çoğalın buyurdular
 Boyuneğmezler Ulusu, doğdu bu ilk
birleşmeden!
 Bu yüzden biz hep kardeşiz, ayrılığa yok
hiç neden,
 Şimdi artık başımızda, halk çocuğu bir
Sultan var,
 Yanındayız biz, rahipler; ölümsüz Ulu
Tanrılar!
 Ona karşı gelenlere inanmayın kardeşlerim,
 Onun başarılarına diz çöküp dua edelim! (Bener, 1981, s.s. 20- 21)

Kuran’da da ilk erkek bir çamurdan, kadın da erkeğin kaburga kemiğinden yaratılır; ancak yukarıdaki metne göre ilk yaratılış biraz farklıdır. Erkek tarlanın çamurundan yoğrulur. İlk kadın da dev gibi bir sedef deniz kabuğundan yaratılır. Böylece Boyuneğmezler Ulusu doğar, kadın ve erkeğin birleşmesinden. Sonrasında ülkenin varoluşu, destansı anlatımın tersine çevrilmesiyle dile getirilir. Genel olarak türlere özgü dil yapılanmasının parodisidir.

Metinlerarası ilişkilerde, üst metinde abartı ton, kimi zaman kendini hissettirir. Özellikle de iletmek istenen bir ileti olduğunda, *Macellos Da Vinci'nin Serüveleri*'nde olduğu gibi “abartı” göze çarpar. Tarihin, tarihî metinlerin parodik anlatımla yeniden dile getirildiği satırlara baktığımızda da, bunu açıkça görürüz. Zaten parodinin en tipik özelliklerinden biri de, dildeki gülünçlüğü karşıtlıkların abartısıyla sağlanmasıdır.

Taht salonunda, tahtın çevresindeki demir kafesin ortasında, eski Başvezir'le eski Zaptiye Nâzırı, kalabalığın içeri girdiğinden habersiz, vecd içinde, “Sultan benim!”, “Hayır, benim!” diyerek, tahtın çevresinde birbirlerini kovalamaktaydılar. Zavallılar, herhalde, son anda, yanlışlıkla yağmur suyundan içip çıldırması olmalıydılar. Hanımsultan, Rahip, Filazof, Müneccimbaşı, Zaptiye Nâzırı, Hazine Nâzırı, Lonca Başkanı ve Bezirgânbaşı da, gözleri dönmüş bir halde, “Sultan o!”, “Hayır o!”, “Biz de varız!”, “Sultan, eski Sultan!” diye bağışarak, ötekilerin peşi sıra koşuyorlardı (Bener, 1981, s. 153).

İnsanların hırslarına hakim olamayıp ülke yönetimini ele geçirmek için birbirlerine tuzaklar kurmaları, birbirlerinin ayaklarını kaydırmaya çalışmaları, anlaşılamayıp kavga etmeleri ve doğal olarak ülkeyi kötü yönetmeleri vb. Bu dile getirilenler kısacası aslında, koskoca ülkeyi yönetecek insanların aslında ne kadar küçük kişiler olduğunu gözler önüne sermektedir. Tarihin parodisi yapılmıştır; abartı bir dille; amaç ise kişilerin buldukları rütbeleriyle bir tezat yaratmaktır.

Türe, dile özgü kurulan metinlerarası ilişkilere örnek verilebilecek romanlardan biri de *Berci Kristin Çöp Masalları*'dir. Romanda metinlerarası ilişkiler, bir olaydan çok, masal, halk hikâyesi, efsane gibi halk edebiyatına özgü türlerin formatının kullanılmasında kendini gösterir. Zaten anlatı, adı üstünde “Çöp Masalları”, masal türüyle bir akrabalığı olduğunu belirtmektedir. Daha doğrusu romanın ismi, anlatılar arası geçişliliği sağlayan “ikincil metinler”den biridir. İkincil metin de; başlık, yan başlık, açıklama, önsöz vb. gibi kısımlara denir (Tekin, 2008, s. 83). Ancak masallar, her zaman olduğu gibi güzellik üzerine kurulan, iyi bir çözümle sonuçlanan, iyi-kötü ayrımının çok net olduğu türdür. Bu anlatıda ise masalın dil evreni, dil kurulumu mizahın doğasına bürünerek kendini belli eder. Masalsı bir dil çıkar karşımıza; fakat yaşanan sorunlar kötüdür, iç acıtıcıdır.

Bazı kaynaklarda türlerin parodisinin “pastiş” olarak adlandırıldığını yukarıda belirtmiştik. Özünde pastiş de bir parodidir, zaten. *Berci Kristin Çöp Masalları*, bu tarz anlatıma örnektir. Bu anlatıda belli bir metinden çok, türün parodileştirilmiş hali vardır. Yani bu durumda “alt metin” masal türünün kendisi, “üst metin” ise *Berci Kristin Çöp Masalları*’dır¹⁸. Türün taklidinin yapıldığı bu eserdeki, izleri göstermeden önce; parodinin türle olan ilişkisine, bu konudaki açıklamalara biraz değinelim. Türlerin kuramsal temeline dayanan araştırmalarıyla ve yazılarıyla tanınan yazarlardan kimileri için parodi, türün bir taklidi olamaz; kimileri içinse olabilir.

Bu noktada, Genette’nin, parodinin ele alamayacağı görüşünü paylaşmadığımızı belirtelim. Genel ve özel parodi ayrımı konusunda söylediklerimiz bu çerçevede ele alınmalıdır. Linda Hutcheon da Genette’ten farklı olarak bütün bir “genre”ın parodisinin mümkün olduğunu kabul eder. Hutcheon’a göre, parodi bir teknikten çok bir “genre”ı (tür) gösterir, çünkü kendi yapısal kimliğine ve hermenötik işlevine sahiptir (Cebeci, 2008, s.s. 84-85).

Kimileri için bir türün yapısal özelliklerinin, kimliğinin taklidi, yukarıda belirtildiği gibi, pastişin alanına girer. Daha doğrusu bir alt metin varsa parodi; bir türün taklidiyse de pastiş olduğu kabul edilir. Bu konuda görüşler tam bir uzlaşmaya varamamıştır. Sonuç olarak *Berci Kristin Çöp Masalları*’nı, masal türünün izlerinin görülmesi, alt metin olması açısından, belki de bir çeşit parodidir, diyebiliriz.

Genel olarak tüm anlatı boyunca, rüzgar masalsı bir ögedir; insanları izler, hallerine güler, evlerini alıp götürür, önlerine düşer vb. İnsana ait nitelikler verilerek, kişileştirme yapılarak sürekli karşımıza çıkar. Masal dilinin aralara karıştığı satırlarda, büyülü gerçekçiliğin izleri de, satır aralarında kendisini gösterir. Temelinde zaten doğüstü ya da masalsı bir dilin, gerçek yaşamın içine sızması, türler arası bir ilişkidir. Ayrıca içerisinde dil uyumsuzluğu taşır; doğal olarak da, bu gibi örnekler, mizahla, büyülü gerçekçiliğin bir araya gelişidir. “Fabrikaların makineleri durdu. Işıkları söndü. Tepe kopkoyu bir karanlığa gömüldü. Rüzgâr gece yarısından sonra konduların çatılarına yanaştı. Çatılar söküp kanatlandı. Çatılara bağlı beşiklerde uyuyan bebekler de çatılarla birlikte uçup gitti” (1990, s. 8). Metinlerarası ilişkilerde karşımıza çıkan “tür taklidi”ni,

¹⁸ *Komik Edebi Türler’de*, anlatıcı parodi kavramını, Gerard Genette, Linda Hutcheon ve Mikhael Bakhtin’in görüşlerinden yararlanarak anlatır. Alt metin ve üst metin ne demek, tanımlar. Parodinin konu edindiği orjinal metne “alt metin; onun değişiklikleri kullanılarak yaratılan yeni anlatıya ise “üst metin” denir. (2008, s. 82)

romanda kişi ve mekan betimlemelerinin dışında, dildeki benzetmelerde, abartılarda, seslenme sözcüklerinde, isimlerde de görürüz. Mantık dışı dil kurulumlarında, seçilen objeler, ait olduğun sınıfın dilinden konuşmaya, o insanların dünyayı yorumlamaları noktasında, kendisini de onların arasına katmaya çalışır; rüzgârın sokaklarda, bağırarak dolaşması gibi.

Martı gibi uçarım konduların damından
Önüne düşerim Kürt Cemal'in heyet ulan
Çöp bayırlarında ben de delikanlıyım (Tekin, 1990, s. 52).

Bu anlatım, şiir dilinin bayağı üsluba çekilerek komikleştirilmesinin bir timsalidir. Anlatıcı anlatı formunun içine argo sözcükleri, abartıyla dolu komik benzetmeleri katarak üst anlatıyı oluşturmuş ve temelde de okuyucu üzerinde tarihî ve sosyal koşullar hakkında bir algılama yaratmıştır. Bir diğer açıdan da parodiyi yergiye yaklaştıran bu yapılanmadır. Çünkü ait olduğu sınıfın kimliği tanımlarken, içerisine, alttan alta dokundurularla, şiddet kültürünün rahatsızlığı da devreye girer.

Parodinin başlığı altında kendi içerisinde bir "ikiliği" ve "yeniden yaratma"yı barındıran metinlerarasılık; romanda çok eski zamanlardan günümüze kadar gelen masal türünü referans verirken, kendi kompozisyonunu da oluşturur. Bu kompozisyonun içinde özelde yerli masalların, genelde halk edebiyatının etkisi görülür. Doğal olarak da eski çağların kültürel izleri metnin içine dağılmıştır.

Bir vardı bir yoktu
Allahın kulu çoktu

Bu kullardan biri, kışın başlamasıyla Çiçektepe'nin fabrikalar ve çöp tepeleriyle çevrili karlı sahnesine çıktı. Keloğlan'ı bir yanına, Beybörek'i öbür yanına aldı. Dev karıları, bezirgânları, pirleri, perileri başına topladı. Çiçektepe'lilere geceleri masallar anlatmaya başladı. Masala girmeden önce dilini ağzının içinde döndürüp kırarak stadyum kapısında ciğer satmasından esinlenip uydurduğu uzun bir tekerleme okudu. Tekerlemesinin ardından 'Ciğerciler Destanı'na geçti. Yedi kuşaktan bu yana ciğer kavurup satan kocaman bir ailenin başından geçenleri hikâye etti. Destan boyunca Ciğerci ailesi kavga yüzünden yedi kez ayrılıp birleşti. Sonunda bir daha birleşmemek üzere dağıldı. Ciğerciler Destanı, bulutlara karışan beyaz köpük gibi tuz dağlarının eteklerinde yıllar öncesinden başlayıp, Çiçektepe'lilerin iç geçirip diz dövmeleeri arasında, Ciğercilerin ülkenin dört bir yanına gidip kaybolmalarıyla bitti. Ciğerciler Destanı'nı Beybörek'in bezirgânlar ve dev karılarıyla tutuştuğu amansız mücadelesi izledi (Tekin, 1990, s. 46).

Masallara, destanlara, halk hikâyelerine, efsanelere özgü kişi ve yer adları sıklıkla karşımıza çıkar. Anlatıcı göndermelerle halk edebiyatına özgü türleri metne yerleştirir. Aslında parodisi yapılan bu türlerde komik olan, İstanbul'un arka sokaklarındaki insanların dünyaya bakış açıları, birbirleriyle çatışmaları, gerçeği algılayamayışları, eksik ama özentili hayatları, isyanları vb. durumlarıdır.

Metinlerarası ilişkilerin yapılanışından biri olan “türü ya da metni tersine çevirme” yukarıdaki örnekler de görüldüğü gibi, en çok masala özgü dil kurulumunda kendini gösterir. Masalarda karşımıza çıkan hayvanların insanlarla iletişim kurması, onlarla iyi anlaşması, kavga etmesi vb. bu anlatıda, sıklıkla kendini belli eder. Genelde bir sorun üzerine kuruludur yaşananlar. Komiktir; ancak arkasında yaşam koşulları sonucunda tutunmaya çalışan insanların çılgınlıkları vardır.

Çöp bayırlarının bu durumu yüzünden Şiirli Hoca'nın martılara mırıldanarak okuduğu şiir yarım kaldı. Çiçektepelilerin çöpten kesilmesiyle birlikte martılarla konducular arasında çılgılık çılgılığa bir kavga patladı. Martılar yara bere içinde tüylerini çöp tenekelerinin üstüne saçıp bulutlara kaçtı. Şiirli Hoca omuzlarında martı tüyleriyle, konducuların 'Martı bulutu' dedikleri karanlık bulutlara baka baka çöp tepelerinden çekildi. Martıların ardından, çılgılık atan bulutların altında, konduların yamacına çöp taşıyan teneke şoförleri dayak yemeye başladı (Tekin, 1990, s. 76).

Tüm roman boyunca sıklıkla karşımıza çıkan “martılar”la insanlar arasında bir iletişim vardır. Bu iletişim de fabllardaki gibi hayvanların “konuşması, tartışması, ağlaması vb.” insan gibi davranması üzerine kurulur. Kısacası bu tarz satırlarda türler arası geçişlilik vardır; komik ve eğlencelidir. Ancak fabllardan ayrılan temel fark, iletmek istediği mesajın günümüz koşullarında toplumsal bir gerçekliği vardır ve çoğunlukla bu mesaj içerisinde bir hüznün taşır.

Romanda ilginç tiplerle karşılaşırız; isimleri, giyimleri, fiziksel özellikleri, kişiler arasında kurulan ilişki, genelde Doğu kültürüne özgü masalları anımsatır. Daha doğrusu alt metin, “Doğu masalları”dır. Çeri Mahmut'un ve Zülrika'nın aralarındaki ilişki de, bu masallardan çıkma bir öyküyü anımsatır. Masallardaki gibi, güzellik kavramının, üst noktada bir abartıyla sunumu, dikkat çeker.

Çeri Mahmut, yalnızca diş kaplamanın değil, konducu damaklarındaki gediklere sahibisini aratmayan diş takmanın, ayna sırlamanın, kapkacak kalaylamanın da ustasıydı. Yedi karısı ve yirmi bir çocuğu vardı. Ama Çeri Mahmut'un gözdesi en küçük karısı Zülika'ydı. Bir Posha Çingenesi olan Zülika'yı Çeri Mahmut'un kaçırdığı söyleniyordu. Çeri Mahmut'un karton mekânetine giren konducuların gözlerini kamaştıran Zülika Çiçektepe'de destan oldu. Ay gibi açılıp ışık saçan dişleri, kemer gibi kaşları ve düğümü topuğunu döven iri dalgalı saçlarıyla bir 'Posha efsanesi' doğurdu. Posha Çingenelerinin yürek dağlayan güzellikte olduğuna dair bir inanç yayıldı (Tekin, 1990, s.s. 85-86).

Satırlarda “yedi karısı ve yirmi bir çocuğu”, “ay gibi açılıp ışık saçan dişleri”, “topuğunu döven iri dalgalı saçlar”, “Posha efsanesi” gibi sözcük gruplarında abartı dil kendini belli eder. Bu bölümde anlatıcı, Doğu masallarının dil ve anlatımını, alt metne saldırı amacıyla değil; anlatıyı zenginleştirmek amacıyla kullanmıştır. Doğal olarak da bu tarz parodide, metnin kendisini ve alt metni olumlayan bir dil kurulumu vardır.

Kişi betimlemelerinde karşımıza çıkan masalsı öğeler, aynı şekilde mekan tasvirlerinde, insanların öykülerinde, sürekli çatışma üzerine kurulu ilişkilerinde, komikle harmanlanarak dile gelir. Birbirlerine uydurma öyküler anlatırlar, anlatılanlara hemen inanırlar, öyküleri dönüştürerek kendi dünyalarına göre yeniden kurgularlar vb.

Lazların ülkelerine kuzey denizlerden gelip yerleşen balıkçı kabilelerinin torunları olduğunu haber verdi. Dedelerininse ilk gelen kabilenin başında bulunan Reis İstafanos olduğunu söyledi. Birçok Lazın dedelerinin adını bilmediğini hatırlatarak gülümsedi. Reis İstafanos'un ardından büyük bir Çin ermişini andı (Tekin, 1990, s. 80).

Yukarıdaki satırlarda olduğu gibi birbirlerine anlattıkları öyküler, yaşamlarının dile getirimidir aslında. Renkli dünyalarının içinde yaşayan bu insanlar, hiç bitmeyen bir oyunun -acı veren bir oyun olsa da- içindeymiş gibi yaşarlar. Birçok insanın, dışarıdan baktığında tiksiniyerek uzaklaştığı bu yaşamlar, kurdukları kendi oyunlarında inatla da var olmaya devam ederler. Anlatıcının romanında dile getirmek istediği de acılarla, sıkıntılarla, zorluklarla dolu bu hayatların inatla var olmayı sürdüren, şehrin arka sokaklarındaki insanlar olmasıdır.

Metinlerarası ilişkiler, parodinin zenginliğini artıran temel dil yapılanmalarından biri olduğu için, 1980 sonrası Türk edebiyatında birçok yapıtın içine sızmış bir dil kurulumudur. Oyun da diyebileceğimiz bu dil kurulumunu, anlayabilmek, hatta daha iyi

anlayabilmek, iletisini görebilmek için; kimi zaman metnin ait olduğu ülkeyi tanıyabilmek gerekir. Kimi parodilerse evrensel bir dünya üzerine kurulu olduğu için her ülkeye ve zamana hitap edebilir. Bu açıdan *Berci Kristin Çöp Masalları*, evrensel bir mesele olan sınıf farklarını eleştirse de, içerisinde Türkiye'ye özgü meseleleri barındırdığı için, Türk toplumuna ait diyebileceğimiz bir eserdir.

Parodinin çatısı altında metinlerarası ilişkilerin görüldüğü anlatılardan biri de Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü*'dür. Gönderme çok bilinen bir esere yapıldığı için, iki metin arasındaki ilişkiyi anlamak kolaydır. Romanda parodiyi, arkadaş toplantısındaki herkesin, hayranlıkla ve gizli bir kıskançlıkla baktığı Asiye karakterinin ve onun doğum anının anlatılmasında görürüz. Anlatıcı Oğuz Kağan Destanı'nı alt metin olarak alır ve üst anlatıyı oluşturur. Şiir formatındaki bu anlatı, üç sayfadır ve içerisinde Oğuz Kaan'ın doğum anındaki ve büyümesindeki abartı öğeler, olağanüstü özellikler kendini belli eder. En önemlisi de parodinin karakteristik öğelerinden biri olan abartıyla bütünleşmiş olan komik dilidir.

ASİYE'nin
ağzında otuz iki dişiyle doğduğunu biz
ilk Mümin'den işitmiştik
olayın Mümin'e kadar
nasıl geldiğini bilemeyiz
şimdilerde altmışını aşmış bu aziz kadının
-cümlemizin muini ve muhippi olan- kadının
ebesi birilerine
onlar başka birilerine
onlar daha başka birilerine anlatmış
kulaktan kulağa geçmiş
önce Mümin'e
oradan bize kadar yayılmıştır
ayyuka çıkmıştır ol hikâye
geçmiştir yazılı metine
Mahzune derler anası
onu doğururken bir hafta yedi gün
sancılar çekmiş çalmıştı kendini yerden yere
ama olmamıştı doğum vaki
cenin katlanmış ikiye
sımsıkı yapışmıştı rahime
bir eliyle örtmüştü apışarasını
ötekiyle geçirmişti su torbasına tırnaklarını
ve vaki oldu ki
tırnakları uzuun uzun lüle lüleydiler
kafası kel kulakları iri iriydiler

kendisi taş gibiydi ağır ağır ağırdı (Erbil, 1989, s. 87).

Alt metin olan Oğuz Kağan Destanı'nda da, Oğuz Kağan'ın herkesten farklı bir bebek olarak nasıl doğduğu, kırk gün içinde nasıl büyüdüğü, güçlendiği, mitolojik öğelerin de baskın olduğu motiflerle anlatılmaktadır. Doğum anının betimlemesinin yapıldığı bu satırlarda, Asiye bir türlü doğmak istemez ve ilginçtir ki doğduğu anda cinsel organı yılan derisi gibi pul pul yeşildir. Alıntılarla, göndermelerle, yansımalarla iki metin harmanlanarak karşımıza çıkar. Şiir dili, epik anlatıma göre yapılır.

konu komşu kadınlar toplastılar
 ağlaşıp namaza durdular
 la havle'lerle
 niyazlar ve bağrışmalarla
 yavruyu kökünden sökmeye uğraştılar
 vaki oldu ki ve
 bir ara
 ayak tırnakları
 sonra sağ ayak göründü
 -sağ ayakla çıkıyordu kapıdan
 bir azize olacağı oradan da belliydi-
 ebesi ananın karnına çıkıp tepindi
 öteki kadınlar ayağı
 hep birlikte tutup çektiler
 demir gibiydi ayak
 dizleri çenesine yapışık
 dediğim gibi bir eliyle orasını örtmüş
 biriyle kavramış torbayı
 dişiyle de rahmini söküp alarak
 dünyaya çıkmıştı cenin
 çırılçıplak
 kadınlar sevinip ağlaştılar
 Asiye'yi birbirine muştular (Erbil, 1989, s. 88).

Asiye'nin doğumunun anlatıldığı bu dizelerde, parodi hem üslubun, hem de türün taklidin de kendini belli eder. Üsluba baktığımızda “ve oldu ki vaki, kadınlar sevinip ağlaştılar, Asiye'yi birbirine muştular, vb” benzer sözcüklerle ya da nitelemelerle iki metin arasındaki ilişkiyi görürüz. Tür açısından da yaklaştığımızda ki tür üslubun kalıplaşmış ve kabul edilmiş bir biçimdir diyebiliriz, her ikisi de şiir formatında yazılmıştır, mitolojik öğeler kullanılmıştır, abartı vardır, gerçekdışı öğelere sahiptir.

Saçsızdı
 ve uzun süre değildi belli
 kız mı oğlan mı
 orası yılan derisinden pul pul yeşil
 bir torba içinde saklıydı

ve kadınlar görünce torbayı ürperdiler
 ve yavruyu elden ele verdiler sonunda
 Ya Allah bismillah deyip
 anasının memesine saldılar
 yavru geçirdi dişlerini memeye
 ve otuz iki dişle başladı emmeye (Erbil, 1989, s.s. 88-89).

Bir türlü doğmak istemeyen Asiye'nin, dünyaya geliş anı bile, diğer bebeklerden farklıdır. Fiziksel özellikleri de, insanlar üzerinde bıraktığı etki de, çevresindeki herkesi şaşırtır. Abartının dozu gittikçe artar “ve otuz iki dişle başladı emmeye”, en önemlisi de güçlü bir bebek olduğu başından hissettirilir. Parodik anlatımın türlerinden biri olan sahte destanın (mock heroic)¹⁹ tipik bir örneği olan bu dizeler, bir noktada epik türünün bir çeşit parodisidir.

Parodinin, örneklerinden biri de; Tasavvuf edebiyatının üslûbunun kullanılmasıyla yaratılan dizelerdir. İlerleyen satırlarda Arapça kelimeler, tamlamalar, Tasavvuf edebiyatına özgü yapılanmalar devreye girer. Şiir diline özgü dizelerle yazılan bu örneklerde, yüce merteye olan nefis-i kâmile ulaşmanın, zorlu süreci anlatılır. Dizelerde, din algısı etrafında uyutulan insanların alaycı bir dille ele alınması vardır.

çünkü yaşadığımız dönemde
 göz diktiğimiz
 en yüce merteye
 Zehra Halamın öğütlediği o yer
 kulun değil
 Allah'ın gözüne girilecek
 o yer değildi
 “nefis-i emmare”den kurtularak
 “nefis-i mülhime” varmak
 o badireyi de
 sıyırıp yüzünün akıyla
 “nefis-i mutmain” mertebesine
 çömmek
 sonra da tam ihlas ile çalışıp
 razı olmuş ve hoşnut olunmuş
 nefis mertebelerini aşmış olarak

 sonunda
 “nefis-i kâmil”e yani
 en uygun nefse erişmek (Erbil, 1989, s. 140).

¹⁹ Bayağı bir konunun soylu bir üslupla ele alınmasıdır. Oğuz Cebeci, 2008, s. 85.

Parodinin dünyasında bulunan alaya alma²⁰, kimi zaman metnin diline, kimi zaman içeriğine kimi zamansa ortaya konan ürünün üslubuna yönelik olabilir. Aynı yaklaşım parodinin türe yönelmesiyle de karşımıza çıkabilir. Bu dizelerde de, Leyla Erbil, belli bir kesimi, yaşama, insana bakış açısını, sanat algısını alaya alır. Parodi üzerinden, alaya almayı yaratırken de, seçtiği söylem Tasavvuf edebiyatına özgü dünya görüşü ve dil yapılanışıdır.

Metinlerarası ilişkilerin tipik örneği olmasa da, Metin Kaçan'ın romanlarından biri olan *Ağır Roman* ve onun geneline sinmiş olan sokak ağzı da, metnin; toplumsal yapıların dil dünyasıyla kurulu olan ilişkisinin bir örneği olduğu için “metinlerarası ilişkilerin” bir benzeri kabul edilebilir. İstanbul'un arka sokaklarının, Tarlabası'nın, dildeki yapılanması romanın genel havasını belirlemiştir. Ayrıca yeraltı edebiyatının bir örneği de kabul edilebilir.

Lağım suları ve fare sürüleri uyuduğunda, Kolera Sokağı'nın gece gündüz yaşayan herifleri, barakaların arasından uzayıp pavyonlara, düğün salonlarına vurdular. Aletlerini dokuz-sekiz ritminde tırmalaya tırmalaya geçtikleri kuytularda, Malbuşçu ve cıgaracı kadınlar, iskambil kâğıdı gibi kırıtarak oynuyorlardı (Kaçan, 2014, s. 10).

Sokakların betimlendiği bu satırlarda, belli bir kesime özgü sözcüklerin, seslenişlerin, tiplerin komik bir yapıya bürünerek kullanımı karşımıza çıkar. Hatta İstanbul'un arka sokaklarının dil kurulumunu, yazar doğrudan metnin içine yerleştirmiştir. Argo sözcükler, kendisini yoğun bir tonda hissettirir. Hatta alışıldık dilin sınırlarının dışına çıkarak, okura garip gelebilecek, farklı kelimeler de görünebilir. “Gece, sarhoş olup sokaklarda neşeli şarkılar söyleyen lombakların coşkulu sesiyle, taş binaların altında kahve höpürdeten covinoların çikolata fabrikasından gelen kokuyu mubbetlerine sindirmeleriyle sabaha doğru yürüdü” (2014, s. 19).Bayağı bir dille belli bir kesime özgü insanların ele alındığı bu satırlarda; kimi zaman hüznün baskın çıkar ve içerisinde okura iletmek istediği bir eleştiri taşır; kimi zamansa mizahın temel yapılanışı olan “gülünç olma” ön plana geçerek komik bir dünya kurar. Bu dünyanın içinde de, her

²⁰ Oğuz Cebeci de parodi ve alay arasındaki ilişkiyi çoğulcu bir yaklaşımla değerlendirir. “Parodiler, bir kural olarak, bünyelerine aldıkları metinlere (ya da genel parodide olduğu gibi belirli bir türe) iki zıt biçimde yaklaşır. İlk ve daha yaygın olan yaklaşım, parodinin metinlerarasılık yoluyla içselleştirdiği metni/yazarı/karakteri alaya aldığı ve muhtemelen komik özellikleri belirgin olan bir türü gösterir.” (2008, s. 94)

zaman kıyıda köşede kalmış yaşantılar kendini hissettirir. Acıyla el ele giden bir roman olsa da, komik, *Ağır Roman*'ın vazgeçilmezidir.

Parodik anlatımın temelinde yer alan üst metnin yapılandığı alt metin, *Ağır Roman*'da belli bir kesime ait olan dil kurulumunu, o insanların diline yerleşmiş konuşma tarzını içerir. Hatta kimi zaman toplum tarafından kabul edilmeyen bazı davranışların dile getirilmesinde bile, rahatsız ediciliğin yerini “komik” alır. Bunun altında yatan neden de, öncesinde vurguladığımız gibi, metnin argoyle harmanlanmış olan dil yapılarıdır. Mesela küçük yaşta hırsızlığa yetiştirilen çocukların eğitimi ve yemin töreni örnek verilebilir. Eğitimleri bitmiştir, yemin ediyorlardır, başlarında da Gaftici Fethi vardır.

Yaralı kurtlar, sabah ezanında işe çıkacaklarına, işe çıkarken damarları açılsın diye sentetik tiner koklayacaklarına, parmaklarını, her sabah ince kumda çalıştıracaklarına, -bu yemin pek geçerli olmasa da- mahalle halkına dokunmayacaklarına, bir kedi gibi sessiz yürüyeceklerine, hayati tehlike olmadıkça kan dökmeyeceklerine hep beraber bağıarak söz verdiler (Kaçan, 2014, s. 18).

Gaftici Fethi, Cura Baba Türbesi'nin önünde, yarım ay şeklinde sıraya dizilip yemin eden çocukları, sözlerini tutmazlarsa, korkutmayı da ihmal etmez. Mahaledeki çocukların lideridir, Gaftici Fethi ve çocuklar, onun sayesinde, sokaklarda şiddet estirmeyi öğrenirler. İlginç olan tarafı ise; yan yana getiremeyeceğimiz iki kavramın, çocuk ve şiddet, bir arada kullanılarak yaratıcı bir dilin karşımıza çıkmasıdır.

Gaftici Fethi'nin, “Damperli araba çarpsın mı, zarbolar çarmıha gersin mi, kafanıza kayalar yağsın mı?” diye yankılanan sert nağmelerinin ardından, yaralı kurtlar, “Çarpsın, yağsın!” diyerek bağırmağa başladılar. Bir yandan kalabalığı kesen Fethi, bir yandan da çocukların yemin ederken ayaklarını kaldırıp kaldırmadıklarını dikiz etti. Töreni dağıtmadan yaralı kurtları manita okşar gibi kutlayıp, kucaklarına, yeminlerini tutmazlarsa Cura Baba tarafından cezalandırılacaklarını fısıldadı (Kaçan, 2014, s. 19).

Eğlenceli bir dille dikkat çeken bu satırlar, arka planda da Tarlabası'ndaki yoksul halkın, onların çocuklarının, bir köşeye sıkışmış yaşamlarının okuyucuya sunumudur. Bu satırlar bir eserden çok, anlatım biçiminin parodisidir. Anlatım biçimiyle kastedilen yeraltı edebiyatıdır; alkolizmi, uyuşturucuyu, küfrü, sıradışılığı, erotizmi, acıyı içinde barındıran. Ancak romanın parodik yapıları, metni ya da türü, daha çok saldırı

amacıyla ele alan bir yapı üzerine kurulmamıştır. Bu satırlar, ele aldığı söylemle bir tür dayanışma halinde olan biçimi esas alan “içe dönük parodi” tarzındadır.

Metinlerarası ilişkiler, romanda sokak diliyle metnin yapılanışı üzerine kurulu olsa da, kimi satırlarda çocuklara özgü kimi tipleri, sahneleri görürüz. Oyunu andırırcasına birbirine düğümlenen bu sahneler arasında var olan diyalektik ilişki; temelinde anlatının iletmek isteği mesajın, bir bakıma komikle bütünleşmiş halidir.

Reco rüyasında çizgi dünyasını dolaşırken, rüya bantlarının arasına ‘ babasının sinirli portresi’ karıştı. Reco’nun hep aynı kareyi görmesine bozulan çizgi roman kahramanları, ellerindeki baltalarla Ali’nin suratını parçalayıp Reco’nun beynine tekrar yerleştiler. Gecenin ilerleyen saatlerinde Salih de “Vurma baba! Kulağımı çekme babacığım!” diye sayıklamaya başladı (Kaçan, 2014, s.s. 35-36).

Yukarıdaki satırların devamında da Gili Gili Salih’in eczaneden bir kutu rivotril alıp içerek intihar etmesini ve hastaneye kaldırılana kadar, neler yaşadığını komik ve yaratıcı bir çizimle betimlemesini dile getiren cümleler, çizgi film sahnesi gibidir. Arka arkaya halüsinasyonlar görür ve bir türlü kendine gelemmez. Absürd ve eğlenceli bir söylemi vardır. Ayrıca çizgi romanlara özgü gerçeküstü bir üstü söylemin varlığı, dile getirilen komik olaylarda kendini gösterir.

Bir süre sonra dünya ters tarafa doğru dönmeye başladı. Issız vadilere geçti. Sık ormanlarda dolaştı. Kaptan oldu. Pilot oldu. Melek oldu. Çikolata denizini yüzerek geçip, tuz dağlarına çarptı. Karikatürlerdeki Azrail’le bağırarak tartışmaya başladı. Azrail elindeki orağın sapıyla, Gili’nin kafasına vurup bayılttı.

Rüzgâr tanrıları Kolera Sokağı’nda öyle bir ağlamaya başladılar ki, İmine dahil Kolera’nın kadınları, rüyalarında Gili’yi çarkların arasına sıkışmış gördüler (Kaçan, 2014, s. 58).

Parodinin ve onun temel bileşeni metinlerarası ilişkilerin ele aldığı türle veya metinle arasında var olan “uyumsuzluk” özelliği, komik tiplerle çizilen bu satırlarda, kendini belli eder. Romanda anlatıcı, saf ve iyi niyetli olan çizgi filmi veya masal formunu kullansa da; ortaya çıkan üründe yani parodide, her şey alt metindeki gibi temiz değildir. Öncelikle anlatı karakterinin, bu kadar eğlenceli tiplere bürünmesindeki neden, tehlikeli bir uyuşturucu olarak da kullanılabilen rivotriili bir kutu içip intihar etmesinden kaynaklanır. Doğal olarak; var olan durum, hiç eğlenceli değil, hatta üzücüdür. Kısacası

metnin formu ve içeriği arasında bir uyumsuzluk taşır. Zaten her ne kadar eğlenceli bir tür olarak kabul edilse de, gülüşün arkasında bir sızı taşıması bu “uyumsuzluk” tandır.

Metinlerarası ilişkilerin kendini gösterdiği anlatılardan biri de *Hocaefendi'nin Sandukası*'dır. Metnin türü açısından da Fatih Sultan Mehmet dönemini, entrikalarla dolu olayları, sorunları, pornografik öğelere varacak denli cinsellikle dolu ilişkileri anlatan postmodern bir tarihî romandır. Klasik romanlardan farklı bir çizgide yer alan, günümüz postmodern tarih romanlarının parodik dil anlatımını içeren *Hocaefendi'nin Sandukası* metinlerarası ilişkiler açısından da zengin bir metindir. Zaten parodinin olmazsa olmazı olan metinlerarası ilişkiler, bu romanda eski yüzyıllara yönelik birçok metni kapsamakta, kimi zaman da, diğer yapıtlarda olduğu gibi, metnin yerini anlatım türü almaktadır.

Romanda, metinlerarası ilişkiler, ilk olarak tarihî anlatıların parodisinde kendini gösterir. Her şey İstanbul'a gelen bir casusla başlar. Postmodern tarihî romanların genel özelliklerinden biri olan parodik anlatım, Fatih Sultan Mehmet zamanında, İstanbul'a gelen bu casusun, Hocaefendi adı altında, planladıklarını, İkciler Çetesi'yle anlaşmazlıklarını, sinsiliklerini anlatışında kendini gösterir. Anlatıcı alt metin olarak tarih kitaplarını almıştır; onlara özgü nesnel bir dil kullanmaya çalışmış, kimi yerde açıklamalar yapmış, dipnotlar vermiş, kısacası hedef aldığı metnin/metinlerin dil yapılanışını eserine yerleştirmiştir. Uyumsuzluğu -doğal olarak komiği- yaratan ise ortaya çıkan ürünün tarih kitabı değil bir kurgu olmasıdır. Verilen bilgilerin gerçeklikle bir ilişkisinin olmamasıdır. Bir noktada anlatıcının, okuyucuyu kandırmasıdır.

Romanda, verilen bilgilere göre; İstanbul'a gelen ve Batı'nın casusu olan kişinin, yani Hocaefendi'nin amacı, sarayı birbirine katmak, padişahın gücünü kırmak, paranın değerini düşürmek, insanların arasını açmak kısacası Osmanlı'yı zayıflatmaktır, çok da akıllı ve sabırlıdır. Bu doğrultuda elinden geleni yapar. Her konuda insanlara yardımcı olmaya çalışır; cinsel sorunları olanlara bile komik akıllar verir. Çevresindeki herkesin akıl hocasıdır.

“Hele bir şu macunu kullan bakalım da,” dedi *Hocaefendi*. “Yine bir şey çıkmazsa, ben bizzat özel bir başka tedavi uygulamayı düşünüyorum sana.”

“Nasıl bir tedavi *Hocaefendi*?” diye sordu *İbrahim*.

“Kitabınız *Kabusname*’yi iyi okursan anlarsın! Orada *Keykavus* yazları başka cinsle, kışları başka cinsle ilişki önerir (Kongar, 2012, s. 132).

Öneride bulunurken de, *Hocaefendi*’nin de, anlatıcının da amacı inandırıcılığı artırmak olduğu için, başka kaynaklardan da yararlanır. Yararlandığı kaynak da *Keykavus*’un oğluna öğüt vermek amacıyla yazdığı *Kabusname* adlı eseridir. Anlatıcının farklı kaynakları dahil etmekteki amacı anlatıdaki çoksesliliği ve “gülünç”ün dozunu arttırmaktadır. Eski bir metni alarak, ikinci metne yedirmiş, alayın tonunu daha güçlendirmiştir. Bu örnek de, birinci metnin alayı da fark edilir.

Romanda kimi bölümlerde, İmam Gazzalî, İbn-i Rüşd gibi İslam filozoflarının eserlerinin de parodisi vardır. Hatta padişahın huzurunda onların düşüncelerini birbiriyle karşılaştırmak, fikir beyan etmek, görüş alışverişinde bulunmak için münâzaralar düzenlenir. Felsefi bir tartışma vardır.

“*Gazzalî*’nin iddia ettiği gibi, ‘tabiî olarak yaptı’ sözü ‘yaptı’ ile sözünün tersi değildir. Tabiî olarak yapan, benzetme ile fail değildir, tam anlamıyla faildir. Faili ‘iradeli’ ve ‘tabi’ diye ayırmak müşterek isim sınıflaması değil, cins isim sınıflamasıdır. ‘İradesiyle yaptı’ sözü, ‘gözü ile baktı’ sözüne benzetilemez. Zira, ister iradesiyle yapsın, ister tabiî olarak yapsın, fail her iki durumda da gerek faildir. Eş’ariler için asıl bunun tersi gerekir. Zira onlara göre insanın ne bir şey edinebilmesi ne de etkin bir fiilde bulunabilmesi olanaklıdır. Onların hükmü, görünürdeki fail hakkında bile böyle iken gâiptekini nasıl olup da iradeli kabul ettiklerini doğrusu çok merak ediyorum!”* (Kongar, 2012, s. 55).

Bu açıklamanın sonuna da, romanın ikinci anlatıcısı E. K. açıklama yapmak ihtiyacı hissederek, aşağıda dipnot olduğunu belirten bir yıldız işareti koymuştur. Okurlarına İbn-i Rüşd ile İmam Gazzalî’nin fikirleri arasında yaşanan tartışmayla ilgili bir de komik bir yorum eklemiştir. İnandırıcılığı artırmak için de kaynakça bile göstermiştir.

*Sakın buradaki tartışmayı, İstanbul’un Fethi sırasında Ortodoksların “melekler erkek midir, dişi midir?” münakaşasına benzetmeyin. İbn Rüşd ile Gazzali arasındaki fikir tartışması için bkz: İbn Rüşd’ün *Metafiziği* ile Gazzali *Metafiziğinin Karşılaştırılması*, İsmail Ağâh Çarıkçı, M.E.B. 1001 Temel Eser, No: 1941, İstanbul, 1976. Bu tartışma felsefedeki ontoloji (varlık) sorununun esasına ilişkindir (Kongar, 2012, s. 55).

Parodisi yapılan alt metinlerin ya da geçmişin ele alınmasındaki temel neden, tarihin yorumlanmasındaki ‘sahtecilik’i ön plana çıkarmaktır. Zaten postmodern tarihi romanlarda karşımıza çıkan parodik anlatım da esas amaç; geçmişin yorumlanmasında varolan farklılığı göstermek, gerçek yaşanmışlarla yüklü bir yapıt okuma hissini ise boşa çıkarmaktır. Bu durum bir çeşit sahte tarih (mock history) olarak tanımlanabilir.

Tarihi, parodik anlatımında kullanan kitaplardan bir diğeri de *Kitab-ül Hiyel*’dir. Bu eserde de, anlatıcı metinlerarası ilişkileri kullanarak, üst metni ortaya koyarken, alt metin olarak tarih kitaplarını, halk hikayelerinin üslubunu kullanmış, dönüştürmüş, komikle harmanlayarak ortaya koymuştur. Zaten tarihsel anlatılara özgü dil yapılanmasının izinde, anlatının ana karakteri Yafes Çelebi’nin başından geçen olayların, vakanüvisler ve tarihçiler adı altında, tarih kitaplarında anlatıldığı gibi rivayet edileceği, metnin girişinde de belirtilmiştir.

Kuledibi’ndeki Tamburlu kıraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nâhoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi’sine gelirdi. Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi (Anar, 2008, s. 9).

Bu satırlarda Osmanlı dönemi tarih kitaplarına özgü dil yapılanması, özellikle de kelimelerde kendini gösterir. Bu satırlarda eski yüzyıllara, eski tarihî metinlerin üslubuna referans verirken, aynı zamanda yazar kendi kompozisyonunu da yaratmaktadır. Doğal olarak karşımıza çıkan bir metin olsa da, iki ayrı dönem, iki ayrı bakış açısı, algı, ve iki ayrı zaman söz konusu olmaktadır. Aradaki fark; bunlardan birinin ‘komik’ i bünyesinde barındırmasıdır; var oluş amacı da budur zaten. Kısacası geçirdiği dönüşüm “komiklik”tir.

Her bölümde yaşananlar farklı kişiler tarafından, ismiyle birlikte karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler genelde topluluklar halinde okuyucuya sunulur. Komiklik üzerine kurulu isim bolluğu vardır. Bu isimlerin kurulmasında, eski dil yapılanmasına benzer, “Demirtokat, Ahırkapılı Zencefil Çelebi gibi” komik sıfat tamlamaları ya da “deliler taifesi, güllacibaşısı gibi” isim tamlamaları görürüz.

Ayasofyalı deliler taifesi arasında kendisinin Sultan Mahmud olduğunu iddia eden Ahırkapılı Mecnun Zincirli Mahmud'un güruhundan biri olup onun vakanüvisliğini yapan Divane Salim Efendi'den, Süleymaniye Tımarhanesi güllabicıbaşı Demirtokat Haydar Bey'in naklettiğine göre, Zencefil Çelebi divane taifesi arasında önce müjdecıbaşığa yükselmiş, daha sonra da vazifesini ifâsındaki muvaffakiyetine binaen reisül-küttâb olmaya hak kazanmıştı (Anar, 2008, s. 27).

Alt metnin ya da türlerin, üslubun bir dönüşümü olan parodide, temel amaç yaratılan eserin “gülünç” kavramıyla olan ilişkisi olduğu için; anlatıcının dil kurulumunda seçtiği kelimeler, yukarıdaki örnekte olduğu gibi olabildiğince absürde yaslanmaktadır. Zaten komiği yaratan temel dil yapılanmalarından biri de “absürd”ün kullanılmasıdır.

İlmî kitapların parodisiyle de karşılaşırız, hatta ayrıntılarla anlatılan makinaların, aletlerin çizimleri, resimleri de vardır. Yafes Çelebi'nin bulduğu bu ilginç makinalar “debbabe, zülkarneyn, düşahî, devri daim makinası vb.” fennî kitapların üslubundan yararlanarak, alt metin onlar alınarak, okuyuca sırayla açıklanır. Fen bilimlerine özgü tanımadığımız sözcükler, karşımıza çıkabilir.

Kahveci Aram Efendi'den nakledilen söylentilere göre, kendisine bir geçim kaynağı arayan Yâfes Çelebi, sonunda Leyden şişesi yapıp satmaya karar vermişti. Çeşmibülbül den yirmi kadar şişe alıp bunları bir kalay tabakasıyla kapladı. İçlerine üçer karışık zincir koyup suyla doldurdu. Zincirin bir ucu şişenin ağzındaki demir çubuğa bağlıydı. Ayağına tahta nalınlar giyerek, pedalla döndürülen küreye bir süre ellerini sürttü. Böylece onu, Frenk dilinde “elektrik” denen mucizevi güçle yükledi. Hazırladığı Leyden şişelerini işte bu küredeki elektrikle doldurdu. Öyle ki şişenin ucundaki topuza dokunan derhal çarpılıyor, ağzı burnu yerinden oynuyordu (Anar, 2008, s.s. 27-28).

Araya komik öğeler sıkıştırılmıştır; “elektirik” denen mucizevi güç ya da, ucundaki topuza dokunanların derhal çarpılıp ağzının burnunun yerinden oynaması gibi. Anlatıcı üst metni dönüştürürken, doğal olarak eski zamanların bilim algısını alayın diliyle okuyucuya sunar. Bunu yaparken de halk inançlarından da yararlanır.

İlerleyen sayfalarda alt metin değişir, tarih kitapları olur; doğal olarak anlatıcılar da değişir. Bu sefer Yafes Çelebi'yi anlatanlar tarihçilerdir. Onların dilinde Yafes Çelebi'nin saksığan yuvalarıyla nasıl haşır neşir olduğunu görürüz. Dil doğal olarak bir tarih kitabı gibi, kahvehane ya da meyhane sohbetlerine göre, okuyucuyla daha mesafeli olur. Yaşına, başına uygun, geliri iyi, saygınlığı olan bir iş kurması gerektiğini düşünen

Yafes Çelebi, Karaköy’de dolaşırken Frenk kalyonlarının güvertesinde, ayyaş bir gemicinin kemanla bir şarkı çaldığını duyar ve hoşuna gider, gemiciye sorar.

“Behey kâfir. Döktürdüğün bu nağme ne iştir? Kimindir?” diye bağırdı. Tarihçiler kâfirin ona, “Behey teres. Çaldığım bu nağme Russinî nam tıfil bir bestekârındır, adı da *Hırsız Saksâğan*’dır” dediğini rivayet etmişlerdir. Bu keman nağmesinden ilham alan Yafes Çelebi bütün gece gözünü kırpmadan düşündükten sonra sabah erkenden yola çıkıp kırlarda dolaşmaya başlamıştı. Amacı, saksâğan yuvalarını bulmaktı. Bir hafta tarlada bayırda dolaştıktan sonra tam yediyüzseksenüç yuva tespit etmişti. Bütün gün şehrin üstünde uçan ve parlak olan her nesneye büyük bir ilgi duyan bu kuşların yüksek ağaçlardaki yuvalarına tırmanıyor, saksâğanları kışkırtıp kaçırdıktan sonra da, hayvancağzın ömrü boyunca sağdan soldan çalıp, aşırıp, apartıp getirdiği renk renk boncuklar, deniz kabukları, camdan yapılmış takma gözler, devri saadetten kalma ok demirleri, sedef kakmalı minicik afyon kutuları..., elmas taşlı yüzükler, kemikten yapılmış ufacık düğmeler... insan ve hayvan dişleri, bakır paralar, nazar boncukları, Sultan Süleyman zamanından kalma altın sikkeler...alıp bohçasına atıyordu (Anar, 2008, s.s. 30-31).

Saksâğan yuvalarından topladıklarıyla uzun süre idare eden Yâfes Çelebi’nin başına bu altın sikkelerden biri, ileleyen zamanlarda sıkıntı olacaktır. Bu sahnede Hiyele Kalemi dairesinin reisi olan Uzun İhsan Efendi devreye girer. Masalsı anlatımın parodisi de bu satırlarda ve devamında kendini belli eder. Anlatıcı, dile getirdiklerini, bir yerlerden öğrendiğini vurgulamak adına “rivayet etmişlerdir” gibi sözcük gruplarını kullanarak, aracı bir metin kimliği de kazanmıştır. Bilgilerin aslında kendisine ait olmadığını, başka kaynaklardan aktarıldığı, belirtir.

Bana verdiğin altınlardan biri dikkatimi çekti” dedi, “Bu, ender bulunan bir Kanunî altını ve yıllar önce bendeydi. Yanılmama imkân yok, çünkü sahte olup olmadığını anlamak için onu ısırılmışım, ayrıca diş izlerim hâlâ üstünde. Ancak bir hırsız saksâğan onu benden çalmıştı. Şimdi söyle bakalım, nereden buldun onu?” Bunları işitince yüreği ağzına gelen Yâfes Çelebi kem küm etmeye başladı. Dersaadet’teki tek saksâğancı kendisiydi ve bu meslek gün yüzüne çıkarsa herkes bu işin erbabı olur, kendi geçim kaynağı da böylece kururdu (Anar, 2008, s. 40).

Doğal olarak Yâfes Çelebi usta olduğu saksâğancılık mesleğinin, Uzun İhsan Efendi tarafından anlaşılmasını istemez. Bu satırlara komik etkisi kazandıran “saksâğanın hırsız olması, altın çalması ve o altının dönüp dolaşıp yine aynı kişiye, Uzun İhsan Efendi’ye gelmesi”dir. Ayrıca da bir insanın hırsız saksâğanların yuvalarına bakarak, içindeki değerli eşyaları alarak geçimini sağlaması, kendine böyle bir meslek edinmesi ve bunu da kimseye kaptırmamaya çalışması da komiklikler arasındadır. Eleştirel bir tarafı

olmasa da -ki parodi de diğer mizahî anlatım biçimlerine göre eleştiri arka plandadır, kimi zaman olmayabilir de- toplumsal düzenle uyuşamayışın, kurnazlıklarla işleri halletmeye çalışmanın arka planda da olsa bir yargılaması gelir.

Parodisi yapılan türlerden biri de dini kitaplardır. Peygamberlerin, evliyaların, dervişlerin vb. yaşamöykülerinin anlatıldığı, yaşamlarından kesitlerin sunulduğu, olağanüstü kimi nitelikleri barındıran dini kitapların parodisiyle de karşılaşırız. Yâfes Çelebi; yaşlanınca, kendine güçlü kuvvetli bir yardımcı almaya karar verir ve Uzun İhsan Efendi'nin çocuklarından birini kaçıır. Bu gruba bir de Calûd'un varlığını eklersek, değişik bir ortam oluşur. Yeni isimler ilginçtir: Köle Calûd ve Davud. Davud büyümeyen, Davud Peygamber'den izler taşıyan bir çocuktur. Calûd ise Yâfes Çelebi'nin Esirpazarı'ndan aldığı güçlü, iri yapılı ve cinsel organı çok büyük bir köledir.

Calûd, Kuran-ı Kerim'e göre, Davud Peygamber tarafından öldürülmüştür. Davud Peygamber'in, Talut'la girdiği savaşta, karşısına güçlü dev Calûd çıkar, ancak Davud Peygamber, sapanıyla attığı taşla Calûd'u kafasından vurur, sonrasında da kafasını keser. *Kitab-ül Hiyele*'de Calûd, Yâfes Çelebi'nin kölesidir, Yâfes Çelebi öldükten sonra da, hiyele ilmini Calûd devam ettirir. Kutsal kitaplarda anlatıldığı gibi Calûd iri yarı, güçlü, devlere benzeyen biri olarak karşımıza çıkar; ancak anlatıcı romanında, yukarıdaki paragrafta da anlatıldığı gibi, cinsel organını çok büyük betimleyerek komik bir etki yaratmıştır. "Calûd'un belindeki peştemalı çözüncü, müşterilerden bir korku ve hayret nidası yükseldi. Çünkü kölenin maslahatı, insanın içine dehşet salacak kadar büyük, üstelik sünnetsizdi" (2008, s. 48). Kutsal kitapların parodisi yapılarak, 'ciddi' olanın; 'basit'in, 'hafif'in içinde eritilerek, dağıtılarak yeni bir anlam oluşmuştur.

Yâfes Çelebi'nin, tasarladığı icatların, izin yazısını alabilmek için çaldığı Uzun İhsan Efendi'nin çocuklarından biri olan Davud, kutsal kitaplardaki gibi, demire kolay şekil verebilmekte, içinde bir yücelik barındırmaktadır. Ayrıca da canlı anatomisinden farklı olarak, hiçbir zaman büyümemekte, hep altı yaşında kalmaktadır. Mitolojik izler taşıyan bu tipin, sahip olduğu bütün ayrıcalıklar, doğal olarak Calûd'u çıldırmakta ve kıskançlığını çocuk üzerinden çıkarmasına neden olmaktadır.

Çocuk şekeri çekiçle kıra kıra yemeye başladı. Bu arada, boynundaki gümüş kolyeden onun adının Davud olduğunu öğrendiler. Bir iş için çekiç lazım olduğunda Yâfes Çelebi çocuğun yanına gitti ve çekicinin demir kısmının tıpkı hamur gibi eğri büğrü olduğunu gördü. Davud “... ve elennâ lehûlhadiyd” ayeti kerimesince madenleri bir hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu. O an Yâfes Çelebi'nin aklına, demirin ancak günahkârlara direndiğini, bu yüzden onu ateşin içinde günlerce dövmek gerektiğini söyleyen ustası geldi (Anar, 2008, s. 56).

İlerleyen sayfalarda, Yâfes Çelebi öldükten sonra Davud, Calûd'la birlikte kalır. Bu süre zarfında Calûd, küçük çocukla çok uğraşır, onu sürekli döver, zor işler yaptırır; ancak Davud hiçbir zaman ağlamaz. Romanın sonunda ise dev gibi Calûd, Davud'un attığı taşın altına gelmesiyle kanlar içinde kalır ve ölür. Kutsal kitapların yazdığı gibi; Calûd tarif edilen sona ulaşmıştır. Sonu, Davud'un elinden olmuştur.

Eski türleri, anlatımları, oluşturduğu yeni metnin bünyesine katarak “çokseslilik” oluşturan parodi, aynı zamanda görelileştirerek farklı bakış açılarına da imkan verir. Eski ile yeninin harmanlanarak bir araya getirildiği ve dille oynanarak, ilginç tipler çizilerek komik unsurların sıkıştırıldığı parodik metinler de, kültürlerarası geçişler kendini belli eder. Örnek olarak, Yâfes Çelebi'nin, Kara Calûd'un ölümünün, eski tarih kitaplarının, kimi yerde halk hikâyelerinin dilinden anlatılmasını verebiliriz. İçerisinde geçeküstü öğeler barındırarak işlenen bu ölümlerin betimlenmesinde, dini ve kültürel öğeler, absürde yaslanarak kendisini belli eder.

Tarihler, Yâfes Çelebi Hazretlerini o efsanevi iktidar taşını elleriyle tuttuğunu yazarlar. Bilindiği gibi bu taşta Büyük İskender de dokunmuştu ve ona dokunan kişi sonsuz iktidarın sahibi olurdu. Bunun yanında o, Köse Recep Efendi, Divane Salim Efendi, Karaaygır Bayram Paşazade Sünnetçi İmdat Efendi ve Kürd Recep Efendi'nin huzurunda, bu taşın er ya da geç kendi evine yine geleceğini beyan etmiştir. Müdde-i ömürleri yetmişüç yıl ve devr-i tahayyüleri kırkyedi yıldır. Başsız gövdesi Kasımpaşa mezarlığında gömülüdür. Toprağının sıtmaya iyi geldiği söylenir (Anar, 2008, s. 66).

Komik ve alaycı bir dilin hakim olduğu bu satırlarda, isimleri niteleyen gülünç sıfatlar, tamlamalar, inanması güç yaşanmışlıklar sıralanır. Son cümle ise, “toprağının sıtmaya iyi gelmesi” tarihî anlatılarla kurulan metinlerarası ilişkinin, komik bir örneğidir. Kara Calûd'un sonu da aynı tarz anlatımla biter. “Mezarı Kasımpaşa kabristanındadır. Toprağının bilek güreşinde kudret verdiği söylenir” (2008, s. 116). Anlatıcı, bilinçli

olarak da toplumdaki algılamayı, inaniş, cehaleti gözler önüne sermekte, parodinin arka planında da, kimi inanişlarla alay etmektedir. Bu nedenle de abartı bir dil kendini gösterir.

Parodinin temeli taklit olduğu için; *Kitab-ül Hiyel*'de de birçok anlatım türünün izine rastlarız. En çok karşımıza çıkan ise kayıt defterlerine geçiren kişilerin komik ve uzun adları, bilgileri farklı geçirmeleri, daha doğrusu bilgilerin uyuşmaması, bir noktada; aslında tarihin göreceli olduğunun da bir göstergesi şeklinde yorumlanabileceğidir.

Zürefa zadedegânından, Emir Buharî şeyhi Efendizade Kumru Çelebi, Calûd'un Magripli olduğunu garaip defterinde zikretmesine rağmen, peşkir ağası Âni Efendi ile Dolmabahçe reisületibbası Kiramî Efendi'nin, onun Filistî olduğunu beyan ettikleri rivayet-i mevsukadandır... O tarihteki yaşı ise, esirciler şeyhi Aynacı Zihni Dede'ye göre ondört, mahdumu Kokarca Fikri Bey'e göre ise onaltıydı (Anar, 2008, s.s. 68-69).

Roman baştan sona postmodern edebiyatın temeli olan “çokseslilik” üzerine kurulmuştur. Metinlerarasılık da bu “çokseslilik”in temellerinden biri olduğu için, romanda, yukarıdaki paragrafta da olduğu gibi, isimler, kayıt altına alanlar, defterler, kitaplar sürekli değişir. İmajlar bile komplikedir; ilerleyen sayfalarda Batı ve Doğu kültürünü harmanlayan motifler, komik karikatür tipi çizen kişi tasvirleri -örnek olarak Calûd'un tasvirini verebiliriz- karşımıza çıkar.

Parodik anlatımın en önemli unsurlarından biri olan değiştirme ya da dönüştürme de diyebiliriz, romanda, Batılı alimlerin, kâşiflerin isimlerinde, onların ürettiklerinde, yarattıklarında, buluşlarda vb. yer adlarında kendini belli eder. Batı'dan gelen isimler Arapça formatında, şapkalı harflerle, kimi zaman da tamlama kurup “ı,i,u,ü” takısı alarak karşımızda yer alır. “Tarih bunun sayısız örneğiyle doluydu: Gaîlevî adında bir âlim, onlara gök kubbenin değil de aslında dünyanın döndüğünü söyleyip kafalarını alt üst edince zavallıya çektirmediklerini bırakmamışlardı” (2008, s. 76). Eski yüzyılların âlimlerinden Galileo'nun isminde, ses değişiklikleri yapılır. Bu mizahın, dil uyumsuzluklarının en basit ve anlaşılması en kolay olanıdır. Çünkü değişim görünüştedir, anlamsal bir çıkarım gerekmez. Bu tarz örnekler sıklıkla kullanılır, anlatıya farklı bir dil zenginliği katar. Metnin havasını eski yıllara doğru şekillendirir. Bu satırların devamında da, bilim dünyasının temellerinin atıldığı yıllarda karşımıza

çıkan alimlerden biri olan Paskal'ın, yeni yazılımla karşılaşırız. Bu daha da komiktir. “Bu duygularla daha mutsuz ve daha güçlü olan Calûd Bedesten’de dolaşırken, bir satıcının, firavuna ait olduğu söylenen bir mumya ile Passakal adlı birinin icadı olan mekanik bir hesap makinasını teşhir ettiğini gördü” (2008, s. 84). Örnek metinde, Pascal'ın adı değiştirilerek, Passakal'a dönüştürülür, araya ses eklenmiştir. Ayrıca komiği doğuran başka bir neden de “c”nin “k”ye dönüşüp, “sakal” sözcüğünü araya dahil etmesidir. Devamında da Pisagor'ın adı vardır. Matematik dünyasında kullanılan üçgenle ilgili bir teoremi bulan ünlü bilginin adının, “p”nin “f”ye dönüşmüş komik halini görürüz. “Fisagor’dan henüz habersiz olduğu halde, bir dik üçgenin hipotenüsünün, dik kenarların karesinin toplamına eşit olduğunu ispatladığında ise yer yerinden oynadı” (2008, s. 118). Tüm bu isimlerde “Galileo, Passakal, Fisagor gibi” karşımıza çıkan ortak öge, hepsinin “komik”le harmanlanmış olmasıdır. Komik olanı yaratırken, kelimeleri, harf eklemeleri ve çıkarmalarıyla, dönüşümden geçirirken “uyumsuz” bir kurulum olmasına özellikle dikkat edilir. Gülünç olan kimi yerde uyumsuz bir dil kurulumunun sonucu da olabilir. “Parodi etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir” (Rose, 2014, s. 87). Doğal olarak da “geçmiş” adı altında karşımıza çıkan her “şey” de, metnin yapılanışıyla yeniden söz konusu olabilir. Önemli olan “gülünç”ü bünyesinde barındırmasıdır. Bu açıdan da *Kitab-ül Hiyel*; içerisindeki uyumsuzluklarla, dönüşümlerle, eklemelerle ya da çıkarmalarla, abartılı dil kullanılmasıyla, komik bir romandır. Doğal olarak da mizahın çatısı altında değerlendirilebilir.

Genel olarak parodi ve metinlerarası ilişkiler bazında incelenen anlatılara baktığımızda; anlatıcı, kimi zaman birebir yapıtın kendisini, kimi zamansa belli bir döneme, türe, üsluba özgü anlatım biçimini kıstas almıştır. Ayrıca bazı eserlerde saldırı ön plandayken ve eleştirel bir bakış açısı kendini belli ederken; bazı eserlerde de “gülünç” olma ve çokseslilik metne hakimdir.

Ayrıca yapıtların içinde karşımıza çıkan her metinlerarası ilişkileri, parodinin çatısı altına dahil edemeyiz. Metnin mizahla, gülünçle bir bağlantısı olması gerekir ki parodiyle yolları kesişsin. Doğal olarak da bu çalışmada ele alınan romanlar; görüldüğü

gibi, parodi tekniğini kullanan, hem türle, hem de doğrudan metinle bağlantısı olan ve “gülünç”ün çatısı altında buluşanlar, oldukları için buraya dahil edilmişlerdir.

6.2. Ciddiyetsizlik/Eğlenceli Dil/Argo

Mizahın her alanında, ya da türünde de diyebiliriz, ciddiyetsizlik, argo, pornografik dil, alaya alma karşımıza çıkar; özellikle de metnin kişi kadrosu şehrin arka sokaklarına doğru kaydıkça daha da belirginleşir. Metnin diline alışık olmadığımız ya da hiç bilmediğimiz sözcükler, argo dolu komik seslenmeler aralara girer, iletişim farklılaşır, gülünçün dozu artar vb. Kısacası metin yeraltı edebiyatına, ciddiyetini kaybetmiş gibi görüne türlere, çizgi romanlara vs. yaklaşır. Ancak bu yaklaşma, bu ciddiyetsizlik metnin değerini düşürmez; sadece gerçeğin farklı bir boyutta sunumu olduğu için, kafa karıştırabilir. Zaten postmodern edebiyatın içinde var edilen parodinin, öncelikle amacı klasiğin yükseklerdeki ciddiyetini, asaletini yerle bir etmektir.

Var olan metni tersine çevirme, işin içine mizah dilini katma, yaratılan ürünle oynama, daha doğrusu kime saldırılıyorsa onun ciddiyetini bozma; parodinin temel amacıdır. Kimi yapıtta ciddiyet bozulurken argo dil daha baskın gelir; kimi yapıt ise farklı bir yapılanmayı içerir ve doğal olarak metindeki çokseslilik daha komplike hale geldiği için, anlatının içine girmek daha da zorlaşır. Doğal olarak parodinin baskın geldiği romanların hepsinde “ciddiyetsizlik” olabilir; ancak hepsi için argo dil vardır, demek doğru bir çıkarsama olmaz. Argo dil, kimi yerde bel altı konuşmalara, cinsel içerikli sahnelere, -*Ağır Roman*'da olduğu gibi- küfüre kadar inebilir; ancak her eserde olacaktır diye bir kural yoktur.

Parodinin karşımıza çıktığı eserlere baktığımızda, argonun, pornografik dilin yoğun kullanıldığı eserler; *Ağır Roman*, *Kitab-ül Hiyel* ve *Hocaefendi'nin Sandukası*'dır. Özellikle de yeraltı edebiyatının başarılı örneklerinden biri olan *Ağır Roman*, İstanbul'un arka sokaklarındaki insanların eğlenceli ama bir o kadar da sarsıcı hayatlarını, komik bir dille aktarmıştır. Daha çok kara mizah tekniğinin baskın olduğu yapıtta, parodik dil yapılanması dışı dönük biçiminden çok, anlatıcının hedef metne ya

da türe, üsluba olan olumlu yaklaşımını²¹ barındırır. Metin komiktir; ancak bir o kadar da, hüznün ve eleştiri vardır.

Yeraltı edebiyatının güçlü damarlarından biri olan erotizm, *Ağır Roman*'da, kendini her şekliyle belli eder. Eşcinseller, lezbiyenler, travestiler, biseksüller, hayat kadınları, atıyla sevişen Tıbbi gibi cinselliğin uzanabileceği her yere çıkar, *Ağır Roman*. Doğal olarak çocuklar da erken yaşta tanışır cinsellikle, kimi zaman sapıklığa varacak cinsel ilişkilerle. Salih'in ilk tanışması da abisinin gösterdiği çıplak kadın resimleri sayesinde olur ve o gece sabaha kadar uyuyamaz.

Salih yatağına geçtiğinde suratındaki ergenlik sivilceleri de o gece çoğalma kararı aldılar. Salih, hayatının ilk renkli rüyasını sabaha karşı gördü. Hayatında tanıdığı kadınların hepsini bir yatakta toplayıp frenleri boşalana kadar mitralarla zaalaştı. Sabahleyin annesinin suratına bakamadı. Suratındaki sivilcelerin uçları sarıyla yeşil arası bir renge dönüştü. Annesi, Salih'in terslikten atladığını, hamamcı olup üstü kirlendiğini anlayıp gusül aptesi alması için su ısıttı (Kaçan, 2014, s.s. 30-31).

Parodinin öne çıkan özelliklerinden biri olan, var olan metinde farklılığı yakalamak; *Ağır Roman*'da hem kurgu olsun, hem de dil yapılanması olsun, belirgin bir şekilde kendini gösterir. Dile getirilen olaylarda, yaşananlar, argo sözcüklerin, sokak ağzının arkasına gizlenerek vardır. İçerisinde sarsıcılık ve gülünç bir arada olsa da, bu örnekte okuyucuyu sarsmaktan çok güldürme ön plandadır.

Sosyal grubun, belli bir kesimin diline yönelen satırlarda, ironinin ya da satirin dünyasında var olan soyluluk; parodide, onun eğlenceli dilinde önemini kaybeder. Daha doğrusu parodinin temel amacı “tersine çevirme” olduğu için her neyi alırsa alsın kutsal sayılan her “şey” yıkılır, komik olur. Özellikle de araya argo dil girdiğinde, bu yıkım daha eğlenceli bir görünüm kazanabilir.

Kolera'ya dökülen sahte asfalt kurumuş, kemik gibi olmuştu. Pezolar, kızlara hava atmak için, kanatlı, mor ışıklı arabalarının lastiklerini, parlak zeminde cayır cayır öttürdüler. Tamirci kalfaları pezoların yaptıkları hareketi beğenmeyip tamire gelmiş müşteri arabalarını çıkarıp asfaltın üzerinde hareketin Allahını yaptılar. (Kaçan, 2014, s. 42)

²¹ “İkinci bir yaklaşımsa, parodinin ele aldığı “konu”yu eleştirmekten ya da alaya almaktan çok, parodistin “hedef metne” yönelik hayranlığını ifade ettiği bir başka alt türü ifade eder.” Cebeci, 2008, s. 94

Mahalledeki grupların, kimliklerin yaşamlarından ufak bir kesitin dile getirildiği bu satırlara baktığımızda, alt sınıf diye adlandırılan insanlarla karşılaşırız. Bu insanlar toplumda seviyesi düşük ya da kötü kimliklerle bir rol edinseler de, romanın dünyasına baktığımızda, aslında hepsinin eğlenceli bir hayatı vardır. Kendi aralarında kurdukları iletişim bile güldürme, alay etme amaçlıdır.

Parodi; özel anlamda edebiyatın, genel anlamda sanatın dil dünyasını, içerisinde barındırdığı “yüce”liğini alaya alan bir tür olduğu için; yeraltı edebiyatında olduğu gibi sınırları yoktur. Doğal olarak da kimi anlatılarda; kelimeler, soylu bir üslupla, dalga geçercesine birbirine işlenmiştir. Özellikle bürlesk travesti tekniğinin kullanıldığı metinlerde, -*Ağır Roman*'da zaman zaman karşımıza çıkar- dalga geçme “soylu bir konuyu bayağı bir dille ele alma” formuna bürünür. Kimi metinlerde de ele alınan konu da, dil de, kimlikler de, kısacası metin, tamamen bayağılık üzerine kurulmuştur.

-Kolera'nın seyir defterini, yaz-kış üzerinden çıkarmadığı paltosuyla şehri dolaşan hür general Acem tutuyordu. Reco, bu olay kapanmadan bir kilo kuru fasulyeyi tek başına yiyip, Orso'nun mekanına damlamıştı. Orso, çay servisi yaparken, Reco kışını Orso'dan tarafa dönüp olanca şiddetiyle gelen osuruğunu bir kibritle ateşleyip, Orso'nun çay bardağı tutan eline göndermişti. Kahvedekiler dumansız kafayla ilk defa çılgınlar gibi gülerken, general Acem, kalemi eline alıp hızla seyir defterine bu fırtınayı aktarmıştı (Kaçan, 2014, s. 44).

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu sahne ciddilikle, mahallenin bekçiliğini yapan, yani devlet adamı olan general Acem'le, devletin resmiyetiyle ve kimi yerde anlamsız işleyişiyle dalga geçer. Komik bir sahnedir. Yaşama karşı umursamaz bir tavır içerir.

Kimi parodi örneklerinde ahlakî değerlere ve toplumsal yapının inadına, cinsellik gülünçle birleşerek, tahrik edicilikten çok komik sahneler yaratır. Cinsellik içeren bu sahneler de, *Ağır Roman*'da özgürce kullanılır. Okuru şaşırtıcısına parodinin doğasında var olan dil ve oyun arasındaki diyalektik ilişkinin içine cinsel öğelerin karışmasıyla yaratılan bu sahneler; anlatıcının tarzıdır, metne farklı bir oluş kazandıran üslup biçimidir.“Rüyalarında, “Elli önde elli arkada gider yapıyorum. İyi olur-At böyle yat böyle-Serin gel evladım,” gibi laflara kumara devam ettiler... Âlemci kadınlar kumar rüyalarını yarıda kesip kupa valesiyle saatlerce seviştiler. Uyandıklarında kocalarını sinek papazına benzetip altmış dokuz saniye güldüler (Kaçan, 2014, s.s. 48-49).

Edebiyatın ya da sanatın muhafazakar yanıyla alay eden, dildeki bu kelime oyunları “elli önde elli arkada gider yapıyorum, kupa valesiyle saatlerce seviştiler, altmış dokuz saniye güldüler gibi” aynı zamanda bütün bir toplumun yaşam değerleriyle de dalga geçer (Kaçan, 2014, s. 49).

Cinselliğin pornografiye varacak derecede sınırsızca işlendiği anlatılardan biri de *Hocaefendi'nin Sandukası*'dır. Postmodern tarihî romanlardan²² biri olarak kabul edilen metinde; çokeşlilik, biseksüellik, homoseksüellik, lezbiyenlik vb. gibi her türlü cinsel yaşam işlenmiştir. Bu yaşamların içinde de binbir çeşit cinsel ilişkiler anlatılmaktadır. Kimi zaman da anlatıcı tarafından bölümlerin sansüre alındığı söylenmekte, kimi zaman da bu ilişkiler, macunların, hapların, içeceklerin tadıldığı gecelerle veya bu birlikteliklerin iki sayfa süren, ayrıntılı tarifleriyle zenginleştirilmektedir.

GİFTOS KARPANTİYE'NİN KUVVET MACUNU

Malzeme:

Bir ölçü kurutulmuş roka yaprağı

Bir ölçü kuru fındık

Bir ölçü kuru ceviz

Bir ölçü kırılmış kırılmış keçi boynuzu

...

İki ölçü arı sütü

İki adet çok acı, kurutulmuş 612ükûnet biberi

Bir adet kantarit böceği*

İki adet kuru yohimbehe dalı parçası** (Kongar, 2012, s. 138)

Giftos Karpantiye'nin verdiği bu tarif, saray erkeklerinin arasında gizli gizli olsa da, kullanımı yaygın olan bir karışımdır. Anlatıcı, cinsellik çağrıştıran objelerle, yüce bir kimlik taşıyan sarayın, portresini değiştirir. Bu sayfanın altındaki iki dipnotta da, anlatıcı E.K. şeklinde kısaltılmış isim ve soyadıyla, işaret koyduğu bitkilerin açıklamasını yapar.

*Kantarit böceği bütün “doğal ilaç” hazırlayıcıları tarafından afrodisyak olarak anlatılmış. Asıl adı **Lytta yesicatoria** olan bu böcek kalın kabuklu, 1,5-2 cm. boyunda bir Akdeniz canlısı. Daha çok Kuzey Afrika'da bulunuyor. Osmanlı, bunu Tunus ve Cezayir'den bol bol getirip aktarlarda satarmış. Barbaros adıyla maruf Hayrettin Paşa'nın efsanevî cinsel gücünü, tarihçiler, doğrudan doğruya, Cezayir

²² İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* adlı romanları, cinsel objelerin yoğun olarak kullanıldığı Postmodern tarihî romanlara örnek verilebilir.

Beylerbeyliği sırasında bol miktarda kantarit böceği tozu yemesine bağlar (Kongar, 2012, s. 138).

Devamında da “yohimbehe” bitkisinin tanımı vardır ve sonunda da, bilgileri hangi kaynaktan aldığıyla ilgili açıklama yapmayı da unutmaz. “Her iki madde konusundaki ek bilgiler için Dr. Erdal Atabek’in **Şifalı Bitkiler** adlı kitabına bakınız. E. K.” (2012, s. 138). Bu maddelerle hazırlanan macunlar romanda karşımıza çıkan kişiler tarafından birçok kez kullanılır, özellikle de Hocaefendi ve onun adamlarınca.

Parodik anlatım çokeşliliğin, eşcinselliğin olduğu satırlarda da kendini belli eder. Mahpeyker’in Dilruba’yla ilişkisi olsun, Hocaefendi’nin Keklik Mustafa’yla ilişkisi ve İshak Paşa’nın da “Kimbilir bu keklik gibi hünerli parlak oğlanla neler beceriyordu *Hocaefendi*?”²³ bu ilişkiye özenmesi olsun eşcinsellik, Osmanlı döneminin sıradan bir yaşam biçimiymiş gibi anlatılır. Hatta Hocaefendi iktidarsızlık sorunu olan İbrahim’e macunlarla bir çözüm bulamazsa, değişik bir yöntem önerir. Bu satırlarda alt metin Keykavus’un Kabusname’dir.

“Hele bir şu macunu kullan bakalım da,” dedi *Hocaefendi*. “Yine bir şey çıkmazsa, ben bizzat özel bir başka tedavi uygulamayı düşünüyorum sana.”
 “Nasıl bir tedavi *Hocaefendi*?” diye sordu *İbrahim*.
 “Kitabınız *Kabusname*’yi iyi okursan anlarsın! Orada *Keykavus* yazları başka cinsle, kışları başka cinsle ilişki önerir. İşte ben de sana son olarak öyle bir tedavi uygulamayı düşünüyorum. Bu macundan da ses çıkmazsa, bir dahaya kitabını iyi çalış da gel. Bu konuyu tartışalım! (Kongar, 2012, s. 137)

Hocaefendi’nin asıl niyeti başkadır, İbrahim’i gözüne kestirmiş, acaba nasıl ilişki kurabilirim diye kafasında hesaplar yapmaktadır. “*İbrahim* çok güzel yüzlü bir delikanlıydı. Kimbilir belki, bir gün...” (Kongar, 2012, s. 137) Mahpeyker ve Dilruba’nın ilişkisi de tüm raporları Türkçeye çeviren E. K. İsimli şahıs tarafından, “DİL RUBA, MAHPEYKER’İ İKNA ETMEKTE ZORLANIYOR” adlı bölümün sonunda şaşkınlıkla karşılanmış ve kendince kısa bir açıklama yazma ihtiyacı doğurmuştur.

Mahpeyker bu yanıtı da alınca, rahatladı ve *Dilruba*’ya dönerek:

²³ “*İshak Paşa, Keklik Mustafa*’nın bebek gibi güzel yüzünü gözönüne getirip, “*Şu Giftos Karpantiye* denilen adam da ağzının tadını biliyor ha!” diye düşündü.” (2012, s. 138)

“Hadi kız,” dedi. “Soyun!”

.....

Bundan sonra d’Abussion de Calevela, Dilruba’nın, “şimdi olmaz” diye hafif bir direnmesiyle başlayan, yavaş yavaş Mahpeyker’in, “Yoksa işinizi ayarlamam ha!” şantajına boyun eğmesiyle süren ve daha sonra da iki genç kadın arasında inanılmaz tekniklerle devam eden müthiş bir ilişki anlatmış. Bu kez nokta noktalarla filan geçirilecek bir durum olmadığı için tüm bölümü attım. Sanyorum bu Calevela denilen herifte de bir sapıklık var. Çünkü, iki kadın arasındaki olayı öyle bir anlatmış ki... E. K. (Kongar, 2012, s. 135)

Bu tarz komik açıklamalar romanın genelinde karşımıza çıkar. Hem E. K. İsimli raporları çeviren şahıs tarafından olsun, hem de raporları yazan kişinin bakış açısı olsun cinsellikle ilgili ilginç paylaşımlar vardır. Bu satırlarda alt metin genellikle, Osmanlı’ya ait cinsellikle ilgili bilgiler içeren metinlerdir. Anlatıcı, kendisi de örnek olarak “iki cinsle sevişmeyi” tavsiye eden Keykavus’un *Kabusnâme*’sini vermiştir. Üslûbun da parodisinin yapıldığı bu tarz satırlarda, anlatıcı müstehcen –hatta kimi zaman pornografik öğeler içeren- bir dille, eski yüzyıllara ait; dinî, tasavvufî, ahlakî eserlerle alay eder. İçersinde eleştiriden çok gülünç olanı barındırır. Zaten bu tarz parodilerin amacı, alt metni yıkmak değildir; aksine kendi komik dilini yaratmada onu aracı olarak kullanmaktır.

Postmodern tarihî romanlardan biri olarak kabul edilen *Kitab-ül Hiyel*’de de; ciddiyetsizlik pornografik dil, metnin içinde zaman zaman karşımıza çıkar. Özellikle cinsel organının büyüklüğüyle tanınan köle Kara Calûd’un devreye girdiği zamanlarda, cinsellikle ilgili kelimeleri daha çok görürüz. Ya da anlatıda, tüm yaşananların “şu kişiden nakledildiği üzere” gibi, açıklamalarla farklı isimler vardır. Ve bu isimler araya komik sözcükler eklenerek olabildiğince uzatılır: “Kılınç dövme sanatında asrının piri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir’den ikinci kalfası Kul Rıza’nın naklettiğine göre” (Anar, 2008, s.s. 9-10) Devamında da anlatı karakterleriyle ilgili komik ve ilginç hikâyeler eklemeyi de unutmaz. “Fener’deki Sümbüllü meyhanenin müdavimlerinden ayyaş bir zat ise, Idoşçular kethüdası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi’nin kankardeşi merhum Gelenbevî Salim Efendi’den başka bir rivayet nakletmiştir.” (Anar, 2008, s. 11) Kişilerle ilgili “ayyaş bir zat” gibi bu tarz girişlerden sonra, olaylar anlatılmaya başlanır; ancak yaşananlar da hep bir ilginçlik, gariplik, aynı zamanda da komiklik vardır. Hatta anlatılan olaylardaki

davranışlar iğrençlik safhasına kadar ulaşırsa bile, okuyucuya komik gelir; çünkü parodik bir yapılanma gösterdiği için, gülümsemeyi de doğal olarak bünyesinde taşır. İğrenç olanın farklı bir bağlamda kullanılarak komikle harmanlanmasıdır.

Alt metin seçilen kimi anlatılardan alınan kişilerin, komik sahnelerle karşımıza çıkması, parodik anlatımın temel özelliğidir. Parodinin doğasında bulunan “dönüştürme” isimleri de komik bir söylemle değiştirebilir, farklı bir dünyanın içine yerleştirebilir. Örnek olarak dünya klasiklerinden biri olan *Notre Dame’ın Kamburu*’ndaki Esmeralda’yı verebiliriz. İstanbul’a, anlatıcının ilginç bir isim olarak seçtiği, Parodi Tiyatrosu açılır ve bir gün Esmeralda’nın tiyatro kumpanyasıyla Dersaadet’e, Parodi Tiyatrosu’na geleceği haberi gelir. Esmeralda’nın tasviri, Calûd’un onunla ilgili kurduğu hayaller, üst metinde erotik bir dille kendini gösterir. Komik bir dille Esmeralda’yı anlatır, abartı vardır, hatta anlatının kimi yerinde pornografik öğeler de devreye girer.

Kalçaları Şah İsmail’in tahtına sığamayacak kadar geniş, beli iki elle kavranacak kadar ince, memeleri de Calud’un koca avuçlarından taşacak kadar dolgundu. Kısacası o kadar şuh, o kadar işveli görünüyordu ki, devri daim makinasına eskisi kadar ilgi gösteremeyen hiyelkâr, kendisine ölü bebekler doğrumaya devam eden sekiz karısıyla yatarken daima Esmeralda’yı düşünüyor, gün gelip maslahatının, o koca kalçalar arasındaki hazine mağaralarına duhul edeceğini umuyordu. Onu üzen diğer bir şey de, birinde kızıl diğerinde kara yakut bulunan bu iki mağaraya aynı anda girip çıkabilecek iki anahtarının olmamasıydı. Evet, İskender’in kudret ve zürriyetinin fişkırıldığı o koca maslahatından bir tane daha olsun istiyordu. (Anar, 2008, s. 98)

Kendi gücünü, cinselliğinin uzantısı olarak gören ve aslında testosteron seviyesinin fazlasıyla yüksek olduğu Calûd, Esmeralda’ya duyduğu güçlü isteği pornografik bir anlatımla dile getirmiştir. Komiktir; üst metinde farklı anlatımların parodisi vardır. Sonradan eklenen, *Notre Dame’ın Kamburu*’ndaki dansçı Esmeralda’yla karşılaşırız; ancak daha seksi betimlenmiştir. Çok kısa da olsa bu satırlarda, anlatıcı; eskiye ait bir metni, romanı alır, kendi döneminde, kendi yarattığı metnin içine komik bir zıtlık yaratacak şekilde yerleştirir. Yerleştirirken de araya cinselliği gülünç bir dil kurulumuyla birleştirerek, okuru eğlendirir. Bu zıtlık okuyucuda bir farkındalık oluşturur ve komik bir uyumsuzluk kendini belli eder. Parodinin temeli, oluşum biçimi de budur zaten.

Uyumsuzluk, ilerleyen sayfalarda Kara Calûd'un betimlemesinde de kendini gösterir. Farklı kültürlerin kıyafetlerini alıp birbiriyle harmanlayarak Calud'un üzerine yerleştiren anlatıcı, absürd bir görünüm yaratır. Bu görünümün altında da Osmanlı'nın son dönemlerinde ortaya çıkan Batı özentiliğinin de alayı, cümlelerin arkasında kendini hissettirir. Ancak, diğer örneklerde olduğu gibi amaç, eğlenceli, ciddiyeti bozan bir dil oluşturmaktır.

Ayıklarda, topuklarına basılmış birer yemeni, Baldırı gösterecek şekilde, dizlere kadar inen bir mor çakşır. Belde Cezayir şalı ve üstünde kalın bir kemer. Kemere sıkıştırılan bir çift dolu piştov. Üstüne, dantelalı bembeyaz bir Frenk gömleği. Yakada papyon. Sırta vurulmuş simli bir camadan. Kafaya bir bareta. Zeytinyağıyla taranmış ve baretanın kenarlarından taşan uzun, kıvrıkcık saçlar. Evet! Kanunu kadimi ayaklar altına alan uzun saçlar (Anar, 2008, s.s. 72-73).

Postmodern bir görünümün oluşturulduğu bu satırlarda, Batı'dan ve Doğu'dan gelen kıyafetler karıştırılıp Calûd'un üzerinde komik bir imajla sunulmuştur. Özellikle de şalvarın üzerinde dantelalı beyaz gömlek ve yakada papyon; doğal olarak kültürlerarası tam bir zıtlık oluşturduğu için, komiği yaratan da bu olmuştur.

Parodinin dünyasında, satir ve ironide olduğu gibi, eleştirel bir bakış açısı genellikle çok da fazla yer almaz. Eğlenceli, komik bir dil yaratmak, kimi zaman daha ön plandadır. Doğal olarak da saldırgan bir dilden çok, ortaya çöksesliliğin hakim olduğu eğlenceli metinler çıkar. *Kitab-ül Hiyel*'deki cümle kurulumu, kelime seçimi, betimlemeler vb. bu çöksesliliğe örnektir. Anlatıcı araya Arapça, Farsça kelimeler katar, eski kültürlerin kelimelerini cımbızla seçerek, değiştirerek metne yerleştirir. Seçtiği kelimeler de ucundan da olsa cinselliğe dokunur.

Böylece demlenirken bir yandan efendimiz Sultan Selim-i Salis Han Hazretlerine olmadık küfürler ediyor ve onun kurduğu Nizam-ı Cedid'in tüm neferlerinin mebus olduğunu söylüyorlardı. Rakıyla şarabı karıştırıp içtiği için gazaba gelen bir yeniçeri piştovunu çekti, üstelik horozunu kaldırıp tetiği istignaya bile aldıktan sonra, silahı talimlilerden birinin kafasına dayadı ve ondan, bir mebus olduğunu, gerekirse buradaki herkese verebileceğini söylemesini istedi (Anar, 2008, s. 14).

Bel altına vuran bu cümlelerde, anlatıcı, taklitin sınırlarını zorlar, hatta aşar. Eski bir dil kullanır; kişileri seviyesiz davranışlarla gösterir, ahlak kavramını tersine çevirir; böylece günümüzün komik parodik öykülerini oluşturur. Komik yaratan "eşcinsel" sözcüğünün

yerine “mebun” kelimesinin kullanılmasıdır. Özellikle de Nizam-ı Cedid’in bütün askerlerinin eşcinsel olduğunun dile getirilmesi, gülüncü daha da belirginleştirir.

Kahvelerde, meyhanelerde kullanılan dilin, anlatılan öykülerin de parodisi yapılmıştır; özellikle insanların başlarına gelen absürd olaylarda, birbirleriyle çekişmelerinde, yarışmalarında ya da bel altına vuran sohbetleri anlatmada parodik dille karşılaşırız. Yafes Çelebi’nin gittiği kahvehanelerde, meyhanelerde ilginç ve bir o kadar da komik olaylar meydana gelir.

Çünkü kırk güne kalmaz Deli Abuzer’in husyeleri, kamışı ve palabıyığı kuruyacak, adamcağız kadın oluverecekti. O gece ve diğer geceler meyhane sohbetlerinin baş konusu bu oldu. Sonraki günlerde demkeşlerin hemen hepsi, “Cin artık bir kez çarptı Abuzer Beşe’yi. Avrat olmasının eli kulağındadır” deyip, onun zıbık taktığını ve takma bıyıklarını güçlü bir zamkla dudağına yapıştırdığını ileri sürenlerin sözlerini sükûnetli karşılayacaklardı (Anar, 2008, s. 29).

Satırlara baktığımızda da, anlatıcının metni oluştururken, “kamış (penis), Abuzer, takma bıyık, kadın oluverecekti, zıbık (yapay penis)” gibi kullandığı kelimelerle ya da olayların gelişimiyle komik bir söylem yarattığını görürüz. Anlatıcı, bir erkeğin kadın olacağını, zıbık taktığını, takma bıyıklarını zamkla dudağına yapıştırdığını; meyhane sohbetlerinde anlatılan olayları, bel altına vuran bir dille komik etkisi uyandıracak biçimde dile getirir.

Osmanlı dönemi halk anlatılarını dönüşüme uğratarak, araya komik öğeler sıkıştırarak “husye, zıbık, takma bıyık, avrat olması vb.”²⁴ farklı bir anlatıya büründüren, kendini her öyküde başka isimlerle tanıtan anlatıcı, kimi zaman da metne “iğrenç” diye nitelendirebileceğimiz olaylar katar. Meyhanelerdeki, kahvehanelerdeki muhabbetleri, yaşananları nakil etme işlemini yürüten isimlerin kimliği altında oluşan üst metnin dil yapısı, o dönemin sözcükleriyle, sözcük dizimleriyle “iğrençlik” üzerine şekillenmiştir.

Bu gözükaralığı gören meyhaneci ise, onun parayı sakınmayacağını düşündüğünden, yeniçeri ağalarının pek beğendiği, Yeni Dünya’dan getirilen ve yegâne mezesi tuz olan tek-i âlâ adlı iksirden tatmasını tavsiye etti. Ne var ki o, içki şişesindeki solucanı görür görmez midesi ağzına geldi ve ne yiyip içtiyse oracıkta çıkardı (Anar, 2008, s. 46).

²⁴ Zıbık, yapay penis; husye, erkeklik bezi, haya. www.uludagsozluk.com

Kelimelerle oynamak, ses değişiklikleri yaratmak “dönüştürme”ye bir örnektir. Yeni Dünya diye kastedilen yer Amerika’dır, tek-i âlâ ise alkol oranı yüksek olan içki ‘tekilla’dır. Anlatıcı içkinin adını Osmanlıcanın dil yapılanmasına göre, şapkalı harflerle yazmıştır; dikkatleri çekmek, farklı bir dili kurabilmek ve gülme etkisini artırmak için.

Kitab-ül Hiyel’de metnin dili yeraltı edebiyatındaki sarsıcı dilden ya da argonun rahatsız ediciliğinden daha farklıdır. Yeraltı edebiyatında ya da *Ağır Roman*’da olduğu gibi argo sözcüklerin yoğun kullanıldığı metinlerde komik bir dil vardır; ancak arkasında da eleştiri barındırır. *Kitab-ül Hiyel*’de ise böyle bir amaç yoktur. Anlatıcının hedefi eğlenceli, oyunsu bir dil yaratmaktır, sadece.

Tellallar, ondört yaşındaki bu köleyi öve öve biteremiyorlardı. Bu yaşına rağmen dev gibiydi. Üstelik ta beş yıl önce buluşa ermişti. Satıcının biri bu iddiayı ispatlamak için Calûd’un belindeki peştemalı çözünce, müşterilerden bir korku ve hayret nidası yükseldi. Çünkü kölenin maslahatı, insanın içine dehşet salacak kadar büyük, üstelik sünnetsizdi. Esircilerin ısrarı sonucu eliyle oğuşturup zekerini uyandırınca kalabalık, korku içinde bir iki adım gerileyiverdi. Tellallar bu yüzden esircilere ağız dolusu küfrettiler (Anar, 2008, s. 48).

Abartının ön plana çıktığı satırlarda; metnin genelinde olduğu gibi, topluma bir mesaj verme amacı taşımaz. Zaten kimi parodilerde de “dışa dönük ya da içe dönük” türlerinden farklı olarak; anlatıdaki temel hedef; kelime oyunları ile komik bir dil yaratmaktır. Yaratıcılık ön planda olduğu için, metnin var olan tek iletisi, dildeki çoksesliliği, oyunsuluğu, şaşırtmacılığı kurabilmektir. “Bunun yanı sıra, parodi edilen “şey”den yola çıkılarak çağdaş hayata ilişkin alaycı, eleştirel ya da sırf “oyun güdüsünü tatmin eden” göndermeler de bulunan parodiler de vardır.” (Cebeci, 2008, s. 94) *Kitab-ül Hiyel*’de de, Oğuz Cebeci’nin parodi türlerinde tanımladığı gibi, “oyun güdüsü” ile yazılmış, eğlenceli, her biri birbirine bağlanmış, öyküler görürüz ve her bir öyküde de geçmiş zamanın diliyle karşılaşırız. Ancak tür parodisi olarak da kabul edebileceğimiz eserin eski metinlere saldırmak, yıkmak değildir, niyeti. Belki de *Kitab-ül Hiyel*’de tek amaç; üslubun bayağılaştırılarak gülmecenin yaratılması, aslında hayatın bir oyun olduğunun gösterilmesidir.

Genel olarak parodik anlatımın içinde kendini gösteren –her bir örnek olmasa da; çünkü “bayağı dil” her parodinin yer aldığı bütün eserlerde kullanılmayabilir- “argo, küfür, arka sokakların dili” eski yüzyıllardan günümüze kadar gelen komedinin bütün türlerinde karşımıza çıkabilir. Zaten Aristo’nun ünlü kitabı *Poetika*’da da, tragedyanın soylu dili karşısında, komedyaya daha sıradan, basit, erdemsiz bir tür olarak tanımlanmıştır. Hitap ettiği halkı da seviyesi düşük şekilde betimler. (Akt. Cebeci, 2008, s. 89) Ancak sanat bayağının içerisinden de üretilebilir. Doğal olarak da eser, her ne kadar ciddiyetsiz bir yol üzerine kurulu olsa da, içerisinde var olan dil zenginliğiyle, edebî bir eser sınıfına girebilir. Komedyanın türlerinden biri olan parodide amaç zaten kelime oyunları ile metnin, türün, üslubun tahtını yıkmak olduğu için; bayağı dil de, yansılamanın kullandığı temel bir başvurudur.

6.3. Eleştiri

Parodinin doğasında yer alan “metinlerarasılık, dönüştürme, alaya alma, saldırganlık” gibi temel niteliklerin içine kimi metinlerde “eleştiri”de katılır. Özellikle de anlatıcı, okura iletmek istediği ahlakî ya da toplumsal bir mesajı olduğunda veya düzenle, toplumla ilgili kimi sorunları, dile getirmek istediğinde kullanır. Doğal olarak da bazı metinlerde parodi, satirle veya ironiyle birlikte karşımıza çıkar. Bu tarz parodi örneklerinde pessimist bir yaşam algısı daha ağır basar.

Eleştirel bir tür olan satirik anlatımın ya da acının bir yansıması olan kara mizahın yer aldığı kimi anlatılarda, parodinin de devreye girmesiyle, metnin eleştirelliği, sarsıcılığı kendini daha da belirgin kılar; *Tutunamayanlar*’da *Tante Rosa*’da, *Ağır Roman*’da olduğu gibi. Bunun sonucunda da komik, eğlenceli dil kurulumunun yanında kelimelerin arkasındaki yargılama da kendini belli eder. İki kurulumun, parodinin ve satirin ya da kara mizahın metinde harmanlanmasıyla da anlatıdaki çokseslilik ortaya çıkar ve yapıt daha zenginleşir. Bu durumda iki türün de pragmatik bir işlevi olduğu söylenebilir.

Parodinin içinde yer alan eleştirel tutumun dozu da yapıta göre değişir. Mesela Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde olduğu gibi eleştiri, eğlenceli üslupla paralel gider, hatta kimi zaman gülünç ön plana geçer; ancak *Tante Rosa*,

Karanlığın Günü, *Ağır Roman* gibi yapıtlarda “ölümün, haksızlığın, kötülüğün” yarattığı kelimelerin arkasına gizlenmiş bir hüznün vardır. Bu tarz anlatılarda karşımıza çıkan yansılamanın, satirle ya da kara mizahla arasında pozitif bir ilişki söz konusudur. Bu bölümde de parodi ve eleştiri arasındaki ilişki sorgulanacak ve örnek metinler üzerinden gösterilecektir.

Toplumdaki tıkanmışlıkların, yanlış inançların ele alındığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bu yanlış düzenin bir çeşit parodisini yapmaktadır. Özellikle de kültür değişiminin sonucunda Türk toplumunun içine düştüğü kaotik dünyayı, rasyonaliteden uzak bir algılamayla sorunlara çözümler aramalarını, iki farklı kültürün arasında sıkışıp kalmış insanları alaya alan bir romandır. Aynı zamanda kimi insanların dinle arasında var olan saçma ilişkilerini de, romanda görürüz. Özellikle de “cinlerle konuşma, define arama, gaip aleminden sesler duyma gibi” komik olaylarla bu saçma inançlar, mizahın çemberine dahil edilir.

Aristidi Efendinin, Naşit Beyin, Abdüsselâm Beyefendinin ihtirasları bu kadar sonsuz değildi. Aristidi Efendi, kayınbiraderi olan Heybeliada’daki ihtiyar bir papazdan Kayser Andronikos’un olsa olsa İmparator Adriyen olabileceğini iyice öğrendikten sonra bu define işine sadece ilmî bir mesele gibi bakıyordu. Ona göre Seyit Lûtfullah’ın tereddütleri, gaip âleminden emir beklemeleri beyhude idi. Birkaç kazma ve kürekle derhal işe başlaması lâzım gelirdi. Fakat iyi saatte olsunların dünyasında her şeyin kendisine mahsus bir vakti ve erkânı vardı (Tanpınar, 2009, s.s. 49-50).

Hazine aramaya kalkmak, gaip alemlerden sesler duymak ya da haber beklemek, iyi saatte olsunların dünyalarını kabul etmek gibi komik eylemlere baktığımızda, gerçeklik sınırının aşma noktasına yakın bir dilin varlığı kendini gösterir. Dilin parodik yapısında olumluluk, eğlenceli bir üslup daha baskındır, bu örnekte; ancak arka planda da boş işlerin bir aradalığı, saçmalığı kendini gösterir. Devamında da bir gece Aristidi Efendi, 1909’da, Kayser Andronikos’un hazinesini arama işine kalkar; ancak bekledikleri yerine, birkaç kuru kemik çıkar.

Fakat daha ilk kazmada definenin yeri, başındaki gizli mücadele devam etmek şartıyla, değişmişti. Beklediği altın dolu küpler, mücevherler, eski kumaşlar ve saray eşyası, hatta yazma kitaplar, fildişi altın aziz heykelleri yerine, iki üç kemikle dibinde Sultan Mahmut devrinden tek bir mangır sallanan boş bir kavanozun

çıkması Aristidi Efendiye de ister istemez bu şüpheyi vermişti (Tanpınar, 2009, s. 50).

Sonuç olarak define arama işinin saçma bir noktaya varması, ellerine zaman ve emek kaybindan başka, hiçbir şeyin geçmemesi, toplumdaki abes noktayı göstermekte ve üstü kapalı da olsa alay etmektedir. Burada eleştirinin dozu daha çok insanlardaki boş inançlar ve toplumun çalışmak yerine anlamsız ‘şey’lere vakit harcamasıdır. Yazar 1900’lü yılların toplumunun vardığı noktayı bu satırların arkasına gizlemiş, absürtlüğü ortaya koymuştur.

Sadece Aristidi Efendi’nin değil, Seyit Lûtfullah’ın hayattan beklentileri de, insanlardaki gerçeklik algısının, bilim ve din arasındaki kargaşanın, insanların boş inançların peşine takılmasının göstergesidir. Birbirlerine komik akıllar verirler, eğlenceli dil baskındır, ilerleyen satırlarda da komik davranışlar artarak ilerler. “Seyit Lûtfullah’ın asıl istediği kâinatın sırrına, maddeye ruhen tasarruf etmektir. Altın imbikle değil, ruhla yapılır. Toprağın altında ondan çok ne var? Mesele el dokunmadan yapmaktır, derdi.” (Tanpınar, 2009, s. 50) Bu satırlarda anlatıcı toplumla alay eder. Bilimin hangi noktada olduğunun, eczacı Aristidi Efendi’nin nelerle uğraştığının, insanların aynı zamanda biraz da emek harcamadan para kazanmak istemesinin dile getirimidir. İlerleyen sayfalarda da altın işine merak saran kişiler çıkar, hatta kimileri uydurma Şerbetçibaşı Elması’nın peşine düşüp onu bulma hayaliyle yaşarlar.

Şerbetçibaşı Elması ise hemen her günün başlıca mevzuu idi. Kahvenin sahibi sade kahvesini eline alır almaz, “Bu gece, Cenab-ı Hakk hayra tebdil eylesin, âlem-i menamda, bana altın bir tepsi üzerinde Şerbetçibaşı Elması’nı sunuyorlardı.” diye uydurma bir rüyaya başlıyor ve elmasın tarifini yapıyordu. İkinci defasında bu rüya değişiyor, elmasın bulunduğu tepsiyi bir “Bânu!” getiriyor, üçüncüsünde Bânu, Câdu, yani halam oluyordu (Tanpınar, 2009, s. 130).

Anlatıcı bu satırlarda menkîbevi tarzın dilini kullanarak toplumun peşine takıldığı uydurma öykülerle, yan gelip yatmayla yani çalışmamakla dalga geçmektedir. Gerçekliği olmayan bir elmasın peşine düşen insanlar, zamanlarını ve emeklerini bu gereksiz işe ayırarak, “çok para kazanma” hayalinin peşinden giderler. Sonuç anlamsızdır, bir yere varamazlar. Tanpınar bu satırlarda, Osmanlı’nın son zamanlarındaki bir yığın tembel insanın ve absürd yapılanmanın görüntüsünü çizer.

Parodinin travestiye yaklaşmasının bir örneği olan, içerisinde topluma yönelik eleştiri barındıran romanlardan biri de *Tante Rosa*'dır. Metinde anlatıcı, Sevgi Soysal, çizgi romanlara, karikatürlere özgü dil yapılanmasını metnin içine taşımıştır. Ayrıca anlatı kişinin yaşadıklarına ya da toplumda yaşanan olaylara baktığımızda iç acıtan durumlar vardır; ancak anlatıcı bu yaşananları okuyucuya, parodinin komik dil yapılanmasında sunar. Özellikle de romanın alt metinden aldığı, bünyesine kattığı, kimi zaman resimli romanlara; kimi zamansa gençlik edebiyatına özgü anlatımı da kendini hissettirir.

Tante Rosa, yaşamda tutuculuklara, topluma yerleşmiş anlamsız geleneklere, dinin insanlar, özellikle de kadınlar üzerinde yarattığı baskılara hayalleriyle karşı çıkmaya çalışan, hep bir adım geriye gitse de tutunacak bir yer bulmak için uğraşan ve de bir şekilde ucundan da olsa yaşama tutunan kadınların öyküsüdür. Mutsuzluklara sürükleyen olaylar sıralanır gider Tante Rosa'nın yaşamında; ancak o, yaşamında prenses olmak istediği için, içinde hep bir yaşama inadı vardır. Rosa'yı ailesi başından atar, sirkte at gübresi toplar, genelevde tuvalet bekçiliği yapar, sokaklarda çöp taşıyıcısı olur, fakirdir, doğru düzgün işi yoktur; kısacası yaşama şansız gelmiş bir kızdır. Şanssızlığının içine öncelikle ailesinin ve sonrasında da toplumun onun hep karşısında olması da dahil edilebilir. Doğal olarak da anlatıcı, Rosa'nın yaşamındaki tüm suçluları, romanında birçok anlatım türünün, ironinin, satirin, kara mizahın, zaman zaman da parodinin komik dil yapılanmasının içinde eleştirir.

Rosa'nın babası on sekiz yıllık garantiyi dolduramadan ölünce anacağı firma değiştirerek Rosa'nın mutluluğunu yeniden garantiye aldı. Yeni babacık Rosa'nın at cambazı olma dileğini hiç de o kadar kötü karşılamadı. Rosa yine sirke gitti. Sirk müdürü Rosa'nın bu kez uyarılarına kalkışılmadan getirildiğini görünce Rosa'nın k. derisinin okul kitaplarından ucuz olduğunu anladı. Rosa hoş gelmişti ona. At cambazı olması istenmeyen bir kız hemen ata bindirilir, ama at cambazı olsun diye baştan atılan bir kız asla ata bindirilmez. Rosa artık attan düşemiyor; buna karşılık sirk hayvanlarının gübrelerini torbalara yerleştirip köylülere satmaya götürüyordu. Rosa çok ağladı. Çok çok ağladı. Önce gübrelerden, sonra atlardan, sonra da atlardan ona artakalan tek şey, kuyruksokumu olduğu için kuyruksokumundan nefret etti (Soysal, 2013, s. 16).

Çocukluğunun belli bir döneminden sonra tatsız, mutsuz, farkındalıkların yok sayıldığı bir hayat yaşayan Tante Rosa için hayallerin kapısı aralanmış, kendini kurduğu düşlerle mutlu etmeye başlamıştır. Ancak acımasız bir hayat onu bekliyordur. Rosa çalışıp para

kazanması için sirke gönderilmiş ve böylece masrafları daha aza çekilmiştir. Aslında yukarıdaki paragrafta da belirtildiği gibi, “k. derisinin okul kitaplarından daha ucuz olduğu” ailesi tarafından fark edilmiştir.²⁵ Prenses olma hayalleriyle yaşayan bir kızken, bambaşka bir dünya artık onu beklemektedir.

Ama yine de koşuyordu Tante Rosa, soluk soluğa, ter içinde. Bir prensesti, bir peri kıızıydı o, koşardı da, süslü görürdü çamları. Evet bir prensesti sanki o. Bu okula gelmeden önce sanki daha çok prensesti. Pazar sabahları birahaneye koşup babasına, “çok bira içme, para yeme, biriktir paraları, biriktir de prens beni almaya geldiğinde çeyizim bir prensese yakışır olsun.” dediği zamanlar, annesine: “Seni çok seviyorum, ama ne olur benim bulunmuş, sepet içinde bulunmuş bir prenses çocuk olduğumu söyle,” diye yalvardığı zamanlar elbette daha çok prensesti (Soysal, 2013, s. 21).

Anlatıcı, alt metin olarak aldığı masalımsı çizgi romanlara özgü dilinin içine ironi de katarak anlatıya “olumsuz eleştirel” bir hava katmıştır. Şiirsel bir dilin yapılanması sözcük yapılanmasına özgü uyumsuzluklar vardır. Zaten kimi parodi örneklerinde, metnin daha komplike bir yapıya bürünmesinde, anlamın derinlere çekilmesinde; açıkçası okuyucunun anlatıyı “sorgulama”sı için, yukarıdaki satırlarda olduğu gibi, ironi kullanılan bir tekniktir.²⁶

Bölümler halinde anlatılan olaylarda on dört tane başlıkla karşılaşırız. Kimi zaman da sayfaların arasında, resimli romanlara özgü görselliklere rastlarız; rahibeler okulunda arkadaşlarıyla yemek yerken, evlenirken, evinde iş yaparken, uyurken, sokaklarda gezerken vb. Anlatılan olayların görsel kompozisyonlara özgü bir kalemle resmedilmesi, kitaba komik bir hava katmış, yaşananlar ne kadar acı verici olsa da, anlatıyı kara mizahın çemberine yaklaştırmıştır. Bu duruma başlıkların, resimlerin, kısacası “ikincil metinler”in çizgi romanlara özgü parodik yapılanışını da dahil edebiliriz..

²⁵ Sevgi Soysal “k. derisi” tamlamasıyla Rosa’nın kalçalarını kastedmiştir.

²⁶ “Metnin biri “açık” diğeri “örtülü” iki anlam düzeyinin varlığıyla karakterize olan ironi ile parodi arasında ortak alanlar mevcuttur. Her iki türde de, normal iletişim sürecinin şifreli mesajlar aracılığıyla “sekteye uğratılması”, okuyucunun bazen pek açık olmayan bu mesajları çözümleyebilmesi gerekir. İronistin iletmek istediği anlamı daha karmaşık hale getirmek için parodiyi kullanması gerekir; benzer biçimde parodi de ironiyi kendi amaçları için kullanabilir. (Cebeci, 2008, s. 89-90)

Parodik anlatım; kimi zaman satirle, kimi zamansa ironiyle bütünleşerek, burjuva insanını eleştiren romanlardan biri olan ve çoğunlukla hüznü içinde barındıran *Tutunamayanlar*'da da farklı söylemlerle karşımıza çıkar. Kimi zaman bir yapıtın kimi zamansa türlerin parodisi olan romanda, Turgut'un, Selim'in, Süleyman Kargı'nın dilinden kendi yaşamları da dahil her türlü sorunu, komik bir dille görürüz. İçerisinde alayı ve eleştiriyi barındıran bu söylemlerde, anlatıcı tüm toplumu masaya yatırır ve -temeli modernizme dayalı- özentiyi, yapmacıklığı barındıran her türlü yaşam biçimiyle, parodik anlatımı kullanarak dalga geçer.

Tutunamayanlar'da parodik anlatımla toplumdaki birçok sorun sıralanır gider: Kültür karmaşası, ezbercilik, doğu-batı ikilemi, anlamsız kuralların işleyişi, ilkokuldan üniversiteye kadar eğitim hayatının eksikleri, toplumdaki Batı özentiliği... Kısacası Oğuz Atay, Türk toplumunda var olan her türlü soruna değinir. Tüm bu sorunların dile getirilmesinde; kimi zaman parodik dili daha çok gülünce yakındır; kimi zaman ise parodinin olumsuz bir dil yapılanması kendini belli eder.

İşte, baba tarafından pek talihli sayılmayan Birinci Dragut, aslen İstanbul vilayetinin Aksaray kazasına bağlı olup, tarihe geçen ismini ilk defa bu yarı münevver babanın, kulağına okuduğu ezanla duydu. Hüsnü Bey pek dindar sayılmazdı. Turgut'un kulağına ezanı fısıldarken de gene, Kadim Yunan gibi, bilmediği bir düzenin ezberciliğini yapıyordu. Doğu ve Batı kültürünün sembolleri, onun kafasında, bütün ürkütücü yönleriyle, birbirine karışmadan durabiliyordu (Atay, 2008, s. 56).

Anlatıcı metnin dil yapılanmasında, biyografi türünü tercih etmiştir. Ele aldığı konu ise; Türk insanına yerleşmiş "ezbercilik"; sorgulamadan, anlamadan önlerine ne sunulmuşsa kabul etmeleri; birbirlerine bu anlamsızlığı öğretmeye çalışmaları; iki kültürün çatışması sonucu ortaya çıkan kaotik yaşam; doğruyu "asıl"ı görememenin sonucunda oluşmuş komik, kimi zamansa saçmaya varan uygulamalar vb. sıralanır gider.

Oğuz Atay'ın ele aldığı sorunlardan biri de Cumhuriyet döneminde ülkede yapılan değişiklikler, devrimler, toplumdaki sosyal ve kültürel yapının içinde insanların boğulup kalmaları, yeni "modern" bir ülke yaratmanın hedefiyle yapılan yanlış uygulamalar ve tüm bunların sonucunda ortaya çıkmış absürd olaylardır. En önemlisi de insanların

bilinçsizce gerçekleştirdiği uygulamalardır. Aşağıdaki satırlarda da anlatıcı, bu uygulamalara ucundan da olsa değinir.

Okulda ilk öğrendiğim gerçeklerden biri de babamın- sonra peder oldu- beni yanlışlıkla mektep yerine okula gönderdiği oldu. Önümüze alfabe adında anlaşılmaz bir kitap koydular. Babam, ona da elifba dedi. Okulla babamı uzlaştırmaya imkân yoktu.

Bu garip kitapta, bizim kılığımıza pek benzemeyen bir biçimde giydirilmiş çocuklar, boyuna birbirlerine top atıyorlardı. Hangi mahallede oturduklarını bilmediğim bu çocuklar, kumbaralarında- bizim evde böyle bir kutu yoktu- para biriktiriyorlar; (...) babaları da onlara, çatana denen kayıklar alıyordu. Bir de vatan denen bir şey vardı ki, çok iyi korunması gerekiyordu. Bizler her sabah hep bir ağızdan onu özümüzden çok sevdiğimizi, ant denilen bir şey içerek haykırıyorduk.... (Atay, 2008, s.s.74-75)

Vatan kavramının ele alındığı bu satırlarda, anlatıcı “and içmek” üzerinden, Türk kimliği yaratılmaya çalışılmasını, vatan kavramının anlamsız uygulamalarla öğretilmesini eleştirmektedir. Ayrıca Türk eğitim sistemindeki işleyişe de değinen anlatıcı, sığ bir düzenin, çocuklar için en önemli bir yer olan “okul”ların içine bile sızdığını komik öğelerle vurgular. Genel olarak ülkedeki zincirin halkası olan her kurum; yazara göre yanlışlarla, eksiklerle içiçedir.

Birden gözünü açtı: karanlık pencereler,
Yağmur izleri. Selim, “Atatürk’ü gördüm,” der.
Taşrada yetişirken öğrendiği tek dildi
Türkçe, cahil Selim’in. Bu kadar diyebildi.
Oysa bilseydi (canım) biraz da Fransızca
‘Voila Atatürk maman!’ derdi muhakkak orda (Atay, 2008, s. 117).

Selim’in çocukluğunun anlatıldığı bu şarkılarda, taşrada geçen yaşamının izlerini görürüz. Özellikle de “modern”in adı altına sığınmış, ama özünde ne olduğunu anlamamış, özümsememiş insanların; taşra insanına olan küçümseyici bakışıyla alay edilir, bu dizelerde. Şehir insanı için modern kültür; Fransızca konuşabilmek, lüks restoranlarda yemek yemek, şalvardan nefret etmek vb. olduğu için, ortaya çıkan çağdaşlık kavramıyla, Turgut’un dilinden alay edilir.

Oğuz Atay, ilerleyen sayfalarda Türk tarih çalışmalarına ve bu dorultuda tarih kitaplarında yer alan bilgilere değinir. Tarihçilerin, sosyologların, kimi

akademisyenlerin, milliyetçi bir tutumla Türk tarihine özellikle de Orta Asya dönemine, Osmanlı 'yı uzaklaştırmaya çalışarak yeni bir şekil vermeye çalışmalarını, eleştirir.

Türkler, Orta Asya'dan anavatana göç etmeden önce, bütünüyle bir kabile hayatı yaşıyorlardı. Çadır medeniyetinin gereklerine göre kurulmuş bir toplum düzenleri vardı. Bu düzenin, bugünkü hayat şartlarından ne kadar uzak olduğunu, artık dilimize yerleşmiş olan, cam, hasır, kravat, kira (ev kirası), kiraz, hafif, masa, tabak, tabut, müzik, tahsil, mezar, karyola, kelime, cümle gibi kelimelerin bu dilde bilinmemesiyle (Öztürk dili demek istiyor) kanıtlayabiliriz. Bu kelimelerin, Türkçe'nin eksik bir kolu olan Öztürkçe'de bulunmaması, bizi aşağıdaki sonuçlara vadediyor bu kabilenin yaşayışı hakkında:

Türkler camdan dışarı bakmazdı.

Türkler hasır üstünde oturmaz ve meseleleri hasıraltı etmezlerdi. Bu âdet, Osmanlılarla başlamıştı.

Türkler kravat takmazdı...

Türkler ev kirası vermezdi. Ev kirası, Türklerin iptidai komünizmden, toprak burjuvazisine geçmeleriyle başlamıştı...

Türkler yemeklerini masada yemez, yerken tabak kullanmazlardı. Yemek ortadan yenirdi... (Atay, 2008, s. 138)

Türk tarih çalışmalarının parodik bir anlatımla alay edildiği bu satırların devamında alayın dozu daha da yükselir. Kimi aydınların Türk milletini öne çıkarmak ve özgüven vermek adı altında, dünyadaki buluşları kendilerine mal etmeye çalışma, Türklerin de başarılı olduğunu göstermek için, hiçbir dayanağı olmadan anlamsız fikirleri ortaya sunma; Oğuz Atay'ın dilindedir.

Sevgili çocuklar! Bugünkü dersimizin konusu fotoğrafya. Önce fotoğrafyanın tarifini yapalım: eski Yunancada foton ışık demektir, grafos da yasmak. Demek ki ne oluyor: ışığın yazması ya da çizmesi demek oluyor... Bununla birlikte, eski Orhon Yazıtları'nı incelediğimiz zaman, Orta Asya'dakilerin de ışığın bu özelliğinden faydalanmayı düşünmüş olduklarını görüyoruz. Ne yazık ki teknik imkansızlıklar ve bütçe yetersizlikleri, her hayırlı teşebbüs gibi bu araştırmanın da emekleme çağına kalmasına sebep olmuş ve MS. II yüzyılın başlarında Orta Asya'yı ziyaret eden Fo-To-Çu adlı bir Çinli teknisyen, bu araştırmaların bir kopyasını yurt dışına kaçırmıştır. Deneylerine Çin'de devam eden Fo-To-Çu, on iki yıllık bir çalışmadan sonra, ışığın kağıt üzerine çizmesini sağlamıştır. Ne var ki, son yapılan antropolojik incelemeler ve bu arada bazı yazıtların yeniden okunması, Fo-To-Çu'nun Moğal bir babadan dünyaya gelmiş olduğu ihtimallerini kuvvetlendirmiştir (Atay, 2008, s.s. 77-78).

Fotoğrafın buluşunu Türk milletine aitmiş gibi göstererek, toplumdaki Türkoloji çalışmaları, Batı'da kendine bir yer edinmeye çalışırken gereksiz konularla uğraşmaları ele alınır. Ayrıca, bu satırlar, bilim dünyasının içindeki insanların ve rasyonaliteden uzak düşüncelerinin de, eğlenceli bir dille sunumudur.

Romanda İslam felsefesini tam olarak anlamadan, Arapça sözcükler kullanarak dinî öğretiyi özümsemiş sayan enetelektüel tiplerin de “İlmihal” bölümünde komik bir dille sataşması vardır. Anlatıda, özTürkçe hareketine karşı çıkan aydınlar, Orkan ve yedi arkadaşı tiplemesiyle eleştirilir. Orkan ve yedi arkadaşı birçok yer dolaşırlar ve bir dönem Anadolu’ya da gelirler. Amaçları Anadolu’yu aydınlatmak, doğru yola yönlendirmektir. Bu doğrultuda da “İlmihal”i yazarlar.

İLMİHAL
BİRİNCİ KİTAP
HİLKAT
BAB I

- 1 Bidayette cemiyet vardı. Cemiyet, ne halkedilmişti, ne de halkedilmemişti.
- 2 Cemiyetin müessesleri, yedi esas müeyyidenin yedi meş’alesi, kur’unu vüstası, mütemadiyen münevver ve mütenekkiren peygamber, Ulu Orkan, Ulu Durman, Ulu Salgan, Ulu Gökçin, Ulu Yılgın, Ulu Kutbay ve Ulu Düzgen idi.
- 3 Cemiyetin kamilen müesses nizamının esran ve ondan neş’et itmiş, tali müesseselerinin anahtarı, işbu yedi azizin etvarında mündemiç idi (Atay, 2008, s. 205).

Bu satırların parodik yapılanışında seçilen alt metin, Osmanlıca kelimelerle yoğrulmuş bir dil kullanmayı tercih eden “aydın”ların üslubudur. Anlatıcı üst metni, kimi zaman absürde varan bir dil kurulumuyla, araya yeni, uydurma Arapça sözcükleri karıştırarak ya da kullanılan kimi kelimeleri değiştirerek oluşturmuştur. Bu satırların parodisinde, sataşmacı bir tutum kendini belli etmektedir. Kimi bölümler parodinin ve ironinin birlikte kurulumuna da örnek verilebilir. İki anlatım türünün birbirini desteklemesi, anlatıyı zenginleştirir.

Baskıcı ve yobaz bir toplumun içinde yaşayan insanların “aşk” kavramına uzak olmasını, kaçınılmaz bir sonuç olarak gören Turgut, bu konuyu da parodik bir dille ele alır. Toplumun yaşamın sorunları arasında sıkışıp kalmasını da, bu duygusuz dünyanın nedenlerinden biri sayar. Asıl komik ama iç acıtan sorun ise ilerleyen satırlarda karşımıza çıkan, hangi konuda birinci olduğumuzdur.

Az gelişmiş aşklar ülkesi olarak dünya milletleri arasında ön sıraları işgal ediyoruz. Birleşmiş Milletler istatistiklerine göre ancak Nijerya ve Gana bizden daha az gelişmiş. Âşık olma oranı yüzbinde kırkiki. Beş yıllık plan yüzde yüz gerçekleştiği takdirde bu oran bindokuzyüzseksende yüzbinde seksenaltı olacak. Gene yeterli değil... Aşkta geriyiz de başka şeylerde ileri miyiz sanki? Yalnız trafik kazalarında

birinciyiz. Buyrun bakalım. Binde dört onda iki. Gururumuza dokunuyor (Atay, 2008, s. 458) .

Araya ironinin de karışmasıyla, çoksesliliğin arttığı bu satırlarda, Turgut'un çevresiyle ilgili her “şey”i olumsuzlayan bir tutum takındığını görürüz ve gittikçe de bu durum daha da keskinleşir. Beşeri coğrafyanın dilinden kelimelere dökülen Türk insanı ve aşk kavramı arasındaki ilişki, Selim'in kaçınılmaz sonunda da etkili olmuştur.

Selim'in kendi sorunları arasında boğulup kalmasının yarattığı çıkmazı, Turgut'un arkadaşının son halini ifade eden 10 Kasım şiirinin parodisinde, iç acıtan bir tonda görürüz. “Doktor, doktor kalksana/Lambaları yaksana/Vatan elden gidiyor/Çaresine baksana” şiiri parodik dönüşümle, farklı bir tona geçmiştir. (Atay, 2008, s. 117) Belki de son noktaya yaklaşılmaktadır. Selim için yapılacak çok da bir “şey” kalmadığının dile getirimidir, bu dizeler. Bu satırlarda alt metne saldırmaktan çok, alt metin aracılığıyla, durumun karamsarlığı ortaya çıkmıştır. Daha doğrusu, alt metin, dizelerdeki anlamı vurgulamak amacıyla kullanılmıştır.

Türk romanında parodinin her tonunun karşımıza çıktığı *Tutunamayanlar*'da eleştiri, hüznün metnin sonlarına doğru daha da belirginleşir. Özellikle de anlatının başlarında eğlenceli, oyunsu bir dil kendini fazlasıyla belli ederken, sonlara doğru içerisinde taşıdığı eleştiri öne geçmeye başlar. Doğal olarak da kara mizaha doğru kayar. İki tür bir arada da kullanılır, buna parod ve ironinin ortaklığı da dahil edilebilir. Ne kadar çok anlatım bir araya gelirse metnin zenginliği artacağı için; doğal olarak da *Tutunamayanlar*, bu anlamda belki de en zengin romandır.

Parodinin ele aldığı toplumsal meselelerin komik bir dille, çiftseslilikle dile getirildiği anlatılardan biri de Erhan Bener'in *Macellos Da Vinci'nin Serüveleri*'dir. Anlatıda destan, seyahatnâme, tiyatro vb. birçok türün; tarihî, mitolojik, dinî metinlerin, siyasî anlatım biçimlerinin parodisiyle karşılaşırız. Doğal olarak da metinlerarası ilişkiler romanın genel anlatım tekniği konumundadır. Alt metin sürekli değişir; kimi zaman tarihin, kimi zamansa epik türünün parodisi olur, belli bir siyasi dönem dolaylı yolla anlatılır; doğal olarak güldürür; okurun yaşananlara gülünç bakmasını, kimi zaman

sorgulamasını sağlar. Önemli olan da, yazarın, kelimelerin arkasında neyi kastettiğini anlamaktır.

Üç farklı zaman üzerinde ilerleyen *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde Türk halkının, yöneticiler ve yanlış yönetimler sonucu yaşadığı sorunlar, anlatının içine Antik Yunan metinlerinin de karışmasıyla, komik bir dille sunulur. “Çıldırılmak Çıldırılmak... İşte bütün sorun bu...” Romanın yazıldığı zaman 1980, yaşanan olaylar MS 50'li yıllardır. Eleştirilen zaman ise 1940'tan 1980'e kadar gelen süreçtir. Anlatıcı ülkede yaşanan sorunlara, parodik anlatımla, üstü kapalı olsa da değinir.

-Ülkede yeterince yiyecek var efendimiz. Halk paniğe kapıldığı için, gereksinmesinden fazla yiyecek almak istiyor. Ama, Bezirgânbaşımız eksik olmasınlar, isteyene yiyecek sağlıyor. Biraz kuyrukta beklemek gerekiyor sanıyorum, ama, sonunda isteyen istediğini bulabiliyor. Biraz ekmek sıkıntısı var. Kimi köylü kullarınız buğdaylarını toprak altında gizliyorlarmış, buğday vergisi toplayıcılarına vermiyorlarmış... (Bener, 1981, s. 117)

Cevdet Sunay'ın cumhurbaşkanlığı zamanındaki aksaklıkların, komik bir dille anlatıldığı, tarihin parodileştirildiği satırlardır. Ayrıca toplumsal sorunlar, çok sesliliğin bünyesinde senkronize edilirken, kimi noktada kaotik bir ortam yaratarak kafa karıştırır. Toplumdaki kimi sorunların, siyasi çıkmazların, ekonomik sıkıntıların ya da siyasetçilerin toplumda açtığı yaraların komik bir dille ifade edildiği bu satırlarda, eleştirel bir ton, parodinin içinde kendini belli eder.

Apolitik bir ülke yaratmanın öne çıktığı 1980'li yılların, mizahın çemberinde eleştirisini yapan romanlardan biri de Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü*'dür. Anlatıda toplumdaki birçok sorun masaya yatırılır. Roman daha çok kara mizahın ve satirin dil yapılanmasıyla yazılmış olsa da, kimi yerlerde -örnek olarak Tasavvuf ya da halk edebiyatını verebiliriz- parodi örnekleriyle de karşılaşabiliriz.

Karanlığın Günü, topluma yerleşmiş her türlü baskıcı zihniyete karşıdır. Özellikle de birbirini yok etmeye, ezmeye çalışan, karşı tarafın da farklı düşünebilme hakkı olduğunu hiçe sayan; ya da ikiyüzlü tavırlarla insanı sömürmek, kendi cebini doldurmak gibi tek amacı bu olan kişilerin eleştirisi sıralanır gider. Anlatıcı Tasavvuf edebiyatının,

insanın olgunlaşmasıyla ilgili verdiği öğütleri alt metin alarak, yeniden kurgular. Amaç düzenin gidişatındaki aksaklıkları dile getirmektir.

çünkü yaşadığımız dönemde
 göz diktiğimiz
 en yüce merteye
 Zehra Halamın öğütlediği o yer
 kulun değil
 Allah'ın gözüne girilecek
 o yer değildi
 “nefs-i emmare”den kurtularak
 “nefs-i mülhime” varmak
 o badireyi de
 sıyırıp yüzünün akıyla
 “nefs-i mutmain” mertebesine
 çömmek
 sonra da tam ihlas ile çalışıp
 razı olmuş ve hoşnut olunmuş
 nefis mertebelerini aşmış olarak
 bu aşamalar sırasında beri yanda
 bu dünyalıkların gözümüzden
 sürmeyi çalmasına aldırmandan
 belki de, çaldıklarının farkına varmadan
 öyle derin düşüncelerdeyiz ki
 belki de farkına varıp da ses etmeden
 sonunda
 “nefs-i kâmil”e yani
 en olgun nefse erişmek
 işte o noktadan sonra o nefsin
 isteyeceği şeyler arasındaysa örneğin
 işçi sınıfının da gözüne girmeyi amaçlamak
 ama işçi sınıfı da bizimle birlikte
 o aşamalardan geçmiş miydi
 olgunlaşmış
 bizim kendisine uzatacağımız eli
 değerlendirecek
 o “nefs-i kâmil”e eriş miydi (Erbil, 1989, s.s. 140-141).

Leylâ Erbil, yukarıdaki dizelerde, Tasavvuf Edebiyatı'nın hayat felsefesini, insana bakış açısını, toplumda yaşanan sorunları da işin içine katarak alaya alır. Dini terimleri sözcüklerin arasına yerleştiren anlatıcı, komik bir dil yaratmıştır; ancak önemli olan okurun dile getirilen ve asıl iletilmek istenen arasındaki “karşıtlık”ı görebilmesidir. Bu satırlar ironinin ve parodinin, ortak kullanımına, birbirini olumlayan yapısına örnek olarak da verilebilir.

Tasavvuf Edebiyatı'nın söylemini alaya alan parodi, ilerleyen dizelerde eleştirinin dozunu artırır. Toplumda üne, paraya, saygınlığa kısa ve kolay yoldan ulaşmak isteyen sanatçılardır, bu sefer anlatıcının sataştığı. Daha doğrusu toplumdaki sanatçı kimliğini, Asiye kişisi adı altında ele alır. Ve özellikle sanatçıların, dar anlamıyla yazarların, dürüst olmadıklarını, aslında tek dertlerinin halk yerine kendi mutlulukları olduğunu vurgular. Kısacası çıkarları peşinde koşan sanatçılardır.

....

biz istemeden göz diken Asiye
 en yüce mertebeye
 erişmiş gibiydi
 işçi sınıfının
 o sınıf var kabul edilerek
 ve onun örgütünün
 ortada kalmışsa
 gözüne girmiş onun yazarı
 SAYILANI SEVİLENİ olmuştu
 SEVİLEN olmaktı tasamız salt buydu buydu
 bunun da ardında
 Nazım Hikmet'ten boşalan o tahta
 -kâh-ı bihişt miydi yoksa orası-
 kurulmak ve bütün
 o Zehra Hala'mın dediklerini yapmaktansa
 kısaca bu yoldan bir ölümsüzlüğe erişmişti (Erbil, 1989, s. 141).

Bu dizeler Asiye ve onun gibi ün peşinde olan sanatçıların bir eleştirisidir. Kendi krallığını kurup onun içinde tatmin olmaya çalışan, halkın dilinden yazmaya çalışırken, marka ayakkabılar giyen, Fransız restoranlarında yemekler yiyen, sonuç olarak ikiyüzlü bir kimlikle var olan sanatçılardır; bu satırlarda eleştirilen. Eleştirinin dozunun arttığı bu dizelerde, “SAYILANI SEVİLENİ olmuştu”, “SEVİLEN olmaktı tasamız salt buydu buydu”, “kısaca bu yoldan bir ölümsüzlüğe erişmişti” gibi örnekler üzerinden ironinin izlerini de görürüz.

Bu pasajdakine benzer Türk milletiyle özdeşleşmiş örnekler, tüm anlatı boyunca karşımıza çıkar. Doğal olarak da metnin bağlamında var olan, eleştirilen ülkeye ve döneme özgü bu sorunlar, özgül bir okuyucu kitlesi oluşturacağı için, roman evrensel bir yapılanmadan çok ait olduğu ülkeyle bütünleşmiştir.

Masal türünün, romanın başlığında da “masal” kelimesini görürüz, parodik yapılanmasında, mahallede yaşayan fakir insanların hayatlarını, komik ama eleştirinin de kendini hissettirdiği bir tonda dile getiren romanlardan biri de *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır. Bu romanda da sözcüklerle oyunsu bir dil yaratan yazar; satırların arkasında fakirleri, çaresizleri, ezilenleri, devletin kenara ittiklerini, çabalarırken hep bir adım geriye gidenleri, şehir insanının tiksindikleriyle kendilerine bir yaşam kurmaya çalışanları, sokaklarda çöp toplayanları vb. anlatır gider. Anlatılanlar komiktir; aynı zamanda da üzücüdür.

Anlatı boyunca, hep bir kötü olay yaşanır; bebekleri ölür, evleri yıkılır, hastalıklar yakalarını bırakmaz, kavgalar olur, hep bir yaşam mücadelesi vardır. Buna rağmen kendi dünyalarında mutlu olmaya çalışırlar. Anlatıcı tüm bu kötülüklerde, ucundan da olsa devlete dokunur, yaşanan olaylarda devleti suçlu bulur. En basitinden romanın masalsı karakterlerinden biri olan Güllü Baba, baraj inşaatında çalışırken düştüğü için iki gözü de kör olur ve devletten hiçbir yardım alamaz. Mahallede elinde bastonuyla dolaşır.

İçin aynası gözdür diyenler
 İçim türlü renktir gözlerim kara
 Düştüm yücelerden engine
 Kırıldı aynam ne fayda... (Soysal, 1990, s. 25)

Güllü Baba tipiyle yaratılan masal karakteri, yaşamında acı olaylarla, kör olmak gibi, karşılaşa da, romanda yaşananlar parodinin eğlenceli dil yapılanmasında sunulur. Anlatıcı yarattığı komik tiplerle, toplumdaki sorunları metnin içine yerleştirir. Doğal olarak da *Berci Kristin Çöp Masalları*, parodik söylemin gülünç dilini kullansa da, toplumsal konuların yarattığı acıların baskısı kişiler üzerinde yoğun bir kimlikle ifade bulur.

Çiçektepe'de yaşanan her sorun “masal” adlandırmasıyla ifade edilir. Masal türünün diliyle sunulur; ancak arkasında o insanların yaşadığı felaketler, acılar, kandırmalar, ikiyezlülükler vardır. Aşağıdaki pasajda da belirtildiği gibi, masal başlığıyla anlatılan aslında Çiçektepe'deki büyük bir yangındır, bir sürü insan ölür ya da yaralanır, evler

yıkılır, tek geçim kaynakları olan ayıları yok olur vb. Anlatıcı tüm bunları komik bir dil yapılanmasıyla sunar. Yangın, masal olur.

Çiçektepe kondularında anlatılan çöp masallarından biri ‘Büyük Çöp Yangını’ adını taşırdı. Beş Çingenenin yanarak ölmesini, Çingenebaşı Çeri Mahmut’u ve konducu Deli Dursun’u anlatan bu masal çöp bayırlarında yaşayan konducuların dillerinde yer etmiş beyitlerle uzayıp akardı.

Şır çaydanlık şır şır aktı
Deli Dursun damdan baktı (Tekin, 1990, s. 85).

Acımasızlıkla, olumsuzluklarla yüklü bir yaşamın dile getirimidir, bu satırlar. Genelde parodinin doğasında baskın olmasa da; yazarın izlediği yol, kenarda kalmış insanların günlük hayat akışının içinde yaşadığı olumsuzlukları, aksaklıkları dile getirmektir. Dile getirirken de, parodiyle birlikte ironiyi de, satiri de kullanır.

Kişiler de, masaldakileri aratmayacak şekilde yapılan dile özgü abartı betimlemelerle, isimlerle, komik olaylarla karşımıza çıkar. Çaresizlik içindeki zor hayatları dile getiren, içerisinde toplumsal bir yargılama barındıran bu satırlar, parodinin akraba türlerinden biri olarak kabul edilen satirin de çatısı altına sokulabilir. Nedeniyse anlatıda, zaman zaman oyunlu ilişkinin yerini, toplumsallığın ağır bastığı eleştirel bir bakış açısının almasıdır.

Çöp bayırlarının bu durumu yüzünden Şiirli Hoca’nın martılara mırıldanarak okuduğu şiir yarım kaldı. Çiçektepelilerin çöpten kesilmesiyle birlikte martılarla konducular arasında çığlık çığlığa bir kavga patladı. Martılar yara bere içinde tüylerini çöp tenekelerinin üstüne saçıp bulutlara kaçtı. Şiirli Hoca omuzlarında martı tüyleriyle, konducuların ‘Martı bulutu’ dedikleri karanlık bulutlara baka baka çöp tepelerinden çekildi. Martıların ardından, çığlık atan bulutların altında, konduların yamacına çöp taşıyan teneke şoförleri dayak yemeye başladı (Tekin, 1990, s. 76).

Mahalledeki insanların ekmek paralarını kazanabilmek gibi çok yalın olan bu sorunları, Türkiye için uzak değildir; doğal olarak da anlatıcı tüm bu yaşananları, acıklı ve eğlenceli bir masal havasında yazmıştır. Abartılı ve eğlenceli dil, sahteci bir dünya yaratsa da, okuru gülünçle buluşturur, onu metnin içine daha çok çeker. Dilin yarattığı kurgu ve asıl iletilen mesaj arasında, ironinin kurduğu bir ztlık vardır. Doğal olarak da parodinin dil yapılanmasıyla anlatı ortaya çıksa da, ironinin sarsıcılığı ya da satirin

üzücülüğü zaman zaman araya girer. Bir çeşit okuru kandırma söz konusudur. Trajedyi, komediye dönüştürme sürecidir.

Genel olarak eleştirinin, parodinin doğasındaki yeri örneklerle gösterilmiştir. Bu örneklerde dikkat çeken nokta ise; seçilen metinlerin hepsinin doksan öncesine ait olmasıdır. Romanlar günümüze yaklaştıkça, eleştirinin dozu azalmakta; onun yerini, daha çok “eğlenceli” ve “oyunsu” bir dil yaratabilmek almaktadır. Doğal olarak da parodinin işlevsel yapısı değişmekte; örnekler üzerinden değerlendirirsek, olumlu bir nitelik kazanmaktadır. *Kitab-ül Hiyel* veya *Hocaefendi'nin Sandukası* bu açıdan örnek verilebilir.

SONUÇ

Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze başlıklı doktora tezinde; gülme kavramının kendisi, dört bir yana kıvrılıp giden bağlantıları ve ürünleri, ele alınıp sorgulanmaya, ayrıştırılmaya, yeniden tanımlanmaya, kimi yerde de yorumlanmaya çalışılmıştır. Gülme kavramının, insan doğasındaki yansımalarına, gülmenin farklı doğrultularda nasıl üretildiğine odaklanan bu tezde, 1950-2000 arasından seçilen yirmi roman, varılan tespitleri, genellemeleri somut örnekler üzerinden gösterebilmek adına yer almıştır. Bu romanların seçimi ise; birçok ölçüte göre yapılmıştır. Çünkü amaç; bir romanın çok komik olması değil, içerisinde gülmece türlerinin zenginliğini, dil uyumsuzluklarının farklı türlerini barındırabilmesidir.

Gülmece ulaştığı kitleye doğruları gösterir. Güldürür; ancak boş bir gülüş değildir; içerisinde, kişiden onun uzantısı topluma kadar, her türlü sorun yer alır. Birileri yargılanır; yanlış yapan, doğruyu göremeyen, yalana başvuran, akılcı olamayan, sınırlarını bilemeyen vb. Ve bu sorunlar daha çok toplum odaklı olaylar üzerine şekillenir ki; sanatçı gülünç dili kullanarak seçtiği nesneyi eleştirebilsin, okura gerçekleri gösterebilsin, öğretebilsin, ayrıca da kendi kimliğini koyabilsin ve tüm bunların sonucunda okuyucuyla buluşabilsin. Kısacası sanatçı ve okur arasında bir iletişim biçimidir, gülmece. Her dönemde var olmuştur, toplumun şekillendiği yapıya göre, kalabalıkların izini sürer.

Kapıları dört bir yana açılan, içerisinde birçok ayrıntı barındıran bir sanattır, gülmece. Kazdıkça hâlâ keşfedilmemiş birçok öge barındıran bu sanatın yapısı, iki ana kavrama dayanır: Eleştiri ve alay. Devamında da yan kavramlar eklenerek bu çatı genişletilebilir: öğreticilik, eğlenceli dil, küçümseme, sorgulama, iletişim vb.

Sanatçının gözlem gücü, iletiyi aktarabilme ve yansıtabilme verimliliği, dil zenginliği üzerine kurulur. Doğal olarak hem gülünç olanı hem de bilgiyi içerisinde barındırabilmesi için zekice kurulmuş bir dille var olması gerekir. Bu açıdan gülmece dilini seçen yazarın, işi kolay değildir. Çünkü bir tür dil uyumsuzluğudur, gülmece. Ve her türlü uyumsuzluk gibi, kabul edilme sürecinde, farklı olmasından kaynaklı bir okur

dikkati gerektirir. Ortaya konan ürünün farklı dili, okurun hemen ilgi alanına da girmeyebilir; bu açıdan aynı zamanda hem okur hem de sanatçı için sabır işidir. Taşların yerine oturması zaman alabilir; hatta yapıt, ilk üretildiği zaman, dönemine göre erken bir yapıtsa -*Tutunamayanlar* gibi- toplum tarafından kabul edilmesi, beğenilmesi, belli bir kitleye ulaşabilmesi beklemeyi gerektirebilir. Kısacası mizah bileşenleri çok olan bir dil yapılanmasıdır.

Gülmece, dil uyumsuzlukları üzerine kurulur. Daha doğrusu bu dil uyumsuzlukları birleşerek belli anlatım biçimlerini oluşturur, anlatım biçimleri de gülmeceyi. Bu çalışmada, gülmecenin dört ana anlatım biçimi olan “ironi, yergi, parodi, kara mizah” türleri tanımlanmaya ve 1950 sonrası Türk edebiyatından seçilmiş yirmi roman üzerinden bileşenleri konumlandırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca tam olarak tür diyemesek de, mizahın bir dalı olan “şakalar” da, bu dört gülmece başlığının devamında açıklanmış, örneklerle kendi içerisinde ayrılan türleri gösterilmiştir. Ancak ele aldığımız romanlar arasında, şakanın komik gücü üzerine kendi dilini kuran tek romanın *Hababam Sınıfı* olduğu, sayfa sayısı anlamında dolu dolu bir kitap olmasına rağmen, toplum içerisindeki popülerlik gücünü, şakaların ve tiplerin kurulumundan aldığı da fark edilmiştir.

Bu dört mizahî anlatım biçimi, kendi içinde başlıklara ayırmak çok kolay olmamıştır. Nedeni, kimi biçimlerin ortak paydalarda buluşması kimilerinin ise karmaşık bir yapı barındırıp, birden fazla dil uyumsuzluğunu taşımasıdır. Ayrıca bu dört anlatım biçiminin, kimi örneklerde çoğulcu bir yapı oluşturması, ikisinin ya da üçünün bir örnekte birleşip anlatıyı zorlaştırması da bu gidişatın kolay olmayan dinamiklerindedir. Sonuç olarak varılan nokta; bu biçimlerin birleşebileceğini, kara mizahla parodinin, ya da parodiyle ironinin aynı çatı altında biraraya gelip anlatımın dil zenginliğini artırabileceğini göstermiştir.

Yirmi roman üzerinden tanımlanan mizahî anlatımlarda ve gülme kuramlarında, şu fark edilmiştir ki; bazı romanlarda “ironi, kara mizah, parodi, yergi” hepsi bir anlatıda birleşmiştir. Kimi zaman da gülmeyi dolu dolu barındıran bir roman olmasına rağmen, bu dört mizahî anlatım biçiminin izi görülmeyebilir. Bu açıdan *Hababam Sınıfı*, Türk

edebiyatının gülmeceyle özdeşleşmiş bir yapıtı olmasına rağmen, mizahî anlatımların yer almadığı bir eserdir. Roman sadece şakalar üzerinden ilerleyerek gülüncü yaratır. Bu kadar popüler olmasının ve sevilmesinin nedeni; çizilen tiplerin yaratıcılığı, şaka ve nüktenin, kimi zaman davranışlar üzerinden ilerleyen, gülünç örnekler yaratması ve Türk gülmece geleneğindeki tiplerin ve karşıtlıkların çağdaş bir yorumu olmasıdır. Bazı romanlarda da tek bir anlatım biçiminin dilinden ilerler, ya da aralara farklı diller karışsa da, anlatımlardan biri baskınlaşarak romanın karakteristik özelliğine dönüşür; *Tante Rosa* gibi. Bu anlamda kısacık bir roman olmasına rağmen, boyutunun çok çok üstünde bir dil zenginliği barındıran *Tante Rosa* kara mizahın egemen olduğu bir anlatıdır.

Gülmece anlatım biçimlerinin devamında da, gülme kavramının nasıl var olduğu, nasıl edebî dilin içine girdiği ve mizahı kendi içerisinde neye göre paylaştığı, sorgulanmaya açılmıştır. Tabii bu konuda edebiyatın dışına çıkan, gülme edimini sahiplenen farklı alanlar da devreye girerek, çoğulcu bir bakış açısı katmıştır. Ve gülmenin geniş kapılarını, sadece mizahla sınırlandırmak yerine, başka buluşları ya da yaklaşımları da -psikanalitik kuram gibi- dahil etmiştir. Romanlardaki gülme kavramıyla ilişkilendirilebilecek örneklerden yola çıkılarak, gülme kuramları başlıklarına göre sınıflandırılmıştır.

Mizahın en önemli özelliklerinden biri; çoksesliliğidir. Bu çokseslilik de 1980, özellikle 1990 sonrası romanlarda, postmodern edebiyatın elinde oyunsulukla birleşerek, farklı bir yöne doğru şekillenir. Bu farkın nedeni kültürler arası kaynaşmanın; türler arası geçişliliğin; çalıtının alıntıya, dil zenginliğine dönüşmesinin; toplumsal sorunların aradan çekilmesinin ve tarihin bir edebiyat malzemesine bürünmesinin ortaya çıkışıdır. Kısacası her sanat türünde olduğu gibi, edebiyatta ve özelinde gülmece, dilin, türlerin, dönemlerin arasındaki sınırlar ya da kalıplar kalkmıştır, ve üreten kişinin önünde daha geniş yığınlar vardır. Doğal olarak da içerisinde birçok anlam barındıran gülmece de yeni dil yapılanmalarıyla el ele gitmeye başlamıştır.

Tarihin gülmeceyle, gülmece biçimleriyle birleşmesinde, diğerleri arasından sıyrılarak kendini gösteren parodi, çoksesliliğin dilsel kurulumu açısından, tarihle en çok işbirliği

yapan türdür. Bunun nedeniyse, postmodern bir anlatı olan parodinin, dil geleneğini, yazarın biçimini, anlatı şeklini vb. alıp dönüştürerek yeniden üretmesidir. Ancak bu üretimde komiği doğuran en önemli neden de ciddi olanın ciddiyetsize bürünmesidir. Bu dönüşüm sürecinde ciddiyetin kaybolması, dil uyumsuzluklarının aralara karışması, aslolanın kendi gerçeğinden sıyrılarak farklı kulvarın içine girmesi söz konusudur. Ciddiyetin bozulmasının nedenlerinden biri, gerçeğin değişmesidir. Bu açıdan verilebilecek tipik iki örnek İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*'i ve Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası*'dır. Bu iki romanda da tarih, dil oyununu kurmada, anlatıcının yanındadır, gülmeceyse ürünün çoksesliliğini artırır, ayrıca okuru şaşırtarak ona farklılığını bildirir. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesi gibi bir gerçeğin bazı oynamalarla değişerek yeniden üretilmesi örneğinde olduğu gibi, parodi yazarı tarihi yeniden üretir. Ya da farklı bir açıdan da, parodide anlatıcı birebir tarihsel gerçeklere yönelmese de, tarihî metinlerin üslûbunu kullanarak anlatının çeşitliliğini, dil zenginliğini yaratabilir. Tarihin kurgunun içinde yeniden yaratılması söz konusudur. *Kitab-ül Hiyel*'de birilerinin dilinden anladığımız, sanki gerçekmiş gibi gösterilen olaylarda abartının tonu ve dil oyunları komik bir anlatımı doğurmuştur. Toplumsal sorunlar hiç yer almadığı için roman, eğlenceli dil dünyasını, sadece komiğin ve anlatımın gücünden almaktadır.

Parodinin dille olan ciddiyetsizlik ve oyunsuluk üzerine kurulu ilişkisi, bir noktada onun toplumsal algılarını kapatır. Çünkü parodi yazarının, bir gözü kapalıdır; yergi ya da kara mizah sanatçısı gibi, gözlerini dört açarak toplumun arasında gezinmez; aksine parodi toplumların eğlenceli dünyasının peşinden gider. Toplumsallık gibi bir kaygısı olmadığı için, siyaset, ekonomik sıkıntılar, işsizlik vb. konulara nadir eğilir, genellikle de görmemezlikten gelir. Zaten beslendiği damar da toplumsal sıkıntılar değildir. Bu anlamda mizah türleri arasında en bencil olanıdır, parodi. Kendi dil zevkinin peşinden giden bir tür olarak, kendi oyununu kurabilmenin hevesindedir, genellikle. Nitekim parodinin tipik bir romanı olan *Kitab-ül Hiyel*'e baktığımızda, topluma yönelik hiçbir meseleyle karşılaşmayız. Sadece eğlenceli bir dil oyununun yarattığı edebiyat zevki vardır. Ancak nadir de olsa topluma yönelen parodik anlatımlar da olmuştur. Bu anlamda verilebilecek tipik bir roman da *Tutunamayanlar*'dır. *Tutunamayanlar*'da toplumla ilgili sorunların hafif bir seviyede okurun önüne çıktığı yerlerde parodik

anlatım tercih edilmiştir. Özellikle romanın ortalarına kadar, farklı türlerin devreye girdiği bölümlerde parodik anlatımla sık sık karşılaşırız. *Tutunamayanlar* dışında parodik anlatımın görüldüğü başka eserler de; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Ağır Roman*, *Hocaefendi'nin Sandukası*'dır. Özellikle 1980 sonrası romanlarda tercih edilen anlatım biçimi olması, postmodern edebiyatın çatısı altına girmesinden kaynaklanır.

Parodi kadar olmasa da ironi de bencildir. İroni, topluma üstten bakan bir yapı olarak, kendi egemenliğini kurmuştur ve alaycı bakışı en çok barındıran sanat algısıdır. Öyle bir hevesi olmadığı için, toplumun kendisini anlayıp anlamadığıyla ilgilenmez. Ama parodi kadar toplumsal sorunlara da gözleri kapalı değildir. Birey ve toplum arasında gezinir daha çok; ironist kimi zaman kendini sözcüklerin ucuna takar; kimi zamansa halkın sorunlarını. Yani kısacası ironi için, birey ve toplum arasında kesin bir ayrıştırma yapılamaz; her ikisine de kapıları açıktır. Nitekim ele aldığımız romanlarda ironiyi en bencil kullanan Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'dır. Üstten bakışı bünyesinde yoğun barındıran roman , Bay C. dışında hiçbir konuyla ilgilenmez. Bay C.'nin dilinde ironi, etrafındakilerle alay etme aracına dönüşmüştür. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da da sıradan insana benzer bir ironik bakış vardır. Kimi yerde Bay C. kadar acımasız olan roman karakterleri, çevrelerindeki herkese ironik bir mesafe koyarak gündün güne yabancılaşmaya doğru kaymaktadır. Bu iki roman dışında ironinin üstten bakışı yoğun kullanmadan birçok eserin içinde kendini göstermiştir; *Murtaza*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Zübük*, *Tante Rosa*, *Bir Düğün Gecesi*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Bıyık Söylencesi*, *Hocaefendi'nin Sandukası* örnek verilebilir. Bu romanlarda ironi toplumsallıkla el ele gider. Sorunlar ironinin dilinden okurun önüne çıkartılır ve okuru çok zorlamaz.

İronik anlatımın gücü, tamamen çiftanlamlılık üzerine kurulduğu için, daha gizli saklıdır, kendini kimi zaman hemen ele vermeyebilir. Okurun kendisi, acaba ne sorusunun peşine takılıp anlamı bulabilir; tabii sanatçının kimliği, ait olduğu sosyo-kültürel yapı, sanat algısı, bu anlamın yakalanması sürecinde etkilidir. İroni, söyler görünüp söylemeyendir aslında, saklamasını en iyi bilen anlatım biçimidir; hatta farklı gülmece türlerinin içine sızarak, onları da besleyebilir. Zaten mizahın doğasında var

olan bir iletişim biçimidir; anlamın saklanması. Bu açıdan anlamın üzerini örtmeyi, merkeze yerleştiren ironi, gülmece türleri arasında kimi zaman anlaşılabilir de. Bu durumda da eksik bir okuma gerçekleşir; metin yarım kalmıştır, anlatıcı amacına ulaşamamıştır. Doğal olarak, belki de gülmece türleri arasında ironi anlaşılması en zor olanıdır. İroninin birçok çeşidi vardır; anlamına, dil kuruluşuna, yarattığı kimliğe göre tasnif edilerek, birçok kez tanımlanmıştır. Bu çalışmada ise, ironinin kuruluşu, türleri üzerinden gitmemiş; onu doğuran yapı taşlarına göre şekillenmiş ve romanlardan örnekler seçilmiştir. Kısacası ironi nedir, nasıl ve neye göre oluşur, sorularının yanıtları aranmıştır. Gülmeceyle ilişkisi olan birçok romanın içine sızan ironi, girdiği anlatı ister tersanlamlılık isterse çokanlamlılık üzerine kurulsun, temeli tepkisel bir duruşa dayanır. Aslında sanatçının, ele aldığı her ne ise, ironik mesafeyi koyarak kendi tepkisini ortaya var etmesidir. Doğal olarak da sanatçı ve okur arasında ileryen bir iletişimdir.

Yergi, gülmece türleri arasında toplumsallık ve güncellik nitelemesini en çok taşıyan anlatım biçimidir. Yerginin amacı, toplumun izini sürmek, güncel olanın peşinden gitmek ve kalabalıklar arasındaki sorunları keşfederek, okuruna gösterebilmektir. Yergi toplumdaki sorunları okurun gözüne sokmak ister; hatta kimi zaman saldırgan okurlarını gösterebilir, bir hırçınlık taşıyabilir. Kara mizah kadar can acıtma, kötüyle sarmaş dolaş etme gibi bir niyeti olmasa da, yergi de kızgın bir dil kullanabilir, okuyucuyla uğraşabilir. Yergi ironi kadar da anlamı ötelemekle, gizlemekle, üst bakışın gözleri altında bir bilgiçlik taslamakla uğraşmaz. İroniye göre sınırları daha belirgindir, toplumun dışına çıkmaz, bireyle ilgili sorunların çok da umrunda değildir. Doğal olarak da yergi toplumla işi olmayan romanlara uzak bir türdür. Ayrıca da kara mizahın acı dili ya da ironinin ince alaya yaslanan olumsuz algılaması olsun, yerginin içinde yoktur. Aksine yergi, topluma yönelik umut barındıran tek türdür. Hiçbir zaman vazgeçmez, aynı sorunu anlatı içerisinde farklı şekillerde, defalarca okurun önüne çıkartır, doğru yolu gösterme çabalarının peşine düşer, her ne kadar gülmece çeşidi olsa da, okuyucunun sorunu görebilmesi için, sözcükleri çok zorlamaz. İster ki insanlık sorunları görsün ve düzelsin. İçerisinde bir umut barındırdığı için de sürekli çabalar, kara mizah gibi sorunu gösterip köşeye çekilmez. Bu anlamda geleceği kurma adına çabalayan bir gülmece biçimidir, yergi. Çalışmanın konusu olan romanlar arasında tipik yergi örnekleri *Zübük*, *Halo Dayı* ve *İki Öküz*, *Bir Düğün Gecesi*, *Berci Kristin Çöp*

Masalları'dır. Bu dört romanda da toplumdaki güncel sorunlar sıralanıp gider. Yazar romanına her türlü sorunu yerleştirir ki okur görebilsin. Ya da sorunu farklı şekillerde sık sık kullanır. Yazarın doğruyu gösterme, haklı olanın peşinden gitme arayışları bu romanlarda çok belirgindir. Bu dört romanın dışında da başka eserlerde yergiyle karşılaşırız; ancak romanın tipik bir anlatım biçimine dönüşmemiştir. Farklı türlerle bir arada kullanılarak yer almıştır; mesela *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*'nde parodiyle bir aradadır; *Ağır Roman*'da kara mizahla. Bu açıdan yergi toplumsallığın, güncel sorunların yer aldığı birçok romanda karşımıza çıkan bir türdür.

Türler arasında kara mizah ise; acıyla ve kötüyle yoğrulmuş bir gülüştür. Geleceği kurmaya dair hiçbir umut barındırmaz, aksine dile getirdikleri hep kötünün kazanacağına, acının hiçbir zaman yok olmayacağına yöneliktir. Amacı kötü olanın gücünü vurgulamaktır zaten; insanın yenilgisini baştan kabullenmiştir, yenmek için de uğraşmaz. Ancak yine de gülmeyi aralara yerleştirir ki, karşıtlık üzerinden var olan sorunu daha ön plana çıkarsın. Bir tür şaşırtmacadır aslında; herkesin güldüğü bir ortamda, bu gülüşlerden birinin dikkat çekmemesi nasıl normalse; tam tersi bir konumda da, herkesin ağladığı bir ortamda aralara karışan gülmeler, doğal olarak insanların gözüne çarpar ve kendini gösterir. İşte kara mizah sanatçısının uçlarda gezinmesinin nedeni de budur; kötü olan ağır bassa da karşıtlık üzerinden kendi iletisini kurar.

Kara mizahın dili şiir diline çok yakındır. Bu açıdan estetik bir dilin kurucusudur. Doğal olarak da yazması en zor gülmece türüdür. Bunun temel nedeni de; kara mizahın duygu yükünün, diğer gülmece türlerine göre daha ağır olmasıdır. Bu noktada da, dil uyumsuzluklarını yoğun kullanır ki hem estetik dili kurabilsin hem de okuyucunun duyguları üzerinden kendini gösterebilsin. İroni gibi karşı tarafın bilişsel gücünü tatmin etmek gibi bir amacı yoktur ya da parodi gibi dil oyunları ile okurun mizah üzerinden eğlenece arayışlarını doyurmaz. En önemli amacı; estetik bir dil üzerinden, okurun duygularını deşmek, imgesel gücü kullanarak, yani çağrışımlarla gerçeğin bir aktarımı olsa da, acı olanın, yaşamdaki tanımlamasını yapmaktır. Bu açıdan *Tante Rosa* tipik bir örnek olarak verilebilir. Gerçeküstücü bir dille yazılmış şiir yapılanmalarının da aralara karıştığı romanda, insana özgü tüm sorunlar, hep acı bir gülüşle aktarılır. Roman

yaşamda iyi diye bir kavramın olmadığını, tatlı hayallerin çıkmazında okuyucuya anlatır. Hayal ve gerçek arasındaki savaşta kaybeden hep Tante Rosa, yani insanlık olsa da, kara mizah bu yenilgiyi zaten baştan kabullenmiştir. Hatta bir noktada, bu yenilgiyle dalga geçebilmiştir. *Tante Rosa* dışında kara mizah *Aylak Adam*'da, *Tutunamayanlar*'da, *Karanlığın Günü*'nde, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, *Ağır Roman*'da da varlığını gösterir. Hatta *Murtaza*'nın ya da *Bıyık Söylencesi*'nin sonuna baktığımızda, gülünç olanın yerini almış olan acının tonu açıkça fark edilir. Murtaza'nın vatan aşkı uğruna hırsızlık yapan oğlunu karakola teslim edip gülünç yürüyüşüyle yoluna devam etmesi gibi, acıyla yoğrulmuş bir gülmece vardır.

Gülme kuramları adı altında tespit edilen üç başlık vardır: üstünlük kuramı, uyumsuzluk kuramı, rahatlama (psikanalitik) kuramı. Bu üç başlık, tez doğrultusunda yararlanılan kaynaklardan yola çıkılarak tanımlanmaya ve örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu üçü arasında bizim için en kapsamlı olanı, doğal olarak mizahın temelini, nasıl var olduğunu açıklayan uyumsuzluk kuramı olmuştur. Nedeniyse; mizahın kendisinin de bir dil uyumsuzluğu olması sonucu, yapıtaşlarının bu kurama göre bir kimlik kazanıp, ikisi arasındaki 'uyumsuzluk' adı altında şekillenen ilişkiyi somutlaştırmasıdır. Sonuç olarak mizah, uyumsuzluk kuramındaki dil bozulmalarının türlerine göre kendini var eden bir türdür. Üstünlük ya da rahatlama kuramı da zaman zaman, mizahın içine girmiştir; ancak bunlar sınırlı sayıda örnekle şekillenir. Üstünlük kuramı daha çok insan ilişkilerinde kendini var eden gülmeyi tanımladığı için; güç ilişkileri üzerinden ilerleyen romanlarda varlığını duyurmaktadır. Üstünlük kuramının kendini gösterdiği romanlar, daha çok toplumun kıyısında kalmış ya da taşra kimliğinin ezikliğini bir türlü atamamış tiplerin yaşamını, kurdukları güç odaklı ilişkilerini konu edinmektedir. Bu doğrultuda üstünlük kuramına en çok örnek veren yapıt kabul edebileceğimiz *Halo Dayı ve İki Öküz*, şehir ve köy arasında sıkışıp kalan Halo Dayı'nın, gülünç örnekler üzerinden ezilmesini ya da ezilmeme telaşını göstermiştir. Zaten bu romanda gülüncü yaratan; dil uyumsuzluklarından çok, üstünlüğün somut örneği olan davranışlardır. Bu romanın dışında; *Murtaza*, *Zübük*, *Ağır Roman* gibi yine ekonomik açıdan seviyesi düşük toplumsal sınıfların alt-üst ilişkisine göre şekillenmiş yaşamlarında da gülünç sahneler karşımıza çıkmaktadır. Nadir de olsa bazı romanlarda gülme kuramlarının üçüne de örnek davranışlar ya da dil yapılanmaları da görülebilir.

Bu anlamda mizah açısından zengin yapıtlar kabul edilen bu romanlara birkaç örnek vermek istersek; *Murtaza'nın*, *Tutunamayanlar'ın*, *Tante Rosa'nın*, *Ağır Roman'ın* adı sıralanabilir. Bu romanlarda, dil uyumsuzluklarının yoğun kullanıldığı örnekler ve sadece dille kalmayıp davranışların tutarsızlığında şekillenen gülünçlükler biraradadır. Kimi zaman da, mizahın içine sızmış olan modern edebiyat akımlarının da izi sürülür. Bu anlamda verebileceğimiz dünya edebiyatının iki akımı “Absürd sanat ve büyülu gerçekçilik”tir. Absürd sanatın tipik bir örneği de, *Murtaza'nın*, tekrarlarla vurgulanan, romana farklı bir görünüm kazandıran kedilerle konuşma sahnesidir. *Murtaza'nın* görev aşkıyla kedileri hizaya sokmaya çalışmasının, rahatsız edici komikliği fark edilir. Kediler konuşmaya başlar; kediler, *Murtaza'ya* isyan dilinde cevaplar verirler, toplanıp karşı çıkarlar, *Murtaza* ise sürekli onları uyarır, kedilerin kendisini anladığını düşünür, kendisine karşı çıkmalarını kabullenemez vb. Kısacası saçma bir kurulumdur; absürd bir sanat algısıdır, çaresiz bir davranış kalıbının yansımasıdır.

Genel olarak gülmece, zeki bir bakışın dil üzerindeki yapılanmasıdır. Toplumsallıkla el birliği etmişçesine ayrılmaz bir ikili olsa da, 1980 sonrasında, oyunsu bir dil, estetik anlatım gibi, başka ortaklıkları da kurmuştur. Doğal olarak da gülmece dilinde, topluma ulaşma ereği arka plana atıldığı için, bir noktada daha zorlaşmıştır. Postmodern edebiyatın içerikten çok dilin gücüne odaklanması, mizahın içine de sızmış dil oyunlarını ön plana çıkarmıştır. Ancak her ne kadar edebî dilin zenginliği inkâr edilemezse, toplumlara ulaşabilme, en önemlisi de yanlış giden, zarar veren her türlü sorunu masaya yatırabilme anlamında bir sorumluluğu olan gülmecenin, gerçek hayatla olan işbirliği görmezden gelinemez. Çünkü mizah, genel olarak yaşanmışlıkların tarihinden ilerler, konusunu çoğu kez bu tarihin aralarından seçer. Doğal olarak gülmecenin hayatın sorunlarına gözlerini kapatma lüksü yoktur. Gülmece, gücünü, toplumun ve insanın sorunlarından bir noktada da bu sorunların varlığı üzerinden alır ki suçlayabilsin, sorgulayabilsin, eleştirebilsin, yargılayabilsin. Bu anlamda da gülmece, toplumların bir tarihidir, diyebiliriz.

1950'ye kadar Türk kültüründe gülmece toplumsallıkla el ele gider. Daha doğrusu gülmecenin, bireye bakan tarafı daha keşfedilmemiştir. Gülmece içerisinde masaya yatırılan sorunlar toplum odaklıdır; özellikle de II. Dünya Savaşı'nın yarattığı çıkmaz,

ekonomik kriz, siyaset ön plandadır. 1950'den sonra gülmececiğin dili az da olsa farklılaşmaya, hatta modern edebiyat algısının izlerini göstermeye başlar. Bu anlamda 1950-1960 arasına baktığımızda, döneminin bir adım önünde giden, daha farklı dil denemelerinin içine giren romanlarla karşılaşırız. Bu anlamda örnek olarak seçilen üç roman, Orhan Kemal'in *Murtaza*, Salâh Birsnel'in *Dört Köşeli Üçgen* ve Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* gülmece dilini farklı yapılanmalarla kullanmaları açısından ilginçtir. Orhan Kemal, *Murtaza*'da kişiye özgü bir dil kimliği yaratmıştır; Salâh Birsnel *Dört Köşeli Üçgen*'de alışıldık olanın dışına çıkmış, Yusuf Atılgan ise *Aylak Adam*'da bireyin roman içerisindeki varlığını ortaya çıkartmış, bunu da ironinin üstten bakışına dayandırarak yapmıştır. Özellikle *Aylak Adam*'da insanın yaşam karşısındaki duruşunun değişimi, ironiyi yaratmada etkili olması açısından ilginçtir.

1960 ve 1970 arasında romanlarda, mizahî anlatım biçimleri belirgin bir kimlik kazanmaya başlar. Bunlardan en önemlisi de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, içerisinde ironiyi, parodiyi, yergiyi barındıran romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. Tüm toplumun gidişatı masaya yatırılır ve her sorun bu mizah türlerinin arasında paylaşılır. Romanda sadece kara mizah yoktur; bunun nedeni de acıyı, kötüyü barındıran bir roman değildir. Aksine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, toplumdaki sorunları göstererek doğruyu kurabilme peşindedir. Bu dönemde kara mizah da kendine özgü tipik bir roman yaratmıştır: *Tante Rosa*. Bu anlamda Sevgi Soysal'ın dili kendinden sonra gelen gülmece arayışlarına da bir ışık olmuştur.

1970'li yıllarda gülmece dili farklılaşır, yeni arayışlara gidilir, dünya görüşü açısından da daha karamsar bir tavır hakimdir. Darbe yıllarının ve baskıcı yönetimlerin sonucunda ortaya çıkan bu karamsar bakışın, doğal olarak sanatı ve sanatın bir dalı olan gülmeceyi de etkilemesi kaçınılmazdır. Bu açıdan gülmeceyi kullanan romanlarda olumsuzluk belirgindir. Toplumsal işlev yine ön plandadır. Bireyin de sesi vardır; ancak öncelik toplumdur.

Gülmece için değişim 1980'lerde başlar. Konular yine toplumsal temele dayansa da gülmece dili özgürleşir, yeni denemelere gidilir, estetik bir dil yavaş yavaş belirmeye başlar. Estetik dilin gülmececiğin kendini gösterdiği romanlara Latife Tekin'in *Berci*

Kristin Çöp Masalları ve Leylâ Erbil'in *Gece* örnek verilebilir. 1980 kültürünün yarattığı çokseslilik belirginleşir, özellikle de dildeki yenilikler, gülmecenin de içine girerek birçok türü birleştirebilir. Tüm bu yenilikler 1990 romanının da belirleyicisidir. Ancak 1990 dönemine göre farklı olduğu bir nokta içerisinde hâlâ toplumsallığı yoğun barındırmasıdır.

1990'larda gülmecenin içinde toplumsallık, eskiye göre azalır. Toplumsallığın yerini yavaş yavaş dil arayışları alır. Oyunsuluk ön plana çıkararak, gülmecenin toplumsal bir tür olduğu algısını siler ve doğal olarak sadece gülünç bir dille örülmüş romanlar belirlemeye başlar; *Kitab-ül Hiyel* örnek verilebilir. Ayrıca gülmece kültürünün genişlemesiyle, insanla ilgili her konu "şiddet, kötülük, cinsellik, uyuşturucu vb." romanların içine girer. Bu açıdan Kolera Sokağı'nın sokaklarda yaşayan, her türlü kötülüğe bulaşmış insanların gülünç bir dil üzerinden anlatan *Ağır Roman* örnek verilebilir.

1990 sonrası gülmece dili gittikçe daha karmaşık bir yapıya bürünerek okurundan daha fazla emek ister. Kimi romanlarda gülmece kendini kolay ele vermeyebilir. Bu açıdan sınırlı bir okur kitlesine seslenen romanlar karşımıza çıkmaktadır; Vüsat Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* örnek verilebilir. Bu zor dil arayışları, edebiyatın doğasındaki çoğulculuktan ve özgür bir sanat açılımından kaynaklanır. Genel olarak 1980'lerde başlayan sanatın özgürleşmesi, 1990'larda artarak devam etmiş ve edebiyatın çatısı altında her edebî türü, anlatım biçimini değiştirmiştir. Bu anlamda farklılıkların bir zenginlik olduğu gerçeğinden yola çıkarsak, en özgür dil yaratımına sahip gülmecenin içerisindeki bu değişimlerin mizaha ayrı bir renk verdiği gerçeği önemlidir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akatlı, F., Turan, G., Nesin, A., Sezer, S., Pekşen, Y., Kaçan, M., Kahraman, H. B. (Mart 1991). Edebiyat ile Gülmecenin Sınır Savaşları, Soruşturma. *Varlık*, 1002, 10-15.
- Akçam, A. A. (2006). Hababam Sınıfı ve Grotesk Halk Kültürü. Erişim: 11 Mayıs 2014, <http://www.alperakcam.com/deneme/rıfat.pdf>
- Akçay A. S. (Aralık 2007). *Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihselcilik*, 111, 93-94.
- Akgökçe, N. (Bahar 2001). Cinsiyet Engelli Şakalar. *Cogito*, 26,
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktunç, H. (Mart 1991). Mizah Cennetinden Kovulan Nesir. *Varlık*, 1002, 9.
- Anar, E. (Mart 1991). Türk Karikatürü Nereye?. *Varlık-1002*, 18-19.
- Anar, İ. O. (2008). *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Apaydın, M. (2001). *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Apaydın, M. (2007). Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Ögeleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 16,1, 45-68.
- Aquino'lu Aziz-Tommaso. (Bahar 2001). Alay Bağızlanmaz Bir Günah Olabilir mi? (A. Ova, Çev.). *Cogito*, 26, 115-116.
- Arık, B. (1998). Değişen Toplum Değişen Karikatür. *Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları*, 52.
- Arık, B. (2007). Durum Komedilerindeki Mizahın İdeolojik Analizi. *İletişim ve Ötesi*. Konya: Tablet Yayınları.
- Arısoy, M. S. (Hazırlayan) (1967). *Türk Mizah ve Hiciv Antalojisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aristoteles. *Poetika* (Y. Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Aristoteles. *Retorik* (M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (Bahar 2001). Alaylı Şaka Bir Tür Hakarettir (A. Ova, Çev.). *Cogito*, 26, 112-113.
- Aslan, P. (2012). Türk Edebiyatı'nın İlk Modern Fantazisi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda İmkânsız Arzu. V. Kartalcık, K. Çetin (Haz.) 2. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu: 19-21 Ekim-Isparta: Bildiriler* (149-160). Isparta: Tübitak.

- Aslankara, M. S. (Mayıs 2005). Yalnızlığın “Zor”u ve Murtaza. *Kitap-lık*, 83, 115-119.
- Atay, O. (2016). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atayurt, D. (Aralık 2007). Allah’ın Emri, Yeleğin Motifi, Çizgi Roman ve Kağıttaki Yalnızlık. *Kitap-lık*, 111, 109-113.
- Atılğan, A. (2006). *Aylak Adam*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Avcı, Artun. (Şubat 2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece. *Birikim*, 166.
- Aytaç, G. (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaladan Romana* (C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baki, H. (1993). *Tanzimat Edebiyatında Roman ve İnsan*. Ankara: Promete Yayınları.
- Balcıoğlu, S. (2001). *Önce Çizdim Sonra Yazdım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barlas, C., Üstündağ, M., Atalay, A., Özdemiroğlu, V.. (Mart 1991). Soruşturma. *Varlık*, 1002, 16-17.
- Barthes, R. Ve Watt, I. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Barthes, R. (2006). *Metnin Hazzı* (Ş. Demirci). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batum, N. (Mart 1991). Romanın Salt Özgürlüğüne. *Varlık*, 1002, 28-31.
- 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 Gülmececi*. Ankara: Yorum Yayınları.
- Behler, E. (Kış 2008). Modern İroniden Postmodern İroniye. *Cogito*, 57, 129-136.
- Behler, E. (Kış 2008). Antikçağda İroninin Ortaya Çıkışı. *Cogito*, 57, 20-24.
- Belge, M. (1994). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bener, E. (1981). *Macellos Da Vinci'nin Serüvenleri*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Bener, V. (1991). *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bergson, H. (2011). *Gülme, Komığın Anlamı Üzerine Deneme* (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1940).
- Bezirci, A. (1997). *Rıfat Ilgaz*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz Anlatıları, Üstünlük Kuramı Işığında. *Türkbilig*, 16, 16-23.
- Bingöl, İ. (2004). *Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz Yıktın Perdeyi Eyledin Virân*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Birsel, S. (2012). *Dört Köşeli Üçgen*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bozkurt, A. (Eylül 2006). Bir Gölge-Fenomen Olarak “Tutunamayanlar”. *Kitaplık*, 97, 105-109.
- Buyrukçu, M. (Mart 1991). Büyük Argo Sözlüğünün İçerdiği Gerçek. *Varlık*, 1002, 49-51.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İdil Matbaacılık.
- Cebeci, O. (Kış 2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. *Cogito*, 57, 87-104.
- Cerrato, L. (Eylül 2006). Postmodernizm ve Beckett’in Başarısızlık Estetiği (M. H. Doğan, Çev.). *Kitaplık*, 97, 61-67.
- Çetin, İ. (Haziran Temmuz 2011). A’dan Z’ye Oğuz Atay. *Notos*, 3, 46-51.
- Çeviker, T. (Yaz 1993). Bir Aydınlanma Noktası. *Gül-Diken*, 1, 5-6.
- Çotuksöken, Y. (1992). *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Demir, F. (Ekim Kasım Aralık 2011). ‘Puslu Kıtalar Atlası’nda oyunsuluk. *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 305, 59-67.
- Demiralp, O. (Ocak 2005). Usun Gülümsemesi. *Kitaplık*, 79, 87-89.
- Demiralp, O. (Kış 2008). Alttan Dalma. *Cogito*, 57, 164-168.
- Doğan, M. C. (Ocak, 2005). Şeytan Bunun Neresinde? *Kitaplık*, 79, 94-98.
- Dölek, S. (Mart 1991). Gülüp Geçelim mi?. *Varlık*, 1002, 2-3.
- Dölek, S. (1993). *Geç Başlayan Yargılama*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Düzkan, A. (Bahar, 2001). Sizinle Anne Şefkatiyle Alay Edebilir miyim? *Cogito*, 26, 152-154.
- Ellison, D. (Kış 2008). Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine. *Cogito*, 57, 149-163.
- Ecevit, Y. (1989). *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*. İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Ecevit, Y. (Aralık 1998). Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. *Virgül*, 14, 45-47.
- Ecevit, Y. (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgü, F. (1982). Gülen Ciddiyet ya da Uyanık Aklın Serüveni. *Milliyet Sanat Dergisi*, 2.
- Erbil, L. (1989). *Karanlığın Günü*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ergül, H. (2012). *Humour in Hababam Sınıfı: A Descriptive Study*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ergülen, H. (Mayıs 2003). Ben Latife Tekin Okuduğum Zaman.... *Varlık*, 1148, 40-42.
- Ergüven, M. (Bahar 2001). Şakanın İzinde. *Cogito*, 26, 169-175.
- Ertop, K. (1982). Sanatta Kara Mizah. *Milliyet Sanat Dergisi*, 45, 18-19.

- Erzen, M. (2015) Godot'yu Beklerken Yahut Beklemezken. M. Demir, H. Özer, H. Alpsoy (Haz.). *II. Uluslararası Türk ve Dünya Edebiyatları Arasında Etkileşimler Sempozyumu: 8 Mayıs 2014 – Zonguldak: Bildiriler* (41-52). Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları.
- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro* (A. Siper, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Feneglio, I. ve Georgeo, F. (2007). *Doğu'da Mizah* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2012). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Furst, L. (1984). *Fiction of Romantic Irony*. London: Cambridge Press.
- Genç, M. S. (Kış 2008). Emil Michel Cioran ve Metafiziksel İroni. *Cogito*, 57, 169-195.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal* (N. Alpay, Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Gottdiener, M. (1995). *Postmodern Göstergeler*. İstanbul: İmge Yayıncılık.
- 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. (Mart 2007). Modern Türk Tiyatrosunda Gölge Oyunları. *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu-I Tiyatro*, 175-179.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanı'nın Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'den Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Gülsoy, M. (Haziran Temmuz 2011). Beyaz Mantolu Adam Oyununun Dışındaki. *Notos*, 3, 20-23.
- Gümüş, S. (2006). *Yazının Sarkacı Roman*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güngören, A. (Bahar 2001). Şaka! Bir Marjinal Antropoloji Konusu Olarak Şakanın Antropolojisine Giriş. *Cogito*, 26, 191-197.
- Hutcheon, L. (Kış 2008). İroni, Nostalji ve Postmodern. *Cogito*, 57, 211-230.
- İlgaz, R. (2013). *Hababam Sınıfı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İşin, E. (2011). Oğuz Atay'ın Düşüncesi: Kapalı Sistem. *Notos*, 3, 32-34.
- İkiz, T. T. (Bahar 2001). Şakalar ve Psikanaliz. *Cogito*, 26, 199-203.

- İnam, A. (Bahar 2001). Şaka ve Şiir. *Cogito*, 26, 205-210.
- İnam, A. , Çeviker, T., Demirel, S., Gezen, M., Dölek, S. ve diğerleri. (2002). *Gülme'nin Kitabı*. İstanbul: YGS Yayınları.
- İnci, H. (Aralık 2009). 21. Yüzyıl Masalcısı: İhsan Oktay Anar. *Varlık*, 1227, 48-52.
- İnci, H. (Haziran Temmuz 2011). Oğuz Atay'ın Paltosu. *Notos*, 3, 24-28.
- İzgü, M. (2011). *Halo Dayı ve İki Öküz*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Jankélévitch, V. (Kış 2008). Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı. *Cogito*, 57, 137-142.
- Kaçan, M. (2014). *Ağır Roman*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, H. B. (Yaz, 1993). Modernizmin Aşılma Sürecinde Farklılaşan Gülmece ve Gülmeceye Başkalaşım Ögeleri. *Gül-Diken*, 1, 33-41.
- Kantarcıoğlu, S. (2004). *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaalioglu, S. K. (1983). *Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: Yelken Matbaası.
- Karabağ, İ. (2010). *Dil ve Şiddet Geçmişten Günümüze Bir Kavram İncelemesi*. Ankara: İkaros Yayınları.
- Karataş, T. (2004). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karçıağa, S. (2009). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Karlıdağ, E. (2010). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karlıdağ, E. (Güz 2012). İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler. *Türkiyat Araştırmaları*, 9, 17, 101-118.
- Karlıdağ, E. (Ağustos 2015). Doktor Ramiz'den Reçeteli Rüyalar. *Türk Dili*, 764, 38-40.
- Kaya, M. (2010). Çocuk Edebiyatında Gülmece. <http://www.insanokur.org/cocuk-edebiyatinda-gulmece-mizah-mehmet-kaya/>.
- Kemal, O. (2011). *Murtaza*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kentel, F. (Mart 1991). Mizah ya da Yaşam. *Varlık*, 1002, 4-8.
- Kılıç, S. (Kış 2008). İroni, İstihza, Alaysama. *Cogito*, 57, 143-148.
- Kılınç, A. (Bahar 2007). Üstünlük Kuramı Bağlamında Harp ve Mizah. *Milli Folklor*, 73, 55-60.
- Kıran, Z., Kıran, A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı* (S. Okur, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kierkegaard, S. (2005). *Kahkaha Benden Yana* (N. Çatlı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Klein, A. (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü* (S. Karayusuf, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi* (S. Kabakçioğlu ve Ö. Kabakçioğlu, Çev.). İstanbul: İris Yayınları. (1964).
- Kolcu, A. İ. (2003). *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Korat, G. (Eylül 2006). Leylâ Erbil. *Kitap-lık*, 97, 103-104.
- Korkmaz, R., Argunşah, H., Kolcu, A. İ., İslam, A., Gariper, C., Gündüz, O., Özcan, T. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Köksal, S. (Ocak 2005). Oyunbozan Bir Yazar: Leylâ Erbil. *Kitap-lık*, 79, 99-102.
- Kongar, E. (2012). *Hocaefendi'nin Sandukası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lang, B. (Kış 2008). İroninin Sınırları. *Cogito*, 57, 231-249.
- Lefebvre, H. (Bahar 2001). Alaycılık, Doğurtma Yöntemi ve Tarih Üzerine (Ş. Demirkol, Çev.). *Cogito*, 26, 133-144.
- Moran, B. (2003). Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (261-290). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2003). Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2* (291-314). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2003). Türk Romanında Fantastiğin Serüveni. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3* (59-74). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak* (K. Aysevener ve Ş. Soyer, Çev.). İstanbul: İris Yayınları.
- Mumcu, C. (Bahar 2001). Gerçek Tutulması: Gerçek Bir Şaka mı? *Cogito*, 26, 156-159.
- Narlı, M., Ayalı, Ş. (2015) Üç Romanda Postmodern Kurgu Umberto Eco: Gülün Adı; Orhan Pamuk: Beyaz Kale; Emre Kongar: Hocaefendi'nin Sandukası. M. Demir, H. Özer, H. Alpsoy (Haz.). *II. Uluslararası Türk ve Dünya Edebiyatları Arasında Etkileşimler Sempozyumu: 8 Mayıs 2014 – Zonguldak: Bildiriler* (229-236). Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları.
- Nesin, A. (2014). *Zübük*. İstanbul: Nesin Yayınları.
- 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.


- Oral, T. (Yaz 1993). Katırkütür. *Gül-Diken*, 1, 46-53.
- Oruç, O. (2006). *Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Orhan, S. (Aralık 2007). İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Dilin Kurgulanması. *Kitap-lık*, 111, 99-101.
- Owens, J. (Kış 2008). İroninin Yaptırımları: Rotry'de İroni, Otonomi ve Olumsuzluk. *Cogito*, 57, 196-210.
- Öcal, O. (2012). *Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı, Yapı ve İroni*
- Ökten, N. (Bahar 2001). Varoluşsal Bir Tehdit ya da Bir Korunak Olarak Şaka. *Cogito*, 26, 146-150.
- Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara: Yonca Matbaası.
- Öngören, F. (Ocak 2005). Kara Mizah. *Kitap-lık*, 79, 90-91.
- Özbilgen, F. (Şubat 1993). Rıfat Ilgaz, Acıları Gülmeceye Dönüştüren Yazar. *Skylife*, 118.
- Erişim: 11 Mayıs 2016,
http://www.siir.gen.tr/siir/r/rifat_ilgaz/acilari_gulmeceye_donusturen_yazar.htm
- Özcan, Ö. (2002). *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece)*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Özen, S. (Ocak 2005). Kara Mizah Ödülleri. *Kitap-lık*, 79, 103.
- Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Parla, J. (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (Mayıs 2005). Edebiyatta Karakter ve Tip. *Kitap-lık*, 83, 77-80.
- Paulos, J. A. (1996). *Matematik ve Mizah* (A. Kovanlıka Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Rabelais, F. (2001). *Gargantua*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Rapp, A. (1951). *The Origins of Wit and Humour*. Newyork: E.P. Dutton.
- Renauder, P. S. (Bahar 2001). Şaka ve Humour Duygusunun Evrenselliği Üzerine Türkiye Merkezli Bir Yayın ve Alan Araştırmasının Sonuçları (A. T. Alkan, Çev.). *Cogito*, 26, 177-184.
- Rifat, M. (1993). *Homo Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rotry, R. (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. London: Cambridge University Press.
- Sarı, M. (2009). *Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1995).

- Sarıbay, A. Y. (2004). *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Sazyek, H. (Ekim 2010). Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı C. *Kitap-lık*, 142, 64-78.
- Sloterdijk, P. (Bahar 2001). Alaycı Lukianos ya da Eleştiri Kamp Değiştiriyor (M. Tüzel, Çev.). *Cogito*, 26, 118-124.
- Sokullu, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Soysal, S. (2013). *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Starobinski, J. (Kış 2008). İroni ve Melankoli. *Cogito*, 57, 105-128.
- Su, S. (Kış 2008). Yücenin Postmodern İçerimleri. *Cogito*, 57, 58-73.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyeli, U ve Sözen, S. (1992). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekin, L. (1991). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Tezçakar, B. (Kış 2008). İ.R.O.N.İ. Gerçeğe Kibar ve Budala Önergeler: Şifanla Zehirlendik. *Cogito*, 57, 18-19.
- Timur, T. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Yayıncılık.
- Tunaboşlu, İ. T. (Bahar 2001). Şakalar ve Psikanaliz. *Cogito*.....
- Turgut, C. Ö. (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyümlü Gerçekçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Türkeş, Ö. (Haziran Temmuz 2011). Oğuz Atay'ın Oyunları. *Notos*, 3, 15-18.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uyurkulak, M. (Ekim 2005). Kalembâz Uzun İhsan'ı Tanır mısınız?. *Radikal Kitap*, 16-17.
- Ünlü, A. (2007). Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 27-41.
- Ünver, O. (2003). *Meddah Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Vassaf, G. (Eylül 2006). Godot'yu Buldum. *Kitap-lık*, 97, 82-87.
- Yalçın-Çelik, D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ 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.

- Yavuz, G. (2012). Tutunamayanlar'da Çoğul Söylemin İşlevi. V. Kartalcık, K. Çetin (Haz.) 2. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu: 19-21 Ekim-Isparta: Bildiriler* (545-558). Isparta: Tübitak.
- Yel, E. (1987). *Demokrasi Sakız Çiğniyor*. İstanbul: Yaprak Yayınevi.
- Yıldırım, İ. (Ocak 2005). Slapstick, Acı Köpük, Kara Kalem. *Kitap-lık*, 79, 92-93.
- Yılmaz, N. (2007). *Rıfat Ilgaz'ın Bacaksız Dizisine Geleneksel Gülmece Karakterleri ve Gülmece Kuramları Açısından Bakış*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Yumuşak, F. C. (Bahar 2012). Ütopya, Karşı Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği. *Bilig*, 61, 47-70.
- Yücebaş, H. (2004). *Türk Mizahçıları*. İstanbul: L&M
- Yücel, T. (2010). *Bıyık Söylencesi*, İstanbul: Can Yayınları.
- Yüksel, A. (Eylül 2006). Samuel Beckett: Varoluştan "Öz"e 100 Yıllık Yolculuk. *Kitap-lık*, 97, 78-81.

EK-1 TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih:19/07/2017</p> <p>Tez Başlığı / Konusu: Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez 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.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Esra Karlıdağ _____</p> <p>Öğrenci No: N09241497 _____</p> <p>Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı _____</p> <p>Programı: Yeni Türk Edebiyatı _____</p> <p>Statüsü: <input type="checkbox"/> Y.Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;"><i>bu çalışmada etik kurullara uyulmuştur.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Doç. Dr. G. Gonca Gökalp</i></p> <p style="text-align: center;">Doç. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan (Unvan, Ad Soyad, İmza)</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>

EK-2 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 18/07/2017

Tez Başlığı: Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 643 sayfalık kısmına ilişkin, 18/07/2017 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'm inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

18/07/2017

Adı Soyadı: Esra KARLIDAĞ
Öğrenci No: N09241497
Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI
Statüsü: Y.Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Gonca
Doç. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN