

KOMİK EDEBİ TÜRLER

PARODİ, SATİR VE İRONİ

OĞUZ CEBECİ

GÖZDEN GEÇİRİLMİŞ 2. BASKI

İTHAKİ | EDEBİYAT ÜZERİNE

ithaki

KOMİK EDEBİ TÜRLER
PARODİ, SATİR VE İRONİ

OĞUZ CEBECİ

ithaki

Oğuz Cebeci 2 Ocak 1961'de İstanbul'da doğdu. 1982 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni ve 1991'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 19. Yüzyıl şiiri üzerine çalışan yazar, master tezini Emily Dickinson, doktora tezini ise Robert Browning üzerine yazdı. *Sombahar, Defter, Ludingirra, Folklor ve Edebiyat* gibi dergilerde makaleleri ve şiir çevirileri yayınlanan Oğuz Cebeci, Edgar Allan Poe'nun şiirlerini (İthaki, *Bütün Şiirleri*, 2003) ve Emily Dickinson'dan *Seçilmiş Şiirler* (Korsan) adlı bir seçkiyi yayınladı. Psikanalitik edebiyat eleştirisi ve rüya yorum yöntemlerinin edebiyata uyarlanması alanlarında da çalışan yazar, çağımızın önde gelen psikanaliz ekollerinden "kendilik psikolojisi"nin kurucusu Heinz Kohut'un *Kendiliğin Yeniden Yapılandırılması* adlı yapıtını Türkçeye çevirdi (Metis). Halen Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışan Oğuz Cebeci, University of Washington at Seattle'da (1996) öğrenci ve asistan, University of Michigan, Ann Arbor'da ise (2000) konuk öğretim görevlisi olarak bulundu. Oğuz Cebeci'nin, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* adlı kitabı 2004 yılında İthaki Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Komik Edebi Türler / Parodi, Satir ve İroni

Oğuz Cebeci

İthaki Yayınları - 595

Tarih Toplum Kuram - 100

Yayın Koordinatörü: *Tuğçe Nida Sevin*
Yayına Hazırlayan: *Ahmet Öz*
Kapak Tasarım: *Şükrü Karakoç*
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: *B. Elif Balkın*
2. Baskı Ocak 2017, İstanbul

ISBN: 978-605-375-622-4

Sertifika No: 11407

© İthaki, 2016
© Oğuz Cebeci, 2016

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur.
Bahariye Cad. Dr. İhsan Ünlüer Sok. Ersoy Apt. A Blok No: 16/15 Kadıköy - İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Gümüşsuyu Cad. Topkapı Center, Odin İş Merkezi No: 403/2 Topkapı-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 - Faks: (0212) 613 51 97
Sertifika No: 29652

Oğuz Cebeci

KOMİK EDEBİ TÜRLER

Parodi, Satir ve İroni

ithaki

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

GİRİŞ Komik Kuramına Doğru 9
Gülme Kavramı 16
Komik Kavramı 31
Komedi Kavramı 45
Mizah, Fıkra ve "Komik Kişilik" Kavramları 54
Fıkranın Özellikleri 59
Komedyenin Kişilik Özellikleri 65

"PARODİ"NİN TANIMLANMASINA DOĞRU
İnceleme Metinlerinin Tanıtılması 70
Kuramsal Yaklaşım: Parodiyi Tanımlama
Çabaları ve Sorunlar 78
Parodi ve Metinlerarasılık 87
"İkiz" Edebi Türler ve Parodinin İşlevi 94
Çağdaş Parodi Kuramının Bakhtin Öncesi Yazarlarına Bir Bakış 111
Parodinin, Eski Sosyal Sınıfları Temsil Eden Edebi Türlerin Tasfiyesine
Yönelik Bir Tür Olarak Ele Alınması 118
Bakhtin Sonrası Yazarların Parodi Kuramına Katkıları 136

SATİR: ÖNTANIM VE İNCELEME METİNLERİNE KISA BİR BAKIŞ 167
Tarihi Gelişim: Eski Yunan'dan Günümüze Satir 171
Satirin Karakteristik Özellikleri 182
Satirin Diğer Edebi Türlerle İlişkisi 187

Satirin Alt Türü Menippea 199
Satirde Karakter Sorunu ve
Kahramanın Rolü 203
Satir Okumaları
1. *Şipsevdi* ve Alafranganın Karikatürize Edilmesi 207
II. *Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri* 235
III. *Çamlıca'daki Enişte*miz 241
Bir "Abdal" Figürü Olarak Enişte nin Değerlendirilmesi 246
*Çamlıca'daki Enişte*miz'in *Şipsevdi*'yle Karşılaştırılması 253

İRONİ KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ 259
İroni Tür ve Teknikleri 281
İroninin Psikanalitik Bir Perspektiften Görülmesi 289
İroninin Diğer Edebi Tür ve
Tekniklerle Karşılaştırılması 297
İroniye Yönelik Eleştirel Yaklaşımlar 304
İroni Kavram ve Tekniklerinin Örnekler Üzerinden Gösterilmesi 308
Yakupyan Apartmanı'nın Genel Özeti 310
Yakupyan Apartmanı'nın İroni
Açısından Çözümlenmesi 321
Dayım Napoleon'un Genel Özeti 335
Dayım Napoleon'un İroni Teknikleri Açısından Çözümlenmesi 347
SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA 361

ÖNSÖZ

Bu kitabın nüvesi, 1995 yılında, Prof. Dr. Cevza Sevgen'in yönetimindeki "satir" konulu bir doktora seminerinde oluştu: "komik edebi türler"e yönelik bir yapıt kaleme alma fikri, Horace ve Petronius'un yapıtlarını analiz etmeye çalıştığım bu ilginç dersin üzerimdeki etkilerini yansıtır.

Yaşama sevinci taşıyan ve gülmeyi seven bir aileden geliyor olmamın, komik konusuna yönelmemde önemli bir etken olduğu kanısındayım: Gülmenin oluşturduğu "yüzey"in altına inebilme isteği de, yine, yakın çevremde algıladığım zihinsel canlılığın esinlediği "merak duygusu"nun bir sonucudur.

Bu çalışmanın yıllara yayılan hazırlıklarının en yoğun olduğu dönemi, 2006-2007 akademik yılının ikinci yarısında, çalıştığım kurumdan "ücretsiz izinli" olarak, Oberlin-Ohio'da, bu kentin ünlü "college"ının kütüphanesinden yararlanarak geçirdim. Bu vesileyle, bir akademisyenin yurtdışında araştırma yapma olanağı bulmasının önemini vurgulamak istiyorum. Kişisel olanaklarının yetersizliği nedeniyle yurtdışına çıkamayan bir çok akademisyen, gerçekleştirebileceklerinden azıyla yetinmek durumunda kalmaktadır.

Ailem, Prof. Dr. Süheyla Artemel ve arkadaşlarım, her zamanki yakınlıkları ve sevgileriyle çalışma sürecini kolaylaştırdılar: "Edebi Heyet" üyeleri, aylık toplantılarımız sırasında "komik türler"le ilgili görüşlerimi tekrar tekrar ve hoşgörüyle dinledi; Seyhan Özmenek müsveddeleri okuyarak değerli önerilerde bulundu. İthaki Yayınları'nın kibar ve yetkin editörü

Ahmet Öz de, yazma ve yayınlama sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak, elinizdeki metnin ortaya çıkmasına katkı sağladı. Hepsine teşekkür borçluyum.

Bu çalışmanın şeref payını Charles Sabatos'a sunuyorum.

GİRİŞ
Komik Kuramına Doğru

"Komik edebi tür"leri konu edinen Türkçe bir çalışma kaleme alma fikri, hem konunun akademik yazındaki göreli el değmemişliğinden, hem de alanın kendine özgü güçlüklerinin yol açtığı bir "kışkırtılma" duygusundan kaynaklandı. Bu ikinci hususun, "saldırganlık enerjisi"nin kendisini gündelik hayatın aktiviteleri, özellikle de fıkra ve şaka gibi komik türler aracılığıyla "tüketmesi" (neutralization) olgusuna, bu kez, "akademik merak" (sublimation) boyutunun da eklenmesiyle tanımlandığını söyleyebiliriz: Komik edebi türlerin, insan zihninin işleyişine yönelik bir dizi olguyu gösteren kavramsal yapısını anlama ihtiyacı, bu çalışmanın ardındaki temel motivasyonu ifade eder.

Komik ve komikle bağlantılı kavramların "kapsamlılığı", elinizdeki metnin öncelikle çözümlemek durumunda kaldığı bir sorunsala ve buna bağlı bir tercihe işaret etmektedir: Konuyla ilgili literatür taraması, "komik" başlığı altında toplanabilecek her bir alt türün, çoğunlukla, ayrı bir kitaba konu oluşturduğunu gösterir. Bu nedenle, komik türleri genel olarak kapsayan bir çalışmanın başarılı olmayabileceği endişesi, yazım süreci boyunca kendisini duyurdu. Ancak, tek bir alt türle sınırlı yapıtlarda karşılaşılan eksiklikler, kitabın kapsamına ve nihai şekline yönelik kararın belirlenmesinde etken bir rol oynadı: Ana komik türleri dahil edip, inceleme metin-

lerinin sayısını sınırlayarak, bütünlüklü bir çalışma oluşturmaya gayret ettik[1].

Türk edebiyat eleştirisinde, komik türlere yönelik kapsamlı bir çalışmanın kaleme alınmamış olmasının, ironik ve parodik yapılara dayanan modern ve postmodern yapıtların değerlendirilmesinde ciddi güçlüklere yol açtığı bir gerçektir. Örneğin, "ironi" kavramının ve tekniklerinin yeterince tanınmamasının, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi "ironik yazarlar"ın kapsamlı biçimde değerlendirilmesinin önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Parodik yapılara ilişkin bilgi yokluğu da benzer sonuçlar vermekte, özellikle çağdaş roman okumalarında karşımıza çıkan postmodern tekniklerin ele alınmasında kullanılacak bazı "kavramsal araçlar", Türk edebiyat eleştirisinde mevcut gözükmemektedir. Bunun yanı sıra, örneğin, "satir" bölümünde vurgulandığı üzere, bu türün kuramsal ve formel özelliklerinin hemen hiç bilinmemesi, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi bir "satir yazarı"nın, "klasik gerçekçi roman" ölçütleri üzerinden değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu problematik olgunun altında, Türkiye'de "karşılaştırmalı edebiyatçılar" tarafından temsil edilen ve bizim de dahil olduğumuz "akademik edebiyat eleştirisi disiplini"nin, henüz kendi uzmanlık alanlarını oluşturamamış bulunması gerçeğinin yattığı kanısındayız[2].

Bu hususları kaydettikten sonra, mevcut çalışmadaki hede-

1 Bu çalışmada, göndermede bulunduğumuz ve alıntıladığımız metinlere, kaynağı doğrudan inceleme olanağı bulduğumuz zaman sayfa numarası üzerinden referans verdik. Kaynaklarımız arasında yer alan, ancak doğrudan incelemediğimiz metinleri ise, yayın künyesini gösteren dipnotlarıyla verme yoluna gittik. Söz konusu metinlere ulaşmakta kullandığımız kaynaklar, ilgili pasajların sonunda, ayrıca sayfa numarası ile gösterilmiştir. Kendi çalışma alanımız olan psikanalitik edebiyat metinlerini ise bu açıklamanın dışında tutuyoruz.,

2 "Karşılaştırmalı edebiyatçı" terimiyle, çoğunlukla Batı Edebiyatları alanında yetişmiş ancak ilgi alanı Türk edebiyatını da kapsayan araştırmacıları kastediyoruz. Bu tanım Türkiye'deki uygulamayı yansıtmaktadır.

fimizin, hem söz konusu eksikliğin giderilmesine yönelik bir adım atmak, hem de inceleme metinlerinin seçimi açısından Ortadoğu merkezli bir perspektif benimseyerek, çalışmanın "ağırlık merkezi"ni kendi coğrafyamızda tutmak olduğunu belirtelim. Bu tutumun, Batı kaynaklı edebi türlerin, özellikle de "roman"ın Ortadoğu coğrafyasında kök salıp salmadığı ve "yerli" bir tür haline gelip gelmediği konusuyla ilgili bir tartışmaya önayak olmasını dilediğimizi de eklemeliyiz.

Komik edebi türler konusunda yazmanın ana güçlüklerinden biri, "komik", "gülme", "mizah" gibi gündelik dilde yaygın biçimde kullanılan kavramların, akademik bir perspektiften ele alındıkları zaman sergiledikleri tanımlanma zorluğudur. Örneğin, "komik" ile "gülme" arasında mutlak bir bağlantının bulunup bulunmadığına ilişkin tartışmalar sonuçlanmış olmaktan henüz uzaktır. Öte yandan, gündelik hayatta iç içe geçmiş olduğu kabul edilen bu kavramlar arasındaki ilişkinin, sanıldığı kadar "mutlak olmadığının" öne sürülmesi de, hem "gündelik yaşamın sağduyusu"yla, hem de "komik ve gülme" kavramlarının biraradalığını örneklendiren bir çok sanat yapıtıyla çatışma anlamına gelecektir. Bu güçlüğü bir ölçüde de olsa aşma düşüncesiyle, giriş bölümünü bazı temel kavramların açıklanmasına ayırdık: Yapıtın üç ana bölümünü oluşturan parodi, satir ve ironi konularına girmeden önce, okuyucuyu "komik", "gülme", "mizah-fıkra" gibi kavramlarla, ayrıca komik edebiyatta çeşitli türevleri aracılığıyla temsil edilen "soytarı" figürüyle ilgili olarak bilgilendirme yoluna gidiyoruz. Böylece, örneğin, parodinin "zorunlu olarak komik bir tür" olup olmadığına ilişkin tartışmanın, "komik"in ne olduğuna ilişkin bir önbilginin ışığında yapılması mümkün olacaktır. Benzer biçimde, ele aldığımız metinlerdeki "komik" karakterleri, bunun yanı sıra, en önemli referans kişilerimizden biri olan Nasreddin Hoca'yı ve bu figürün çevresinde yaratılan kişiliğin özelliklerini kavrayabilmemiz,

"soytarı/komedyen figürü" hakkında fikir sahibi olmamızla mümkündür.

Bu noktadan itibaren, yapıtın ana bölümlerinde yapmaya çalıştığımız şeyleri kısaca tanıtmak istiyoruz: İlk bölümün konusu olan "parodi", hem "edebi bir tür" hem de bir "teknik" olarak ele alınmayı gerektirir. Özellikle çağdaş/postmodern edebiyat kuramı çerçevesinde, "metinlerarasılık" kavramı üzerinden ifade edilen "esinlenme" ve "metnin kendi bilincini taşıması" kavramı üzerinden ifade edilen, "yazma eyleminin yazının konusu olması" gibi olguların, edebiyat eleştirisinin temel inceleme alanları haline gelmesi, bu olguların analizi için yetkin kuramsal araçlar sağlayan parodi çalışmalarının öne çıkması sonucunu doğurmuştur. Bunun yanı sıra, parodinin bir tür olarak "mevcut sistemleri sorgulama", giderek dönüştürme, hattâ yıkıma uğratma (ve buna paralel ancak zıt biçimde, savunma amaçlı olarak kullanılabilme) özelliği, bu türe çağdaş sosyo-politik edebiyatın bütün kanatları tarafından kullanılabilen bir araç olma niteliği kazandırmaktadır. Parodiyi "satir"e yaklaştıran bu nitelik, özellikle akraba türler olan "travesti" ve "karikatür"de belirgindir. Buna karşılık, "pastiş" (pastiche) gibi daha çok taklit özelliği taşıyan parodi türlerinin, insan bilincini, "insanlık tarihinin bir arkeolojisi"ni yapmaya götürdüğünü de söyleyebiliriz. Parodi bölümünü örneklendirmek için ele aldığımız iki metin, Selim İleri'nin *Hayal ve Istırap* (1986) ve Gülcemal'in *Mylassiad* (2006) adlı yapıtları, hem "metinlerarasılık", hem de "karakter ödüncü" kavramlarını kullanan "kendi bilincinde" anlatılardır.

Bu bölümde oldukça kapsamlı biçimde değindiğimiz Nasreddin Hoca fıkralarının, Türkiye'de belirli çevrelerde mevcut bulunan ve parodik ilişkilerin, yalnızca bir "taban metin" ve ondan esinlenen bir "üst-metin"den oluştuğu yolundaki izlenimi tartışmaya açacağı kanısındayız. Parodi, "kısaca, iki metin arasındaki ilişki" olarak tanımlanamayacak kadar kapsam-

lı bir faaliyet alanını ifade etmektedir. Bu açıdan, farklı edebi tür ve dönemler arasındaki ilişkilerin de, parodik çalışmalar çerçevesinde ele alınması gerektiği kanısındayız.

Burada şu nokta vurgulanmalıdır: Farklı kuramsal yaklaşımları örneklendirmek amacıyla, inceleme metinlerimizi yer yer "tekrar oluşturacak" biçimde analiz etmekten kaçınmadık. Bu nedenle, parodi bölümünün okuyucu açısından özel bir dikkati zorunlu kıldığını belirtmeliyiz.

Çalışmamızın ikinci bölümünü, kendi başına bir edebi tür olan "satir"e ayırmış bulunuyoruz. Tarihi bir tür olan satir, insan yaradılışındaki eleştirel yönü temsil ettiği için, "doğal" bir tür de sayılmaktadır. Nitekim, satirin, bütün toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumunda da "kendiliğinden" ortaya çıkması ve "hakaret"ten (invective) ince mizah şiirlerine varana dek, geniş bir yelpaze üzerinden üretilmiş olması söz konusudur. Başlangıçta "monolog" biçiminde ve "manzum" (verse) formlarda yazılan satirin, kızgınlık ve eleştiri gibi "doğal duyguları" ifade ettiği sürece, özel bir kuramsal yaklaşıma ihtiyaç göstermediği söylenebilir. Ancak, özellikle "düzyazı" (prose) satirin gelişmesinden sonra, bu türün kendine özgü öncelikleri ve yapısal nitelikleri belirginleşmiş, düzyazıyı kullanan diğer edebi türler, özellikle de "klasik gerçekçi roman"dan ayrıldığı noktalar üzerinde durulmaya başlanmıştır. Ülkemizde satir yazarları ve satiri kullanan romancılar bulunmasına karşın, satir kuramının genel olarak bilinmemesi ise kayda değer bir eksiklik olarak görülmelidir. Örneğin, bu çalışmada bir satir örneği olan *Şıpsevdi* üzerinden değerlendireceğimiz Hüseyin Rahmi Gürpınar, sözünü ettiğimiz kuramsal eksikliklerden çok zarar görmüş bir yazar olarak Türk edebiyat tarihindeki yerinin "rehabilite" edilmesini beklemektedir. Öte yandan, satiri, kızgınlık ifade eden "ısırıcı" ya da ümitsizlik ifade eden "nihilistik" bir tür olarak niteleyen perspektifin ötesine geçmek de zorunludur. Türk edebiyatının en büyük

üslupçularından biri olan Abdülhak Şinasi Hisar'ın başeseri *Çamlıca'daki Enistemiz*, satirin "artistik bir tür" olarak ulaşabileceği boyutları sergilemesi açısından önemlidir. Yine bu çalışmada yer verdiğimiz ve *Şıpsevdi*'yle birlikte değerlendirilmesi gereken Konstantinov'un *Bay Ganü Balkanski* adlı yapıtı ise, sosyo-politik ve ekonomik açılardan benzeşen Türk ve Bulgar toplumlarının modernleşme serüvenlerini; aynı zamanda, bu serüvene yönelik eleştiriyi satirik bir perspektiften yansıtmasıyla öne çıkar. Hüseyin Rahmi ve Konstantinov'un tutumları, içinde yaşadıkları çağın "aydın" tutumunu temsil etmesi açısından da önemlidir. Bu satirlerdeki "eskiyen ve eskimeyen unsurlar", hem satirin bir tür olarak "zamana yenik düşebilme zaafı"na, hem de süregelen sorunların eskiye ait metinleri "güncel tutmaya" devam edebileceğine işaret etmesi açısından, dikkat çekicidir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünü oluşturan ironi öncelikle bir "teknik" olarak değerlendirilmelidir; ironi, komik türler "satir" ve "parodi"nin oluşumunda temel bir yapı taşı işlevi görür. "Söylenenle ima edilen arasındaki fark"a dayanan ve öncelikle dile ait formel özelliklerden yararlanan ironi, bu sınırlı tanımı çok aşan ve çağlar boyunca, edebiyatın en yüce yapıtlarının oluşmasında etken olmuş bir dizi dil olanağını göstermektedir. Taşıdığı ton itibariyla eleştirel ve kötümser duyguları ifade etmeye daha yatkın olan ironi, "anlamı aşındırma" özelliği nedeniyle çağdaş/postmodern sanat-edebiyat kuramlarının dikkatle üzerinde durduğu bir alan oluşturur. Burada şu noktanın altının çizilmesi gerektiğini düşünüyoruz: Türk edebiyat eleştirisindeki ironi tanımı, genel olarak, "Yeni Eleştiri" ekolünün ironi tanımından yola çıkmakta, "iyi edebiyatın ironik edebiyat olduğuna ve buna bağlı olarak, ne kadar çok ironi olursa o kadar iyi edebiyat olacağına ilişkin bir yargı" geçerliliğini günümüzde de korumaktadır. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Atay'ın *Tutunama-*

yanlar romanlarının günümüzde sahip olduğu prestij, önemli ölçüde bu kabulün bir sonucudur. Çalışmamızda, ironinin ihtiyatla ve idareli kullanılması gereken bir teknik olduğunu, "aşırı ironi"nin edebiyat eseri için "yıkıcı" etkilerinin bulunduğunu dile getirdik. Muecke'nin geliştirdiği "ironide azalan fayda" (diminishing returns) ilkesi, ironi tekniklerinin tekrar tekrar kullanılmasının yarattığı sorunların anlaşılması için önemli ipuçları verir: İroni, yapı olarak kötümserliğe, giderek nihilizme yaklaşan nitelikleri sebebiyle, sanat/edebiyat yapıtının "yaşam-ölüm dengesi"ni "ölüm doğrultusunda bozabilme" özelliğine sahiptir. Edebiyat beğenisi, özünde kişisel bir duygunun ifadesi olmakla birlikte, Türk edebiyat kanonuna girmiş yapıtlara yönelik genel ve "kurumsallaşmış yargı" ile, kendi beğenisi arasındaki "fark"a dikkat eden okuyucuların, yukarıdaki açıklamalardan yararlanacaklarını umuyoruz.

İroni bölümünü örneklendirmek üzere seçtiğimiz iki yapıt aracılığıyla Mısır (*Yakupyan Apartmanı*) ve İran edebiyatlarını (*Dayım Napoleon*) ve bu ülkelerin sorunlarının edebiyattaki yansımalarını göstermeyi hedefledik. Bu çabanın, aynı zamanda söz konusu edebiyatların "roman" türünü ne ölçüde içselleştirdiklerini örneklendirme açısından da önemli olduğu kanısındayız. 19. Yüzyıldan itibaren Ortadoğu'daki yerleşik anlatı türlerinin yerini alan "satirik roman", bu toplumların sorunlarını yansıtmaya yönelmiştir. Satirdeki toplumsal eleştiri fikri ile romandaki birey fikrinin bağdaştırılabilmesinin zaman aldığı ve birçok tökezlemeyi ister istemez beraberinde getirdiği de bir gerçektir. Asvani'nin *Yakupyan Apartmanı*'nın ve Iraj Pezeshkzad'ın *Dayım Napoleon*'unun satirik roman ve fars kategorisinde olduğunu söylerken, şu noktanın bir kez daha altını çizmek istiyoruz: Teknik nedenlerle "ironi" kapsamında ele aldığımız bu iki roman, aslında "komik"in bütün tür ve tekniklerini yapılarında barındıran "satirik" eserlerdir. Ancak, kuramsal kavramları örneklendirme önceliğimiz, her bir bö-

lümde, ele aldığımız yapıtların bir yönünü öne çıkarmamızı ve diğer yönleri de zorunlu olarak baskılamamızı gerektirmiştir: Komik türler, çoğu kez iç içe geçmiş ve birbirlerine dönüşebilir olma özelliğindedir. Bir yapıtı mutlak anlamda "parodi", "satir" ya da "komedi" olarak adlandırmak, az çok zorlama bir çabayı ifade eder. Burada ironi için özellikle söylenmesi gereken şey şudur: Bu teknik, diğer bütün komik türleri oluşturan ve birbirlerine bağlayan bir niteliğe sahiptir.

Çalışmamıza "komikle bağlantılı olduğu kabul edilen" fizyolojik ve psikolojik süreçleri bir arada ifade eden "gülme" kavramı ile devam ediyoruz.

Gülme Kavramı

Çağdaş gülme kuramını ele aldığımız bu alt-bölümde alanın önde gelen araştırmacılarından Gutwirth'in görüşlerini izleyeceğiz[3]. Gutwirth, neden güldüğümüz sorusuna verilen cevapların üç grup içinde sınıflandırılabileceği kanısındadır: Bunlardan ilki gülmenin "işlevi"nden yola çıkar; bu yaklaşıma göre, gülmenin ne işe yaradığının, hayatlarımızda nasıl bir yerinin bulunduğunun anlaşılması önemlidir; bu yaklaşımın, gülmenin sosyolojik işlevine yöneldiği söylenebilir. İkinci grup, gülmenin duygusal yönüyle ilgilidir ve genel olarak psikolojik gülme kuramlarını kapsar. Bu kuramlar, gülmeyi insan doğasında bulunan bazı eğilimlerin bir belirtisi olarak algılamaktadır. Örneğin, Hobbes'un "gülmenin 'gülen kişi'nin 'gülünen kişi'ye karşı üstünlük duymasından kaynaklandığı" yolundaki kuramı, bu gruba dahildir. Bunun dışında, "değersizleştirme" (degradation), "rahatlama" ve "oyun oynama" kavramlarının

3 Gutwirth, Marcel; *Laughing Matter*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.

da gülmenin psikolojik kaynakları arasında bulunduğu kabul edilmektedir. Üçüncü grup, neden güldüğümüzü, bizi neyin güldürdüğünden yola çıkarak açıklamaya çalışır. Bu gruptaki yaklaşımlar, duyguları değil zihni esas aldığı için, "entelektüel gülme" anlayışı içinde değerlendirilmektedir. Gülme-komik bağlantısını incelerken, asıl olarak "psikolojik gülme kuramları"nı ele alacağız.

Gülme olgusunu ele alan yaklaşımlar, aynı zamanda, gülmenin "rasyonel" ya da "irrasyonel" bir olgu olup olmadığı konusunda ikiye ayrılmaktadır. Gülmenin rasyonal bir olgu olduğunu savunan gruba göre, gülme, zihindeki "rasyonal 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. Burada zihnin bir yanlışlığı tespit etmesi ve gülme aracılığıyla düzeltmesi söz konusudur[4]. Rasyonel gülme kuramının ardında Hegel ve Bergson gibi felsefeciler vardır. Öncülüğünü Freud'un yaptığı "irrasyonal gülme" kuramının savunucularına göre ise, gülme, "rasyonel olandan irrasyonel olana bir geçişi" ifade eder. Buna göre, "rasyonel meleke"nin gülme sırasında "yenik düşmesi", bu yenilginin kısa süreli ve geçici olması nedeniyle bir soruna yol açmaz. Dolayısıyla gülmenin rasyonel düşünmeyi tümden yok etme gibi bir işlevi ve tehlikesi yoktur[5].

Bu noktada, gülmenin fizyolojisi üzerinde durmak gerekiyor: "Gülmenin doğası"nı fizyolojik olarak inceleyen araştırmacılara göre, gerilim uyandıran bir durumun ortadan kalkması, rahatlama ve yaygın sevinç halleri gülmeyi tetikler. Burada,

4 Swabey, Marie Collins; *Comic Laughter: A Philosophical Essay,* Archon Books, Hamden Connecticut, 1970.

5 Gurewitch, Morton; *Comedy; The Irrational Vision,* Cornell University Press, Ithaca, NY, 1975.

varsayılan bir "tehdit algısı"nın aslında mevcut bulunmadığının kavranması ve buna bağlı olarak "bedensel savunmanın gevşetilmesi" söz konusudur: Gerçekten de, gülme sırasında beden savunmasızdır. Gülme öncesinde ve esnasında, zihinde kişinin emniyette olduğuna ilişkin bir duygu gelişir; bu sayede savunmanın gevşemesi mümkün olur. Gutwirth, gülme sırasında beynin korteks ve hipotalamus kesimlerinin etkin olduğuna ilişkin araştırmaları kaydetmektedir. Öte yandan, gülme yalnızca bireysel bir eylem sayılmaz; gülme fizyolojisine ilişkin araştırmalar, bu olgunun aynı zamanda "bulaşıcı" olduğunu göstermektedir. Örneğin, Afrika'daki manastır okullarında, kız öğrenciler arasında baş gösteren "gülme salgınları" zaman zaman eğitimi aksatacak derecelere ulaşmıştır.

Çok küçük bebeklerdeki "patolojik gülme reaksiyonu" üzerinde yapılan çalışmalar, gülmenin doğuştan getirilen bir özellik olduğunu göstermektedir. Buna göre, gülme "sonradan kazanılan" bir yetenek değil. Bu çerçevede, "gülümseme" ile "gülme" arasındaki bağlantı da araştırılmıştır: Hem sağır hem de kör olan kişilerin gülümseme yeteneğine sahip olması, bu tepkinin de gülme gibi doğuştan getirilen bir özellik olduğunu göstermektedir. Gülme ve gülümseme, evrimsel süreç içinde, "aynı olgunun ulaştığı iki farklı aşama" olarak değerlendirilir. Ancak, "gülümseme"de bilinçli unsurlar ve yüzün kontrolü önemliyken, "gülme"de daha otomatik bir süreç geçerlidir diyebiliriz. Gülme ve gülümsemenin farklı duyguları göstermekte kullanılabilmesine karşın, her iki olgunun kökeninde de, esas olarak, olumlu bir ruh durumunun bulunması söz konusudur. Rene Spitz'e göre, gülümseme, düşünce süreçlerinin başlangıcını ve bir ihtiyacın karşılanmasına ilişkin bir beklentiyi gösterir. Bu da çocukta hafızanın oluşmaya başladığının, yani "ihtiyaç"ın ve bu "ihtiyacın tatmini"nin hatırlandığının bir belirtisidir. Bebeklerde gözlenen "mutlu-tatmin olmuş gülme" bu olguyu ifade eder. Öte yandan, "mutlu

bebek gülüşü"nün genel gülme olgusunun ancak bir yönünü ifade ettiği de unutulmamalıdır. Özellikle "komik-gülme bağlantısı"na bakıldığında, gülmenin olumlu olmaktan çok, olumsuz bir duyguyu ifade ettiğini söyleyebiliriz. Nitekim, gülmenin kökenini araştıran van Hooff'a göre, gülme, "dişleri gösterme biçiminde beliren bir hayvan davranışı"nı, esas olarak "savunmaya yönelen" ve saldırganlık niyeti olmadığını ifade eden bir tutumu gösterir. Bu durum, tıpkı bebeğin mutlu gülümsemesinde olduğu gibi, önemli ölçüde güdüsel bir davranışın belirtisidir. Gülmenin, ayrıca, "saldırganlık" ifade eden bir yönü olduğu da bilinmektedir; bu konu aşağıda daha ayrıntılı olarak incelenecektir. Gülme ve saldırganlık ilişkisine yönelik gözlemler, gülmeye imkân veren bir durumun ortaya çıkması halinde, "psikopatik öfke" krizlerinin hafiflediğini kanıtlamaktadır. Bu durum, gülmenin saldırganlık ve kaygı duygularına ilişkin bir arındırma işlevi taşıdığına yönelik görüşleri destekler. Hobbes'un geliştirdiği "üstünlük kuramı"nı yorumlayan Gutwirth, bu yaklaşımın, "başkalarından zarar görülmeyeceğine ilişkin (geçici) bir inanç"la, "yumuşatılmış bir saldırganlık duygusu"nun bileşimi olduğu kanısındadır. Bu aşamada, gülmenin doğuştan getirilen bir "davranış" olduğu, bu davranışın hem olumlu hem de olumsuz duyguları ifade etmekte kullanılabilen çok yönlü bir "araç" olarak görülmesi gerektiği, söylenebilecektir. Gülme, birçok niyet ve duygu durumuyla bağlantı içine sokulabilir. Ancak en temel özelliğinin "patlayıcılık" olduğu, çoğu zaman bilinçli kontrolün dışında ortaya çıktığı belirtilmelidir (Gutwirth, s. 2-28, 67).

Gülme konusuna katkıları *Fıkra ve Bilinçdışıyla Bağlantıları* (1903) ve *Humor* (1928) adlı çalışmalarında toplanan Freud'un, gülme fizyolojisi üzerine söylediklerini kısaca hatırlatmakta yarar var. Öncelikle şunu söyleyelim: Freud'a göre, gülme, fizyolojik bir olay olarak, "egonun denetimindeki bir

davranış"la, "id kaynaklı bir davranış" arasındaki çatışma içinde ortaya çıkar. Psikolojik anlamda ise, sanatsal faaliyetlerde olduğu gibi, "egonun hizmetinde bir gerileme (regresyon) hali" olarak tanımlanabilir. Freud, Spencer'ın "sinir enerjisi" kavramından yola çıkarak, bu enerjinin harcanmasına ilişkin bir tür "ekonomi kuramı" geliştirmiştir. Spencer'a göre, gülme, "birikmiş sinir enerjisinin adele hareketliliğine yol açacak biçimde boşalması" olgusuyla ilgilidir. Gülme, bu enerjinin kendisini dışa vurduğu bir kanal oluşturur. Freud, bu görüşten yola çıkarak, gülmenin "gerçekleşmeyen bir amaç" için toplanmış olan enerjinin "zevkli bir biçimde dağıtılması" olgusundan kaynaklandığını söyler. Özetle, Freud'a göre, gülmede iki süreç vardır; bunlardan birisi psikolojik enerji harcanmasını gerektiren yoğun bir süreçtir, diğeri ise bu süreci kesen bir kısa yoldur. İki sürecin bir arada algılanması gülme olgusuna yol açar (Holland, s. 47)[6].

Freud'un görüşlerinden hareket eden daha yeni kuramlar, gülmeyi "duygusal yoğunlaşma durumlarında fiziksel faaliyetin artmasına yönelik genel insan eğilimi" üzerinden açıklamaktadır. Buna göre, tehdit durumlarında "kaçma" ya da "mücadele etme" yönünde ortaya çıkan bu eğilim, "uyarımda ani bir düşüş olması" halinde, "gülme ve diğer pozitif duygulanım halleri"ne dönüşür. Öte yandan, Freud'un "psikolojik enerji ekonomisi kuramı" ve buna bağlı olarak geliştirdiği gülme fizyolojisi anlayışı eleştirilmiştir: George McFadden, Freud'un zihinsel-duygusal enerji yatırımı (cathexis) ve enerji tasarrufu görüşlerinin bir metafor olduğunu, aslında gülme sırasında "enerji tasarrufu"ndan çok "enerji harcanması"nın söz konusu olduğunu belirtmektedir (Gutwirth, s. 71, 77).

Bu noktadan itibaren, "psikolojik gülme kuramları"nı daha kapsamlı biçimde ele alabiliriz; bu çerçevede, yer yer "gülme

6 Holland, Norman; *Laughing: A Psychology of Humor*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.

fizyolojisi"ne ilişkin bulgulara değinmeye de devam edeceğiz. Aynı şekilde, gülme sosyolojisine ve entelektüel gülme anlayışına da kısaca değinilecektir. Gutwirth, psikolojik gülme kuramlarını dört ana grupta toplar. Bunlar "üstünlük", "değersizleştirme"[7], "serbestleştirme" ve "oyun" görüşleridir. Gülmeyi açıklayan "üstünlük kuramı" kapsamındaki görüşlerin kökeni Platon'a kadar izlenebilir: Platon, Philebus'ta, "bizi korkutacak gücü olmayan bir kişinin cehaletinden aldığımız zevk"i gülmeyi kışkırtan bir olgu olarak tanımlar. Üstünlük kuramının en önemli savunucusu ise, yukarıda da değindiğimiz, İngiliz siyaset kuramcısı Hobbes'tur. Hobbes'a göre gülme, başka bir kişide (ya da kendi geçmişimizde) varlığını hissettiğimiz bir "zaaf durumu"yla, hali hazırdaki durumumuzun göreli "üstünlüğü"nün karşılaştırılmasının yol açtığı "ani zafer hissi"ne bağlı olarak ortaya çıkar. Hobbes'un bu görüşü, insanın "kendi"sinin yine kendi gülüşünün nesnesi haline gelebileceğini göstermektedir. Öte yandan, üstünlük duygusunun gülmeye yol açabilmesi için belirli koşulların gerçekleşmesi gerekir. Örneğin, başkalarının başına gelen felaket çok büyükse gülme duygusu ortaya çıkmaz. Gülen kişinin kötü ruhlu ya da gülünen kişiye karşı nefretle dolu olması durumları hariç, ancak küçük çaplı felaketler gülmeye yol açmaktadır. Aristoteles'in de söylediği gibi, gülmeye konu olan fiziksel ya da psikolojik "deformasyon" gözlemci açısından acı verici olmamalıdır[8]. Bu tarz gülmenin ortaya çıkmasında, varlığı şart

---

7 Gülmeyi "değersizleştirme" (degradation) kuramı çerçevesinde açıklayan kuramlara göre, "estetik gülme" bütün değerlere yönelik sürekli bir eleştiri halini gösterir. Burada, herhangi bir nesnenin değer kazanabileceği, her değerin bir değersizlik haline dönüşebileceği öngörülür. Bu durumda estetik gülme, karşılaştırma, küçültme ve değersizleştirme biçiminde bir izleğe sahiptir diyebiliriz (Gutwirth, s. 71-81).

8 Gutwirth, yoğun öfke ve acı duygularının gülme duygusunu engelleyeceğini ifade eder. Aristoteles'in belirttiği gibi, huşu duygusu ile gülünç duygusu birbirleriyle bağdaşmaz. Dolayısıyla, huşu ile yaklaştığımız bir nes-

olmamakla birlikte, "düşmanlık" duygusunun kolaylaştırıcı bir etkisinin olduğu da söylenebilir. Ancak, gülme, gülünen kişiye düşmanlık duyulmasından çok, gülenin kendisini "güvenlikte" hissetmesine bağlıdır: Unutulmamalıdır ki, yalnızca "gülmeye gücümüz yettiği zaman" gülebiliriz. Bebekler ve çocuklar üzerinde yapılan gözlemler, çocuğun bir "uyaran"ı güvenli ya da tehdit etmeyen bir durum olarak algılaması halinde, gülümseme ya da gülme tepkisi verdiğini, aksi halde "ağlama"nın ya da diğer negatif reaksiyonların ortaya çıktığını göstermektedir (Gutwirth, s. 21, 59-77). Buna göre, çocukta gülme "tehdit algısı"ndan "güvenlik algı"sına geçildiğinde gösterilen bir tepkidir. Kris'in gözlemlerine göre de, çocuklar, konuşurken hata yapan diğer çocuklara ancak kendileri "aynı hatayı yapmadıkları takdirde" gülmektedirler[9]. Edith Jacobson'a göre, gülme, çocuğun, egosunun kazandığı bir başarıyla "oynayacak" kadar serbest olduğu zamanlarda ortaya çıkar. Bunun yanı sıra, çocuk, kendi "ego başarısı" onu diğer çocuklara üstün kıldığı zaman da güler. Öte yandan, aynı zamanda gülen çocukların birbirlerine "ego desteği" sağladıkları kabul edilmektedir (Holland, s. 56).

"Üstünlük kuramı" çerçevesinde yer alan ve gülme konusundaki en önemli kuramcılardan biri olan Bergson'a göre, gülmenin toplumsal amacı, "utandırma" ve "küçük düşürme" gibi mekanizmalar aracılığıyla üyelerini kontrol altında tutmaktır[10]. Bergson'un görüşü, gülmeyi sosyolojik açıdan ince-

---

neye ya da olguya gülerek yaklaşamayız. Gülme bu açıdan kutsallığı bozan bir olguyu gösterir. Ancak huşu duygusundaki aşırılık, ya da yücelikle karşılaşıldığında gösterilen abartılı tepki, bütün süreci gülünç'e dönüştürme riskini de taşır. Bu durumda, iki ruh hali arasındaki farklılığın belirli bir denge durumu üzerinden devam ettirilmesi gerektiği söylenebilir.

9 Ernst Kris; "Ego Development and the Comic", *Psychoanalytic Explorations in Art* içinde, International Universities Press, New York, 1952.

10 Bergson, Henri; *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Green Integer Books, Los Angeles, 1999.

leyen kuramlar kapsamında da ele alınabilir: Bergson'a göre, "gülerek utandırma"nın nedeni, örgütlü bir sistem olan toplumun ilerleme ve kurallarını yaşatma ihtiyacıdır. Söz konusu ihtiyaç, "toplum"un bireylere karşı zaman zaman zalim bir tutum sergilemesine de yol açabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, "gülme" tepkisinin izleri, insan doğasında bulunan "kötücül" bir özelliğe kadar sürülebilir. Ancak, gülmenin toplumsal işlevleri genel olarak düşünüldüğünde, bu doğuştan getirilen "kötücüllük"ün, nihai olarak "iyi"ye dönüştüğü de belirtilmelidir. Örneğin, toplumsal gereklere uymayan, katı ve değişmez yaşam biçimlerini temsil eden kişiler "gülmeyle uyarılır" ve dönüşüme zorlanır. Bu açıdan bakıldığında, Bergson'a göre, "katı erdem" "değiştirilebilir kusur"dan daha gülünç bir durumu gösterir; çünkü toplumun en çok rahatsız olduğu şey değişime ve gelişime açık olmama, yani "katılık"tır (Gurewitch, s. 30-31)[11].

Bergson'un görüşü teknik açıdan değerlendirildiğinde, "güldürücü olan şey"in, insana özgü bir canlılık ve çevreye uyumluluk umulan yerde, "mekanik bir katılık"la karşılaşıldığında ortaya çıktığı söylenebilir[12]. Bergson, kuramını geliştirirken "dalgınlık" kavramından yararlanmıştır: Buna göre, insan zihninin temel özelliği "dalgın olmama" halidir. "Dalgınlık hali" ise, bir tür mekanik davranış biçimini öngörür ve toplumsal bir varlık olan insanın, toplumsallık işleviyle çelişki

---

11 Bergson'un gülmeye yüklediği toplumu koruma işlevi, Nasreddin Hoca'nın temsil ettiği gülme duygusuyla karşılaştırıldığında ilginç sonuçlara ulaşılacaktır: Nasreddin Hoca'daki "gülme"nin, bir yanıyla travmalarla karşılaşan bir toplumun hayatta kalma çabasını temsil ederek, Bergson'unkine yaklaşsa da, asıl olarak "yıkıcı" bir gülmeyi temsil ettiği unutulmamalıdır. Nasreddin Hoca, toplumsal kuralların hepsini yıkıp geçer, onun temsil ettiği gülme duygusu bu açıdan nihilistik bir gülmeye yaklaşır.

12 Hutchings, Patrick; "Bergson's Laughter—A Master Code?" *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thomson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

halindedir. Gülme, bu tür sosyallik dışına düşme durumlarını düzeltmek için kullanılan bir mekanizmadır. Bu açıdan, kendisini bir "nesne" yani mekanik bir varlık durumuna düşüren kişiler gülmeyle uyarılır ya da cezalandırılır. Gülmenin ahlaki açıdan değerlendirilmesi ise şöyledir: Gülme, "nesneleşme olgusu"na gösterilen bir tepki olmakla birlikte, kendisi de "nesneleştirme" amacıyla kullanılabilen bir olgudur. Başka bir kişiyi nesne durumuna düşürmekse ahlakdışı bir davranış olarak nitelendirilebilir, çünkü, böyle bir davranış, o kişiyi insanlığından mahrum bırakma anlamına gelir. Bu nedenle, gülmenin kime karşı ve nasıl "kullanıldığı" çok önemlidir (Hutchings, s. 51-53).

Freud'u izleyen Arthur Koestler, *Act of Creation* (1964) adlı yapıtında gülmeyi öncelikle bir refleks olarak tanımlar[13]. Gülmeyi kışkırtan durumlar saldırganlık duygusuyla ve vücuttaki adrenalin salgısıyla ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında, gülmenin saldırgan davranışın yerine geçtiği söylenebilir. Koestler, gülme olgusunu tanımlarken, insan zihninin işleyiş özellikleri üzerinde durur. Gülme olgusunun, zihnin hangi özelliği nedeniyle ortaya çıktığını göstermeye çalışan bu yaklaşıma göre, "insan zihninin" çalışması, çizgisel bir yön izlemez. Düşünce "izlekler halinde ve yayılarak" ilerler. Bu süreç sırasında, zaman zaman, "dikkat alanımızın kıyısında" bulunan bir durumun, "dikkat merkezi" haline gelmesi biçiminde tanımlayabileceğimiz bir olgu ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, gülme duygusunu ortaya çıkaran fıkralarda, "iki uyuşmaz düşünce izleğinin bir arada algılanması", bu sırada dikkatte ani bir değişme meydana gelmesi, ilk düşünce izleğinde yoğunlaşan ve saldırganlığa yaklaşan yoğun duygulanımlar içinde bulunan kişinin, dikkatinde meydana gelen bu değişim nedeniyle, durumla ilgili farklı bir izlenim edinmeye başlaması, nihayet,

13 Koestler, Arthur; *Act of Creation*, The Macmillan Company, New York, 1964.

daha önceki yoğun saldırganlık duygularının gülmeye dönüşerek dağılması söz konusu olmaktadır. Konuyu şu şekilde açabiliriz: Koestler'e göre, "disiplinli düşünce" kişiyi tek bir izlek üzerinde durmaya yönlendirir. Buna karşılık, "hayal kurma halleri" farklı düşünce izlekleri arasında bir dolaşmayı ifade eder. Bu kapsam içinde, zaman zaman, zihinde iki ayrı izleğin aynı anda belirmesi söz konusu olabilmektedir. Koestler'e göre, bu tür durumların en büyük özelliği, yer yer önemli keşiflere yol açmalarıdır. Söz konusu keşifler, "bilge"lerde olduğu gibi yeni fikirlerin doğmasına, "sanatçı"larda olduğu gibi yeni imge ya da metaforların ortaya çıkmasına, ya da "olağan insanlar"da olduğu gibi şaka ya da fıkraların yaratılmasına yol açabilir. Psikanalitik terminolojiyi kullanırsak, bu durumlarda "birincil ve ikincil düşünce süreçleri"nin bir araya gelmesinden söz edilebilecektir[14]. Koestler, iki ayrı izleğin aynı anda izlenebilmesi olgusunu "bisociation" kavramıyla ifade eder. Bu yazara göre, fıkra ve gülme olgusu, rasyonel melekelerin kullanılmasını da gerektirirse de, asıl etkileri irrasyonel süreçlerle ilgilidir; bu açıdan, Koestler'in, yukarıda sözünü ettiğimiz ve gülmeyi "irrasyonel" bir olgu olarak tanımlayan araştırmacılar kategorisinde bulunduğunu söyleyebiliriz (Galligan, s. 5-7)[15].

---

14 Birincil düşünce süreçleri bilinçdışının çağrışımlara dayalı çalışma yöntemini, ikincil düşünce süreçleri ise "uyanıklık halindeki" zihnin rasyonel ve mantıklı düşünme sürecini ifade eder. Bkz. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki, İstanbul, 2004.

15 Koestler'e göre komik ile fıkra arasındaki bağlantı şu şekilde ifade edilebilir: Fıkranın ardındaki duygu, tutum, düşünce ve deneyimler Galligan tarafından "fıkranın oluşturduğu imgeler" olarak adlandırılmaktadır. Bu imgeler bazen "fıkranın anlamı"ndan bağımsız olabilir. "Fıkranın anlamı" fıkrayı duyan herkes için aynıdır. "Fıkra imgeleri" ise fıkrayı duyan kişilere göre değişir. Mizah, fıkranın anlamı ile ilgiliyken, "komik, fıkradan kaynaklanan imgelerle ilgilidir" diyebiliriz. Bu açıdan, komiğin, "fıkranın anlamının doğrudan etkisi olan gülme"ye yönelmemesi mümkündür. Özetle söylersek, mizah, fıkranın anlamıyla ilgilidir; komik ise fıkranın imgeleri ve bu imgelerin "şahsi ehemmiyeti" (significance) ile ilgilidir.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız olgunun dilbilimsel bir tanımı ise şu şekilde yapılabilir: Semiyotik alanında çalışan G. B. Milner'e göre, gülme "paradigmatik" ve "sintagmatik" eksenlerin yani "metaforik" ve "metonimik" eksenlerin karışması neticesinde ortaya çıkan bir tepkidir. Buna göre "metaforik" anlamla "düz" anlamın karışması, dikkat bu eksenlerden birinin üzerindeyken, uyarımda meydana gelen ani bir değişiklik neticesinde dikkatin diğer eksene kayması biçiminde ortaya çıkar. Bu "kayma"nın yol açtığı etkilerden biri ise "gülme" biçiminde tezahür etmektedir. Benzer biçimde, kültürel olanla insanın doğasından gelen unsurlar arasındaki çatışma halleri de, zihinde gülme tepkisini doğurabilmektedir (Örneğin: "Bu ülkeye geldiğimde cebimde beş para yoktu; şimdi cebimde beş para var," ifadesinde olduğu gibi)[16].

Bu noktaya kadar ele aldığımız ve gülmenin kökeninde "uyumsuzluk" olgusunun yer aldığını savunan kuramlar, genel olarak, "indirgemeci" olmakla eleştirilmiştir. Buna göre, söz konusu kuramlar, uyumsuzluk hallerine gösterilen "bireysel tepki"leri açıklamakta yeterli değildir. "Uyumsuzluk kuramları" gülmeye yol açan olgunun, örneğin "fıkra"nın bir tür uyarıcı olarak görev yaptığını, bu uyarıcıya "standart bir tepki" gösterildiğini kabul eder (Holland, s. 27-29). Halbuki, bu standart tepkiden çok bireysel tepkilerin araştırılması gerekmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, komiğin gülmeyle bağlantısı doğrudan değildir. Diyebiliriz ki, bir fıkranın (mizahın) normal olarak gülme duygusu uyandırması beklenirken, komik ile gülme arasındaki bağlantı çok daha karmaşıktır; komik her zaman gülme tepkisine yol açmayabilir. Galligan, "güldürücü" (funny) ile "komik" arasındaki bağlantıyı açıklayan kuramsal çalışmaların yeterli olmadığını belirtir (Galligan, s. 3).

Galligan, E. L.; *The Comic Vision in Literature*, The University of Georgia Press, Athens, 1984.

16 Milner, G. B.; "Homo ridens: towards a semiotic theory of humor and laughter", *Semiotica* 5-1, 1972.

Gülmeyi "oyun kavramı" çerçevesinde ele alan görüşler şu şekilde özetlenebilir: Bu konudaki ilk araştırmacılardan biri olan James Sully'ye göre, belirli bir "neşe hali" içinde gerçekleşen "oyun olgusu", "gerçekle gerçek olmayan" arasındaki gidiş gelişlere, bilinç alanının acı ya da kötü sonuçları olmayan bir "yanılsama" içine girip çıkmasına olanak vermesiyle, gülme duygusunu uyandırır[17]. Oyun konusu, Freud'un 1928 tarihli çalışmasında da ele alınmıştır. Freud, "humor" (ince mizah, nükte) kavramı konusundaki görüşlerini geliştirirken, nükteyi yapanın süperegosunun, egoya ait bazı enerjileri kendi bünyesinde topladığını kaydeder. Süperegonun egoyla bu yeni güç dağılımı üzerinden kurduğu ilişki, bir "oyun ilişkisi" özelliği taşımaktadır. Burada, süperegonun dünyayı (geçici bir süre için) "tehlikeli olmayan bir yer" olarak tasviri söz konusudur. Süperego, gerçekliği "mizah" aracılığıyla "oyuncu bir biçimde" ele alırken, bir süreliğine, oyun olgusunun "–mış gibi yapma" özelliğini benimser. Bu durum, "mizah"a eşlik eden "gülme olgusu"nun, psikolojik anlamda, oyuna yönelik "gerileme"yi (regression) ifade ettiğini gösterir. Konuyu şu şekilde açıklamak da mümkündür: Gülmenin "serbestleştirme" ile ilgili olduğu konusundaki görüşler, gülmeyi tetikleyen "komik algısı" sırasında, hayatın tatsız taraflarının (bir süreliğine) algılanmamasının söz konusu olduğu yolundadır[18]. Burada, komik, gülmeyi üretmekten çok gülmenin bağlantılı olduğu bu "psikolojik hafiflik hali"ni gösterir. Bu tür "ferahlık duygusu"nun gülmeyle ilgisi, gülmenin bu duygunun "nihai sonucu" olarak ortaya çıkmasından kaynaklanır[19]. Buna göre,

17 Sully, J.; *An Essay on Laughter*, NY: Longmans/Green, New York, 1902.

18 Ramondt, Marie; "Between Laughter and Humor in the Eighteenth Century", *Neophil.*, XV, 1956.

19 Bazı psikolojik kuramlar, komik olgusunu "ferahlama" duyguları üzerinden açıklamaya yönelir: Kant'a göre, gülme, "gerçekleşmesinden endişe edilen bir şeyin gerçekleşmeyeceğinin aniden anlaşılması" üzerine ortaya çıkan duygu halini gösterir. Bir başka olasılık, Hazlitt'e göre, grup üyeleri-

sorumluluk ve kaygı hallerinden kurtulma, yani "serbestleşme" gülmeye olanak verir. Benzer bir perspektiften yola çıkan Freud'a göre, gülme, bazı durumlarda belirli bir baskının kalkması, diğer bazı durumlarda ise, çocuklarda rastlanan türden, rasyonel melekenin kontrolünden kaçınma ve varoluşun başlangıcındaki "ilkel özgürlük haline dönme" gibi belirli olgulardan kaynaklanır.

Gülmeyi fizyolojik, psikolojik ve sosyal açıdan değerlendiren görüşleri bu şekilde ele aldıktan sonra genel bir gülme tanımına ulaşılıp ulaşılamayacağı konusunu sorgulayabiliriz. Öncelikle, gülmeyi tüm yönleriyle açıklayan evrensel bir kurama ulaşmanın zor olduğu söylenmelidir. Örneğin, Gutwirth, gülmenin kökenleri üzerinde çalışan araştırmacıların bulgularından yola çıkarak, komik kavramını ve gülmeyi tümüyle açıklayacak bir kuramın mevcut olmadığı sonucuna varmaktadır. Gülmeyle ilgili koşulların genel olarak belirlenmesi, bu koşulların bir çok durumda geçerli olması mümkünse de, bireysel durumlara yönelik incelemeler, özdeş koşullar sağlansa bile, aynı gülme etkisinin her zaman ortaya çıkmayabileceğini göstermektedir. Bu nedenle genel bir gülme kuramını savunmak çok anlamlı değildir (Gutwirth, s. 15).

Buna ek olarak, bazı gülmelerin "komik gülme"den genel olarak beklediğimiz duyguları ifade etmekten uzak olduğu da belirtilmelidir. Komedi kuramı üzerinde çalışan bir araştırmacı olan Lynch, "gerçek ve sahte gülme" arasında bir ayırım yapar. Öncelikle komediyi gerçek ve sahte komedi olarak ayıran Lynch'e göre, gerçek komedi insana duyulan "sevgi" ve "insan olmaktan utanmama" kavramlarıyla ilgilidir. Sahte komedi ise, "gülme duygusu" uyandırsa bile, bu tür gülme, genel olarak gülmeyle ilişkilendirilen sevinç, kabullenme gibi duygulardan

---

ne tehlikenin geçtiği haberinin verilmesi olabilir. Bu durumda, gülmenin içinde hem bir alarm halinin, hem de bir tür oyun halinin bir arada bulunduğu söylenebilecektir (Holland, s. 43).

kaynaklanmaz. Sahte gülmenin içinde, kendi kendisine acıma duygularıyla dolu "palyaço gülmesi", "kendisini üstün gören kişinin gülmesi", "iğrenme duygusunun yol açtığı gülme" ve "tek yönlü zekânın insan varlığının karmaşık yanıyla karşılaştığı zaman kapıldığı nefret duygusunun yol açtığı gülme" sayılabilir (Galligan, s. 40)[20].

Aynı şekilde, "mizah"ın (humor) genel olarak gülme duygusu uyandırdığı bilinmekle birlikte, bütün gülmelerin "mizah"la bağlantılı olduğu söylenemez. Buna göre, gülmeyle ilgili kavram ve olguları tutarlı bir sistem içine yerleştirmek mümkün olamamıştır[21]. Bergson ve Freud gibi bu tür bir tutarlılık arayan araştırmacıların başarısızlığa uğramalarının temel sebebi, bir gülme ontolojisi aramalarıdır (Bremmer ve Roodenburg, s. 3). Bu yaklaşım, gülmenin ve "mizah"ın tarihsellik dışı, kültürlerarası bir olgu olduğunu varsayar[22]. Halbuki, gülme ve "mizah" kültürel anlamda belirlenen ve değişen olgulardır (Le Goff, s. 40). Bazı yaklaşımlarda, gülme genel olarak alt tabaka ile bağlantılı olduğu kabul edilen bir olgu iken, bu konuda yapılan çalışmalar gülmenin sınıfsal bir kökene bağlanamayacağını göstermektedir. Örneğin, Bakhtin'in

---

20 Roma çağında, deforme ve geri zekâlı köle çocukların "komik oldukları gerekçesiyle" çok para etmesi olgusunun örneklediği gibi, bu tür gülmede sevgi duygularından söz edilemez. Geçtiğimiz yüzyıllara kadar devam eden ve "çalınmış çocuk"ların nihai olarak vücutlarını deforme edecek biçimde seramik kaplar içinde yaşatılması, böylece sirklerde kullanılan "vazo gövdeli insan" üretimi de, aynı türden bir komik ve gülme fikrini gösterir. Son olarak, geçtiğimiz yüzyıla kadar, akıl hastanelerine gezi düzenlenerek, hastalarla alay edilmesi olgusunun yaygın bir uygulama olduğunu kaydedelim.

21 Bremmer ve Roodenburg; "Introduction: Humor and History", *A Cultural History of Humor* içinde, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press, GB, 1997.

22 Le Goff, Jacques; "Laughter in the Middle Ages", *A Cultural History of Humor* içinde, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press GB, 1997.

kuramını eleştiren Aaron Gurevich, gülmenin yoksullar kadar seçkinler tarafından da benimsenen bir olgu olduğunu gösterir. Nitekim, Bakhtin'in düşündüğünün tersine, kilise gülmeyi hiçbir zaman dışlamamıştır (Aaron Gurevich, s. 54-60)[23].

"Gülme" konusunu ele alan bu alt-bölümde söz konusu ol-

23 Gurevich, Aaron; "Bakhtin and his Theory of Carnival", *A Cultural History of Humor*, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press GB, 1997. Gurevich, Bakhtin'in karnaval anlayışını ele aldığı makalesinde, Bakhtin'in ortaçağ dünyasını gülmeyi seven halk ve gülmeyi dışlayan seçkinler olarak ikiye ayırdığını anımsatarak bu anlayışı eleştirir. Gurevitch'e göre, Bakhtin'in temel bir hatası, karnavalı dinsel bağlamın dışında, zaman ve kültür olgularından bağımsız bir durum olarak ele almasıdır. Gurevitch, Bakhtin'in popüler kültürü halkı temsil eden "kollektif ve ölümsüz bir beden"in "ölüp-yeniden doğması" sembolü üzerinden kurguladığını belirtir. Ancak, spesifik karnavalların incelenmesi, Bakhtin'in çizdiği tabloyu doğrulamamaktadır. Örneğin, karnaval yalnızca sevinç ve neşenin değil, aynı zamanda nefret, zalimlik ve öldürmelerin yer alabildiği bir sosyal olgudur. Gurevitch'e göre, gerçek tarihte, korku ve nefret, komik ve gülmeyle iç içedir. Öte yandan, karnaval Bakhtin'in söylediği gibi "zamandışı" bir olgu olmayıp, spesifik olarak ortaçağların sonlarına doğru ortaya çıkmış bir fenomendir. Özellikle de kent kültürünün ortaya çıkışıyla ilgilidir. Gurevitch, karnavalda korku, özellikle de cehenneme gitme korkusunun baskın bir unsur olduğu kanısındadır. Ayrıca, karnavalın dünyanın tersine dönmesi teması çevresinde oluştuğu görüşüne de tam olarak katılmaz. Buna göre, evrenin ve buna bağlı olarak politik dünyanın sıkı kurallara bağlanmış olması fikri, yani karnaval dışında yönetimin her alanda etkin olduğu anlayışı, halkın zihninde baskın bir düşünce olarak yer almıyordu. Gurevitch'in temel eleştirilerinden biri, popüler kültürün ne olduğu konusundaki bilgilerimizin daima okumuş çevrelerin yorumları üzerinden gelmiş olduğu, bu durumda, Bakhtin'in öne sürdüğü türden "saf" bir halk kültürünün var olup olmadığının, neye benzediğinin bilinemeyeceği görüşüne dayanır. Buna göre, popüler ve elit kültürler arasındaki ayırım belki de o kadar kesin değildi. Ya da bu ayırım bir çelişki oluşturmaksızın aynı zihinlerde bir arada bulunabiliyordu. Gurevitch, Gregory of Tour'un yazdıklarından yola çıkarak, hem elit kesimlerin anlayışının, hem de halka ait bilgi ve anlayışın nasıl olup da aynı olgunun tasvirinde kullanıldığını açıklayarak görüşünü örneklendirir. Buna göre, ortaçağ mentalitesi bir zıtlık fikrinden çok iki farklı görüşün bir arada bulunabilmesine olanak verecek biçimde tezahür etmişti (Gurevich, s. 55-60).

gunun fizyolojik, psikolojik ve toplumsal boyutlarına dikkat çeken araştırmacıların görüşlerine yer verdik. İncelememize, gülme ile bağlantılı olduğu kabul edilen ancak bu bağlantının niteliği ve niceliği halen tartışılmakta olan "komik" kavramı ile devam ediyoruz.

Komik Kavramı

"Komik" kavramı, insan zihninde "oyun" ve "soytarılık" fikirleriyle bağlantısı kurulan ve "güldürücülük/eğlendiricilik" (funniness) özelliği taşıdığı genel olarak kabul edilen durumlara ve edebi eserlere yönelik bir "tanımlama"yı gösterir. Komik kavramının "eğlendiricilik" özelliği mutlak bir nitelik olmayıp, bazı komik "yapıt" ya da "durum"ların eğlendirici olmadığı ve gülme duygusu uyandırmadığı da kaydedilmelidir (Fliegel, s. 13) [24].

Komik tarihine yönelik araştırmalar, bu kavramın "değişken içerikli" olduğunu ve tanımlanmasına ilişkin güçlükler bulunduğunu göstermektedir. Bu nedenle, "komik"in günümüzde taşıdığı anlamın belirlenmesinin, aşağıdaki çıkarsamaların dikkate alınmasını gerekli kıldığı kanısındayız. Söz konusu çıkarsamaların ilki, politika tarihine yönelik bir gözlemden yola çıkar: Buna göre, toplumlara düşünsel anlamda hakim olan "söylem toplulukları" zaman içinde yer değiştirmektedir; örneğin, antik çağda "felsefeci"lere ait olan bu ayrıcalıklı pozisyon, ortaçağda "din adamları"na geçmiştir; çağımızda ise "psikolog"ların ve "sosyolog"ların entelektüel hakimiyeti söz konusudur. Bu bulguyu dikkate alan bir diğer çıkarsama, komik olgusunun doğmasında etken olan unsur-

24 Flieger, Jerry Aline; *The Purloined Punch Line*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

ların da zaman içinde yer değiştirdiğini gösterir: Tarih boyunca "komik" unsurları üreten karakterlerin pozisyonunda değişiklikler meydana gelmiştir: Bir dönemde şaka yapmak ve güldürücü hikâyeler anlatmak "seçkin"lere ait bir ayrıcalıkken, bazı dönemlerde "komik kişiler"in toplumun "alt tabaka"larından gelmesi söz konusudur. Nitekim, günümüzde profesyonel "stand up" komedyenleri bu işlevi sahiplenmiş görünmektedir. Bu durumla bağlantılı olarak dikkate alınması gereken bir diğer olgu, zaman içinde, komik/mizahi/güldürücü olarak kabul edilen şeylerin de değişime uğramış olmasıdır[25]. Eski çağlardan kalma fıkralar ve şakalar, komik kavramının geçirdiği büyük değişikliği göstermektedir; gerçekten de, elimize ulaşan eski çağ fıkralarının bir kısmının, günümüz standartları açısından hiç de komik, güldürücü sayılamayacağını söyleyebiliriz (Bremmer, s. 21-25). Peter Burke'e göre, 16. yüzyılın sonlarından itibaren, komiğin geçerli olduğu "alanlar" da değişmeye başlamıştır. Kilise, kadınların yer aldığı topluluklar, kibar çevreler, bazı komik türlerinin, örneğin komik/müstehcen fıkranın geçerli olmadığı bir mekân oluşturmaya başlamıştır[26]. Genel olarak bu tarihten itibaren "kibar komik"

25 Patrick O'Neill, *The Comedy of Entropy: Humor/Narrative/Reading* (1990) adlı yapıtında, "ince mizah"ın (humor) 18. yüzyıldan itibaren "belirsizlik unsurunun kullanımı" tekniğine dayandığını ileri sürer. O'Neill'e göre, komedi tarihi, "eleştirel" (derisive), "duygusal yakınlık duymaya yönelik" ve "düzensizleşmeye yönelik" (entropic) olmak üzere üç döneme ayrılır. Her bir dönemin kendine özgü bir "yorumlayıcı topluluğu" (interpretive community) ve kendi komik anlayışı vardır. İlk iki grup "düzenin mizahı"nı yansıtırken, üçüncü grup "düzensizliğin mizahı"nı gösterir (Hokenson, s. 195).

26 Buradan yola çıkarak, Nasreddin Hoca fıkralarının, geçtiğimiz çağlarda da günümüzdeki kadar müstehcen olarak algılanıp algılanmadığı sorgulanabilir. Ayrıca, bugün daha çok müstehcenliğiyle öne çıkan bir fıkranın, daha önceleri, yalnızca komik olarak görülüp görülmediği de bu çerçevede sorgulanabilecektir. Bunun yanı sıra, özellikle eski çağlarda geçerli olan "halkının aptallığıyla meşhur şehir" (fool town) kavramının da dikkate alınması gerektiği kanısındayız. Çeşitli ülkelerde geçerli olan ve

ile "halk komiği"nin birbirinden ayrılmaya başladığı kabul edilmektedir (Bremmer ve Roodenburg, s. 8).

Romantik dönemde komik duygusu "zararsız bir kusur hali"ne gösterilen tepki olarak tanımlanıyordu. 18. Yüzyıldan başlayarak, benzer gözükmeyen şeylerde benzerlik, benzer görünen şeylerde benzemezlik, yani "uyumsuzluk" bulunması halinde, bu durumun "komik" olduğu ve gülmeye yol açacağı yolundaki bir anlayışın yaygınlık kazanmaya başladığını görürüz. Genel olarak "uyumsuzluk" hallerinin algılanmasına bağlı olan bu açıklama, söz konusu "uyumsuzluk"un bilişsel, ahlaki ya da formel özellikleri olabileceğini öngörmektedir. Bu çerçevede, örneğin, bilişsel uyumsuzluk olgusunun "saf komik" olarak nitelenen karakterler üzerinden örneklendiğini söyleyebiliriz. Ahlaki uyumsuzluk ise "soylu" ile "aşağılık" olanın bir arada algılanması hali olarak tanımlanabilir. Platon'dan kaynaklanan bu yaklaşım, Bergson'un canlı bir organizmada hissedilen "mekanik katılık"ların gülmeye yol açtığına ilişkin görüşüyle bağlantılıdır; bu yönüyle, bir yandan da "üstünlük kuramı"na, yani, komiğin iki farklı şey arasındaki mukayeseden, mukayese edilen şeylerden birinin "standart-altı" olarak algılanmasından kaynaklandığı yolundaki görüşe yaklaşır (Holland, s. 21-23). Formel uyumsuzluk kuramı ise, daha çok Aristoteles'in fikirlerine dayanır. Buna göre, komik duygusu, "bir şeyle o şeyin sunumu arasındaki uyumsuzluk"tan kaynaklanmaktadır[27].

---

fıkralarda alay konusu yapılan bölge, kent ve gruplarla ilgili bir çalışma için, bkz. Christie Davies, *Jokes and their Relation to Society*, Mouton de Gruyter, New York, 1998, s. 1-10.

27 Bergson'un görüşleri, günümüzde Fransız edebiyat eleştirmeni Genette tarafından da geliştirilmektedir: Hokenson, Gerard Genette'in *Figures V* adlı yapıtında "komik"i toplumsal değil bireysel bir olgu olarak ele aldığını ve bu kavramı, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi, "özneyle nesne arasındaki ilişki üzerinden belirlenen bir olgu" olarak nitelediğini belirtir. Şu halde, komik nesnelerden ya da "nesnel komik"ten değil, "komik

Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik* adlı yapıtında, komiği aşırılığa vardıran ve tek amacı ne pahasına olursa olsun güldürmek olan "bayağı komedyen"le, güldürücü olanı zevkli bir biçimde sunan "hazırcevap" (eutrapeloi) arasında ayırım yapar. *Ketorik* adlı yapıtında ise bazı komikliklerin kibar insanlara uyacağını, bazılarınınsa uymayacağını belirtir. Buna göre, kibar kişinin ironi aracılığıyla "kendi kendisini eğlendirmesi" söz konusuyken, "bayağı komedyen" kendi komik duygusunun esiridir; güldürücü etki sağlamak için ne kendi şahsını ne de başkalarını kötü duruma düşürmekten kaçınmaz. "Kibar komedyen"se ölçüyü bilir. Bremmer'e göre, 4. yüzyıldan itibaren symposion'daki komik dikkate değer bir dönüşümden geçer. Öncelikle, bayağı komik, "mizah"ın (humor) bir ifadesi olarak kabul görmemeye başlar; başkalarına hakaret içeren şakalar da gözden düşer (Bremmer, s. 21)[28].

Aristoteles'ten sonra gelen klasik çağ yazarları, örneğin Ci-

---

ilişki"lerden söz edilmesi doğru olacaktır. Bir taraftan da "üstünlük" kuramından yararlanan Genette, tiyatroda "izleyicinin karakterden daha çok şey bilmesi"nin yol açtığı komik olgusundan söz eder. Ayrıca, kişinin kendisi çok fazla işin içine girmemek kaydıyla, bir karakterin amacı ile aldığı sonuç arasındaki uyumsuzluğu görmekten de komik haz duyacağını belirtir. Bu da onu "uyumsuzluk" kuramına yaklaştırır. Uyumsuzluğun sezilmesi zekâya ait bir olgudur ve bu sezginin hem duygusal hem de fiziksel etkileri vardır. Bu açıdan, Genette'e göre, komik, "zekâya ait bir işlemin estetik sonucudur" denilebilir. Genette, ironiyi, bir olgunun "sözde inkarı" olarak nitelerken, mizahı (humor) bir olgunun "sözde haklı çıkarılması" olarak niteler. Bu açıdan bakıldığında, ironide komik bir unsur bulunmayabilir. İnce mizah ise hem eğlendirici hem de muğlak olabilir. Bu yönüyle komik alanına daha yakındır. Genette'e göre, delilik bir açıdan komiğin doğal bir uzantısıdır. Dolayısıyla Fliegel'in geliştirdiği görüşlerle Genette'in görüşleri arasında bir benzerlik olduğu düşünülebilir. (Hokenson, s. 242-45).

28 Burada, Nasreddin Hoca'nın bir "baffoon", yani bayağı komik olup olmadığı sorgulanabilir. Bu sorunun cevabının, fıkraların oluşturulduğu zamanlarda neyin bayağı kabul edilip edilmediği sorusuna verilecek cevapla yakından ilgili olduğu ise kuşkusuzdur.

cero da, "mizahi zekâ"nın (wit), sınırları "sosyal olarak kabul edilebilir olan"la belirlenen "saygıdeğerlik alanı"nda faaliyet göstermesi gerektiğini kabul etmiştir. Cicero *De Oratore* adlı yapıtında, hatiplerin "komik unsuru"nu çatışma için değil, izleyicilerini ikna etmek için kullanması gerektiğini söyler. Bu konuda iki sınır çizgisine dikkat çeker: Komik, genel olarak büyük suçları ve büyük acıları ele almaktan kaçınmalıdır. İkinci olarak, fiziksel görünüme ilişkin unsurların komik tarafından ele alınmasında ihtiyatlı davranılmalıdır. Cicero'ya göre, güldürücü olan her şey komik değildir. Kaba bir soytarı da güldürücü etkiler uyandırabilir ancak Cicero'nun tanımladığı "saygın komik"in dışında kalır. Graf, Yunan ve Roma komikleri arasındaki farklılığa dikkat çekmektedir: Plautus'un komedilerinde Yunan şehirlerinde geçen olaylar, Roma ahlakının uygun görmediği ve Yunanlılara özgü olarak tanımlanan aşırılıklar söz konusudur. Örneğin, babasını kölelerin yardımıyla kandıran genç adam, kölelerin serbestlik ve aşırılıkları, genel olarak yasaklanan şeylerin serbestçe teşhir edilmesi gibi konular bu kapsamda değerlendirilmelidir. Bu durum şöyle izah edilmektedir: Yunan komedisi kendi sosyal normları içinde kalır; Roma komedisi ise, ahlaki açıdan düşük bulduğu ve kendi toplumunda yasakladığı unsurları başka bir toprağa aktararak tersine döndürülmüş bir dünya imgesi oluşturmayı hedefler. Böylece komedilere normal düzenin tersine döndüğü bir karnaval havası kazandırmaya çalışır (Graf, s. 30-35)[29].

---

29 Graf, Fritz; "Cicero, Plautus and Roman Laughter", *A Cultural History of Humor* içinde, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press, GB, 1997.

Bu açıdan bakıldığında, Nasreddin Hoca ve ailesinin yaşam biçiminin benzer biçimde bir tür karnaval hayatı olup olmadığı sorgulanabilir.

Ayrıca bkz. Brian Edwards, "Verbum Ludens, or The Antic Disposition of words: Towards a Theory of the Comic", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985. Edwards, Kristeva'nın "dialogic" karnaval tanımlamasından yola çıkar. Buna

Bu noktadan itibaren, komik kavramını işlevsel açıdan ele almaya başlayabiliriz: "Komik kavramı"nı, bu kavramın sosyal kullanımına ilişkin bulgular aracılığıyla tanımlamaya çalışan kuramlar, genel olarak, toplumsal eleştiriye yönelik bir edebi tür olan "satir"in komikle bağlantısı üzerinde durur. Buna göre, "komik", sosyal normlara uyulmasının sağlanması, ya da tam tersine, bu normların yeni normlar oluşturulmak için yıkılması amacıyla kullanılan bir tekniktir. Komiğin bir üçüncü kullanım alanı ise, "kaybedilen bir şeyin yeniden kazanılması" olgusu ile ilgilidir (Örneğin, Nasreddin Hoca'nın eşeğini kaybedip bulması fıkrası bu çerçevede ele alınabilir). Holland, komiğin sosyal işlevinden yola çıkan tanımlama çabalarını şu şekilde kategorize eder: Komik, öncelikle, sosyal düzenleme ve düzeltme amaçlarına yönelir; bu çerçevede, istenilen bir düzene "geri dönüş"ü; ya da tam tersine, "sosyal devrim" ihtiyacını; yahut da, toplum içinde yaşamanın, yani sosyalliğin olumlanmasını öngörür. Komiğin bir diğer boyutu "dinsel arınma" kavramıyla ilgilidir: Buna göre, komik, yaşamın Tanrı'nın armağanı olarak olumlanması; ya da tam tersine, yaşamın aşağı ve günahkarca bir süreç olarak red-

göre, karnavala katılan hem özne hem nesne konumundadır; karnaval hem bir gösteridir, hem de bir sahneden yoksundur; hem bir oyundur hem de gündelik bir faaliyetin parçasıdır. Bu olgu, dilin, "çoklu yapılar"ı içinde barındırması (heteroglossia) durumuyla olduğu kadar, anlamı hem yaratma hem de bozma niteliğiyle de ilgilidir. Derrida'nın "differance" kavramı ve Barthes'ın "metinlerarasılık" kavramı da bu çerçevede ele alınmalıdır: Buna göre, dil gerçeği yansıtamaz; daima bir alıntılar kümesi olarak kalmak durumundadır. Komik olgusunun karmaşıklığının ve belirlenmesindeki zorluğun kökeninde de, dilin bu "muğlaklık" özelliği vardır. Edwards'a göre, "komik", bir "metnin performansı" ile o "performansın izleyicisi" arasında gerçekleşen bir "iletişim" olgusunu gösterir. Dile ait bu genel özellik, yani anlamın "metinle izleyici arasındaki alış veriş" üzerinden belirlenmesi, komik söz konusu olduğunda daha belirginleşir; çünkü komik türler yapıları gereği bir "ikililik özelliği" taşımaktadır (Edwards, s. 43-47).

dedilmesi amacıyla kullanılır. Komik, bir diğer yönüyle de, "aşkınlık"a (transcendental) yönelir: Burada da, ya hayatın aşağılık bir durum olarak red ve/veya kabulü, ardından da, bu şekilde tanımlanan yaşamın "ötesine geçme" çabası söz konusudur[30]. Holland, bu çeşitli ve çelişkili kuramlardan yola çıkarak, "komik arınma" (catharsis) durumunun, topluma, insan bedenine, dünyevi yaşama, dine ya da aşkınlık duygularına karşı bir kabul ya da red, yahut bir boyun eğme ya da aşma durumu olduğu kanısına varmaktadır (Holland, s. 92-103).

Bütüncüllüğü açısından Holland'ınkine benzeyen "global" bir perspektiften hareket eden Flieger, komik olgusunu analiz ederken, dikkatimizi başlıca dört alana çeker. Buna göre; 1. Komik, otoriter sistemleri yıkmak/aşmdırmak için kullanılan bir teknik ve "silah"tır. Hem otoriter ve ataerkil sistemler, hem de "logocentric" denilen ve "rasyonel düşüncenin egemenliğindeki" sistemler, komiğin "saldırı alanı"na girer. 2. Komik halihazırda meydana gelen bir şeyleri temsil eder; Lacancı "arzu" (desire) kavramına ilişkin bir metafor işlevi görür. 3. İnsan varlığının öznelliğini ve bu varlığın insanlararası ilişki üzerinden gelişen bir süreç olduğunu gösteren bir paradigma oluşturur. 4. Her şey söylendikten sonra geriye kalanı, "arzu"nun aşırılığını gösteren bir delil ya da belirtidir. Flieger'e göre, komiğin edebi metinlerin oluşumundaki rolünü anlamaya yönelik bu dört anlayış, kendilerine karşılık gelen dört analitik yöntem üzerinden örneklendirilebilir: Bunlar da sırasıyla, komiğin bir teknik olarak ele alındığı "şaka ve pun" türü ürünlerin incelenmesini; ikinci olarak, komiğin

30 Bunun bir adım ötesinde ise, yaşamın kabulünü de reddini de aşan bir mistisizm haline ulaşılması söz konusudur ki, bu son durumun, Sufi geleneği ve "Melami neşesi" kavramları üzerinden örneklendirilebileceğini düşünüyoruz . Nasreddin Hoca da bir yönüyle bu kategoriler açısından ele alınabilir.

bir metafor olarak alındığı ve tek tek metinler yerine, "toplu yapıtlar" ya da "yapıt grupları" üzerinden yapılan incelemeleri; üçüncü olarak, komiğin bir paradigma olarak ele alındığı ve somut yapıtlardan çok, genel anlamda "yapıt"ın ya da "metnin" ne olduğuna ilişkin çalışmaları, örneğin, edebiyat yapıtıyla rüyanın ve komiğin karşılaştırılması, komik-erotik bağlantısının kurulması gibi hususları; dördüncü olarak, üçüncü hususdan hareketle, "semptom" olarak analiz edilen "komik"in, daima "arzu"yla bir arada olduğunun dikkate alınmasını; "arzu"nun yalnızca edebi alış verişi değil, "öznelerarası iç içelik" olarak tanımlanabilecek her türlü "insani alış veriş"i harekete geçiren güç olarak değerlendirilmesini içerir (Flieger, s. 9-10).

Hobbes'un "üstünlük kuramı"ndan ve Lacancı bir bakış açısından hareket eden Susan Purdie, *Comedy: The Mastery of Discourse* (1993) adlı yapıtında, komiğin sosyal bir olgu niteliği taşıması gerçeğinden yola çıkarak, Fliegel ve Holland'ınkine benzer görüşleri savunmaktadır[31]. Buna göre, komiğin ortaya çıkmasında iç ve dış baskılardan kurtulma halinin yanı sıra, bir taraftan "çiğnenen" kuralın vurgulanması, doğru davranışın ne olduğunun ima edilmesi, diğer taraftan da, kural üzerinde hakimiyet kazanılması söz konusudur. Böylece, "babanın temsil ettiği sembolik kural" hem çiğnenecek hem de yeniden kurulacaktır. Purdie'ye göre, normatif kurallar ve inançlar, "yapısal anlamda sabit kalamama" özelliği taşımaktadır. Komik karakter bu "dinamik" yapıyı kullanarak etki uyandırır; kuralların hem bozulması hem de yeniden vurgulanması, toplumsal güç ilişkilerindeki gerilimin de bir yansıması ve ifadesidir (Hokenson, s. 206-10)[32].

---

31 Purdie, Susan; *Comedy: The Mastery of Discourse*, University of Toronto Press, Toronto, 1993.

32 Hokenson, Jan Walsh; *The Idea of Comedy*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2006.

Komiğin sosyal işlevine öncelik veren kuramlar arasında, Marxist komik anlayışının da ele alınması yararlı olacaktır: Pavel Petr'e göre, Marxist komik anlayışı, Marx'ın, *Hegel'in Hukuk Felsefesi'nin Eleştirisine Katkı* (1844) adlı yapıtında formüle edilmiştir[33]. Buna göre, komedi tarihi bir kavramın/formun "dünya ölçeğinde" ulaşacağı "nihai nokta"yı gösterir. Örneğin, "Yunan Tanrıları" Aeschylus'ta trajikken, Pagan kültürünün son aşamasını simgeleyen Lucian'da komik haline gelmiştir. Tarihsel gelişimin bu çizgiyi izlemesinin nedeni ise, insan türünün kendi geçmişinden "mutlu" bir biçimde ayrılabilmesini temin etmektir. Petr, önde gelen Marxist araştırmacıların yapıtları üzerinde yaptığı çalışma sonucunda, Marxist ideolojinin genel komik anlayışını şu hususlar üzerinden tanımlar: 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. Petr'in örnekleri arasında Kafka'nın *Dava*'sının, başlangıçta, özellikle de yazarı tarafından, komik bir yapıt olarak kabul edilmesi olgusu yer alır. Bu yapıt, sonraki kuşaklar tarafından trajik olarak algılanmıştır. Benzer biçimde, *Don Quixhote* da farklı değerlendirmelere tabi tutulan bir metindir. Bu kuramın üçüncü ilkesi, yani "edebiyattaki komik unsurunun nesnel komiği yansıttığı" hususu ise, Marxist incelemecilerin "nesnel gerçekliğin yasaları"nı bilme iddialarından kaynaklanır. Buna göre, "gerçeklik", özneden bağımsız olarak, "nesnel biçimde" mevcuttur. Edebiyat, sosyalist bir perspektif üzerinden, ideolojik olarak doğru olanı ve olmayanı gösterir (Petr, s. 57-63)

Komiğin sosyal işlevlerine değinirken şu hususun da kaydedilmesi yararlı olacaktır: Buna göre, komik unsurlar, bireyin

33 Petr, Pavel; "Marxist Theories of the Comic", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

ve topluluğun tanımlanmasında araç olarak kullanılabilir. Bu anlamda, "komik stereotipler" hem grubun kendisini, hem de rakip ya da farklı grupları göstermekte işe yarar. Bu kapsamda, zaman zaman, bir grubun kendileri için kullanılan ve temelde aşağılayıcı olan terimleri "komik öztanımlayıcı" olarak kabul etmesi mümkündür. Örneğin, Fransız İhtilali'nin "sansculottes"u ("baldırıçıplaklar") bu grupta gösterilebilir. Aynı şekilde, Yahudi fıkralarının Yahudiler arasında çok yaygın olarak anlatılması da bu durumun bir yansımasıdır. Karadeniz yöresi insanlarının Laz fıkrası anlatma eğilimi de aynı kökenden kaynaklanır. Benzer biçimde, stereotiplerin kullanıldığı etnik ve bölgesel fıkralar bu gruba girer. Bir grupla rakip grup arasında ten rengi, fiziksel özellikler vs. ayırımı varsa, söz konusu komik ayırıcıların kullanılması daha da kolaylaşmaktadır (Bodi, s. 67-75)[34].

Komik kavramını sosyal bir bağlam içinde ele aldıktan sonra, komiğin insan zihninin işleyişi içindeki yerini ve psikolojik açıdan taşıdığı önemi daha ayrıntılı biçimde incelemeye yönelebiliriz. Bu konudaki görüşlerin kaynağında Freud'un komik ve komikle bağlantılı olgular üzerine yaptığı çalışmalar yer almaktadır: Freud'un fıkra, komik ve mizah (humor) konusunda yaptığı ayırım, fıkranın üç, komiğin iki ve mizahın tek bir kişiyle yapılıyor olduğu fikrine dayanır. Her üç durumda da, psikolojik enerjinin kullanımına ve tasarruf edilmesine ilişkin bir prensip geçerlidir. Buna göre, fıkrada "baskılamaya ayrılan enerji"de, mizahta (humor) "duygusal enerji"de, komikte ise "düşünceye ayrılan enerji"de tasarruf yapılması söz konusudur: Komik olgusunda, başlangıçta, bir şeyin "açıklanmasına" yönelik bir ihtiyacın bulunduğu zannedilirken, bu ihtiyacın aslında mevcut olmadığının anlaşılmasıyla (enerji

34 Bodi, Leslie; "Comic Ambivalence as an Identity Marker", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

tasarrufu yapılması) ve "komik rahatlama"nın ortaya çıkması söz konusudur. Buna göre, çok miktarda enerji ve ilgi gerektiren bir durumda, umulandan az gayret gösterilmesi komik duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Freud, 1923'ten itibaren "yapısal kuram" (structural theory) adını taşıyan yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu açıdan, mizah "süperego"ya, komik "ego"ya, fıkra ise "id"e yönelir diyebiliriz. Mizahta ilişki süperego ile ego arasındadır; fıkrada id dürtülerinin ego savunmalarından geçmesi; komikte ise, egonun, iki ayrı ego süreci arasındaki farklılığa dikkat etmesi (örneğin düşünce ile hareket) söz konusudur. Holland'ın, Freud'un kuramına yönelik temel itirazı ruhsal enerji kavramına yönelir. Buna göre, bu kavram 1960'lardan itibaren gözden düşmeye başlamıştır (Holland, s. 50-53).

Freud'un komik konusundaki görüşleri, daha çok "fıkra"lar üzerinde yaptığı çalışmalardan kaynaklanır. Freud, "komik"in, "fıkra"nın "anlatan", "dinleyen" ve "fıkranın hedefi" biçimindeki "üçlü yapı"sından farklı olarak, "ikili bir yapı"dan oluştuğu kanısındadır[35]. Bu ikili, "gülen kişi" ve "gülmenin yöneldiği dış nesne"den oluşur; üçüncü bir kişiye ihtiyaç yoktur. Buna göre, komik, "gözlenen bir durum"la, kişinin zihinsel, kendisinin o durumdaki "varsayımsal pozisyonu" arasındaki bir karşılaştırmadan doğar. Freud'un "zihinsel taklit" (ideational mimetics) adıyla tanımladığı bu olguya göre, "gözleyen"in komik duygusunu hissetmesi, "gözlenen durum"un, "gözleyen"de, "bu işin normalde gerektirdiği enerjiden fazlasını tükettiği kanısı"nı doğurmasına bağlıdır. Bu

35 Fliegel, Freud'un fıkra ve komik arasında yaptığı ayırımı eleştirir. Buna göre, bu iki kavram arasındaki tek dikkate değer farklılık, fıkranın maksatlı olması, komik durumlarınsa, genel olarak, kazaen meydana gelmesidir. Aynı zamanda, fıkralarda bilinçdışı süreçlerin daha büyük bir rolü olduğu da söylenebilir. Bununla birlikte, nihai olarak, bütün gülme süreçlerinin aslında bilinçdışı "arzu"nun bir ifadesi olduğu da unutulmamalıdır (Fliegel, s. 81).

durumda "iki ayrı enerji yatırımı"na ilişkin bir yargıdan söz edilecektir: Bunlardan ilki "gözlemcinin kendi üzerine yaptığı yatırım"a, yani kendisinin aynı durumda harcaması gerektiğini hayal ettiği enerji miktarına ilişkin olup, diğeri, "gözlemcinin empati yoluyla diğer kişinin harcaması gerektiğini hissettiği enerji yatırımı"na ilişkin yargısıdır. Burada gözlemci, gözleneni psikolojik düzlemde taklit eder: Bu psikolojik taklit olgusu Freud tarafından "komik ödünç verme" kavramı altında ifade edilmiştir[36]. Lacancı bir perspektiften yola çıkan Jeffrey Mehlman, Freud'daki komik olgusunu şu şekilde yorumlar: Ego, dış dünyaya ait olup, Freud'un tanımladığı "ödünç verme" ya da "zihinsel taklit" (ideational mimetics) olguları aracılığıyla içselleştirilen bir "imge"ye dayanır[37]; bu nedenle, temel bir perspektif bölünmesini yansıttığı söylenebilir. Dış dünyaya ait bir imgenin içselleştirilmesine dayandığı için, bir yandan yabancılaşma unsurları içeren, ancak, yine bu özelliğiyle, bir yanıyla da mukayeseler yapmaya imkân veren bir olgudur. Mehlman'a göre, "komik ödünç verme olgusu" da egonun kuruluşuna benzer biçimde inşa edilen bir yapıyı gösterir. Bu açıdan bakıldığında, komikteki gülmenin, gülü-

---

36 Fliegel, Freud'un zihinsel taklit (ideational mimetics) kavramını, *Narcissism: An Introduction* (1914), *Mourning and Melancholia* (1917), *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1921) adlı yapıtlarında geliştirdiği narsisizm kavramını açıklamakta kullanır. Buna göre, bir başkasının imgesinin içselleştirilmesi kavramı narsisizmi açıklamakta çok önemlidir. Bu olgunun *Totem and Taboo*'da (1912) ifade edilen yamyamlık ve törensel kurban fikriyle de ilgisi vardır. Bütün bu olgularda, içselleştirme ve özdeşleşme yoluyla bir "ego ideali"nin oluşturulması söz konusudur, (Fliegel, s. 79).

37 Mehlman, Jeffrey, ed.; *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis Yale French Studies*, 48, Kraus Reprints, New York, 1976.
"How to Read Freud on Jokes", *New Literary History*, 6.2 (Winter 1975). Burada zihinsel taklit, tekrarlama ve anlama istekleriyle iç içedir. Söz konusu isteğin bilinçdışı süreçler tarafından belirlendiği de burada belirtilmelidir.

nen imgenin içselleştirilmiş olması yüzünden, gülenin kendi kendisine güldüğü bir durumu ifade ettiği söylenebilir; bu durum, aynı zamanda, gülenin daha üstün olan pozisyonunun "aşınması" anlamına da gelir. Bu durumda, gülme olgusunda, "'gülen'in, kendisini 'gülünen'e oranla üstün hissettiğini kabul eden komik kuramları" (Hobbes) çerçevesinden bakıldığında bile, mazoşistik bir unsur bulunduğu belirtilmelidir. Çünkü, hem "gülen", hem de "gülünen", bölünmüş bir egonun özdeşleşim nesneleridir. Bir tarafa yönelen saldırganlık diğer tarafa da yönelecektir. Özetle söylersek, "zihinsel taklit" insanlararası iletişim süreçlerinin bir parçası olma özelliği taşır; o halde, komik sosyal bir olgudur diyebiliriz (Fliegel, s. 81-83).

Psikanalizin ikinci kuşağına mensup bir araştırmacı olan Kris, komik olgusunun, egonun eski çatışmalarından kaynaklandığı kanısındadır; buna göre, komik eski bir problemle ilgili olarak kazanılmış bir zaferin ve çözümün tekrarlanmasıyla ilgili bir olgudur. Bu açıdan, "tehlikeden uzaklaşma" duygusuyla bir arada algılanır. O yüzden, komik duygusunun ortaya çıkabilmesi, komik algısına yol açan kişi ya da olayla belirli bir "mesafe"nin korunmasını zorunlu kılar. Bu durumun bilinçdışı ile bilinç alanlarını ayıran "sansür mekanizması" ya da "baskılama bariyeri" ile ilgisi vardır. Kris'e göre, iki şey zihindeki sansür mekanizmasının aşılmasına olanak vermektedir: İçerik olarak idi, kamuflaj ya da form olarak süperegoyu tatmin eden şeyler sansür barajını aşabilir. Bu ikinci özellik, "komiği yer, zaman ya da konu olarak spesifik bir olgu haline getirir. Komik, süperegonun tümüyle yasakladığı ya da ilgili olmadığı şeyleri konu olarak alamaz. Büyük felaketlerin ya da hastalıkların komiğe konu olmaması bu nedenledir. Komik, süperego için halihazırda temsili özellikleri olan bir durumu ele almalıdır. Bu yüzden, örneğin, eski kuşağın kılık kıyafeti komik olarak algılanır, ama iki yüzyıl öncesinin kıyafeti komik değildir; çünkü süperegoda herhangi bir çatışma fikri uyandırmaz (Holland, s. 55).

Fliegel, "komik kavramı"nı geliştirirken, Bataille'ın erotisizm konusundaki görüşlerinden yararlanır. Bataille'a göre, "'orgazm' ölümle oynanan 'kontrollü bir oyun'dur". Cinsellik bazı sınırları aşmayı, ancak bir yandan da, bu sınırları muhafaza etmeyi, yani aşılan ya da zorlanan sınıra geri dönmeyi ifade eder. Konuyu şu şekilde açabiliriz: Orgazm sırasında benliğin kontrolünün geçici bir süre için kaybedilmesi, kişinin varlığını başka bir kişiyle birleştirerek ayrı bir birey olma niteliğini bırakması söz konusudur. Bu geçici sürenin sonunda ise, benlik sınırları yeniden kurulur; kişi kendi kimlik ve farklılık bilincine geri döner. Fliegel, Bataille'ın orgazmın işlevi konusundaki bu görüşlerini, Blanchot'nun "mutlak komik" konusundaki görüşleriyle bağdaştırır. Buna göre, komik, "rasyonel" olandan "irrasyonel"e, yani "akıl"dan "delilik"e doğru atılan bir adımı, bu adımın geçici ve geriye dönüşlü olması nedeniyle de, nihai olarak, akıl sağlığını ve rasyonel düşünceyi korumaya hizmet eden bir süreci göstermektedir (Fliegel, s. 44-45). Bir diğer deyişle, kişi komiğin etkisi altına girdiği zaman, gündelik rasyonel düşünme süreçlerini bir tarafa bırakır, bilinçdışının irrasyonel alanından gelen etkilere açılır; bu açıdan "psikotik deneyim"in sınırları içine girmiş olur. Ancak bu süreç mutlak bir özellik taşımaz. Kişi kısa bir süre sonra, içine girdiği bu "irrasyonel süreç"ten gündelik hayatın rasyonel duygu ve düşünce sistemine geri dönmek zorundadır; aksi takdirde "psikotik" bir deneyime hapsolmuş olur. Şu halde, "komik süreç" daima bir "kesintililik hali" içinde devam eder, rasyonelin alanından çıkıp tekrar rasyonele dönmeyi ifade eder; bu açıdan, yapı olarak diyalektik bir özelliğe sahiptir demek mümkündür[38].

38 İngiliz "nesne ilişkileri kuramı"na (object-relations theory) göre ise, komik olgusu "nesne sürekliliği" (object constancy) ve "benliğin bütünlüğü" (self-coherence) temaları içinde açıklanabilir. Komik, egonun bütünlüğüne yönelik "sınırlı bir tehdit" halini gösterir; Kernberg, komik olgusunu, "erken dönem nesne temsilcileri" (ebeveyn imagoları) arasında geçen bir tür tiyatro olarak görür. Buna göre, fıkralar genel olarak anne, baba ve

Erotizm ve komik, yapılarında "oyun unsuru" barındırmaları nedeniyle de birbiriyle bağlantılıdır: Hem erotisizmde hem de komikte, oyun olgusunun "–miş gibi yapma" ile "dış dünyanın gerçekliği"ni tanıma arasında gidip gelmeye dayanan "süreksizlik" ya da "kesintililik" hali mevcuttur[39].

Bu alt-bölümün sonunda, "komik" kavramıyla ilgili tartışmaların devam ettiğini, farklı perspektifleri yansıtan görüşlerin hiçbirinin genel kabul görmediğini hatırlatalım (Holland, s. 16-17).

Komedi Kavramı

Eski Yunan'da komedi, "Dionysia" ve "Lenaea" bayramları sırasında sahnelenen ve "dinsel" işlevleri olan oyunlardan meydana gelen bir edebi türdü. Bu kapsamda, Eleusis gizem

kardeş figürleri ile olan ilişkileri ele alır. Burada, bölme (splitting) ve bastırma (repression) mekanizmalarının, farklı "uyumsuzluk" (incongruity) hallerini göstermekte kullanılabileceğini de belirtelim. Heinz Kohut'un, gülmeyle ilgili olarak, "idealize edilmiş ebeveyn imgesi"nden (idealized parental imago) yola çıkarak, Hobbes'un öne sürdüğü "üstünlük ve aniden hissedilen zafer" duyguları kuramını benimsediği söylenebilir. Aynı kaynaktan yola çıkılarak, idealin kaybının yarattığı "yaralanma ve uyumsuzluk" halleri de komik duygusuyla ilişkilendirilebilir (Holland, s. 59-60).

39 Freud'a göre, çocukluk dönemine "gerileme" komik olgusunun ardındaki etkendir (Gutwirth, s. 71-81). Holland da "komik algısı"nın yalnızca "oyun olgusu" içinde mümkün olabileceği kanısındadır. "Oyun olgusu" ise, genel olarak, "korku duygusu"nun bulunmadığı hallerde mümkün gözükmektedir. Şu halde, komik, oyun atmosferiyle, yani korku unsurunun bulunmadığı durumlarla bağlantılıdır. Holland'ın kaydettiği Johann Huizinga'nın kuramına göre, oyun hayatın olağan akışının dışında, "ciddi olmayan", ancak oyuncunun yoğun katılımını gerektiren, kendine özgü zaman-mekân sınırları ve kuralları olan, oyuncuların kendilerini genel dünyadan ayırdıkları ve farklılıklarını vurguladıkları, bu açıdan, sosyal gruplar oluşturmaya hizmet eden bir faaliyet biçimidir (Holland, s. 31). Komik olgusunun ikinci bir özelliği zamanlamayla ilgilidir: Buna göre, umulmadık olma ve "anidenlik" komik algısı için zorunlu koşullardır.

kültüne katılmak üzere Atina'dan Eleusis'e gidenlere, yol boyunca "güldürücü sözlerle sataşılması" da komedi geleneğine ait bir özellikti. Cornford, eski Atina'da, yukarıda değinilen sürecin bir parçası olarak yapılan "phallus alayları"nı, komedinin kökeni olarak kabul eder[40]. Buna göre, Aristophanes'in temsil ettiği "eski komedi" erkek cinsel organı maketlerinin törenle taşındığı phallus alaylarından doğmuştur. Söz konusu törenlerde sergilenen müstehcenlik, "cinsel büyü" fikriyle ve buna bağlı olarak, "bereket" törenleriyle ilişkiliydi (Cornford, s. 113). Cornford, iki önemli komik türün, "satir" ve "fars"ın da bu kaynaktan geldiği kanısındadır: Aristophanes'in komedilerinde, "satir", ölüme ve kısırlığa yönelik bir kızgınlığı ifade ederken, "fars" müstehcenliğin ve cinsellikteki irrasyonel unsurun kutlanışını gösteriyordu. Özellikle Dionysos ve Demeter tapımlarında "düzenin tersine çevrilmesi" ve "irrasyonel" kavramlarının önemi düşünülecek olursa, komedinin ve komedinin yol açtığı gülmenin bu "akıldışı" yönü daha belirgin olarak görülecektir (Bremmer, s. 13). Bir başka Aristophanes uzmanı olan Cedric Whitman'a göre de, eski komedinin tipik kahramanı "irrasyonel" bir gücü temsil ediyordu; bu güç Tanrıları bile yerinden oynatacak kadar büyük bir etkiye sahipti[41]. Bu açıdan bakıldığında, eski komedideki "komik-kahraman"ın normal dünyaya karşı "delilik"in zaferini temsil ettiği söylenebilir. Ancak, "normal" dünyanın da, aslında sorunlu olduğu, ahlak ve mantık kavramlarının zaman zaman insan varlığını sınırlayan güçlere dönüştüğü unutulmamalıdır. Bu noktada, "saçma" kavramının, evrenin gerçek doğasını anlatmaya en yakın kavram olarak ortaya çıktığı söylenebilir[42].

40 Cornford, M. F; *The Origin of Attic Comedy, Doubleday*, New York, 1961.

41 Whitman, Cedric; *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge, 1964.

42 Bir Shakespeare uzmanı olan Barber, festival komedileriyle Shakespeare'in komedilerini karşılaştırır. Buna göre, Saturnalia adını taşıyan festivallerdeki komediler, esas olarak, disiplin ve katılıkla karakterize olan "nor-

Komedideki "rasyonel-irrasyonel" çatışması, Michael Gelven'in *Truth and the Comedic Art* (2000) adlı yapıtında da ele alınır: Gelven, irrasyoneli algılama kapasitesinin ancak rasyonel zihinde mevcut olabileceği kanısındadır[43]. Buna göre, çevresi hakkında fikir yürüten "rasyonel bir zihin", bu kapsamda gözlediği "irrasyonel" unsurlara yönelik tepkisini "gülerek" ifade eder. Bu anlamda, neşenin kaynağı zekâdır. Gelven, Kant ve Schopenhauer'ın yapıtlarında, "irrasyonel ancak tehlikeli olmayan bir durumun aniden farkına varılması"nın komik duygusunun kaynağı olarak gösterildiğini belirtir. Buradan yola çıkan yazara göre, insan yaradılışında, irrasyonele yönelik doğal bir eğilim vardır. Bu perspektiften baktığımızda, "komedi" kendi aptallığımızdan ya da deliliğimizden rahatsız olmadan, bu aptallık ya da delilik olgusunu yaşamamıza olanak veren bir sanat dalı olarak görülmelidir. Bir bakıma, komedinin insanın kendi sınırlılığını kabul etmesine yardımcı olduğu da söylenebilir. Başkalarına gülebilen kişi, komedi aracılığıyla kendisine de gülme olanağı bulur. Bu durum insan olmanın şartlarından biridir. Bir diğer deyişle, komedi, insanın kendi aptallığını bağışlaması anlamına gelir.

Komedideki irrasyonel unsuru Glasgow tarafından da ele alınmıştır: R. D. V. Glasgow, *Madness, Masks, and Laughter: An*

---

mal hayat"tan "özgürlük"e bir sıçrayışı gösterir. Bu açıdan bakıldığında, Shakespeare'in düzenin yeniden kurulması fikrini içinde barındıran komedileri, Aristophanes'inkilerden farklı olarak, farsa değil ince mizaha (humor) yönelir. Buna göre, nihai bir uyum duygusunun ortaya çıkmaması ve komedinin Saturnalia sınırları içinde kalması halinde, farsla karşı karşıya olduğumuz söylenebilecektir: Saturnalia komedisinin sonunda mevcut düzenin uyum içinde yeniden kurulması değil, yeni bir düzenin ortaya çıkması söz konusudur (Gurewitch, 1975, s. 37-40, 46-47). Bu noktada, Nasreddin Hoca'nın farsın sınırları dışına çıkıp çıkmadığı sorusu sorulabilir. Öte yandan, ironi bölümünde ele aldığımız *Dayım Napolyon*, özellikle cinsel enerjiden yola çıkmasıyla farsın tipik bir örneğini oluşturur diyebiliriz.

43 Gelven, Michael; *Truth and the Comedic Art*, State University of New York Press, New York, 2000.

Essay on Comedy (1995) adlı yapıtında, komik türleri "gülme etkisi yaratan olgular" başlığı altında ele alır[44]. "Üstünlük" kuramının bir uygulayıcısı olan Glasgow'a göre, insan bireyinin, içinde bulunduğu sosyal sistemle olan ilişkisi "çatışmalı"dır. Toplumda görünen "düzen hali", aslında, bilinmeyenin ve "kaos"un üstüne örtülmüş bir maskeden ibarettir (Glasgow, s. 30). Komedi, "komik mesafe" sayesinde izleyicilere hem bu maskenin ötesini görebilme, hem de gördüklerinden zarara uğramama yeteneği kazandırır. Seyircinin bu "üstünlük hali", komedinin "kendi kendini alkışlama" özelliği taşımasına yol açar: Ahlaki kuralları "oyundaki karakterler"den daha iyi bilen izleyici, bu üstünlüğü sayesinde, onlara gülme ayrıcalığına da sahiptir. Glasgow, komedi izlenirken, toplumsal hayata yön veren "sosyal maske"nin takılmasına ihtiyaç bulunmadığını, bu kapsamda, özellikle "soytarı" ya da "budala" figürünün öne çıktığını, komedi sayesinde kişinin kendi içindeki "deli"yi ya da "budala"yı birkaç saatliğine serbest bırakabildiğini söyler. Bu durum "komik karakter"le izleyici arasındaki mesafenin kalkması, onun yerine "özdeşleşim"in geçmesiyle başarılır. "Budala tipi"ne dayalı bu komedi üç kategoride ele alınabilir: "Sapkınlık" ya da anormallik hallerini sergileyen karnaval komedisi, tehdit edici olmayan "evrensel delilik" halini gösteren komedi ve törenselleştirilerek "tersine çevrilen bir dünya"yı konu alan komedi. Glasgow'a göre, satir ve fars gibi saldırgan komediler insandaki doğal saldırganlık duygusu için ikame (substitute) bir boşalma olanağı sağlar.

Benzer bir perspektiften hareket eden Mark William Roche, *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and Critique of Hegel* (1998) adlı yapıtında, evrensel gerçeklerin bilinip bilinemeyeceği, bilginin nesnel olup olmadığı gibi sorulardan

44 Glasgow, R. D. V.; *Madness, Masks, and Laughter: An Essay on Comedy*, Fairleigh Dickinson University Press, London, Cranbury, NY: Associated University Press, 1995.

hareketle, bireyin, din ve ahlak gibi sosyal kurumlar karşısındaki durumunun komediye kaynak oluşturduğu kanısına varır[45]. Roche, komediyi dört kategoride değerlendirir, Bunlar: "Tesadüf komedisi" (örn. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*), "indirgeyici komedi" (kahramanın, içten içe kavradığı gerçekliğe kişisel yetersizlikleri yüzünden ulaşamamasının yarattığı komedi, örneğin *Don Quixhote*), "reddediş komedisi" (kahramanın iyiliğe değil kötülüğe yöneldiği, kullandığı araçların gücüyle elde ettiği sonuçlar arasında uyumsuzluk olan komedi, örneğin Aristhophanes'in *Bulutlar*'ı), "geri çekilme komedisi" (kahramanın toplumsal yetersizlikler yüzünden kötülükle savaşmayı başaramadığı komedi, örneğin, Moliere'in *Adamcıl*'ı) olarak sıralanabilir (Hokenson, s. 225-41).

Psikanalitik bir perspektiften yola çıkan Holland da, Cornford ve Whitman gibi, komedinin, ilke olarak, eski "bereket oyunları"nın kurgusunu taşıdığı kanısındadır. Yani, komedi, "cinsellik", "ölüm" ve "yeniden doğum" temalarını işler. Bu temalar bazı temel arketipler üzerinden gösterilebilir: Bunlardan ilki "ölüm-yeniden doğum" teması ve bunu simgeleyen "kurban" arketipidir ve tragedya geleneğiyle ilişkilidir. Buna göre, tragedya "hayat-ölüm-yeniden doğum" sürecinin ilk parçasını gösterir. Bu açıdan "eksik bir komedi" olarak tanımlanabilir: Tragedya "mücadele ve ölümü" ele alırken, komedya "yeniden doğum ve evlilik" konusuyla ilgilidir (Holland, s. 35-37) Benzer bir perspektiften yola çıkan Sypher'e göre de, komedi ölüm duygusu karşısında "yeniden doğum" ve kurtuluş temalarını öne çıkaran bir ruh durumunu ifade eder. Sypher, alt ve üst seviyeden komediyi ayırır[46]. Buna göre, alt seviyeden komediyi ifade eden "fars"ta karakterler mekanik

45 Roche, Mark William; *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and Critique of Hegel*, State University of New York Press, Albany, 1998.46)

46 Sypher, Wylie; "The Meanings of Comedy", *Comedy* içinde, ed. Wylie Sypher, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

ve kukla özelliğinde tiplerdir (Gurewitch, s. 1975 42).

Komedyanın temel özelliklerinden biri, çatışmaya yol açan bir durum ve bu durumun "komik-kahraman" tarafından çözüme kavuşturulmasıdır. Antik çağda, ana komik karakter olarak tanımlanan ve "Sokratik gelenek"le bağlantısı kurulan "*eiron*", kendisini "olduğundan az gösteren" bir kişiliktir. Yanında benzer biçimde davranan bir yardımcı figür vardır. Daha sonraki edebiyatta ve tiyatroda rastladığımız "saf komik çiftleri"nin temelinde bu ikili bulunmaktadır[47]. Bu karakterin karşısına "*alazon*" adını taşıyan olumsuz kişilik çıkarılır. *Alazon*un da bir yardımcısı vardır. Tiyatroda bu tiplerin izleri "genç adam-yaşlı adam karşıtlığı"nda görülür. En genel komik tema, ölüm ve yeniden dirilme temasıyken[48], ikinci yaygın tema "ziyafet" temasıdır. Üçüncü tema ise "evlilik"tir. Kadın bakire rolünde Artemis, anne rolünde Aphrodite ya da kocakarı rolünde Atropos olarak temsil edilir (Holland, s. 39-41)[49].

Holland'ın kaydettiği Charles Mauron, "psychocritique" adını verdiği ve bir yazarın bütün yapıtlarının bir arada incelenmesi yoluyla, o yazarın iç dünyasındaki sabit temaların bulunması, böylece onun "kişisel mit"ine ulaşılması yöntemini, komedi tü-

---

47 Örneğin, Nasreddin Hoca ve oğlu, karısı, İcad bu kategoride değerlendirilebilir. Freud'a göre, özellikle "fars", kültürel süperegoya karşı koymaya yarayan en önemli araçlardan biridir. İsyankar bir sorumsuzluktan yola çıkan fars, bireyin toplum karşısında kaybedilen ruhsal özgürlüğünü geri almasına hizmet eder. Freud'a göre, ahlak dersleri vermek yerine, insan doğasındaki yırtıcılığın anlaşılması, bu yırtıcılığın dolaylı olarak tatminine olanak verilmesi çok daha hayırlıdır. Fars bu açıdan işlevseldir. George Orwell, *The Art of Donald McGill* adlı makalesinde Sancho Panza'nın "midenin sesi" olduğunu, ve içgüdüleri bastırmaya ve ruhun değerlerini yüceltmeye çalışan "dünya çapındaki komplo"ya karşı koyduğunu söyler. Bu açıdan Nasreddin Hoca'nın benzer bir işlevinin olduğunu söyleyebiliriz (Gurewitch, 1975, s. 131).

48 Sokratik diyaloglar bu anlamda komiktir. Sokrates bir kurban figürü olarak törensel ölüme ve yeniden doğuma uğratılır (Holland, s. 39).

49 Nasreddin Hoca'nın karısının Atropos'a yakın olduğu kabul edilmelidir.

rüne uygulayarak, benzer bulgulara ulaşmaktadır. Buna göre, komik sanatlar bir "başarı oyunu"na dayalıdır. Bu oyun bebeklik çağından kalma "kaybedilen annenin tekrar bulunması oyunu"dur. İkinci sırada "yaşlı adamın kandırılması" teması vardır ki, Mauron'a göre, bu iki motif dikkate alındığında, "anneden ayrılık" ve "babayla rekabet" temalarına ulaşılacaktır. Bu açıdan, komedinin "ödipal" bir perspektiften yola çıktığı söylenebilir. Bu da, bizi, Holland'ın komedinin ana konularından biri olarak sözünü ettiği "yaşlı adam-genç adam karşıtlığı" temasına ulaştıracaktır. Ludwig Jekels'e göre de, komedide "tersine dönmüş bir ödipal üçgen" vardır[50]. Tragedyada oğul suçluyken, komedyada suçlu olan babadır (Holland, s. 58).

Lacancı bir bakış açısına sahip olan Dana F. Sutton, *The Catharsis of Comedy* (1994) adlı yapıtında, "komik olgusu"nun izleyici üzerinde uyandırdığı etkilerden yola çıkar[51]. Buna göre, komedi izleyicinin "gerilimini giderme" işlevine sahiptir. Sutton'ın kuramında, komedide alay konusu yapılan ve "arındırılan duygu" kişiden kişiye değişiklik göstermektedir. Buna göre, komedi, bir cebir denkleminde olduğu gibi, soyut düzlemde bir eşitlik kurar; ancak bu eşitliğin taraflarını somut olarak belirlemez. Bu türden "somutlamalar", izleyicinin kendi hayatından yola çıkarak zihninde "canlandırması" gereken şeylerdir. Bu kapsamda, seyircinin komik karakterlerin başından geçen olaylara yönelik olarak verdiği gülme tepkisi, kendisinin gerçek hayatta yaşadığı duygu ve endişelerden arınması için bir araç oluşturur. Aristoteles'in komik nesnenin izleyiciye göre "önemsiz" olduğu fikriyle, Freud'un "yansıtma" (projection) ve "aktarım" (transference) görüşlerini birleştiren Sutton, uygar insanın toplumsal zorunluluklara karşı

50 Jekels, Ludwig; *Selected Papers*, International Universities Press, New York, 1952.

51 Sutton, Dana F.; *The Catharsis of Comedy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham Maryland, 1994.

düşmanlık ve öfke duygularına kapıldığını anımsatır. Komedinin işlevi de, toplumsal düzenle uyum içinde olmayan bu türden duyguların "arındırılması"dır. Komedi, bu arınmayı, söz konusu duyguların "suçluluk yaşanmadan" ifade edilmesine olanak sağlayarak mümkün kılar. Burada şu da söylenmelidir: Komedinin tek işlevi, bireyi, öfke ve düşmanlık duygularından arındırarak kontrol altına almak değildir. Komedinin asıl işlevi süperegoyu bir süreliğine "tatile göndererek" bireyin ferahlamasına imkân sağlamaktadır. Bu ferahlama, daha tehlikeli yollarla ifade edilebilecek duyguların açığa çıkmasına olanak verdiği için, toplumsal açıdan da yararlı ve işlevseldir. Bu yaklaşımın, yukarıda sözünü ettiğimiz ve komedinin irrasyoneli bir süreliğine serbest bıraktığı yolundaki görüşlerle uyum içinde olduğunu belirtmeliyiz (Hokenson, s. 214-216).

William Lynch, *Christ and Apollo: The Dimensions of the Literary Imagination* (1960) adlı yapıtında, komediyi imgelemin bir "işlev düzeyi" (mode) olarak nitelendirir[52]. Buna göre, "komedik düzey", imgelemde yer alan "somut ve süreli" unsurlarla ilgilidir. Bu yönüyle gerçekliğe yönelir ve hayatı olumlar. "Sonsuz ve soyut" olansa, "komedik düzey"in dışında kalır. Lynch'in dini kavramları kullanarak yaptığı tanıma göre, komedi ve trajedi "süreli" (sonlu) ve somut unsurları kullanan "Hebraic imgelem" kategorisine girer. Lynch, komedik işlev düzeyini "tek anlama yönelen" (univocal) ve "karşılaştırmaya yönelen" (analogical) zihinler arasındaki fark üzerinden göstermeye girişir: Buna göre, "komedik işlev düzeyi" aracılığıyla "karşılaştırmaya yönelen zihin", ele aldığı konuda yeni izlekler bulmaya eğilim gösterir. Buna karşılık, "tek anlama yönelen zihin", "somut ve süreli" olana yönelen komedik düzeyin bu ilgisinden rahatsız olacaktır. Lynch'e göre, komedinin temel amacı insanın varoluşuna ilişkin "umutlu beklentiler"ini

52 Lynch, William; *Christ and Apollo: The Dimensions of the Literary Imagination*, Sheed & Ward, New York, 1960.

desteklemektir. Burada "umut" kavramından anlaşılan, kendi başına güçsüz ve yetersiz olmasına karşın, insan iradesinin Tanrısal iradeyle işbirliği yapabilme yeteneğidir. Söz konusu "işbirliği", "istek" ya da "dilek" kavramları üzerinden ifade edilir. Ancak dilemek, hayatı dilediğimiz biçimde görmek ya da yorumlamakla karıştırılmamalıdır. "Dilemek" hayata ilişkin gerçekçi bir yaklaşımdan yola çıkarken, "hayatı dilediğimiz biçimde görmek", hayatın bizim beklentilerimize uymasını beklemek anlamına gelir. Bunun sonucu ise hayal kırıklığıdır.

Lynch'e göre, komedi belirli imgeleri izleyicisine iletmeyi hedefler. Buna göre, komik edebiyatta sık sık rastlanan beş imge vardır: Bunlar "zihin", "irade", "zaman", "değişim" ve "oyun" kavramlarının imgeleridir. Komedi aptallığı eleştirmekle birlikte, zihne aşırı derecede yaslanmayı ve mantığı yaşamın temeli haline getirmeyi de eleştirir. Bu noktada, yukarıda sözü edilen "irrasyonel unsurlar"ın, komedinin Lynch'in tanımladığı bu özelliği ile ilgili olup olmadığı sorgulanabilir. "İradenin eleştisi" ise, kişinin kendisinden daha güçlü olanın, örneğin Tanrı'nın ya da doğanın karşısında boyun eğmesindeki bilgeliğin altını çizer. Buna göre, kişiyi yalnızca isteğin ve iradenin yönlendirmesi nihai olarak mutsuzluğa yol açabilir. Benzer biçimde, hayatı kendi beklentilerimize uydurmaya çalışmak, bunu ummak da komedinin eleştirdiği durumlar arasındadır. Buna göre, hayata karşı gerçekçi bir tavır takınmak ve hayalcilikten kaçınmak gerekir. Komedi, "kahramanın kendi dışındaki bir otoriteye boyun eğmesini" mutlak bir egemenlik kurma gayretinden daha olumlu bulur. "Tek yönlü düşünce biçimi"ni eleştiren komedi, daima, birden fazla yaklaşımı aynı anda ele alan yaklaşımlardan yanadır. Bu durum, komedinin gerçekçi bir tür olduğu anlamına da gelir. Komedinin bir başka özelliği ise, "zaman ve değişim olgusunu 'döngüsel' olarak algılaması" ve bu döngüyü tehdit edici bulmamasıdır. Yine komedinin bir diğer özelliği "oyun fikri"ne verdiği önemdir. Buna göre, haya-

tın "amaç fikrinden uzakta", zevk için yaşanması komedinin önemsediği fikirler arasındadır. Oyun kavramı, hayatın iyi yüzünün ortaya çıkacağına ilişkin bir beklentiyi ve umudu bünyesinde barındırır. Komedi, "oyun kavramı"nı, bir şeyi bilmenin ve yapmanın yöntemi olarak da görür. Buna göre, somut olana yönelme, tek yönlü düşünceden kaçınma, içinde bulunulan anın gereklerinin kabulü, oyun fikrinin arka alanını oluşturmaktadır. Lynch, komediyi gerçek ve sahte olarak ikiye ayırır. Bu aynı zamanda gerçek ve sahte gülme arasındaki ayırımı da ifade eder. "Gerçek komedi" insana duyulan sevgi ve insan olmaktan utanmama kavramlarıyla ilgilidir (Galligan, s. 24-40).

Yukarıdaki özetlerden de anlaşılacağı gibi, komedi insan yaradılışının maddi ve somut yönlerini olumlayarak ele alan bir edebi türdür diyebiliriz. Bu kapsamda, bir yandan ölüme karşı cinselliğin enerjisini kullanırken; bir yandan da, irrasyoneli öne çıkararak, hem kendi iç dünyamızın gereklerine uyum sağlamamızı temin eder, hem de sosyal baskılardan geçici bir süre için uzaklaşmamıza olanak verir. Komedi, bu hususları, insan hayatının "yaşam-ölüm-yeniden doğum" biçimindeki çevrimini yineleyerek, özellikle "ödipal ilişkiler"i ele almak suretiyle başarır. Bu sırada, sosyal hayatı aksatacak öfke ve düşmanlık duygularının zararsız biçimde boşaltılmasına da önayak olur diyebiliriz.

Mizah, Fıkra ve "Komik Kişilik" Kavramları

Freud *Fıkra ve Bilinçdışıyla Bağlantıları ve Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* adlı yapıtlarında, mizahı doğal bir "savunma mekanizması" olarak tanımlar. Bu mekanizma, "suçluluk ve gerginlik" duygularının dönüşüme uğramasıyla ortaya çıkan bir

sistem olup, özü itibariyla saldırgan bir nitelik taşır. Freud'u izleyen Feinberg de, *The Secret of Humor* adlı yapıtında, mizahın kökeninde "oyunla karışmış saldırganlık" olgusunun bulunduğu kanısına varmaktadır[53]. Öte yandan, "sevecen gülüş"ün ifade ettiği ve düşmanlıktan çok sempatiyi gösteren bir başka mizah türü daha olduğu da açıktır. Bu çerçevede, mizahın (humor) ego ile süperego arasındaki ilişkileri değiştirdiği kabul edilmektedir. Buna göre, mizah suçluluk duygusunun yol açtığı acıdan kaçınmaya olanak verir. Bu yanıyla, insan kişiliğinin narsistik tarafının, "egonun dokunulmaz olduğu"na ilişkin arkaik bir inancın ifadesidir. Burada, süperegonun büyük bir sorun olarak gösterdiği bir durumun, ego tarafından, birdenbire, küçük bir sorun olarak algılanması söz konusudur. Bu çerçevede, saldırgan ve sevecen gülmeler arasındaki sınırın kesin olmaktan uzak bulunduğu da belirtilmelidir (Edwards, s. 44).

Lewis, mizah konusundaki araştırmaların form, içerik, işlev ve genel şartlar çerçevesinde ayrı ayrı yapılması gerektiğini söyler: Öncelikle, gülme, mizah ve komedinin birbirlerinden ayrılması gerekir[54]. Yazara göre bu konudaki araştırmalar şu sonuçları vermektedir: 1. Mizah duygusu bir "uyumsuzluk hali"nin sezilmesine bağlı olarak ortaya çıkar. Nitekim, hem Bergson'un hem de Freud'un mizah kuramları uyumsuzluk ilkesi çerçevesinde işlevseldir. Bergson'da "yaşayan varlıkta gözlenen mekanik bir işleyiş fikri", Freud'da ise "bir yüzey ve bu yüzeyle çelişen bir alt katman arasındaki uyumsuzluk hali" söz konusudur. Denebilir ki, uyumsuzluk mizahın yapısına ait bir özelliktir; bu unsur olmadan bir fıkranın güldürücü olması söz konusu edilemez. 2. Mizah, genel olarak, önce uyumsuzluğun sezilmesi ve daha sonra bir sonuca bağlanması biçiminde, ikili

53 Feinberg, Leonard; *The Secret of Humor*, Amsterdam, Rodopi N. Y., 1978.

54 Lewis, Paul; *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, State University of New York Press, New York, 1989.

bir süreç gerektirir. Lewis'in kaydettiği gelişim psikoloğu Mary K. Rothbart'a göre, mizah duygusunun ortaya çıkması için, sözü edilen uyumsuzluk halinin "tek bir çözüm"ünün bulunması ya da mevcut bütün uyumsuzlukların "toptan çözüm"e ulaştırılması gibi, kapsayıcı bir sonuca ulaşma zorunluluğu yoktur[55]. "Yorum" olgusunun devreye girdiği bu aşamada, mizah duygusu; genel olarak, hafif bir tereddüdün yerini bir tür çözüm fikrine bırakmasıyla ortaya çıkmaktadır. 3. Mizah duygusu, uyumsuzluk haline yönelik "ciddi olmayan", "oyuncu" bir karşılığı gösterir. Rothbart'a göre, uyumsuzluğa yönelik tepki (1) "mizah duygusu", (2) "korku", (3) "problem çözme" ya da "kaçma" biçiminde ortaya çıkabilir. Bu seçenekler arasından mizah duygusunun öne çıkabilmesi için, kişinin uyumsuzluk hali karşısında "güven duygusu"nu kaybetmemesi zorunluluğu vardır. 4. Uyumsuzluk duygusu özneldir; bu olguyu algılayanın bilgi, beklenti, değer ve normlarına göre belirlenir. Bu yüzden "objektif", yani "her yer ve zamanda geçerli mizah" diye bir şey yoktur. Uyumsuzluk algısının gerçeklik duygusuyla sıkı bir bağlantısı vardır. Yine Lewis'in kaydettiği Victor Raskin, *The Semantic Mechanisms of Humor* (1985) adlı yapıtında, mizah algısında önemli bir yer tutan gerçek/gerçekdışı çelişkisinde "olan-olmayan", "normal-anormal" ve "mümkün-imkânsız" biçiminde üçlü bir alt-gruplandırmadan söz eder[56]. 5. Bir imge ya da durumun uyumsuz olarak algılanması, bir değer yargısını, buna bağlı olarak tepkilerimizi kontrol eden bir gücün varlığını gerektirir. Buna göre, neyin uyumsuz olduğu ve hangi uyumsuzlukların mizahi bir durum algısı yarattığını belirleyen bir etki söz konusudur diyebiliriz.

---

55 Rothbart, Mary K.; "Incongruity, Problem-Solving and Laughter", *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications* içinde, eds. *Antony Chapman, Hugh Foot, John Wiley and Sons*, London, 1976.

56 Raskin, Victor; *Semantic Mechanisms of Humor*, Reidel Dordrecht, Netherlands, 1985.

Mary Rothbart'ın 3. maddede değindiği "uyumsuzluğa gösterilen üç temel tepki" yani "korku", "problem çözme" ya da bu "durumla eğlenme" olgusu şu şekilde ele alınabilir: Söz konusu tepkiler, öncelikle karşılaşılan durumun tehlikeli olup olmadığına ilişkin bir soruya verilen cevaba bağlıdır. Daha sonra, bu durumun/tehlikenin kişinin bilgi alanı ve "oyun" içinde ele alınıp alınamayacağı hususu karara bağlanır. Nihayet, uyumsuzluk durumunun bir çözüme bağlanıp bağlanamayacağı anlaşılmalıdır. Lewis'a göre, Rothbart'ın uyumsuzluk hali karşısında gösterilen tepkilere yönelik çizelgesi, edebi türlere ilişkin bir sınıflandırma aracı olarak da kullanılabilir. Bu çerçeve içinde "komedi", çevrede algılanan uyumsuzluğun, hem fiziksel olarak "zararsız" olduğunun, hem de mevcut sistemi, yani yazar ve izleyici tarafından kabul edilen norm ve beklentileri bozmayacağının anlaşılmasına dayalı bir türdür. Bunun sonucu, "gerilimin azalması" ve mizahi bir durum yaşandığına ilişkin bir algının ortaya çıkmasıdır[57]. Çözüme ulaşılamaması ve aynı şeyin tekrar tekrar yaşanması durumunda ise, döngüsel bir yapı üzerinden hareket eden "absürd" (saçma) duygusuna ulaşılır. Booth'un sabit olmayan ironisi de bu şekilde ortaya çıkar[58]. Bu görüş diğer edebi türlere uygulandı-

57 Hayata karşı mizahi bir tutum takınmak, zaman zaman, statükoyu kabul anlamına gelebilir. Bu nedenle, "felaketi konu edinen mizah" anlayışının, acı verici hayat olaylarını fazla zarar görmeden geçiştirmek için geliştirilmiş bir yöntem olduğu söylenebilir. Bu tür bir mizah anlayışı, zayıflığı güce, küçük düşürülmeyi ümide dönüştürebilir. Nasreddin Hoca'nın Timurlenk fıkraları ve eşiyle ilgili fıkralar bu kategori içinde ele alınabilir (Gurewitch, 1975, s. 107).

58 Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision* (1990) adlı yapıtında, "ironi" ve "mizah" arasında şöyle bir ayırım yapar: "İroni" kavramı "metnin ardında bir anlam bulunduğu" fikrine dayanırken, mizahta, metnin bir "yüzey" oluşturması söz konusudur; bu yüzeyin altında bir anlamın bulunup bulunmadığı konusu ise önemli değildir. Bu açıdan bakıldığında, modernist metinlerin ironik, postmodern metinlerin ise mizahi olduğu söylenebilir. Olsen, "absürd komiği" "kara

ğında şu sonuçlara varırız: Örneğin, gothic türü, tehdit edici uyumsuzluk hallerinin ya problem çözme işlevi aracılığıyla bir sonuca bağlandığını ya da sonuçsuz kaldığını gösteren eserleri içerir. Trajedide ise, ne savunma tepkileri ne de problem çözme yetisi uyumsuzluğun yol açtığı gerilimi çözmeye yardımcı olabilir. Bir edebi yapıtta karşılaşılan uyumsuzluk duygusunun en yoğun hali ise "katıksız saçmalık" (nonsense) olarak ortaya çıkar ve evrenin anlamının ya da düzeninin olmadığına ilişkin bir yargıyı ifade eder. Korku ve problem çözmeye yönelik uyumsuzluk algıları, genel olarak, "mizah duygusu yaratan uyumsuzluk algısı"ndan daha yoğun duygu durumları olarak tanımlanabilir.

Uyumsuzluğun nasıl algılandığı ve nasıl değerlendirildiği konusu, yalnızca edebi türlerin oluşumu konusuna ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda insan kişiliğinin oluşumunu anlamamıza da yardımcı olur. Bazı karakterler için her şey bir şaka konusuyken, bazı karakterler her şeyi bir tehdit olarak algılar. Antioch Grubu'nun mizah konusunda yaptığı araştırmalara göre, kişinin mizah yaratma ve mizaha tepki gösterme biçimi, kendi kişiliğinin unsurları tarafından belirlenir. Bu açıdan, bir kişinin komik karşısındaki tutumu, bize o kişinin

mizah"la (dark humor) birlikte postmodernizmin ana komik akımları olarak kabul eder. Olsen'a göre, komik ve postmodern, bütün otorite merkezlerini yıkmaya yöneldikleri için, nihai olarak birbirlerini tamamlama eğilimi gösterirler. Bu durumda, postmodern bir perspektiften bakıldığında, evrende anlam yoksa, bütün evren bir tür şakaysa, komik bir metinden kasıt ne olabilir? Olsen'a göre, bu durumda, "komik metnin", söz konusu olguyu kabul eden anlayışın ve tutumun "yoğunlaştığı" halleri gösterdiği söylenebilir. Olsen'a göre, komedi bir normun çiğnenmesi halini gösterir. Bu durumda, postmodern metin, normların sürekli biçimde yıkıma uğramasını temsil eder diyebiliriz (Hokenson, s. 201-203). Fliegel'e göre ise, postmodern komikte rastlanan "süreklilik eğilimi" farklı bir perspektiften ele alınmalıdır. Burada, sonuca ulaşmayan ve gücünü tekrardan alan bir olguyla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Metnin kendisini tekrarlaması ve aynı öykünün tekrar anlatılması olarak niteleyebileceğimiz bu özellik, "sona ulaşılamamayla" karakterize olur (Fliegel, s. 48-49).

karakter özellikleri konusunda fikir verecektir. Lewis, bir yazarın mizah konusundaki tavrının o yazarın hangi edebi etkilerden yararlandığı noktasından çok, "erken dönem hayat deneyimleri" tarafından belirlendiğini savunur ve edebiyat eleştirmenlerinin özellikle psikolojiyi vurgulayan bir disiplinlerarasılıktan yola çıkmaları gerektiğini belirtir (Lewis, s. 5-19).

Bu alt-bölümü şu hatırlatmayla sonlandırıyoruz: Bergson ve Freud gibi yazarların temsil ettiği ve mizah olgusunu "bütüncül" bir bakış açısından yorumlayan kuramların yanı sıra, "evrensel geçerlilik" iddiasındaki bu türden kuramları reddeden yaklaşımlar da mevcuttur. Bu alandaki araştırmanın, yukarıda belirtildiği gibi, disiplinlerarası bir yaklaşımdan yola çıkılarak daha ileriye götürülmesi gerektiği ise açıktır.

Fıkranın Özellikleri

Freud, *Fıkra ve Bilinçdışıyla Bağlantıları* adlı yapıtında fıkra ve rüyaların "yoğunlaşma" (condensation), "yerdeğiştirme" (displacement) ve "doğrudan olmayan temsil" (indirect representation) yöntemleriyle oluşturulduğunu ifade eder. Buna göre, fıkranın oluşumunda, "önbilinç"e (preconcious) ait bir düşüncenin, bir an için "bilinçdışı"ndan (unconscious) etkiler alması ve bu olgunun "bilinç" (conscious) tarafından algılanması olarak tanımlayabileceğimiz bir süreç söz konusudur. Freud'a göre, fıkraların en önemli özelliklerinden biri aslında bir rüya tekniği olan "yoğunlaşma"yı (condensation) kullanmalarıdır. "Aynı malzemenin çoklu kullanımı" olarak nitelenebilen bu olgu, önce fıkrayı duyanın şaşırmasına, sonra "aydınlanmasına" hizmet eder. Söz konusu durum, bir bebeğin "annesinin yüzünü kaybedip yeniden bulması"ndaki se-

vince benzer bir duygu olarak tanımlanmıştır. Fıkradan alınan zevk, başlangıçtaki muğlaklığın daha sonra berraklığa dönüşmesiyle bağlantılıdır. Bu bize, fıkranın başarısının, "dilin çok anlamlılığı"na dayalı olduğunu da gösterir. Bu çok anlamlılık, bazen fazla anlamın sıkıştırılmasından, bazen de yeterince anlamın bulunmamasından kaynaklanır ve her halükarda dilin "gösterilen"i (signified) ifade etmekteki yetersizliğiyle ilgilidir diyebiliriz (Fliegel, s. 61)[59].

Freud'un, fıkraların oluşumundaki önemine dikkat çektiği "yerdeğiştirme" (displacement) tekniğinde ise, psikolojik açıdan "vurgulanan alan"da bir "kayma" söz konusudur. Şakayı yapan ya da fıkrayı anlatan, anlatının "vurucu parça"sını azami etkiyi sağlayacak biçimde düzenler. Vurgu bazen bir sözcükten diğerine kayar. Örneğin "Son zamanlarda duş aldın mı? Hayır, kayıp duş mu var?" fıkrasında, vurgu "duş" sözünden "almak" (çalmak) sözüne "kaydırılarak", şaşırtıcı bir etki sağlanması yoluna gidilmiştir. Yerdeğiştirme, rasyonel düşüncenin katılığının "mekanik bir düzlemde" aşılmasında etken

59 "Klasik muğlaklık" kavramı, nihai olarak alternatif anlamlardan birinin tercih edilmesi ilkesine dayanırken, "postmodern muğlaklık" zıt anlamların birbirlerini besledikleri bir sistem öngörür. Freud'a göre, "anlama melekesi" çok anlamlılığı düzene koyma kapasitesine sahipken, Blanchot'ya göre muğlaklık bu tür hiyerarşik anlamlandırma çabalarına boyun eğmez. Blanchot, ayrıca, muğlaklığı "paradoks"tan ayırır. Buna göre, postmodern dil muğlak olduğu kadar paradoksal da olabilir. Bu noktada, zıt anlamların bir araya gelmeyi ve bir düzene konmayı reddetmeleri söz konusudur. Burada bazı fıkraların muğlaklıktan yola çıktığı ve nihai olarak bir şeffaflık durumuna geçmeyi öngördüğü, bazı fıkralarınsa paradoks yapısında olduğu belirtilmelidir. Özetle, "postmodern komiğin paradoksa, geleneksel komiğinse muğlaklığa yöneldiğini" söyleyebiliriz (Fliegel, s. 62).
Konuya Genette'in getirdiği perspektiften bakıldığında, "saçma", nedensellik kategorileri karışmış, aşırı ve nahiv bir mantığın sonucuyken, "paradoks" esas olarak dilin bir işlevi olarak ortaya çıkar. Genette'e göre, hem paradoks, hem de delilik "ifade edilemeyene ilişkin ipuçları taşır; bu nedenle, normal hayatın mantığıyla ifade edilebilenden daha derin gerçekliklere yönelir (Hokenson, s. 242-45).

olur. Fıkrayı dinleyen, rasyonel düşüncenin olağan izleğini takip ederek belirli bir noktaya varmayı umarken, yerdeğiştirme süreci umulmadık bir durumla karşılaşması sonucunu verir. Buna karşılık, "saçma" (absurd) kavramına dayalı şakalarda, şaşkınlık bir aydınlanma haliyle değil, saçma ve aptalca bir durumla karşı karşıya olunduğu duygusuyla sonuçlanır. Burada, genel olarak, ayrıntıların çatışmasından kaynaklanan bir kafa karışıklığı halinin, okuyucu/dinleyiciyi mantıklı fikir yürütmekten alıkoyması söz konusudur. Freud saçma bir şakayı kaydeder: Von Falke'nin *Memoirs*'ında (1897) şöyle bir diyalog geçmektedir: "Dük Wellington'un o sözleri söylediği yer burası mı? —Evet ama o sözleri asla söylemedi!" Burada, "saçma duygusu", bağdaştırılmaları olanaksız iki unsurun bir araya getirilerek akıl yürütme sürecinin felce uğratılmasından kaynaklanmaktadır. Nasreddin Hoca'nın *Doğuran Kazan* fıkrası da bu kapsamda ele alınabilir. Bunun dışında "aptallığın şaka olarak öne sürülmesi" hali ve "şaka olsun diye sorulan sorular" konusu da ilgi çekicidir. Örneğin, "Anne-babasını yiyen bir yamyama ne dedir? —Öksüz denir," bu türe ait bir fıkradır. Burada rasyonal gözüken bir soruya kendine özgü bir tür sahte-mantığı olan bir cevap verilmekte, aslında soru ve cevap arasındaki uyumsuzluk yoğun bir saçma duygusu uyandırmaktadır (Gurewitch, s. 120-21). Freud, saçma fıkralarda, fıkranın anlamına ilişkin olarak dinleyicinin zihninde meydana gelen "tereddüt süresi"nin uzamasının, "haz unsuru"nu artırdığı kanısındadır (Fliegel, s. 65). Galligan da, benzer biçimde, fıkralarda özgünlükten çok "zamanlama"nın önemli olduğunu belirtir: Fıkralarda özgünlüğün çok önemli olduğu yolundaki görüşün yaygınlığına karşın, çoğu fıkranın aynı temanın bir türevi olması dikkat çekicidir: Aslında, fıkra dinleyicileri, orijinal olandan çok bekleneni duymaya eğilimlidir. Bir fıkranın/şakanın kavranması için, fıkrayı anlatanın ve dinleyicinin iki düşünce izleğini birbirinden ayıracak zekâya

sahip olması gerekir. Bu çerçevede, söz konusu düşünce izleklerinin işleyişine ilişkin "deneyim" fıkradan alınan zevki artıracaktır. (Galligan, s. 11-12)[60]. Nitekim, dinleyici için sürprizden çok sürprize uğramış olduklarına ilişkin bir izlenim verme fikri önemlidir. Son olarak da, evrensel olarak geçerli komik fıkraların mevcut bulunmadığı belirtilmelidir.

Freud "sözel" mizah/fıkra/espri (wit) ile "kavramsal" mizah/fıkra/espri (wit) arasında bir ayırım yapar. Sözel mizahın temel hedefi, söyleyiş ve ses benzerlikleri (punning) aracılığıyla etki uyandırmaktır. Kavramsal mizahsa, düşünceleri, düşünce süreçlerini ele alır; tek tek sözler ve ses etkileri üzerinde durmaz. Freud'un getirdiği ikinci bir ayırım, "masum" (innocent wit) ve "maksatlı" fıkra (tendentious wit) ayırımıdır. Masum fıkranın temel özelliği, zihnin iyi çalıştığını göstermesi ve teşhirci bir zevki amaçlamasıdır. Maksatlı fıkrada ise dört ayrı kategoriden söz edebiliriz. Bunlar sırasıyla "müstehcen", "düşmanca", "olumsuza eğilimli" (cynical) ve "şüpheci" fıkra olarak sayılabilir. Olumsuza eğilimli ve düşmanca fıkra, öfke duygusunun açığa çıkarılmasına yardımcı olur. "Düşmanca fıkra" bireylere yönelirken, "olumsuza eğilimli fıkra" daha çok

60 Freud'a göre, fıkranın verdiği zevk önemli ölçüde "fıkra süreci"nin zevk unsurunu "ertelemesi"ne bağlıdır. Burada "cinsel ilişki öncesi sevişme"nin işlevine benzer bir işlev, bu sürecin "örtülmesiyle" eleştiriden kaçınma yolundaki istekle bir araya gelmektedir. Bu bağlamda, fıkranın çiğnediği yasağın, yalnızca dış dünyaya ait olmadığı, fıkranın "içselleştirilmiş bir yasak"a da yöneldiği kabul edilmelidir. Fıkra, bir taraftan, isteğin önündeki "engel"e yönelen bir tepkiyi gösterir, bir taraftan da, süreci uzatarak, bizzat kendisi bir tür engel işlevi görür. Bu anlamda, hem fıkrada, hem cinsel eylemde teatral bir unsur bulunduğu söylenmelidir. Bu teatral unsur nahiv bir komedi niteliğindedir. Fliegel, fıkrayla ilgili görüşleri şu şekilde özetlemektedir: Fıkradaki "engel" üç farklı role sahiptir. Öncelikle, "üçüncü kişinin temsil ettiği engel", içgüdünün başka bir kanala aktarılmasına yardımcı olur; ikinci olarak, "sansürün temsil ettiği engel", fıkranın formunu ve örtülülük derecesini belirler; üçüncü olarak, "ilave engeller" fıkranın nihai olarak anlaşıldığı zaman edinilecek zevki artırır.

kurumları hedef alır. Bu türler arasındaki bağlantı ve farklılıkları şu şekilde açıklayabiliriz: Öncelikle, bütün fıkraların, gerçek hayat olayları ile ilgili bir "yerine geçen" (substitute) işlevi gördüğü belirtilmelidir. Bu kapsamda, cinsellikle ilgili şaka ve fıkraların gerçek hayattaki "cinsel tecavüz"ün yerine geçmesi gibi[61], "düşmanlık fıkraları"nın da "gerçek şiddet"in yerini aldığı söylenebilir. "Olumsuza eğilimli" fıkra ise, "zoraki erdem ve feragat" konularını ele alışıyla öne çıkar ve "saldırdığı" sosyal sorunların, genel olarak, "çözümlenemez olduğuna" ilişkin bir anlayıştan hareket eder. Olumsuza eğilimli fıkra, bir açıdan, güçsüz bireyin sosyal baskıya karşı sesini yükseltmesine olanak vererek belirli bir rahatlama sağlar da diyebiliriz[62]; bu bakımdan, sosyo-ekonomik yapının yol açtığı toplumsal baskıları "birey lehine dengeleme" özelliği çok önemlidir. Öte yandan, bu tür fıkranın daha çok sosyal sınıflararası çatışmayı temsil etmesi beklenebilecekken, en çok evlilik kurumunu hedef alması dikkat çekicidir. Freud, söz konusu olguyu, "evlilik kurumu"nun insanın temel özgürlük alanı olan cinselliğe getirdiği sınırlarla açıklar. Olumsuza eğilimli fıkranın ele aldığı diğer iki alan ise, ulusal-ırksal karakterler ve dinsel inaçlardır (Gurewitch, 1975, s. 53-59).

Freud, "maksatlı fıkra"nın "anlatan", "dinleyen" ve "fıkranın hedefi" biçiminde üçlü bir yapı gösterdiğini belirtir. Örneğin, bu kategoriye giren "müstehcen fıkra"ların işlevi, bir erkeğin bir kadını baştan çıkarmak için yaptığı "ayartıcı konuşma"dan şu şekilde ayrılır: "Ayartıcı konuşma" doğrudan cinsel ilişkiyi sağlamaya yönelirken, erkekler arasında

61 Bkz. Gershon Legman; *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor*, New York, Grove Press, 1968. Legman'ın Rationale of Dirty Joke adlı yapıtı, müstehcen fıkra üzerine yazılmış en kapsamlı yapıt olup, "müstehcen fıkra"ları "sözel tecavüz" ya da baştan çıkarma kategorisinde değerlendirir.

62 Nasreddin Hoca'nın "olumsuza eğilimli fıkra" ile "müstehcen fıkra"yı bir arada temsil etmesi dikkate değer bir durumdur.

yapılan müstehcen şakalarda ve anlatılan fıkralarda, cinsel isteğin bastırılması yüzünden duyulan öfke, "dinleyici üçüncü kişi"yle ittifak yapılarak paylaşılır. Fıkranın anlatılması sırasında yüzeye çıkan "saldırganlık duygusu"nun sansür mekanizmasını iki basamaklı bir sistem aracılığıyla aştığı kabul edilmektedir. Öncelikle, altta yatan öfke ya da şehvet bir ölçüde maskelenmekte, böylece, söz konusu öfke ve şehvetin "kabul edilebilir biçimde" tatmin edilmesi mümkün olmaktadır. Fliegel, Bataille'ın erotizm konusundaki görüşlerinin Freud'un müstehcen fıkra konusundaki görüşleriyle önemli ölçüde örtüştüğü kanısındadır. Bataille, erotik eylemde de üçlü bir yapının bulunduğu görüşündedir. Bu yapı bir "rahip", bir "kurban" ve bir "seyirci"den (şahit) oluşur. Burada fıkrayı anlatan/rahip figürü, fıkranın yöneldiği kişi/kurbanı, fıkrayı dinleyen/izleyicinin önünde kurban eder. Hem Freud'da hem de Bataille'da, dinleyici kişi pozisyonundaki "üçüncü kişi"nin fıkradan aldığı zevkin, kısmen, mazoşistik bir özellik taşıması söz konusudur[63]. Bataille'a göre, kadının erotik ey-

63 Yukarıda anılan bütün türlerin birleşmeleri ve bir arada kullanılmaları da söz konusu olabilir. Freud, "masum fıkra" ve "maksatlı fıkra" ayırımına şöyle bir ilavede bulunur. Öncelikle, insan faaliyetleri arasında "yararlı etkinlikler"le "estetik amaca yönelik etkinlikler" biçiminde bir ayırım yapar. Buna göre, fıkralar özünde estetik amaca yönelen faaliyetler arasındadır. Fliegel'e göre, Freud'un yaptığı bu ayırım masum ve maksatlı fıkra ayırımını bir noktada geçersiz bırakmaktadır. Fliegel'e göre, fıkralar ve şakalar estetik ürünler olarak algılanmalıdır. Çünkü amaçları biyolojik bir ihtiyacın karşılanmasına değil, doğrudan doğruya haz almaya yöneliktir. Freud, estetik kavramını belirli bir amaca yönelmeyen haz duygusuyla tanımlar. Bu haz duygusu ciddi bir ihtiyaç ya da kullanımla ilgili değildir. Fıkraların ve şakaların estetik sayılmasının nedeni bu olgunun zihinsel süreçlerden kaynaklanan bir haz algısına olanak vermesidir. Buna göre, en maksatlı fıkra bile netice itibariyle bir ikame unsurudur; ciddi bir amacı yoktur. Freud, nihai olarak maksatlı-masum fıkra ayırımını kaldırmış, bütün fıkraların maksatlı olduğu kanısına varmıştır (Fliegel, s. 59). Fliegel, Lyotard'ın *Discourse, figure* (1971) adlı yapıtında ele aldığı görüşleri değerlendirirken, bu yazarın yoğunlaşmayı "söylem"in kurallarının bir aşımı

lem sırasındaki mevcudiyeti, aynı zamanda "şahit unsuru"nu da yapısında barındırır; bu "sembolik üçüncü kişi", yapılan eylemin ve edinilen zevkin "suçluluk"la karışmasını sağlar. Müstehcen fıkranın kadınlar üzerindeki etkisi de benzer bir biçimde ortaya çıkar. Bazen "utanan kadın" fıkra anlatılan ortamı terkedebilir. Böylece fıkranın hem şahidi hem kurbanı konumunda yer alır. Bataille'a göre, bu tür fıkralar "düzene bağlanmış haddini aşma" halinin bir örneğini oluşturur. Burada, evlilikte cinselliğin ve savaşta öldürmenin meşru kabul edilmesi gibi, müstehcen fıkrada da belirli bir yasak alanının, neticede, mevcut sistemi destekleyecek biçimde aşılması söz konusudur (Fliegel, s. 68)[64].

Komedyenin Kişilik Özellikleri

Komik karakterlerin gelişimine yönelik tarihi bir araştırma bizi antik çağ Yunan tiyatrosuna götürür: Eski Yunan'da komedi özel günlerde sahnelenen bir sanat türüydü. Dionysia ve Lenaea bayramları sırasında sahnelenen tiyatro eserlerinin

---

olarak tanımladığını belirtmektedir. Bu, "birincil düşünce süreçleri"nin anlatı yüzeyinde meydana getirdiği bir etki olarak da tanımlanabilir. Burada, Lacancı terimlerle ifade edilirse, "arzu"nun "söylem"i dönüştürmesi söz konusudur. Lacancı perspektif, "arzu"yu, talebin ihtiyacı aşması olarak tanımlar. Bu tanım, Freud'un *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* (1905) adlı yapıtında, insan cinselliğini biyolojik ihtiyaçtan ayırarak tanımlamasıyla örtüşür. İhtiyaçtan farklılaşma, cinselliği bir anlamda bir estetik unsura da dönüştürür diyebiliriz. Komik, bu bağlamda, diğer estetik süreçler gibi, hem bir "fazla"nın hem de bir "eksiklik"in ürünüdür. Buna göre, arzu hiçbir zaman tam olarak karşılanamaz, çünkü geri getirilemez biçimde kaybedilmiş olan başlangıç nesnesine yönelik özleme dayalıdır (Fliegel, s. 70-77).

64 Bakhtin'in tanımladığı "karnaval"da ve belirli parodik metinlerde rastlanan "izin verilmiş haddini aşma" olgusu da bu çerçevede ele alınabilir.

dinsel bir işlevi de vardı. Bunun dışında, komik gösteriler symposion (şölen) sırasında, seçkinlerin kendilerini gösterme fırsatı buldukları sosyal toplantılarda mümkün olabiliyordu. Burada, *kolax* (dalkavuk) denilen bir tür asalak karakter, *ho trephon* (besleyici) adı verilen ev sahibine dalkavukluk ederek karnını doyurma olanağı buluyordu. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik* adlı yapıtında, komiği aşırılığa vardıran ve tek amacı ne pahasına olursa olsun güldürmek olan bayağı komikle, güldürücü olanı zevkli bir biçimde sunan *eutrapeloi* (hazırcevap) arasında bir ayırım yapar. *Retorik*'te de, bazı şakaların kibar insanlara uyacağını, bazılarınınsa uymayacağını söyler. Buna göre, ironi kibarlar için uygunken ve ironinin amacı "seçkin kişinin kendi kendisini eğlendirmesi"yken, bayağı komikler "etraflarını eğlendirme"nin peşindedir. Buna göre, "bayağı komik" kendi komik duygusunun bir esiridir; güldürücü etki sağlamak için ne kendisini ne de başkalarını kötü duruma düşürmekten kaçınmaz. Kibar komikse ölçüyü bilir. Bremmer'e göre, 4. yüzyıldan itibaren symposion'daki komik iki dikkate değer dönüşümden geçer. Öncelikle, bayağı komiğe ait unsurlar mizahın bir ifadesi olarak kabul görmemeye başlar; başkalarına hakaret içeren şakalar da gözden düşer (Bremmer, s. 13, 21)[65].

Çağdaş komik karakterlere ilişkin yaklaşım, benzer biçimde, bu kişiliğin toplumsal rolü üzerinde durur: Wylie Sypher, komik-kahramanın toplumla mücadeleye girişen, zaman zaman sabotajlar yapabilen bir figür olduğu kanısındadır. "Komik-kahraman" bir yanıyla isyancı, bir yanıyla bilge, bir yanıyla kurban ve bir diğer yanıyla da, toplumsal

65 Burada, Nasreddin Hoca'nın bir "baffoon", yani "bayağı komik" olup olmadığı sorgulanabilir. Bu sorunun cevabının fıkraların oluşturulduğu zamanlarda neyin bayağı kabul edilip edilmediği sorusuna verilecek cevapla yakından ilgili olduğu ise kuşkusuzdur. Aynı şekilde, bazı fıkralar itibariyla, Nasreddin Hoca'nın bir *kolax* sayılıp sayılamayacağı tartışılabilir.

düzeni bozan bir uyumsuzdur. Hem devrimci hem de muhafazakar eğilimleri temsil eder. Hem rasyonel hem de irrasyoneldir. Komik karakterin yapısındaki "irrasyonel" unsur, dikkatimizi bu kişiliğin psiko-dinamiklerini araştırmaya yönlendirmektedir[66].

Seymour ve Rhoda *Fisher'in Pretend the world is funny and forever: a psychological study of comedians, clowns and actors* (1981) adlı yapıtında, komedyenlerin çocukluk dönemlerinin belirleyici özelliği üzerinde durulur[67]. Buna göre, talepkar ve katı annelerin, yumuşak ve çocuğa destek olmaktan çok ondan destek bekleyen babaların varlığı, komedyenlerin erken dönem çocukluk yaşamlarını belirler. Komedyenlerin kişiliklerinde, başka insanlarda rastlanmayan belirgin gerginlik ve kuşku merkezleri mevcuttur. Komik karakterin içinde yaşadığı dünya tutarsız ve mantıksız bir yerdir. Bu kişilik, anne-babasının onda yarattıkları bu evren imgesini, davranışları üzerinden dış dünyaya yansıtmakta, kendisi de tutarsız ve mantıksız bir varlık olarak, annesinden göremediği yakınlığı başkalarından görmeye çalışmaktadır[68]. Bunun yöntemi ise, dış dünyadan mantıkdışılığı ummak ve bizzat bu mantıkdışılığı yaratmaktır. Buna göre, her şeyin içinde bir "küçük yalan" vardır ve komik kişilik bu yalanı bulup çıkarır. Ancak, bunu yaparken doğrudan çatışmalardan kaçınır; bir gizlilik maskesinin ardından hareket eder. Bir yandan da, kendisini bir tür "tedavici" olarak görür. Toplumun "komik karakter"e yönelik tepkisi de bu yöndedir. Komik kişilik, büyülü güçleri olan bir tür soytarı olarak da algılanır. Fisherler'in bir başka

---

66 Sypher, Wylie; "The Meanings of Comedy", *Comedy* içinde, ed. Wylie Sypher, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

67 Fisher, Seymour ve Rhoda; *Pretend the world is funny and forever: a psychological study of comedians, clowns and actors*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Hillsdale New Jersey, 1981.

68 Rhoda Fisher, ebeveyn baskısını "soytarılık" yaparak aşmaya çalışan ve "Schlemiel Çocukları" adını verdiği bir çocuk grubunu tanımlamıştır.

bulgusu, komik karakterlerin kendilerini "küçük" göstererek "büyük" topluluklar üzerinde kontrol kazanma çabasına ilişkindir[69]. Bir diğer bulgu ise, komik figürleriyle bu figürlere karşılık veren izleyici arasında bir amaç yakınlığı olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Komik karakterler "iyi-kötü", "erdemli-erdemsiz" gibi zıt-ikililere özel bir eğilim göstermekte, ayrıca büyüklük-küçüklük ayırımı üzerinde de durmaktadırlar. Bu kişiliklerin "uyumsuzlukla başa çıkmakta" kullandıkları iki temel strateji mevcuttur: Bunlardan ilki, bütün normların "göreliliği" anlayışıdır; diğeri ise "tehlikenin inkarı" ve böylece savuşturulması yolundaki bir eğilimdir. İlk yaklaşım hiçbir şeyin kutsal olmadığını vurgular. Burada, sürekli değişen ve her seferinde dünyanın saçmalığını gösteren bir perspektif kayması söz konusudur. Bu açıdan, kötülük kavramının da bir dayanağı yoktur. İkinci teknikse, mürekkep lekeleri üzerinden anlaşılan "sevimli canavar" (good monster) temasıdır. Burada tehdit edici bir olgunun yavaş yavaş "evcilleştirilerek", tehlike duygusunun ortadan kaldırılması söz konusudur. Böylece, izleyicinin dünyanın göründüğü gibi tehlikeli ve kötü bir yer olmadığına inandırılması hedeflenir (Lewis, s. 30)[70]. Özetle, komik karakterin temel özellikleri şöyle sıralanabilir: Komedyen tehdit edici değildir, iyileştiricidir; standartlara saldırır, karışıklık yaratır, iyiyle kötünün sınırlarını belirsizleştirir; zıtlıkları ortaya çıkarır ve bağdaştırır; düşmanlık duygularına gizli bir biçimde ortaya çıkma olanağı verir; komik karakter kendisini bir taraftan küçültür bir taraftan da özel güçleri olan bir kişilik olarak öne sürer (Holland, s. 72-74).

---

69 Bu durum, Sokratik komiği ve Melami komiğini de açıklar diye düşünüyoruz. Önemsiz gözükme, toplumu kontrol etmenin bir yöntemi olarak belirmektedir.

70 Nasreddin Hoca fıkraları, "görelileştirme" ve "tehlikenin inkarı" olgularını örneklendirmektedir. Parodi bölümünde bu tür fıkralar kapsamlı biçimde ele alınmıştır.

Bu alt-bölümü, *Satir* bölümünde "komik kişilik"lerin psikolojik özelliklerine ilişkin tamamlayıcı bilgi sunduğumuzu belirterek sonlandırıyoruz.

"PARODİ"NİN TANIMLANMASINA DOĞRU
İnceleme Metinlerinin Tanıtılması

Parodinin bir edebi tür olarak tanımlanmasına ve geçirdiği evrime yönelik incelememize başlamadan önce, bu çalışmada kullanacağımız iki temel metnin, Selim İleri'nin *Hayal ve Istırap* (1986) ve Gülcemal'in *Mylassiad* (2006) adlı romanlarının tanıtılması yoluna gidiyoruz. Aşağıda yer alan kısa özetler, okuyucunun sözü edilen metinlerle tanışık olmadığına ilişkin bir varsayımdan yola çıkılarak yapılmıştır. Eserlere ilişkin daha kapsamlı bilgilendirmelere ise, ilerleyen bölümlerde, kuramsal sorunların gerektirdiği ölçüde yer verilecektir.

Parodi kuramını örneklendirmekte kullanacağımız iki ana metinden biri olan *Hayal ve Istırap*, Selim İleri'nin 1986 yılında yayınlanan romanıdır. Yapıt, İleri'nin genel yazarlığı içinde bir alt-grupta yer alan ve esin kaynağını "sentimental roman"ın[1] oluşturduğu, ancak, kurgulama teknikleri itibariyla, yazarın deneysel ya da "postmodern" edebiyat kapsamında ele alınması gereken çalışmaları arasında yer almaktadır: *Hayal ve Istırap*, "metinlerarasılık" ve "karakter ödüncü" kavramlarının

1 Genel olarak kadın okuyuculara hitap ettiği kabul edilen ve melodramatik özellikleriyle dikkati çeken bir roman türü. Bu tarzın 20. yüzyıldaki ürünleri romantizm öncesi "duygululuk edebiyatı" (sentimental literature) ekolünün bir devamı olarak algılanabilir. "Verem edebiyatı" bu türün tipik bir örneğidir.

kullanımı açısından, hem Selim İleri'nin yapıtları içinde, hem de Türk edebiyatının bütünü açısından, özgün ve çarpıcı bir örnek oluşturur. Yapıtın bir diğer özelliği, yazma sürecini ve yazarlık kavramlarını sorunsallaştırarak, "kendisinin bilincindeki anlatı" kavramını örneklendiren bir metin olmasıdır.

Roman, ana karakter Mediha'nın hatıralarını yayınlatma ümidiyle bir yayınevine başvurmasıyla başlar. İki bölümden oluşan bu anıların ilk kısmı *Siyah Masal* ikinci bölümü ise *Yeni Çalıkuşu* adını taşımaktadır. "Editör"ün notundan öğrendiğimize göre, sözü edilen metin ancak profesyonel bir romancının tekrar yazmasıyla kullanılabilecek sabuklamalar niteliğindedir. *Siyah Masal*'ın başkişileri fakir ve yetim bir kız olan Mediha, Mediha'nın parasız yatılı olarak okuduğu Fransız kız lisesinden arkadaşı zengin ve güzel Pervin, Pervin'in ve Mediha'nın âşık oldukları Nihat Giray'dır. Olaylar 1930'lu yılların sonunda geçer. Fakir, ezilmiş, çirkin, muhteris, kıskanç, müzevir ve fırsatçı Mediha, aynı zamanda iflah olmaz bir romantiktir. Büyükada'da ziyaretine gittiği ve biseksüel bir yakınlık duyduğu arkadaşı Pervin'le tuhaf bir ilişki yaşayan Nihat Giray'a âşık olur. Faşizm ideolojisine sevdalı, sadomazoşistik eğilimli, narsistik ve çok yakışıklı bir erkek olan Nihat Giray, muhtemelen gizli bir eşcinseldir. *Siyah Masal*, Mediha'nın Nihat Giray'a ulaşma çabalarının, bu çabaların uğradığı başarısızlığın öyküsüdür. İkili arasındaki nihai ve tek fiziksel temas, bölümün sonunda, Mediha'nın ıslak bir bahçede, zemine çökerek Nihat Giray'a dokunması, muhtemelen oral seks yapmasıyla gerçekleşir.

Yeni Çalıkuşu, Mediha'nın Nihat Giray'la tek fiziksel temasını yaşadığı geceden sonraki dönemin öyküsüdür. Mediha âşık olduğu erkeğe bir daha ulaşamamanın ümitsizliğiyle, bir açıdan da başka çaresi olmadığı için, Milli Eğitim Bakanlığı'na başvurarak öğretmenliğe tayinini ister. Tayini küçük bir taşra şehri olan Yeşilvadi'ye çıkacaktır. Yetiştiği okuldaki müdiresiy-

le yaptığı stilize bir konuşmadan sonra, yeni bir "Feride" yani "*Çalıkuşu*" olarak görev yerine doğru yola çıkar. Yolda daha önce okuduğu duygusal bir romandan esinlenerek kendisine Funda adını yakıştırır. Asıl adını gizlerse de bir süre sonra foyası meydana çıkacaktır. Bunun üzerine her iki ismin de kendisine ait olduğunu iddia eder: Artık Mediha-Funda'dır. Fransızca öğretmeni olarak gittiği Yeşilvadi'de bağnaz bir dindar olan Hacı Teyze'nin evine pansiyoner olarak yerleşir. Meslektaşlarının ve okul müdiresinin baskıları altında ezik bir yaşam sürmeye başlar. Faşizmin gitgide ağır bastığı bir insan ilişkileri ortamında yaşayan Mediha-Funda, bir taraftan kendisi gibi kırgın insanları ve onları yönetenleri, bir taraftan da ülkeye hakim olmaya başlayan atmosferi umutsuz gözlerle izlemektedir. Yaz aylarında İstanbul'a giderek duygusal romanlar yazan Süha Rikkat'le tanışır ve ona öyküsünü anlatır. Süha Rikkat, ancak güzel, zengin ve genç insanların romanının yazılabileceği kanısındadır. Mediha-Funda'nın hikâyesinden *Cehennem Yolcuları* adında sıradan bir genç kız romanı çıkarır.

Yeni Çalıkuşu'nun sonraki bölümleri gitgide daha fantastik özellikler kazanmaya başlar. Arkadaşı Pervin, Pervin'in politikacı kocası, Mediha-Funda'nın cinsel ilgi duyduğu Peyami ve başka birkaç kişiden oluşan bir grup Yeşilvadi'ye ziyarete gelirler. Mediha-Funda hayatının tek cinsel ilişkisini, bir fantezisini tatmin etmek için onu Pervin'in yerine koyarak kullanan ve aslında jigolo olan Peyami'yle yaşar.

Daha sonra, Fransız Kız Lisesi Müdiresi'nin aracılığıyla Mediha-Funda'nın izini bulan Nihat Giray, Yeşilvadi'ye onu ziyarete gelecektir. Üç yıl ayrılıktan sonra ilk kez karşılaşırlar. Nihat Giray, Almanya'da savaşın yol açtığı yıkımları görmüştür. İnandığı liderlik ideolojisinin çöküşünü ve "sürü insanı"nın iktidara gelişini de görmektedir. Mediha-Funda, "orada bitmekte olanın burada henüz başladığını" söyleyerek ülkenin geleceğine ilişkin karamsar bir tahminde bulunur.

İkili civardaki bir mesire yerine giderler. Burada güzel bir orman manzarasının içindedirler. Ancak toprağı biraz kazdıkları zaman böceklerin acımasız yaşam savaşıyla karşılaşırlar. Korkunç bir çürüme ve böcekleşme her yana yayılmaktadır. Mediha-Funda, duyduğu korkuya ve tiksintiye rağmen, tek seçeneğinin bu metaforik böcekleşme sürecine katılmak olduğunu hisseder. Nihat Giray buluşmalarından sonra İstanbul'a geri dönecek ve bir süre sonra kotrasında ölü bulunacaktır. Süha Rikkat'in yazdığı roman başucunda durmaktadır. Mediha-Funda'nın bundan sonraki yaşamı çeşitli şehirlerde öğretmen olarak çalışmakla geçer. Hayata boyun eğmiştir.

Roman genel olarak karamsar bir sona ulaşmakla birlikte, ana karakterin serüveninin, bir açıdan, *Hayal ve Istırap*'taki olay örgüsünü aştığını söyleyebiliriz. Mediha-Funda, belleğine aktardığı ve dönüştürdüğü olayları romanlaştırarak hayatını yeniden kurgulamayı denemektedir. Yaşlılık zamanında giriştiği bu kurgulama serüveni, onun hem yaşam karşısındaki yenilgisini, hem de zaferini simgeler. Hakkındaki bütün önyargılara, özellikle de editörün önyargılarına karşın, ölmeden önce söyleyecek bir sözü olduğunu göstermiştir.

Parodi kuramını örneklendirirken ele alacağımız ikinci metin Gülcemal'in 2006'da yayınlanan romanı *Mylassiad*'dır. *Mylassiad*, olay ve mekân özellikleri itibariyla tek bir anlatıcıya ait olması gereken anıların, farklı zaman aralıklarından konuşan başka başka anlatıcılar tarafından, küçük değişikliklerle kendilerine mal edildiği, yinelenen alt anlatılardan oluşur. Bu yönüyle, fantastik ya da postmodern bir otobiyografi kurgusu olarak kabul edilebilir: Antik çağın sonlarına doğru Narkissos Mylassion adlı bir karakterin kaleme aldığı kabul edilen temel metin, Bizans ortaçağına, erken Cumhuriyet dönemine ve 70'li yıllara tarihlenen en az üç ayrı müdahaleye maruz kalmış, kendi hayat hikâyelerini metne eklemleyen ve her biri ana karakterle özdeş olduğunu öne süren "kişiler"

tarafından dönüştürülerek, kompozit bir anlatı haline getirilmiştir. *Mylassiad*'a son müdahale, roman boyunca karşımıza çıkan ve 183 dipnotla eseri yorumlayan editörden gelir.

Metnin girişinden anlaşıldığına göre, *Mylassiad*'ın esin kaynaklarından biri, Bizans Prensesi Anna Comnena'nm babası Alexios'un hükümdarlığını anlattığı *Alexiad* adlı "ortaçağ tarihi"dir; bu nedenle *Mylassiad* da bir "tarih kitabı" olma iddiasında bulunur. Kitaba adını veren antik çağ kenti Mylassa'da doğmuş olduğunu söyleyen anlatıcı, yaşadığı çalkantılı dönemi anlatan bir kent tarihi yazarak (anlattıklarının samimiyetinden şüphe etmemizi gerektirecek nedenler bulunmaktadır), gelecek kuşaklara "ibret teşkil edecek" bir eser bırakma arzusunda olduğunu öne sürer. Bu açıdan bakıldığında, *Mylassiad*'ın özgül bir tarih metninin parodisi olarak, otobiyografi ile tarih yazıcılığı arasında gidip gelen "türler arası" bir anlatı olduğu söylenebilecektir. Metnin bir başka özelliği, yukarıda anlattığımız gerekçelerle, anlatıcı karakterlerin birbirlerine dönüşebilme niteliğidir. Tarihi ve edebi kaynaklardan "ödünç" alınan karakterlerin yanı sıra, romana hakim olan bu çevrimsel yapı da, *Mylassiad*'ın postmodern bir metin olarak kabul edilmesini gerektirir.

Mylassiad, bir "giriş"le "kitap" adını taşıyan dört bölümden, ayrıca, metnin sonunda yer alan uzun bir şiirden oluşur. Her kitapta, o sırada metne hakim olan anlatıyıca bağlı olarak farklı üslup özellikleri gösteren alt-bölümler mevcuttur. *Mylassiad* fiziki/formel özellikleriyle de değerlendirilmesi gereken bir yapıttır: Örneğin, romanın ana karakterlerinden biri sayılması gereken editör, "okuyamadığı" Yunanca ve Osmanlıca sözcükleri metinde "orijinal yazımlarıyla" bırakmıştır. *Alexiad*'ın girişindeki önsözü taklit eden ve *Mylassiad*'ın kaleme alınmasını gerekçelendiren tumturaklı "giriş" ve daha sonra gelen "kitap"lar, birbirlerinden, yazarın soyluluk iddialarının simgesi olan "erguvan renkli" sayfalarla ayrılır. Bu fi-

ziksel unsurlar, metnin belirli bölümlerine hakim olan formel üslubun görsel tamamlayıcısı olarak değerlendirilmelidir.

İki ayrı anlatıdan oluşan ilk "kitap"taki olaylar, büyük ölçüde, antik çağda Karya bölgesinin başkenti olan Mylassa'da geçer. Dini bir bayramı kutlayan Mylassa kenti, ana karakter Narkissos Mylassion'u "oğlan çocukları korosu"yla birlikte kutsal kent Labranda'ya göndermektedir; görevlerini başarıyla tamamlayan Narkissos ve yanındakiler Mylassa'ya döndükten sonra, törenlerin son bölümünü oluşturan araba yarışlarını izlerler. "Oğlan çocukları korosu" ve özellikle Narkissos, hem Labranda'ya yaptıkları yolculuk sırasında hem de araba yarışlarında, Tanrısal varlıklarla temas kurdukları ve metinde "epiphany" olarak adlandırılan deneyimler yaşar. Anlatının ilk bölümü, Narkissos'un araba yarışları sırasında yaşadığı ve Pagan-Hıristiyan çatışmasını haber veren ürkütücü "epiphany"ler ve muhtemelen bu "epiphany"lerin bir sonucu olarak toplumun üzerine çöken genel huzursuzluk haliyle son bulur. Kent yöneticileri, Narkissos'u bir grupla birlikte Mylassa'nın bağlı olduğu kehanet merkezi Claros'a göndererek, Tanrılardan olup bitenlerle ilgili bilgi almaya karar verir.

İlk kitabın ikinci anlatısı ise, kendisini metne sonradan eklemlemiş olduğu anlaşılan başka bir "karakter" tarafından kaleme alınmıştır. İstiklal Caddesi'nde yürüyüş yapan, daha sonra vapurla Kadıköy'e gidip gelen, birtakım gençlerle tanışıp ahbap olan, bir politik gösterinin içine düşen anlatıcı kişi, kavga eden göstericilerden korunmak amacıyla sığındığı bir porno sinemasında polisin baskınına uğrar. Yediği dayağın etkisiyle İtalyan Hastanesi'ne kaldırılır. İlk anlatı antik çağda geçmesine karşın, ilk kitabın ikinci anlatısı dil açısından geç Osmanlı-erken Cumhuriyet dönemi özellikleri göstermekte, antik çağla Osmanlı atmosferinin bu tuhaf karışımı, metinde bırakılan Arap harfleriyle yazılmış sözcükler aracılığıyla daha da belirginleştirilmektedir.

İkinci kitap, Narkissos Mylassion'un Claros'a gidiş-dönüş yolculuğunun hikâyesidir. Diomedes adlı genç adama âşık olan Narkissos, sevgilisinin yanı sıra, düşmanı olduğu Hierion'un da içinde bulunduğu bir elçi heyetiyle, çeşitli maceralardan geçerek Claros'a ulaşır. Yolda ateist olarak adlandırılan erken dönem Hıristiyan topluluklarıyla, Aphrodite tapımına bağlı köylülerle karşılaşırlar. Claros'ta ise beklenmedik şeyler olur. Rahiplere kızan Apollon, kutsal tekesi aracılığıyla Narkissos'a tecavüz eder. Aynı zamanda büyük bir onur olarak kabul edilen bu hadise, Narkissos'un Tanrısal lütfa mazhar olduğunun bir işareti olarak algılanır. Anlatının sonuna doğru, Narkissos sevgilisi Diomedes'i düşmanı Hierion'la cinsel ilişkide bulunurken yakalar. Ruhsal bir yıkıma uğrayarak Mylassa'ya döner. Ailesi Mylassa'yı terk etmeye karar verir. Şehir meclisi de Diomedes'i Mylassa'dan sürme kararı almıştır.

Üçüncü kitap da ilk kitap gibi iki bölümden oluşur. Üçüncü kitabın ilk anlatısı, daha önce karşımıza çıkan geç Osmanlı-erken Cumhuriyet dönemi karakterinin sesinden, ancak sanki Narkissos'un öyküsüymüş gibi anlatılır. Anlatıcı ve ailesi Mylassa'dan ayrılarak Attalea'ya yerleşirler; "anlatıcı karakter" şehrin Lyceon'una yazılır. Lyceon'da geçen olaylar, öğrenci-öğretmen ilişkileri, okuldaki politik gruplaşmalar bu metnin ana olaylarını oluşturur. Politik bir gösteriye katılmayı reddeden anlatıcı, yeni edindiği arkadaşları tarafından dışlanmakla tehdit edilir. Kısa bir süre sonra, ailesi tarafından Stamboul'a gönderileceğini çevresine duyurur.

Üçüncü kitabın ikinci anlatısı ise, bir önceki anlatıya kaynak olan asıl metin olarak kabul edilmelidir. Kitaptaki yeri daha sonra gelmekle birlikte, geç Osmanlı-erken Cumhuriyet karakterinin anlattığı olayları, antik çağ atmosferi içinde ve daha ayrıntılı olarak "ön-anlatır". Bu bölümde karşımıza çıkan önemli bir karakter, ilkçağın tanınmış kadın matema-

tikçisi ve felsefecisi Hypattia'dır. Hypattia, mensup olduğu "Luppius" (kurt) mezhebinin bir gösterisi sırasında öldürülecektir. Anlatının bir diğer önemli kişisi, Narkissos'un ikinci büyük aşkı olan Marcus'tur. Marcus, şehirde yayılmaya başlayan ve sapkın sayılan bir mezhebin yöneticisidir. Narkissos ve Marcus'un ilişkileri, daha sonra grup seks partisine dönen gizli bir mezhep toplantısında zirve noktasına ulaşır. Birlikte gelecek planları yapan iki genç, eğitimlerine Byzantium'da devam etmeye karar verirler. Narkissos, Attalea'dan ayrılarak planlandığı gibi Byzantium'a gider. Ancak Marcus'u beklerken, Attalea'da "ateistlerin" çıkardığı bir isyanı ve hem Marcus'un hem de ailesinin ölümlerini haber alır.

Dördüncü kitap da iki ayrı anlatıdan oluşmaktadır. İlk anlatı üçüncü kitapta olduğu gibi, geç Osmanlı-erken Cumhuriyet dönemi karakterinin sesinden duyulur. Kısa olan bu bölüme, Bizans çağında yaşadığını iddia eden bir başka anlatıcının sesi de karışmaktadır. Bu anlatıcı, 11. yüzyılda ortaklaşa hüküm süren kız kardeş imparatoriçeler Zoe ve Theodora'yla olan arkadaşlığından söz eder. Dördüncü kitabın "Byzantium Kentinde" adını taşıyan ikinci anlatısı, Narkissos'un Aphrodite tapınağında karşılaştığı imparator Julian'la ilişkisini konu alır. Bu aşk da, Pagan dinini geri getirmeye çalışan Julian'ın Parthlarla yaptığı bir çatışmada ölmesiyle kısa kesilecektir. Bu noktadan sonra, metin, hızla birbirlerinin yerini alan küçük alt anlatılarla parçalanır. Bir porno sinemasında dövülerek yaralandığı için İtalyan Hastanesi'ne kaldırılan ve artık taburcu olması gereken karakter başta olmak üzere, daha önce rastladığımız bütün anlatıcı seslerin duyulduğu kaotik bir anlatı temposu metne hakim olur. Zamanının tükendiğini hisseden anlatıcı(lar) kendi(leri)ni "okuyucu"ya sunarak susar. Şafağın sökmesine yakın saatlerde, ana karakterin hayatını metaforik bir dille anlatan *Narkissos'un Tutkusu ve Çilesi* adlı uzun şiirle *Mylassiad* son bulur.

Kuramsal Yaklaşım: Parodiyi Tanımlama Çabaları ve Sorunlar

"Edebi parodi"yi incelerken değineceğimiz metinleri kısaca tanıttıktan sonra, çalışmamıza kuramsal bir düzeyden devam edebiliriz. Burada ilk olarak dikkat edilmesi gereken şey, parodi kavramının tarih boyunca geçirdiği evrimin uzunluğu ve bunun bir sonucu olarak, uygulamada parodi ya da parodi türevi olarak adlandırılan metinlerin gösterdiği çeşitliliktir. Söz konusu çeşitliliğin tanımlama çabalarını güçleştirdiği ve çelişkili görüşlere yol açtığı da burada belirtilmelidir. Denebilir ki, parodiye ilişkin yeni ve tatmin edici bir tanıma, ancak daha önce yapılmış tanım çabaları dikkate alınarak ulaşılabilir. Bu olguyu kaydederek, aşağıdaki tanımı bir giriş olarak öneriyoruz: "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"[2]. Bu tür parodi, parodistin ele aldığı metnin temsil ettiği değerlerle kurduğu diyalektik ilişkinin sonucunda ortaya çıkar: Yazar, parodisini yapacağı metni bir "tez" olarak görür ve ona kendi "antitez"iyle yaklaşır; bu açıdan, parodi bir "sentez" olarak "yeniden yorumlama" ve buna bağlı bir "fikir değiştirme faaliyeti" olarak da görülmelidir. Ancak söz konusu sentezin tam olmadığı, iki metin ya da dünya görüşü arasındaki farkın "komik bir uyumsuzluk" halinde muhafaza edildiği de unutulmamalıdır. Burada, yazarın "içinden" yazdığı edebi gelenekle olan ilişkisinin kazandığı yeni bir boyut söz konusudur. Bu süreç bizi "başka bir yazarın yapıtını değiştirme" olgusuyla yüzyüze getirir ve devralınmış bir edebi mirasla "hesaplaşmaya" yönelik bir çabayı gösterir (Rose, 1993, s. 79).

2 Rose, Margaret; *Parody: ancient, modern, and postmodern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Parodi kavramına ilişkin bu giriş tanımından sonra, söz konusu "tür"ün kendine özgü yapısını ve sorunlarını incelemeye başlayabiliriz. Bu noktadan itibaren, parodiyi diğer edebi türlerden ayıran/birleştiren özellikler, parodi kuramına katkıda bulunan araştırmacıların fikirleri üzerinden değerlendirilecektir. "Parodi terminolojisi"ni önemli ölçüde belirlemiş olması açısından, çağdaş bir yazar olan Gerard Genette'in görüşlerine öncelikle yer vermeyi uygun gördük; benzer biçimde, Linda Hutcheon'ın[3] ve bütün parodi çalışmalarının temel aldığı Mikhael Bakhtin'in görüşlerine de öncelikle ve kapsamlı biçimde yer verilecektir. Genette, *Palimpsests* (1982) adlı yapıtında değişik parodi türlerini sınıflandırmaya girişir[4]. Parodinin, travesti (travesty), pastiş (pastiche), transpozisyon (transposition) gibi akraba türlerle bağlantısını ayrıntılı bir biçimde göstermeye çalışan yazarın kuramında bizi en çok ilgilendiren husus, parodinin bir "üst-metin" (hypertext) ile bir "alt-metin"den (hypotext) oluşan bir tür olarak temsil edilmesidir. "Alt-metin" parodinin konu edindiği orijinal metni gösterirken, "üst-metin", alt-metnin maruz kaldığı değişiklikleri ifade eder. Genette, "metin-geçişliliği" (transtextuality) kavramı içinde yer alan ve "başlık", "alt başlık", "önsöz" gibi unsurları içeren "ikincil-metinler"in (paratext), okuyucu ile yazar arasında bir "tür anlaşması"nı (genre contract) mümkün kıldığını belirtir[5]. Parodik metinlerde "üst-metin"in varlığı (hypertext) yani okuyucunun bir parodi okuduğunun bilincine varması, bu "tür anlaşması" ile mümkündür (Genette, s. 3-10).

Genette'in sözünü ettiği, alt-metne ilişkin unsurların üst-

3 Hutcheon, Linda; *A Theory of Parody*, Methuen, New York, 1985.

4 Genette, Gerard; trans. Channe Newman & Claude Doubinsky, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.

5 Örneğin, *Hayal ve Istırap*'taki "Yeni *Çalıkuşu*" bölüm başlığı "tür anlaşması" oluşturmaya yönelik bir işarettir.

metin tarafından değiştirilmesi olgusu "parodik dönüşüm" adını taşır. Buna göre, parodinin alt ve üst-metinleri arasında "oyunlu" bir ilişki vardır. Söz konusu "oyunlu ilişki"nin mevcut olup olmaması, parodi ile "akrabası" olan edebi türler arasındaki farklılıkların da bir cephesini oluşturur: Örneğin akraba bir tür olan "travesti", oyun unsurundan çok, eleştiriyi yani "satir"i bünyesinde barındırdığı için parodiden farklılık gösterir. Buna karşılık, "pastiş", parodiden alt-metnin "dönüştürülmesi" (transformation) yerine "taklit edilmesi"yle (imitation) ayrılmaktadır. Bu kapsam içinde, "bürlesk travesti"nin "üst seviyeden" bir metnin eylem düzeyinde muhafaza edilirken, "üslubunun bayağılaştırılması" ile karakterize olduğunu belirtelim. Bürlesk travestinin bir özelliği de, ele aldığı konuyu "kendi zamanının bayağı üslubu"na aktarmasıdır; bu nedenle travestiler zaman içinde eskir; çünkü her çağın kendi "soylu" ve "bayağı" üslupları ayrıdır (Genette, s. 58, 61-62).

"Taklit" (imitation) parodik türlerin ana tekniklerinden biri olup, içinde yer aldığı türün ve metnin gerekleri uyarınca, "oyuncu", "satirik" ya da "ciddi" ruh durumlarını yansıtacak biçimde kullanılır. Burada şuna dikkat edilmelidir: Parodi ve travesti esas olarak metinlere yönelirken, taklit, bireysel metinlerle olmaktan çok, üslupla ilgilidir. Üslubun taklidi ise aynı zamanda "tür"ün (genre) taklidi anlamına gelir. Üslup taklidine dayalı olan pastiş de, bu yönüyle, "formel" bir sanat türüdür; parodi ve travestide olduğu gibi tematik değişiklikler öngörmez[6]. Bu nedenle, Genette, parodi ve travestinin metinleri ele alabileceği ancak, üslubu yani türü ele alamayacağı kanısındadır[7]. Temsil ettiği ruh hali açısından bakıldığında

6 Hutcheon'a göre, parodi temel metinden farklılığı vurgularken, pastiş benzerlikten yola çıkar. Öte yandan, pastiş belirli bir metnin taklidi olmaktan çok bir "üslup taklidi" olarak düşünülmelidir. Parodinin yapısında pastiş yer alabilir (Hutcheon, s. 38).

7 Bu noktada, Genette'in, parodinin türü ele alamayacağı görüşünü paylaşmadığımızı belirtelim. Genel ve özel parodi ayırımı konusunda söyledik-

ise, pastişin, amacı eğlence olan ve "oyuncu bir ruh hali"ni yansıtan bir taklit olduğu söylenmelidir. Yine taklide dayanan bir tür olan "karikatür", amacının "yerme" olması ve satirik bir ruh hali içinde yapılmasıyla, "sahtecilik" (forgery) ise daha önceki edebi başarılardan yararlanma amacıyla ve "ciddi bir ruh hali" içinde yapılmasıyla pastişten ayrılır. Genette'e göre, pastiş yazarları okuyucularına ipuçları vererek bir tür "pastiş anlaşması" (pastiche contract) yaparlar. Travestide daima bir pastiş unsuru mevcuttur. Ancak bunun tersi doğru değildir; yani pastişte travesti yoktur (Genette, s. 80-87, 120-21).

Bayağı bir konunun soylu bir üslupla ele alınmasını öngören "sahte destan" (mock heroic) ise, pastişin hattâ daha çok karikatürün bir alt türü olarak kabul edilmektedir. Burada, "bürlesk travesti" ile "sahte destan" arasındaki simetrik zıtlık ilişkisine dikkat edilmelidir: Bürlesk travesti soylu bir konuyu bayağı bir dille ele alırken, "sahte destan" bayağı bir konuyu soylu bir üslupla ele alır ve esas olarak epik türünün parodisidir[8]. Sahte destanın özel bir kahramanlık metnine göndermede bulunması gerekmez; yani genel epik üslubun kullanılması yeterlidir (Genette, s. 134-143).

Bu noktada, parodik türleri alt-metinde yol açtıkları değişikliğin türü ve derecesi açısından ele alabiliriz: Genette, parodik dönüşümün (transformation) daha kapsamlı türlerini "transpozisyon" olarak adlandırır (Genette, s. 212). Buna göre, klasik parodi alt-metinde büyük değişiklikler öngörmez, hattâ bazen tümüyle mekanik uygulamalara indirgenebilir. Bu

---

lerimiz 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 (Hutcheon, 1985, s. 18-19).

8 *Mylassiad*'daki erken Cumhuriyet-geç Osmanlı karakteri bayağı konuları soylu bir üslupla ele alması itibariyla sahte destanın (mock heroic) dilini kullanıyor denilebilir.

kapsamda, Genette'in "devam" (continuation) olarak niteledi̇ği parodik metinler, bir yazarın, başka bir yazarın yapıtından yola çıkarak oluşturduğu "transpozisyon" kategorisindeki yeni yapıtları gösterir. "Devam"ın çeşitli türleri vardır: Bunlar alt-metne göre "zaman içinde ileriye yönelik" bir hareketi (proleptic) ya da alt-metne göre "zaman içinde geriye yönelik" bir hareketi (analeptic) gösterebileceği gibi, "alt-metindeki boşlukları doldurmaya yönelen" (elleptic) cinsten de olabilir. Örneğin, Jean Rhys'ın *Wide Sargasso Sea*'si *Jane Eyre*'e yönelik "analeptic bir transpozisyon" sayılmalıdır. Bu roman, Rochester'in *Jane Eyre*'den önceki eşinin hayat öyküsü üzerine kurgulanmıştır. Bu da, metinde, *Jane Eyre*'deki olaylardan önce meydana gelmiş bir dizi olaydan söz edilmesini gerektirir; *Jane Eyre* ile *Wide Sargasso Sea*'nin kahramanı Antoinette-Bertha'nın yolları, ancak romanın sonlarına doğru kesişecektir. *Hayal ve Istırap* da, bu kapsamda, *Çalıkuşu*'nun "proleptic bir transpozisyonu" olma özelliği gösterir diyebiliriz; çünkü zaman açısından *Çalıkuşu*'ndan çok sonra geçen hadiseleri ele almaktadır. Burada karşımıza çıkan bir diğer konu, üst-metnin, alt-metnin "tema"sına ne ölçüde bağlı kaldığıyla ilgilidir. Genette'in "ek" (supplement) olarak tanımladığı parodi türünde, "ek" aslında tamamladığı şeyin yerine geçmektedir; bu durum, özellikle *Wide Sargasso Sea*'de belirgin biçimde karşımıza çıkar. *Hayal ve Istırap* ve *Mylassiad*'ın da aynı özellikleri taşıdığı kanısındayız. Özellikle *Mylassiad*, hem proleptic, hem de analeptic unsurlar taşır ve tematik anlamda, alt-metin olarak kabul ettiği metin(ler)den çok uzaklaşır. Genette'e göre, "transpozisyon" anlamındaki "devam"ın dışında kalan parodik türler, genel olarak, kısa metinler üzerinden uygulanmaya daha uygundur. Buna karşılık, transpozisyon büyük boyutlu metinler oluşturmaya müsaittir; sözünü ettiğimiz her üç roman da bu olguyu örneklendiren metinlerdir (Genette, s. 177, 198, 202, 312). Ayrıca, "transpozisyon"la ilgili şu hususlar da

belirtilmelidir: Transpozisyonun bir türü, esas olarak, biçimsel özellikler taşır ki, bu durumda, anlam üzerinde uyandırdığı etki tesadüfi ve minimaldir; örneğin, çeviri çalışmaları bu kapsamda ele alınabilir. Tematik Transpozisyonlarda ise anlamın değişmesi esastır. Genette'in bu kapsamda tanımladığı "transsitilizasyon" ise, ilke olarak, yeterli olmayan bir üslubun yerine daha iyi bir üslubun geçirilmesi anlamına gelir ve özellikle çeviri çalışmalarında rastlanan bir durumu gösterir (Genette, s. 214, 226)[9].

Genette'in geliştirdiği sınıflandırma, metinlerarası ilişkiyi sosyal ve tarihi bir geri alana (background) oturtmadığı için eleştirilmiştir[10]. Buna göre, metinlerarası ilişkinin geri alanı bilinmeden parodinin getirdiği ideolojik ve değerlendirici perspektif yeterince anlaşılamaz (Dentith, s. 14). Linda Hutcheon da, Genette'in parodi tanımını pragmatik ve hermenötik işlevler açısından yeterli bulmaz. Hutcheon, parodiyi bir yönüyle Genette gibi iki metin arasındaki formel ya da yapısal ilişki kapsamında görür. Bunun yanı sıra, göstergelerin (sign) pratik etkilerini konu edinen ve dili hem bir sistem hem de tarihi bir ürün olarak algılayan "pragmatics" disiplininin de parodi incelemeleri kapsamında kullanılması gerektiği kanısındadır. 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. Bu

9 Orhan Pamuk'un romanlarının İngilizce çevirilerinde bu durumla karşılaşıldığı kanısındayız. Söz konusu romanların İngilizce çevirilerinin Türkçedekinden daha başarılı bulunması, yazarın üslubunun "transstilizasyon" aracılığıyla geliştirilmesi olgusuna bağlıdır. Burada, çevirmen bir parodist olarak çalışmakta, yetersiz bir üslubu güzelleştirmekte, ya da, üslupsuz bir metni stilize ederek okuyucuya sunmaktadır.

10 Dentith, Denis; *Parody*, Routledge, London and New York, 2000.

da, bizi, metni ortaya çıkaran (yazar), kabul eden (okuyucu), metnin yer ve zamanı, metne göre "öncel" ya da "ardıl" konumdaki diğer söylemler (discourse) gibi hususları dikkate almayı gerektiren bir bağlam (context) çalışması yapmaya götürür. Parodinin anlaşılmasında iletişim süreci büyük bir önem taşımaktadır; bu süreç Hutcheon tarafından parodik metnin bağlam içinde üretilmesi ve algılanmasını gösteren "enonciation" kavramı ile ifade edilir (Hutcheon, 1985, s. 22-23).

Yukarıda sözü edilen çekinceleri de dikkate alarak, Genette'in yaptığı "alt-metin–üst-metin" ayırımını genel olarak kabul ettiğimizi, bazı yapıtlar açısından ise, alt ve üst-metinlerin "çokluğu"nun söz konusu olabileceğini düşündüğümüzü belirtmeliyiz.

Bu noktada, parodinin en yakın iki komik türle, "satir" ve "ironi" ile olan ilişkisini kısaca gözden geçirmek yararlı olacaktır: Parodi ile toplumsal sorunlara eleştirel bir bakışla yaklaşan satir arasındaki temel farklılıklardan biri, parodinin "hedef" aldığı malzemeyi kendi bünyesinde kullanmasına karşın, satirin "taklit", "alıntılama" ya da "çarpıtma" gibi yöntemler aracılığıyla daha önceye ait edebi malzemeyi kullanmaya ihtiyacının olmamasıdır. Parodinin satirden ayrıldığı noktalar şu şekilde özetlenebilir: Parodi "bitiştirme", "çıkarma", "ekleme", "yoğunlaştırma" ve "süreksizleştirme" gibi tekniklerle ele aldığı metni dönüştürür. Hedef aldığı şeyi kendi bünyesinin bir unsuru haline getirir. İki türün bir araya gelmesi durumunda ise, satirin parodinin muğlaklığından yararlanarak daha karmaşık bir yapıya dönüştüğü söylenebilecektir. Öte yandan, satirdeki eleştirelliğin parodide her zaman mevcut bulunmadığı da burada kaydedilmelidir. Nitekim, Linda Hutcheon da parodi ile satiri "birbirleriyle karıştıran" çalışmaları eleştirirken, satirin ahlaki ve toplumsal konulara ilişkin önceliğinin, parodide aynı biçimde mevcut olmadığını hatırlatır (Hutcheon, 1985, s. 16). Örneğin, bazı

parodiler eleştirel olmaktan çok, ele alınan metne yönelik bir hayranlığı ifade eder[11].

Metninde 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 mümkündür; benzer biçimde parodi de ironiyi kendi amaçları için kullanabilir. Bu amaçlar genel olarak parodistin hedefinin "gizlenmesinden", bazen de, parodistin ele aldığı metinle ya da yazarla ilgili düşüncelerinin "hissedilmesini" sağlamaya kadar çeşitlilik gösterir. Öte yandan, iki tür arasındaki ayırımlar da belirgindir: Kural olarak ironi, parodiye göre daha karmaşık bir yapıya sahiptir. İronideki "açık mesaj"la "örtülü mesaj" arasındaki farkın her zaman çok belirgin olmaması yüzünden, okuyucunun ironiyi algılamak için özel bir gayret göstermesi gerekir. Parodide ise, "parodisi yapılan metin"le "parodinin kendisi"nin nispeten daha kolay biçimde karşılaştırılabilmesi gerekmektedir; bu yüzden "parodisi yapılan metnin" (Genette'in hypotext'i) okuyucu tarafından mümkün mertebe kolayca tanınması önemlidir. Di-

11 Kirk, Eugene P.; *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Garland, New York, 1980.

Eugene P. Kirk, satirin bir eleştiri aracı olmasının yanı sıra, tarihi gelişimi itibariyla bir "karışım" ya da "potburi" olduğu gerçeğinin altını çizer. Bu özellikle antik çağın gözde edebi türlerinden biri olan ve aşağıda değineceğimiz Menippean satirinin dışa yönelen yapısında belirgindir. Bu türde, düzyazının nazımla, şarkıların masallarla, mektuplarla ve başka edebi türlerle iç içe kullanılması söz konusudur. Konu açısındansa, daha çok öğrenim ve inançla ilgilenen bir tür olduğu söylenebilir. Bu bakımdan sahte dindarlık, sahte bilgelik gibi konular Menippean satirinin gözde konuları arasındadır. Bu konuların merkez alındığı bir karikatürleştirme faaliyeti, satirin başlangıcından bugüne gelen gelişimi boyunca büyük bir değişime uğramadan süregelmiştir.

yebiliriz ki, bir türde (ironide) ilke olarak daha çok gizlenmesi yoluna gidilen unsurların, diğer türde (parodide) belirginleştirilmesi esastır. Ancak, bu kuralın istisnalarının olabileceği, karmaşık ve zor anlaşılır parodilerin de mevcut bulunduğu unutulmamalıdır. Ayrıca, genel olarak parodinin hem ironiyi hem de satiri bünyesinde barındırabildiğini, aynı şekilde, kendisinin de bu akraba türler tarafından kullanılma kapasitesine sahip olduğunu tekrar hatırlatalım (Rose, 1993, s. 82-88).

Bu noktada, Linda Hutcheon'ın görüşlerine biraz daha kapsamlı biçimde değinmek yararlı olacaktır: Parodiyi eleştirel mesafe üzerinden gerçekleştirilen ve benzerlikten çok farklılığı vurgulayan bir "tekrarlama sanatı" olarak tanımlayan Hutcheon'a göre, ironik tersine çevirme (inversion) bütün parodilerin ortak bir özelliğidir (Hutcheon, 1985, s. 6). Parodide ironi aracılığıyla gerçekleştirilen "yeniden bağlama sokma"olgusu da parodiyi taklit (imitation) ve pastişten ayıran temel bir özellik oluşturur. Hutcheon, çağdaş parodilerde bir metnin diğerine üstünlüğünden çok, bu metinler arasındaki farklılıklar üzerinde durulduğu ve sözü edilen farklılıkların ironi aracılığıyla dramatize edildiği kanısındadır. Söz konusu dramatizasyon, parodik "geri alan" (background) ve "ön alan" (foreground) arasındaki farklılığın ironi aracılığıyla "hareketlendirilmesi" ilkesine dayanır. İroninin temel özelliklerinden biri "pragmatik işlevi"dir: Bu işlev, uygulamada, ironinin ele aldığı konuyla ilgili "değerlendirmede" bulunması ve bu değerlendirmenin genel olarak "olumsuz eleştirel" (pejorative) bir nitelik taşıması anlamına gelir. İroninin semantik "tersine çevirme" (inversion) ve pragmatik değerlendirmede bulunma niteliği, ironiyi bir teknik olarak kullanan parodinin de bu özelliklerden yararlanmasını sağlar. Buna göre, ironinin bir yanıyla asıl söylemek istediğini gizleme (dissimulatio) ve diğer yanıyla da soruşturma (interrogation) yapabilme yetenekleri, parodi tarafından kullanılabilmektedir (Hutcheon,

1985, s. 12, 31, 53). Çeşitli parodi türleri arasındaki ayırım da söz konusu pragmatik işlevin boyutuna bağlıdır; parodi ve satir ayırımında da aynı şey geçerlidir; örneğin "düzeltmeye yönelen parodi" (curative parody) satire yaklaşır. Parodinin ironiden yararlanmasını şu husus da örneklendirmektedir: Hutcheon'ın kaydettiği Kerbrat-Orecchioni, ironi okuyucunun dilbilimsel, türle ilgili ve ideolojik açılardan donanımlı olması gerektiğini belirtir (Kerbrat-Orecchioni, 1980, s. 116). Bu çerçevede, dilbilimsel donanım, okuyucunun söylenenle kastedilen arasındaki farklılığı algılayabilmesini gerektirir. Türle ilgili donanım, genel olarak, edebi türlerle ilgili ve bu türlerden sapma olduğu zaman bunun tanınmasını sağlayacak bilgiyi ifade etmektedir. Parodinin anlaşılması da benzer biçimde, hem estetik (türle ilgili) hem de sosyal (ideolojik) bir donanımı gerektirir. Öte yandan, ironi ile parodi arasında şu farklılığın kaydedilmesi de yerinde olacaktır: Parodi metinlerarasılık (intertextual) üzerinden hareket ederken, ironi metin içinde (intratextual) işlevseldir (Hutcheon, 1985, s. 64, 94).

Buraya dek temel parodi tanımına, Genette'in ve Hutcheon'ın getirdikleri sınıflandırma girişimlerine ve parodinin akraba türleri "satir" ve "ironi"yle ilişkisine kısaca değindikten sonra, parodiyi tanımlama çabamızı "metinlerarasılık" kavramından hareket ederek ilerletmeye girişebiliriz.

Parodi ve Metinlerarasılık

Parodiye ilişkin ilk ve temel tanımlardan biri Bakhtin üzerine yaptığı çalışmalar kapsamında Julia Kristeva tarafından kullanılan "metinlerarasılık" kavramından yola çıkar[12]. An-

12 Kristeva, Julia; *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

cak, gerek konuşmada gerekse yazıda, farklı anlatılara ait "unsur"ların birbirlerine göndermede bulunması/bulunabilmesi olarak genel biçimde niteleyebileceğimiz bu "dil olgusunun", parodi dışındaki edebi türler tarafından da kullanılmaya açık olduğu muhakkaktır[13]. Bu durum, bizi "metinlerarasılık"ı parodinin temel bir bileşeni olarak tespit edip, tanım ça-

13 Kristeva'ya göre, "metinlerarasılık" kavramı "öznelerarasılık" (intersubjectivity) kavramının yerini almıştır: Çünkü bir metinde "anlam" yazardan okuyucuya doğrudan bir biçimde aktarılmaz; başka başka metinler aracılığıyla yazara ve okuyucuya ulaşmış bulunan "kod"lar ya da şifreler aracılığıyla süzülerek, yani dolaylı olarak gelir.

Ayrıca bkz. Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, Glasgow, 1977.

Barthes, "Yazarın Ölümü" adlı ünlü çalışmasında "metinlerarasılık" kavramını şu şekilde değerlendirir: Metin sayısız kültür merkezinden derlenmiş bir alıntılar dokusudur. Metin çeşitli kültürlerden derlenmiş çeşitli yazıların karşılıklı diyaloğu, yarışması ve parodisinden oluşur. Bu çoklu yapının odaklandığı alansa okuyucunun alanıdır, yazarın alanı değil. Okur bir yazıyı oluşturan çeşitli alıntıların hiçbirinin kaybolmadan yazıldığı alandır; bir metnin bütünlüğü onun kaynağından değil, yöneldiği yerden gelir (Barthes, s. 142-48).

Linda Hutcheon, parodinin farklılık içeren bir tekrar olduğunu, "çift-taraflı" bir ironi aracılığıyla sağlanan "eleştirel mesafe"ye dayalı bir taklidi içerdiğini belirtir. Tersine çevirme (inversion) ve ironik bağlam-geçişliliği (trans-contextualization) aracılığıyla işlev kazanan parodi, ulaşmak istediği etki (ethos) açısından ise "alay"dan (ridicule) "saygı sunma"ya (homage) kadar uzanan bir alana yayılabilir. Bu kapsam içinde, parodi hem "metni" hem de kod-çözücüyü içermesi açısından metinlerarasıdır. Kodlama, kodların üretici (yazar) ve alıcı (okuyucu) arasında paylaşılması hususları, parodi açısından önemlidir (Hutcheon, 1985, s. 37)

Ayrıca bkz. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York and London, 1987.

Brian McHale'e göre, metinlerarasılığın temel özelliği şu şekilde tarif edilebilir: Öncelikle, iki ya da daha çok metin ya da belirli metinlerle tür, ekol, dönem gibi daha geniş kategoriler arasında kurulan bağlantıları tespit ettiğimiz zaman, "metinlerarası alan" ortaya çıkmış olur. Bu metinlerarası alanın metnin dokusuna yerleştirilmesi için en etkin yolsa bir metindeki bir karakterin başka bir metne "ödünç" alınmasıdır (McHale, s. 557).

bamızı kapsamlandırmaya yöneltir. Konuyu, öncelikle, "metinlerarasılık"ta söz konusu olan "gönderme"lerin niteliği üzerinden açmaya çalışalım: Bir "gönderme"nin özgül bir metne, kişiye ya da karaktere yönelmesi mümkün olduğu gibi, daha genel olması, örneğin belirli bir dile, sosyal gruba ya da edebi türe yönelmesi de mümkündür. Cervantes'in ünlü yapıtı *Don Quixote*, şövalye romanlarına yönelik genel bir parodi özelliği taşırken, bu incelemede değineceğimiz Selim İleri'nin *Hayal ve Istırap*'ı, bir "tür (genre) parodisi" olmanın ötesine geçerek, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* romanının; bunun da ötesinde, Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre*'inin parodisi olma niteliğindedir. Bir yönüyle "duygusal roman"ın, "bildungsroman"ın ve hattâ "gothic roman"ın parodisi olan *Hayal ve Istırap*, kaynak-metinlerinin ve karakterlerinin "tanınabilirliği" yüzünden öncelikle bir *Çalıkuşu/Jane Eyre* parodisidir. Ancak, parodinin genel ya da özgül bir metinlerarasılığı bünyesinde barındırdığına ilişkin bu tespit de doyurucu bir parodi tanımı yapmak için yeterli değildir. Araştırmamızı, dilin sağladığı ve parodinin kullandığı "metinlerarası gönderme işlevi"ni "genelliği" ya da "özgüllüğü" noktasından çok, taşıdığı duygusal/değerlendirmeci içerik açısından ele alarak ilerletebiliriz[14]. Parodiler, bir kural olarak, bünyelerine aldıkları metinlere (ya da, genel parodide olduğu gibi belirli bir

14 Genel parodi ile özgül parodi arasındaki ayırım şu şekilde ifade edilebilir: Özgül parodide, parodist ele aldığı metnin okuyucular tarafından bilineceğini varsayar; bu varsayımdan yola çıkarak, okuyucunun zihninde önce bu metne ilişkin belirli beklentiler uyandırır, daha sonra bu beklentileri boşa çıkarır. Komik etki bu düşkırıklığının bir belirtisi olarak ortaya çıkar. Genel parodide ise farklı bir durum söz konusudur. Burada hem okuyucunun parodisi yapılan esere ya da türe ilişkin bir sezgisinin olması, hem de parodistle bir tür duygu birliği içinde olması beklenir. Burada parodist, parodisi yapılan metnin hem yazarı hem de okuyucusu gibidir. Bir yönüyle parodi edilen metni "çözer", bir yönüyle tekrar "şifrelendirir". Okuyucunun parodisi yapılan metne yaklaşımı ise parodi tarafından yönlendirilir.

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 alt türü gösterir. 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. Bunun yanı sıra, parodi edilen "şey"den yola çıkılarak çağdaş hayata ilişkin alaycı, eleştirel ya da sırf "oyun güdüsünü tatmin eden" göndermelerde bulunan parodiler de vardır. Bu durumda, parodisi yapılan "metin" parodinin hedefi olmaktan çıkmış, bir aracı haline gelmiştir. Bu noktada, parodiye ilişkin yeni bir ön-tanımın daha yapılabileceği kanısındayız: "Parodi, parodistin özgül zihinsel/duygusal durumu çerçevesinde, başka metinler üzerinden belirli sempatilerini ya da antipatilerini yansıttığı; dolayısıyla ele aldığı ya da göndermede bulunduğu 'şeyi' korumaya ya da yıkmaya yöneldiği bir tür olarak tanımlanabilir". Bu tanımın daha kapsamlandırılmasının gerektiği ise açıktır.

Daha doyurucu bir tanıma ulaşmak üzere parodinin tarih içinde geçirdiği evrimi incelemeye yönelebiliriz. Parodiye ilişkin ilk referans Aristoteles'in *Poetika* adıyla bilinen yapıtında bulunur. Burada sözü edilen Hegemon adındaki bir erken dönem yazarı "parodia" diye bilinen türün kurucusu olarak kabul edilmektedir. Hegemon'un yazdığı cinsten parodia, destan türünün dilini ve ölçüsünü kullanan ancak hafif bir konuyu ele alan şiirleri içeriyordu. Eski Atina'da parodia kendi içinde bir tür olarak kabul edilmişti; tragedya ve komedyada olduğu gibi, bu türün de yarışması yapılıyordu. Bu yarışmalardan günümüze kalan tek örnek *Batrachomyomachia* (Farelerle Kurbağaların Savaşı) adını taşıyan şiirdir: Adından da anlaşılacağı üzere savaş gibi epik şiirin konusu olan bir olguyu gülünçleştirerek ele almaktadır[15]. Öte yandan, parodinin ta-

15 Roma çağında devam eden parodia türünün, zaman zaman, yalnızca

rihi gelişimine ilişkin bir araştırma, incelemeciyi "Menippean satiri" adını taşıyan bir başka türle karşı karşıya getirecektir. Menippus adındaki Eski Yunan yazarının eserlerinden yola çıkılarak adlandırılan bu türün ilk örnekleri "fragman" halinde muhafaza edilebilmiştir ve genel olarak "eğitim"in ve "felsefe"nin parodisi olma özelliğini taşır. Relihan'a göre, antik çağın ünlü eserlerinden Petronius'un *Satiricon*'u ve Lucian'ın *The Judging of the Goddesses*'ı ya da ortaçağın en önemli yapıtlarından Boethius'un *Consolation of Philosophy*'si Menippean satiri geleneği içinde yazılmıştır[16]. Bu sonuncu eser, ortaçağda diğer yapıtlara göre daha iyi biliniyordu ve kilise çevrelerinde yazılan parodilerin temel esin kaynağı olarak kabul edilmektedir. Daha sonra yazılan ve *Cena Cypriani* adıyla tanınan erken ortaçağ metni alegorik parodi türünün en önemli örneklerinden biri olup, İncil'de geçen karakterlerin de katıldığı bir ziyafeti tasvir eder: *Cena Cypriani*'nin temel konusu Cena kralının ziyafetine katılan bu konukların hal ve tavrıdır. Burada hem Eski Yunan-Roma parodilerinin temsil ettiği Pagan uygarlığına hem de *Cena Cypriani*'nin temsil ettiği erken dönem Hıristiyanlığına yönelik ilginç bulgularla karşı karşıya olduğumuza dikkat edilmelidir.

"Kutsal" sayılanın parodiye konu edilmesi günümüz perspektifinden bakıldığında kabul edilemez bir durum olarak algılanmaktadır. Umberto Eco'nun tanınmış romanı *Gülün Adı*'nın temel entrikasının Aristoteles'in komedi üzerine ya-

---

"alıntılama" (quotation) olarak nitelenebilecek bir özellik taşıdığını da belirtelim. "Alıntılama" da genel olarak komik bir etki yaratmaya yönelmekle birlikte, hem Eski Yunan'da hem de Roma'daki parodi uygulamasının, göndermede bulunulan metne ya da türe yöneltilen bir alaydan çok, o türün komik etkiler elde etme amacıyla taklit edilmesi anlamına geldiği söylenebilir. Doğal olarak eleştiri olmadan komik etkinin nasıl sağlanacağı konusu sorgulanabilir. Bu konuya daha ilerde değineceğiz.

16 Relihan, Joel C.; *Ancient Menippean Satir*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

zılmış kayıp kitabı üzerinden geliştiği hatırlanırsa konu daha iyi anlaşılacaktır. Romanda bağnaz bir keşiş, kayıp kitabın manastırdaki tek nüshasını meraklı gözlerden cinayet işleme pahasına korumaktadır. Çünkü komik, korkuyu aşındırabilir; korkunun aşınması ise saygının ve inancın aşınması sonucunu verecektir. Bu yüzden gülme üzerine yazılmış bir kitabın inancın çözülmesine neden olarak "ruhların şeytana kaybedilmesine" yol açması söz konusudur. Eco'nun ortaçağda yaşayan kurgusal karakterlerinin ötesinde, çağdaş edebiyatın önemli isimlerinden Salman Rhusdie'nin *Şeytan Ayetleri* adlı yapıtının da "kutsallığa saygısızlık" gerekçesiyle "mahkum edildiği" bu çerçeve içinde hatırlanmalıdır. Bu durum bizi Eski Yunan-Roma geleneğindeki "kutsal konu ve kutsal metin" parodilerinin varoluşunu ve işlevini sorgulamaya yönlendirmektedir. Acaba antik çağ kutsal bir konu ya da kişinin komik sahnelerde canlandırılmasında sakınca görmüyor muydu? Benzer biçimde, *Cena Cypriani*'de Hıristiyan kutsallığının komik sahneler üzerinden ele alınması kilise çevrelerinin inancı ciddiye almadığını mı gösteriyordu? Eski Yunan dininde, dinin kutsallarını koruyacak bir rahip sınıfının bulunmaması bu konularda neden sansür uygulanmadığına ilişkin bir açıklama olarak kabul edilmektedir. Ancak aynı toplumda Alkibiades'in kutsal Hermes heykellerinin başını koparmakla suçlanarak mahkum edildiği unutulmamalıdır; Sokrates'in de benzer gerekçelerle ölüme mahkum edildiği düşünülürse, "kutsallık" kavramının antik çağ Yunan yaşamında hiçbir önemi olmadığını söylemek doğru değildir. Öte yandan, *Cena Cypriani*'ye ilişkin nispeten geç dönem kilise tepkileri bu metnin kabullenilmesinin zaman içinde güçleştiğini göstermektedir. Ancak, kilisenin Hıristiyan inancının dramatize edilerek kitlelere ulaştırılması ve böylece yayılmasını sağlamaya yönelik girişimleri de unutulmamalıdır. *Cena Cypriani* gibi bir eser "dinin popülerleştirilmesi" girişimleri çerçevesinde ele alınabilir. Buna göre, halkın komik

olana duyduğu zaafı dikkate alan kilise, İncil'de sözü edilen konu ve kavramların komik bir çerçeve içinde sunulması yoluyla inancın yaygınlaştırılmasını sağlamaya çalışıyordu.

Bir başka yaklaşımsa, söz konusu olgunun kutsallığa saygısızlıktan ya da kilisenin Hıristiyanlığı yayma girişiminden çok, karnaval geleneği içinde ele alınması gerektiğini öne sürer. Bu görüş, araştırmacıyı Bakhtin'in kuramlarına yöneltecektir. Bakhtin, özellikle *Rabelais and His World* adlı yapıtında, ortaçağlarda kutsal olanla komik ya da neşeli olan arasındaki bağlantı üzerinde durur[17]. Buna göre, ortaçağlarda otoritenin ve düzenin geçici bir süre askıya alındığı bir tür serbestleşme evresi olan karnaval, önemli bir toplumsal işleve sahipti. Ortaçağlarda parodinin karnaval kapsamında oynadığı bu serbestleştirici rol daha sonra "roman" tarafından üstlenilmiştir. Buna karşılık Bakhtin'in görüşlerinin de eleştirildiği unutulmamalıdır. Öncelikle, parodinin yazıldığı çevreler ve parodi dili karnavalın hitap ettiği çevreden farklıdır. Bayless'e göre[18], Latince yazılan parodilerin geniş halk kitleleri tarafından anlaşılması mümkün değildi. Bu açıdan bakıldığında, *Cena Cypriani* gibi Latince yazılmış bir metnin Hıristiyanlığın halka ulaştırılması açısından dikkate değer bir katkısının olamayacağı, parodinin, hiyerarşik yapıları belirli bir süre için askıya alacağı ve karnavalın işlevine benzer biçimde, halkın birikmiş kızgınlıklarının boşalmasına olanak vererek bir emniyet sübabı rolü oynayacağı görüşünün de tartışmalı olduğu anlaşılacaktır; çünkü, parodinin ulaştığı kesimler halk kesimleri olmaktan çok, parodinin otoritesini baltalayacağı öne sürülen seçkin çevrelerdir[19]. Bu durum, Bakhtin'in parodiyle ilgili görüşlerini

17 Bakhtin, M.; *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

18 Bayless, M.; *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.

19 Margaret Rose'un aktarmasıyla, Paul Lehmann'a göre, ortaçağ parodisi "alay etmeden" komik olabilen bir parodidir. Kutsal bir metinle alay edilir

tartışmaya açmaktadır diyebiliriz. Simon Dentith, konuyu kesin bir çözüme bağlamanın güçlüğünü vurgulayarak dikkati kutsalla parodinin ya da ciddi ile komiğin tarih boyunca ele ele yürümüş olması olgusuna çeker. Buna göre, Eski Yunan ve Roma çağlarından başlayarak süregelen bir gelenek, "otoriter" metinlerin daima "alaycı" ve "komik" parodileriyle birlikte gittiğini göstermektedir. Bu durum ortaçağ boyunca da devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır. Dentith'e göre konuyu iki türün ritmik bir biçimde birbirlerini izleme eğilimlerine bağlamak mümkündür. Doğal olarak hangi toplumda ve hangi zaman diliminde yaşanıyor olduğu da parodinin ne ölçüde ve yaygınlıkta olacağının bir göstergesi sayılmalıdır (Dentith, s. 38-54).

"İkiz" Edebi Türler ve Parodinin İşlevi

Bu noktada, yukarıda Dentith'in kaydettiği hususları dikkate alarak, Bakhtin'in görüşleri üzerinde biraz daha ayrıntılı olarak durabiliriz: Bakhtin iki tür parodiden bahseder; bunlardan ilki "dışadönük" edebi parodi olarak adlandırılabilir ve "hedef metne" yönelik bir "saldırı" olma özelliğini taşır; ikinci

---

görüldüğü zamanlarda da, bu, o kutsal metnin kendisinden çok, kötüye kullanımına yönelik bir alayı gösterir. Lehmann, parodiyi iki grup içinde ele alır: Bunlardan ilki "mücadele"ye yönelen parodidir. Bu tür parodinin en önemli özelliği içeriğinde satir unsurlarının bulunmasıdır. İkinci türde ise neşeli ve yaşama sevinci aşılayan türden parodiler vardır. Ancak bu ikinci türde de satir unsurları bulunabildiği için iki grubu kesin çizgilerle ayırmak zordur (Rose, 1993, s. 147-150). Lehmann'ın, parodinin kutsal metinleri eleştirmekten çok "kutsallığı suiistimal eden" makamları ve kişileri eleştirmeye yöneldiği konusundaki görüşü, ilk grup parodi kapsamında, Nasreddin Hoca'nın dinle ilgili fıkralarına ya da benzer özellikler taşıyan Bektaşi fırkalarına uygulanabilir.

tür parodide ise, parodi edilen söylemle bir tür "dayanışma hali" söz konusudur. Bakhtin, edebiyat tarihinde parodisi ya da travesti-ikizi olmayan hiçbir ciddi ve doğrudan türün bulunmadığı kanısındadır. Bakhtin'in tanımladığı "ikiz"lik hali, parodi edilen metnin tümüyle yeniden üretilmesini değil, çarpıtılmasını ve yıkımını öngörür. Bakhtin'e göre, eski çağ anlayışı, parodinin ulusal-dinsel mitleri yeniden ele almasında kutsallığa aykırı bir durum görmemiştir. "Parodik ikiz"in temel işlevi, doğrudan ya da "düz" edebi türlerde anlatılamayan ya da kavranamayanın, "taklit-mimik" üzerinden söyleme dahil edilmesidir. "Düz söylem"in fazla çelişkili ve çok sesli olduğu için bünyesine dahil edemediği şeyler, parodinin "çift-sesliliği" sayesinde ifade edilme olanağı bulur. Bakhtin, ayrıca, eski çağ parodisinin "nihilistik inkar" olgusuna yabancı olduğu kanısındadır. Bu durumda bir edebi türün parodik ikizinin o türün imkânlarının genişletilmesine hizmet ettiği söylenebilecektir.

Bakhtin'in eski çağ parodisinin "nihilistik inkar" olgusuyla ilgili olup olmadığı yolundaki görüşlerini yorumlayan Dentith, parodinin tek bir biçimde tanımlanabilen belirli bir grup metne yönelik bir tanım olmaktan çok, daha geniş kapsamlı bir grup kültürel faaliyeti gösterdiği, parodinin nasıl işlevsel olduğunun her bir durumda ayrı ayrı dikkate alınması gerektiği sonucuna varır. Buna göre, parodi tek bir uygulama ya da sınırları çok belirli bir edebi tür olmaktan çok, çeşitli türlere yayılabilen ve kapsamı çağdan çağa değişen bir uygulama alanı olarak tanımlanabilir. Bu faaliyetler, "üst-metinde" kullanılan taklidin ve alıntılamanın derecesinden, "alt-metne" yönelik düşmanlığın nasıl ve ne şekilde ifade edileceğine, "üst seviyeden" ve "düşük" arasındaki farklılığın hangi ölçüde vurgulanacağına kadar değişen tutum ve uygulamaları kapsar. Buna göre, bir çağın parodi anlayışı bir başka çağınkine uymayabilir. Bu olgu neden belirli zamanlarda bazı formların

parodi olarak algılandığını, neden bazı formların yine belirli zamanlar içinde parodi olma özelliğini kaybettiğini ya da kazandığını açıklar[20]; aynı şekilde, parodinin tanımlanmasının neden güç olduğu konusunu anlamamıza da yardımcı olur. Örneğin, "belirli bir çağda yaygın olan metinlere göndermede bulunmak suretiyle topluma mesaj verme" anlayışı parodi kapsamında kabul edilirse, bu durumda parodinin "yıkıcı" etkileri olduğuna ilişkin görüş tartışmaya açılacak demektir. Gerçekten de, eğer parodinin amacı ele aldığı alt-metnin eleştirisi değil de topluma o metin üzerinden bir mesaj vermekse, bu durumda, özünde düzeltilebilir kabul ettiği bir sorunu eleştirerek ıslah etmeye çalışan "satir"e yaklaşan bir türle karşı karşıyayız demektir. Öte yandan, eğer parodinin esas olarak ele aldığı metni eleştirdiğini düşünürsek, bu türün temel özelliğinin bir tür "saldırganlık" olduğu görüşüne varacağız demektir. Bu perspektiften bakıldığında, parodinin iki temel grup içinde ele alındığını söylemek mümkündür. İlk grup mevcut düzenin devamını dileyen ve bu devamlılığı parodisi yapılan metinlerin otoritesine dayandıran bir anlayıştır. Rakip görüşse, her türlü otoriteyi reddeden, parodiyi gerek dilde, gerekse siyasette baskın unsurların "altının oyulması" için kullanan bir yaklaşımı ifade eder. Parodi, bu çerçeveden bakıldığında, "bir kültürel olgu ya da uygulamaya, özünde taklide dayanan bir biçimde atıfta bulunulması" olarak tanımlanabilir. Söz konusu atfın niteliği ise, daha çok parodinin hangi kültürel ortam ve dönemde yapıldığına bakılarak belirlenecektir. O yüzden, yalnızca belirli bir dönemin ve kültürün parodi türünde verilmiş eserleri üzerinden yapılacak tanımlamalar çelişkili sonuçlara yol açacaktır. Bu yüzden geniş çerçeveli bir yaklaşımın gerekli olduğu söylenebilir (Dentith, s. 18-38).

20 Shklovsky, V.; *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Illinois, 1990.

Bu noktada, bakışımızı ortaçağ Hıristiyan/Batı edebiyatından ortaçağ İslam/Türk edebiyatına çevirerek, "ciddi" ya da dini olanın "komik"le ilişkisini benzer bir kapsamda araştırmaya girişeceğiz. Bu aşamada "parodik ikizler" olarak inceleyeceğimiz türler, ortaçağ İslam edebiyatının gözde anlatı türü "*mesnevi*" ile Nasreddin Hoca'da temsil edilen "komik/müstehcen fıkra"dır. Kanımızca, Nasreddin Hoca'nın fıkraları, Bakhtin'in "ciddi edebi türlerin komik ikizlerinin ya da parodilerinin bulunduğu" yolundaki görüşleri çerçevesinde değerlendirilmelidir. Buna göre, komik türler, ciddi türlerin ele alamadığı konuları ele alarak insan deneyiminin daha farklı boyutlarını dile getirme imkânına sahiptir. Mevlana'nın *Mesnevi*'de ele aldığı konuların Nasreddin Hoca'nın fıkralarında komik/alternatif paralellerinin bulunabileceği fikri bu açıdan ilgi çekicidir[21].

Doğduğu çağ ve bölge tartışmalı olmakla birlikte, genel olarak, Nasreddin Hoca'nın 13. yüzyılda, Anadolu'nun göller yöresinde yaşamış olduğu kabul edilir. Hoca'nın tümüyle anonim bir figür olması ve çeşitli tarihi kişiliklerin bir karması olarak zaman içinde gelişmiş bulunması da mümkündür. Nasreddin Hoca'ya ait fıkra sayısının, tarih olarak günümüze daha yakın el yazmalarında artış gösteriyor olması, bu olgunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Diyebiliriz ki, Nasreddin Hoca'nın gerçek bir tarihi kişilik olup olmadığına bakılmaksızın, kendisine mal edilen fıkraların önemli bir bölümü halkın hayal gücünün ortak ürünü sayılmalıdır; bu açıdan Hoca temsili bir figür olma özelliği taşımaktadır.[22] Bu ön bilgiyi kay-

21 Bakhtin, M.; "The functions of the rogue clown and fool in the novel", *Dialogic Imagination* içinde, trans. C. Emerson ve M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981. Söz konusu makale özellikle Nasreddin Hoca incelemeleri için önemlidir. Genette de, ciddi bir metnin ironik bir üst-metin gerektirdiğini, ironik bir alt-metninse ciddi bir üst-metne ihtiyaç duyduğunu söyler (Genette, s. 324).

22 Metinde yararlandığımız fıkralar Pertev Naili Boratav'ın derlemesinden

da aldıktan sonra ve Hoca'nın 13. yüzyılda yaşamış olduğuna ilişkin varsayımdan hareketle, şu çıkarsamalara ulaşılabileceği kanısındayım: Nasreddin Hoca, Moğol istilasının yaşandığı 13. yüzyılda Yunus Emre ve Mevlana Celaleddin Rumi ile aynı sıralarda ortaya çıkmış (ya da yaratılmış) bir edebi kimliktir[23]. Bu yönüyle, maddi ve manevi güçlüklerle dolu bir dönemi aşmaya çalışan toplumun yaşama mücadelesinin belirli unsurlarını temsil eder. Yunus Emre'de insan sevgisi ve aşkınlık olarak ortaya çıkan, Mevlana'da bilgelik ve hikmet, Hoca'da ise yer yer nihilizme varan bir mizah duygusu olarak tezahür etmiştir. Anadolu insanının ruh dünyasının birbirini tamamlayan bu üç yönünün de dikkate değer olduğu muhakkaktır.

Konumuz açısından daha çok ilgimizi çeken ve Nasreddin Hoca'da temsilcisini bulan "komik" olgusunun, Mevlana'nın temsil ettiği "bilgelik" olgusuyla karşılaştırılması, parodinin işlevi konusunda yukarıda değindiğimiz kuramsal yaklaşımların geçerliliğini sınamamıza olanak verecektir. Temel hedefi "bilgelik" yani insanın ruhsal gelişimi olan *Mesnevi*'nin idealize ettiği kişi, "ortalama insan"ı aşarken, temel hedefi sıradan insanın "maddi" hayatta kalma çabasını tasvir etmek olan Nasreddin Hoca fıkraları, bu karakteri gerçekçi bir düzlemde ele alır. "Maddi sorunlara ancak manevi çözümler önerebilen bir bilgelik"i temsil eden edebi türlerin yanında, ayakları daha fazla yere basan bir edebiyata ihtiyaç duyulacağı kuşkusuzdur. Gerçekten de Nasreddin Hoca fıkraları, yaşamı, zaman zaman olabileceği en bayağı ve temel düzeyden ele alarak, insan gerçeğinin maddi temellerine yönelir. Değindiği sorunlar

alınmıştır. Bkz. Boratav, Pertev Naili; *Nasreddin Hoca*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

23 Nasreddin Hoca'nın yaşadığı varsayılan ikinci bir dönem yine bir Moğol istilasını gösteren 15. yüzyıl başlarıdır. Bazı fıkralarda Timurlenk'in Hoca'yla ahbaplık ettiğine ilişkin bilgiler, Hoca'nın halkla zalim yöneticiler arasındaki tampon rolünü vurgular ve genel olarak Hoca'ya atfedilen özelliklerle uyum içindedir.

da getirdiği çözümler ya da çözümsüzlükler de bu çerçevededir. Taşıdığı komik ve müstehcen unsurlar ve bu unsurların tetiklediği gülme duygusu, katı hayat gerçekleri karşısında yaşanan tatminsizlik ve öfkenin dışa vurulabilmesine hizmet eder. Böylece, tahammül edilmez bir hayatı çekilir kılan bir rahatlamaya olanak verir.

Komik türlerin yukarıda belirtilen ve daha dikkatle incelenmesi gereken bir diğer işlevi ise, insan deneyiminin çok boyutluluğuna ayna tutabilme özellikleridir: İdealize karakterlerin hakimiyetindeki türlerde rastlanan "insan deneyiminin siyah beyaz resimlerle temsil edilmesi" olgusu, bazı komik türlerde, insan deneyiminin gri bölgelerinin de tabloya dahil edilmesine ilişkin bir olanağa dönüşür. Nasreddin Hoca fıkralarında dikkatimizi çeken şey de bu olanaktır: Sorunlar karşısında kesin çözümler ve açıklamalar, bir diğer deyişle, "doğru düşünce ve doğru eylem"in önerilmesinden çok, olguların doğru tasvirine ve (çoğu zaman bu tasvirin bir sonucu olarak ortaya çıkan) "çözümsüzlük hali" karşısında, gülme duygusunun koruyuculuğuna sığınma yönünde bir eğilim, Nasreddin Hoca fıkralarını "dogmatik edebiyat"tan ayırır. Nasreddin Hoca fıkralarında, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, bazen bir sorunun çözümünün olmadığını ya da çözümün çabaya değmeyeceğini gösteren ipuçlarına rastlanır. Örneğin, kadın-erkek ilişkilerindeki uyum/uyumsuzluk olgusu bütün edebi türlerin önemli konuları arasındadır. Nasreddin Hoca'nın karısıyla ve genel olarak aile üyeleriyle olan ilişkisi, "ciddi" edebi türlerde tasvir edil(ebil)enden çok farklı bir perspektifi yansıtır. *Mesnevi*'deki "Yoksul Bedevi ve Karısı"nı konu alan hikâye ile Hoca'nın karısıyla olan ilişkilerini gösteren fıkralar bu açıdan karşılaştırılabilir. Mevlana'nın hikâyesinde, yoksulluk sebebiyle ailede baş gösteren sorunlar, karının kocasını daha iyi bir yaşam sağlamak için zorlaması, genel olarak kadın-erkek ilişkileri ve hikâyenin ulaştığı iyi son, Nasreddin Hoca

hikâyelerinde farklı ve zıt bir perspektiften görülür. Nasreddin Hoca'nın karısı açgözlü, şehvet düşkünü, dedikoducu, evinde oturmak yerine gezen, zina etmekte sakınca görmeyen bir kişiliktir. Hoca genel olarak karısının her haline tahammül eden bir koca olarak temsil edilmektedir. Komşularının, karısının hatalarıyla ilgili olarak yaptıkları uyarıları görmezden gelir, yanlış anlar ya da doğrudan doğruya anlamayı reddeder. Bunun nedeni, muhtemelen, eşinden ayrılmaya maddi ve manevi gücünün yetmemesidir. Bu durumda karısını kabul edilebilir bir kişi olarak görmeye çalışmaktan başka çaresi yoktur. Aşağıdaki fıkra Hoca'nın çok temel bir konuda, cinsel sadakatsizlik konusunda bile eşiyle ilgili gerçekleri görmeye yanaşmamasını örneklendirmektedir: "Bir gün Hoca'ya: 'Avratun sikişür,' demişler. Hoca ayıtmış: 'Zahir sikerim ya! Sikilmeyen avratı n'eylerüm?' demiş. Ayıtmışlar: 'Hay Hoca! Sözi anlamazsın. 'Avratunı eller siker.' demişler. Hoca ayıtmış: 'Ya ben olup atası, karındaşı değilüm.' demiş," (147). Hoca kendisi de her türlü cinsel aşırılıkta bulunmaktan kaçınmayan bir kişidir. Bu durumda, kendisinde olmayan erdemi başkalarından beklememesi doğal sayılmalıdır. Öte yandan, Hoca'nın "yanlış anlamasının" ardındaki temel motivasyon, muhtemelen, başa çıkılamayacak bir felaketle karşılaşıldığında, felaket yokmuş gibi davranma biçimindeki savunma davranışıdır. İroni bölümünde ele aldığımız "kendini savunma ironisi" kapsamında değerlendirilebilecek olan bu davranış, bir yandan da "komik parodik ikiz"in "ciddi edebi tür"ü ironi üzerinden yıpratmasını örneklendirir. Bir diğer deyişle, "ciddi edebi tür" sadakatin önemini vurgulayan bir ahlak standardından yola çıkar (ve bu kabule uygun hikâyeler tarafından temsil edilir) iken, "parodik ikiz" (örneğin Nasreddin Hoca hikâyeleri) ironi aracılığıyla bu standardı sorgulamaktadır diyebiliriz. Bir başka açıdan bakıldığında, Hoca'nın özel yaşam ve kişisel ilişkiler konusundaki toplumsal kontrole karşı bir tavır geliştirdiği de

söylenebilir. Hoca'nın karısının sadakatsizliği toplumsal bir sorun değil, kişisel bir meseledir. Bu açıdan fıkra, bir yönüyle, özel hayat üzerindeki toplumsal kontrolün reddine ilişkin bir tavrı ifade ediyor diye de düşünülebilir. Bu durumda, Nasreddin Hoca'nın sosyal kontrolü (günümüzdeki popüler deyişle "mahalle baskısı"nı) ironik parodi ile aştığını da söyleyebiliriz. Özetle, Hoca'nın bu fıkradaki tutumu, hangi açıdan alınırsa alınsın, okuyucuda skandalla karışık bir gülme duygusuna yol açmaktadır. Fıkra bir hayat olgusunu, karısının ihanetine karşı koy(a)mayan kocanın durumunu anlatmakta, ancak aynı konuyu ele alabilecek diğer edebi türlerden farklı olarak, Hoca'yı ne bir zavallı olarak göstermekte ne de herhangi bir eylem önermektedir; burada, ahlaki hükmün yerine ironik bir gülme duygusunu ikame etmiştir diyebiliriz. Aynı konuyu ele alan başka edebi türlerin muhtemelen intikam, düşmanlık, pişmanlık, erdem, kadın-erkek ilişkilerindeki sorunlar vs. üzerinde durması, ahlaki çıkarsamalarda bulunması beklenirken, Nasreddin Hoca'nın fıkrası evli bir çiftin özel yaşamının dış müdahalelere kapalı olduğunu söylemekle yetinir[24]. Bu tür bireycilik Hoca'nın başka fıkralarında da belirgindir. Hoca'nın, kendisine bir tepsi baklavanın bir yere götürüldüğünü söyleyen kişiye "bana ne", adamın baklavanın Hoca'nın evine gittiğini söylemesi üzerine de "sana ne" cevabı verdiği fıkra bu tür bir bireyciliğin altını çizer.

Hoca'nın adalet anlayışı da kendi çıkarları doğrultusunda belirlenmiştir. Bu açıdan *Mesnevi*'deki adaletli yönetim ve yargılamaya ilişkin hikâyelerle tezat oluşturur. Özellikle Hz. Ömer'in adaletiyle ilgili *Mesnevi* hikâyeleri Hoca'nın kadılığıyla ilgili hikâyelerle birlikte okunduğunda komik bir zıtlık duygusu ortaya çıkacaktır. Aşağıdaki fıkra bu durumun bir ör-

24 Shakespeare'in *Othello*'sunda örneklenen "kıskanç bir kocanın yapabilecekleri" konusu, fıkra ile tragedyanın aynı konuya yaklaşımlarındaki temel farklılığa dikkat çeker.

neği olarak kabul edilebilir: "Hoca'nın kadılığı esnâsında birisi gelüp: 'Efendi! Kırda sığır yayılırken bir alaca inek, gaalibâ sizin olmalı, bizim ineği karnından kakup öldürmüş. Buna ne lâzım gelir?' diyince Hoca: 'Bunda sâhibinin ne kabâhatı var? Hayvandan kan da'vâsı edilmez a!..' demiş. Bu sefer herif: 'Ben yanlış söyledim. Bizim inek sizinkini öldürmüş.' diyince Hoca: 'Ha!.. O vakit mes'ele çatallaştı. Bana, şu raftaki kara kaplı kitâbı indiriverin, bakayım! demiştir," (469). İdealizasyonla ve özellikle dinle bağlantıları olan edebi türlerle, Nasreddin Hoca fıkralarının kutsallıkla ilgili konulardaki umursamazlığı arasındaki çelişki de bu çerçevede ele alınmalıdır. İbadetin ruhu ve bedeni güzelleştireceğine ilişkin dini dogmanın komik antitezi şu fıkra üzerinden örneklendirilebilir: "Nasraddîn Hoca'ya: 'Fülân kişi oruc yedi.' demişler. Hoca da ayıtmış: 'Vay bir kişi daha olayıdı, namâzı da yiyeyidi!' demiş," (54). Görüldüğü gibi, fıkrada, ibadeti ihmal etmenin kabul edilemezliğine ilişkin bir yaklaşım ve bu yaklaşımın onaylanmasına ilişkin bir beklentiyle, ibadetin (gündelik yaşamın güçlükleriyle ezilen sıradan) insan üzerinde ilave bir yük oluşturabileceği fikri karşı karşıya getirilmekte, Hoca kendi çağı (ve bizim çağımız) için bir skandal olan ikinci görüşü benimsemektedir. Doğal olarak, bu yaklaşımın Ortodoks İslam-Batını İslam çatışması üzerinden yorumlanması da mümkündür. Nitekim, ikinci bir fıkra Hoca'nın namazla ilgili tutumunu daha da belirginleştirir: "Bir gün Hoca'ya namâz sorucı ayıtdı: 'Sen namâz kılar mısın?' dedi. Hoca ayıtdı: 'Ne heves etdüm, ve ne ol da bana nasîb oldı.' demiş," (338). Bir başka fıkra ise ölümden sonrasıyla ilgili inancın alaya alınmasına yöneliktir: "Hoca öldükde makbereye eletürler. Halk gitdükten sonra Münker, Nekîr gelüp su'âl kılurlar. Hoca aydur: 'Bir akça verün deyivereyin.' Anlar dahı bir topuz urmışlar. Hoca da aydur: 'Cânum Zebâni Efendi! Şöyle eylen ki bir dahı makberenüze bir âdem gelsün.' demiş. Uyanup görse meğer düşi imiş,"

(171). Bu fıkrada da, öteki dünya ve dünyevi işlerin hesabını verme kavramının alaya alındığını, özellikle "ceza" ve "cehennem" kavramlarının sorgulandığını söyleyebiliriz. Aynı fıkraya yönelik bir başka perspektif ise, Hoca'nın bu dünya-öteki dünya ayırımını yapamadığı, bu dünyanın standartlarıyla öteki dünyayı yorumlamaya çalıştığı izlenimini uyandırmaktadır; bu durumda, fıkrada maddi dünyanın sınırlılığı ile bu sınırlılığın ötesine geçemeyen "küçük insan zihni"nin eleştirildiği söylenebilecektir. Münker-Nekir fıkrasında, Hoca'nın temsil ettiği dünyevi standardın "öteki dünya"nın standardı üzerinden parodi edildiği, ancak parodinin bu noktada durmayarak daha kapsamlı bir alana yöneldiği de belirtilmelidir: Nitekim, sorgucu meleklerin "topuz vurması", bir yönüyle Hoca'nm öteki dünya algısının yanlışlığını göstermekle birlikte, asıl olarak, meleklerin acımasızlığına dikkat çekerek, öteki dünyanın nasıl bir yer olduğu hakkında ürkütücü bir izlenim uyandırmaktadır. Fıkrada, Münker ile Nekir'in bütün çağlarda mevcut "işkenceci güvenlik görevlisi" prototipi üzerinden resmedilmesi yoluyla, öteki dünyanın ilkelerinin bu dünyanın kaba ve katı standartlarından farklı olmadığı ima edilir! Bu durumda, parodinin, ironi aracılığıyla, fıkrada temsil edilen bütün standartları ve varoluş düzlemlerini aşındırmakta olduğunu, "öteki dünya"yı bu dünya düzeyine indirerek "bayağılaştırdığını" söyleyebiliriz. Satir bölümünde sözü edilen "semantik yerçekimi prensibi" ilkesi uyarınca, her şeyin değersizleştiği bu ortam, insanın sığınabileceği hiçbir yerin bulunmadığı acımasız bir evren fikrini ifade eder. Bu durumda, fıkranın, bir yanıyla, insan zihninin yaradılışın sırlarını tasarlamaktaki yetersizliğine, yani "insana yönelik" bir ironiyi içerdiğini, bir başka yanıyla, Tanrısal standardın insan standartlarını aşamadığına ilişkin bir kanaati yansıtacak biçimde "evren"e yöneldiğini, yani "kozmik" olduğunu söyleyebiliriz. Münker-Nekir fıkrasının parodi-ironi işbirliğini örneklendirme açısından

özellikle dikkate alınması gerektiği kanısındayız. Bu noktada, parodide ele alınan ve eleştirilen metnin (fıkrada ima düzeyinde ifade edilen) "ilahi kitapların öteki dünya anlatısı" olduğunu (Genette'in hypotext'i), bu anlatının Hoca'nın dünyevi standartları (yine ima düzeyinde) norm alan "alternatif anlatısı" yani fıkra (Genette'in hpyertext'i) tarafından eleştirildiğini söylemekle yetiniyoruz. Nasreddin Hoca, Münker-Nekir fıkrası aracılığıyla, öteki dünyanın düzenini eleştirmektedir: Bu kapsamda ölen kişinin sorgulanması, dünyevi eylemlerine göre değerlendirilmesi, ceza ya da mükafatlandırılması gibi hususlar eleştirinin konusudur. Açıkça söylenmese bile, öteki dünyanın "başka türlü" olabileceğine ilişkin bir beklenti fıkranın ana konularından biridir.

Nasreddin Hoca'nın bilgelik ve hikmet konularını sorgulayan "Üç Ruhban" ve "Dehri" fıkraları özellikle dikkat çekicidir. Bu fıkraları *Mesnevi*'deki "Bizans Elçisi ve Hz. Ömer" hikâyesiyle karşılaştırarak incelemeye çalışacağız. Mevlana'nın hikâyesinde Hz. Ömer'i görmeye gelen elçi onun dünyevi zenginlikten uzak duran bir yönetici olduğunu öğrenerek hayrete düşer. Daha sonra onu bir ağacın altında uyurken bulur. Uyuyan Ömer Bizans elçisinde korku ve saygı duyguları uyandırır. Bu duygular Ömer tarafından çevresinde doğal olarak esinlenen duygulardır. Bir süre sonra Ömer uyanır ve elçiyle aralarında bir konuşma başlar. Bizans elçisi Hz. Ömer'e ruhun nasıl olup da yeryüzüne indiğini ve insan bedenine tutsak edildiğini sorar. Ömer Tanrı'nın nasıl var olmayanı varlık haline getirdiğini, şüpheyi ve kuşkuyu, Tanrı'yla kurulacak iletişimi, ruhun gücü konularını açıklar. Ömer'e göre insan Tanrı'ya saygı göstermelidir. Bizans elçisi Ömer'e insan ruhunun neden bedende acı çektiğini sorar. Ömer'in bilgece cevabı, Bizans elçisinin asıl görevini unutarak, Tanrı'nın ihtişamı karşısında huşu duygularına kapılması ve daha yüksek bir manevi seviyeye yükselmesi sonucunu verir. Bu öyküde, İslam dinine mensup

olmayan bir kişinin, İslamın temsilcisi olarak kabul edilen bir figürle karşılaşması ve bu karşılaşmadan İslam dininin yüceliğine kani olarak çıkması söz konusudur. Öykü herhangi bir biçimde komik olmayı amaçlamaz ya da komiği kullanmaz. Tanrı'nın yüceliğini şiirsel bir biçimde temsil etmeyi hedefler. Nasreddin Hoca'nın aşağıda ele alacağımız iki fıkrasında ise, yüzeyde Hz. Ömer ve Bizans elçisi hikâyesindekine benzer bir izlek mevcuttur. Her iki fıkrada da, İslam dinine mensup olmayan ve rakip dinden elçilerin İslam dininin temsilcisi olarak takdim edilen bir figürle karşılaşmaları, bu karşılaşmadan İslamın yüceliğine ikna olarak çıkmaları söz konusudur. Ancak söz konusu ikna oluşlarla, *Mesnevi*'deki Bizans elçisinin ikna oluşu arasında büyük farklılıklar vardır. "Üç Ruhban" fıkrasında, Sultan Alaaddin zamanında onu ziyarete gelen ve sultanın İslama davet ettiği üç Hıristiyan din adamının öyküsü anlatılır. Öyküde din adamları birer soruları olduğunu, bu sorulara doğru cevap verilmesi halinde din değiştireceklerini söylerler. Sorulara hiç kimse cevap veremeyince Nasreddin Hoca'dan yardım istenir. Hoca eşeğine binmiş olarak gelir ve keşişlerin sorularını bekler. Sorular sırasıyla dünyanın ortasının neresi olduğu, gökte kaç yıldız bulunduğu ve üçüncü keşişin sakalında kaç kıl bulunduğuna ilişkindir. Hoca üç soruya da eşeğini merkez alan cevaplar verir. Buna göre dünyanın merkezi eşeğinin sol ayağının bastığı yerdir; yıldızların sayısı eşeğin arkasındaki kıl sayısına eşittir; üçüncü keşişin sakalında ise eşeğin kuyruğundaki kadar kıl vardır. Hoca keşişlerin itirazlarına ölçüm yaparak cevaplarının doğru olup olmadığını kontrol etmeleri önerisiyle karşılık verir. Bu talebin yerine getirilmesinin olanaksızlığı ve Hoca'nın mantık yerine geçen kurnazlığı karşısında keşişler imana gelerek Müslümanlığı kabul ederler. Fıkrada öncelikle dikkat çeken şey, hem soruların hem de cevapların taşıdığı imkânsızlık özelliğidir; bir başka deyişle, bu sorular (ve doğal olarak cevaplar) yapıları gereği,

imana yönelik bir ikna oluşa yol açamazlar; dolayısıyla uygunsuz ya da saçmadırlar. Fıkranın özü de buradadır: Münasebetsiz bir soruya verilen münasebetsiz bir cevap imana giden yolu açıyor gibi gözükmektedir. Bu fıkrada, bilgi ve iman kavramları, taşımaları gereken ağırlıktan çok uzakta, keyfi soruların ve keyfi cevapların yol açabileceği kanaatler olarak, hemen hemen tesadüfi olgular biçiminde temsil edilmiştir.

"Dehri" fıkrası ise benzer bir konuyu daha kapsamlı ve daha problematik bir biçimde ele alır. Bu fıkrada, Timur zamanında ülkeye gelen bir Dehri'nin İslam bilginleriyle sınav edilme talebi söz konusudur. Dehri'nin sorularına cevap verebilecek tek kişi olarak Nasreddin Hoca belirlenir. Dehri ve Hoca birbirlerinin dilinden anlamadıkları için işaretlerle konuşurlar. Konuşma Dehri'nin zemine çizdiği bir daire ve daha sonra elleriyle yaptığı işaretler ve Hoca'nın bu şekil ve hareketlere karşılık gelen çizim ve hareketlerinden oluşur. Dehri yaptığı hamlelere Hoca'dan gelen karşı hamlelerin hepsini kabul eder ve "tartışma"nın sonunda İslam bilginlerinin büyüklüğüne kanaat getirir. Daha sonra çevirmenler aracılığıyla yapılan görüşmede, Hoca'ya dünyanın formuna, varlıkların durumuna ilişkin sorular sorduğunu, Hoca'nın bu sorulara doğru ve kapsamlı cevaplar verdiğini söyler. Hoca ile yapılan görüşmede ise çok farklı bir bilgiye ulaşılacaktır. Hoca, kendisine sorular soran Dehri'nin bütün zorunun boğazıyla olduğunu, çizim ve işaretlerinin hep yiyecek maddeleri üzerine olduğunu (Dehri'nin yere çizdiği ve dünyayı temsil ettiğini düşündüğü daireyi Hoca bir tepsi baklava olarak yorumlamıştır), kendisinin de söylenenlere uygun karşılıklar verdiğini açıklayacaktır. Dehri fıkrası, İslam bilgeliğinin Hıristiyan bilgeliğini nasıl mat ettiğine ilişkin bir parodi görünümünde ise de, aslında, genel insan iletişiminin sorunlarını ele alan bir anlatıdır. Bu fıkrada, bilgi ve imana ilişkin kanaatlerin nasıl olup da iletişim eksikliklerinden, yanlış anlamalardan kaynaklanabileceği, uyum ve karşılıklı anlayış kavramlarının nasıl içi boş

kavramlar olduğu ve içinde yaşadığımız dünyaya ilişkin bilgi ve kavrayışımızın ne kadar kuşku götürür olduğu vurgulanmaktadır. Bu açıdan, fıkrada hedeflenen şeyin, gerçek bilgiye ulaşmanın ve iletişimin zorluğu/imkânsızlığını, bu imkânsızlıkların farkına varılmamasından doğan yanlış anlama ve inançları, nihai olarak da, içinde yaşadığımız dünyanın "saçma" varoluş koşullarını teşhir etmek olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka açıdan bakıldığında ise, nihilistik bir anlayışı ifade eden bu yaklaşımın, Hoca'nın temsil ettiği gülme duygusuyla yumuşayarak, insan bireyine bu dünyadaki varoluşunu kalenderce kabul etmesi yolunda bir çağrıya dönüştüğü ileri sürülebilir[25]. İmanın yerine şüphenin öne çıkarıldığı bu fıkralarda vurgulanan insan gerçeklerinin *Mesnevi*'deki "ciddi" anlatı tarafından ele alınmasının ve temsil edilmesinin güçlüğü ise açıktır. *Mesnevi*, iletişimin, dolayısıyla imanın ve gerçek anlamda ikna oluşun sorgulanmadığı, mümkün ve ulaşılması gereken hedefler olarak belirlendiği bir evren algısını temsil eder. Kuşkusuz, *Mesnevi*'de de kuşkuya ve dünyanın yanlış algılanmasının yol açtığı sorunlara ilişkin pasajlar vardır; komik ve müstehcen unsurların eğitici amaçlarla kullanıldığına da sık sık rastlanır. Ancak, "eşek idrarı içindeki saman çöpüne konmuş sinek" ya da "sahibinin tüylerini yolduğu papağan" gibi öykülerdeki yanlış anlamalar, insan doğa-

25 Konuya şu açıdan da bakılmalıdır: Genette, "anlamda meydana gelen dönüşüm" olgusunu (semantic transformation) karakterlere yüklenen motivasyonun değişmesi kapsamında ele alır. Burada, karakterin motivasyonunun değiştirilmesi, yeni bir motivasyonun o karaktere izafe edilmesi söz konusudur. *Dünyanın ortasından ekvator geçmesi-Baklava tepsisinin ortadan ikiye bölünmesi* fıkrasında, Hoca'nın yaptığı şey, rakibinin alt anlatısını transmotivasyon kapsamında dönüştürmesidir (Genette, s. 325). Buna göre, rakibinin bilimsel ilgisi, Nasreddin Hoca'nın anlatısında "önemsizleştirilerek" (trivialization) dönüştürülmüş (transposition), "bilme" isteği, "yeme" isteği haline getirilmiştir. Böylece, parodinin "ruhani olanı bedeni olana indirgediğini" de söyleyebiliriz. Bu noktada, Bakhtin'in karnavala yüklediği "dünyevileştirici ve bedenselleştirici etkiler" konusunun anımsanması gerektiği kanısındayız.

sına ya da iletişim kavramının kendisine ait sorunlardan değil, bu figürlerin şahsi yetersizliklerinden kaynaklanır; kanımızca, *Mesnevi*'de, gerçekliği doğru olarak algılayan ve temsil eden "bilge"nin varlığı sorgulanmamaktadır. Nasreddin Hoca fıkraları ise, bizzat "bilge"nin varlığını ve insan iletişiminin mümkün olup olmadığını sorgulamasıyla, parodisini yaptığı türden ve o türün değerlerinden ayrılır.

Bu açıdan bakıldığında, iki türün, yani ciddi bir "genre"ın ve onun parodik ikizinin birbirlerini tamamlayacak biçimde kullanılmasıyla, insan deneyimini daha bütünlüklü olarak temsil edecek bir senteze erişileceği söylenebilecektir. İnsan deneyiminin ve düşünce ufuklarının kapsamlılığı, bir taraftan manevi değerlere inanmaya ve ikna olmaya yönelen, bir taraftan da hayatı maddi bir perspektif üzerinden görmeye yönelen iki ayrı eğilimin varlığıyla mümkündür. Ele aldığımız türler, yani *Mesnevi* hikâyeleri ve Nasreddin Hoca fıkraları çerçevesinde, sözü edilen ilk eğilim kendisini "hikmet" kavramı çerçevesi içinde ve huşu duygusu aracılığıyla duyururken, ikinci eğilim komik ve "saçma" kavramları üzerinden ve gülme duygusu aracılığıyla ortaya çıkar diyebiliriz.

Mesnevi ile Nasreddin Hoca fıkraları arasındaki parodik ilişkinin bir de dil boyutu vardır: Mevlana, zamanının kültür dili olan Farsça ile yazarken, ister istemez seçkin bir çevreye hitap ediyordu. Halkın konuşma dili olan Türkçe ise Yunus Emre'nin yanı sıra Nasreddin Hoca'da da öne çıkar. Farsçanın eğitimliliği ifade etmesi ve bir statü sembolü sayılmasından başka, sıradan halk için anlaşılmaz olması, seçkinlerle halk arasında belirgin bir gerilime yol açmış olmalıdır. Nasreddin Hoca'nın Farsça kullanımını alaya aldığı aşağıdaki fıkra bu açıdan ilgi çekicidir: "Nasraddîn Hoca'ya ayıtmışlar: 'Hoca! Fârîsî mî-dânen?' Ayıtmışlar: 'İmdi söyle görelüm.' Andan Hoca aydur: 'Dağda gezer tavuk, men ne-başem. Âdem üşür olıcak sovuk, me ne-başed.' demiş," (169). Bir başka fıkra

Hoca'nın şiir yazma isteği üzerinedir. Burada da eğitimli sınıfların edebiyata ilgisine yönelik bir alay görülmektedir: "Nasraddîn Hoca bir gece avratına aydur: 'Bire karı! Tez dur, mum yak!' demiş. Karı ayıtmış: 'A koca! Mumı şimdi söyündürdüm, n'edersin?' Hoca aydır: 'Behey emcüğin sikdüğüm! Tez dur, mum yak! Hâtıruma bir beyt geldi, yazayın,' demiş. Durup yakmış. Hoca'ya kâğıd, divid, kalem getürmiş. Hoca bir zamân yazmış. Âhir fâriğ olıcak avrat ayıtmış: 'Bu yazduğun beyti oku, dinleyelüm!' demiş. Hoca aydur: 'Yeşil yaprağ arasında/kara tavuk/kızıl burun mî-küned." (175).

Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Bakhtin heteroglossia'yı tanımlarken parodide folk karakterlerinin ve "abdal" tipinin oynadığı önemli role dikkat çeker. Buna göre, Sancho Panza hem *Don Quixhote*'un parodisini yapar, hem de "üst" ya da "saygıdeğer" olanla, "alt" ya da "bayağı" olanın çatışmasını temsil eder. Bu anlamda Panza hayatın yalın ve kaba gerçeklerinin sesini duyurur. *Don Quixhote*'ta, saygıdeğer söylemin içine gömülü olan içsel diyalog, yani bayağı ve dünyevi olan söylemle, saygıdeğer söylem arasındaki diyalog, Panza üzerinden yüzeye ulaşır (Bakhtin, *Dialogic Imagination*, s. 312-84). Bu açıdan bakıldığında, Nasreddin Hoca da benzer ve ilginç bir örnek oluşturur. Yalnız, Nasreddin Hoca fıkralarındaki "saygıdeğer" söylem, *Don Quixhote*'ta olduğunun aksine, ancak Hoca'nın bayağı ve müstehcen konuşması içinde "ima edilmiş" ya da "gömülmüş" bir "ses" olarak bulunabilir. Bu ikinci ses Nasreddin Hoca'nın çevresi tarafından da temsil ediliyor denilebilir. Ancak, fıkralardaki diğer seslerin de genel olarak bayağı olduğu düşünülürse, "saygıdeğer" sesin doğrudan temsil edilmediği, ima düzeyinde, ya da okuyucu-dinleyicinin kendi yaşam deneyiminden yola çıkarak oluşturduğu bir tür "kurgusal diyalog" ya da "alternatif söylem" olarak kaldığı kabul edilebilecektir[26].

26 Bakhtin, romanı folklorik kökenlere bağlar ve parodinin "yüksek" olanı

Şu ana kadar ele aldığımız konular itibariyla şöyle bir çıkarsama yapabileceğimiz kanısındayız: Parodi, biri "ciddi" diğeri kendisini bu ciddi edebiyata göre tanımlayan ve onun üzerinden varlık bulan "hafif" bir edebiyatın varlığını öngörür; parodi bu anlamda bağımsız bir tür olmaktan çok, başka bir türü yeniden işlevselleştirerek yaşayan bir yan edebiyat olarak kabul edilebilir[27]. Bu yeni işlevsellik, ele alman metnin ya da, makro seviyeden bakıldığında, ele alınan "tür"ün, tazelenmesi, başka bir perspektif üzerinden yeni bir yaşama kavuşturulması demektir. Tanımlama çabalarımız bundan sonra da sürecektir.

"aşağı" olana indirgeyen "travesti" özelliğine dikkat çeker. Bakhtin'e göre, romanın folklorik kökenleri "popüler gülme"nin içindedir. Bu çerçeveden bakıldığı zaman Nasreddin Hoca'nın Türk romanının başlangıcını oluşturduğu söylenebilir; Nasreddin Hoca'nın başlattığı birinci grup folklorik roman Hüseyin Rahmi Gürpınar'a kadar uzanır. Daha sonra "dinmiş gülüş"ün romancıları olan ikinci grup modern yazarlar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gelir diyebiliriz. Bakhtin, eski çağın ciddi-komik gülüşünün temel işlevinin, bu türün ürünleri ile bu ürünlerin ortaya çıktığı çağın, yani yaşanılan çağın gerçekleri arasındaki mesafeyi yıkmak olduğunu söyler: Buna göre, bir edebi türün konusu ile çağdaş yaşam arasındaki mesafeyi aşması "gülme" aracılığıyla başarılır. Destan türünü yıkan da bu gülmedir. Uzakta bulunan bir nesne komik olamaz; komik olabilmesi için yakına getirilmesi gerekir. Buradan yola çıkarak, gülmenin bir nesnenin incelenmesi ve "soyulması"nı sağlayan araç olduğunu söyler Bakhtin (Bakhtin, *Dialogic Imagination*, s. 6-26).

27 Bazı kahramanlık hikâyelerinin grotesk özellikler taşıyan ikizlerinin olması, örneğin "genel kahramanlık hikâyesi"nin parodik ikizi olarak ele alınabilecek *Kesikbaş Hikâyesi* ya da *Köroğlu Destanı*'nın parodisi olduğunu düşünebileceğimiz *Kiziroğlu Mustafa Bey Hikâyesi*'ni ele alan komik türkü, bize halk edebiyatında bu tür bir geleneğin var olduğunu düşündürmektedir. Bu durumda, "saçma" ile "korkunç" olanın buluşma noktası olarak niteleyebileceğimiz "grotesk", parodinin bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bkz. David Roberts; eds. Pavel Petr, David Roberts, Philip Thomson; "Is de Sade Funny?" *Comic Relations* içinde, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

Çağdaş Parodi Kuramının Bakhtin Öncesi Yazarlarına Bir Bakış

Çağdaş parodi kuramının oluşumuna en büyük katkıyı yapanlar Rus Biçimcileri olarak adlandırılan grubun mensuplarıdır. Rus Biçimcileri'ne göre parodi, işlev itibariyla mekanik/otomatik hale gelmiş formel unsurlar arasındaki diyalektik yerdeğiştirme olgusunu gösterir. Böylece eski formel unsur yeniden işlevselleştirilir ve eski form tahrip olmaksızın yeni bir işlev kazanır. Northrop Frye'ın parodi tanımı Rus Biçimcileri'nden etkiler taşımaktadır. Buna göre, "parodi bazı edebi kuralların nasıl uygulanacağı konusundaki kuralların eskidiğine ilişkin bir belirtidir" (Hutcheon, s. 35-36). Bu grubun bazı araştırmacılar açısından en önemli ismi olan Shklovsky'ye göre, her edebi dönemin birden fazla ekole sahip olması söz konusudur. Bu ekollerden bir tanesi diğerlerinden daha önemli kabul edilir. Ancak diğer ekoller de var olmayı sürdürür. Yeni bir ekolün öne çıkması eskisinin ve diğer ekollerin tümüyle bittiği anlamına gelmez. Yeni ekolün egemenliği eski formların canlanmasını olduğu kadar, daha yeni ekollere ait unsurların içselleştirilmesini de öngörür. Parodi bu kapsamda, eski ekole ait unsurların teşhir edilmesinin bir aracı olarak görülmelidir. Parodinin bir bakıma "yabancılaştırma"ya hizmet ettiğini de söyleyebiliriz.

Shklovsky'ye göre, parodi öncelikle karakteristik olarak değerlendirilebilecek bir üslup özelliğini, bir davranış farklılığını ya da alışkanlığı ele almakta, daha sonra bu özelliği komik etkisi uyandıracak biçimde görünür kılmaktadır. Öte yandan, Shklovsky, parodinin komikle bağlantısının mutlak olmadığı görüşündedir[28]. Buna göre, bir çağda komik olarak

28 Shklovsky, Viktor; *Pushkin and Sterne: Eugene Onegin*, trans. M. Holquist, Twentieth-Century Russian Literary Criticism, New Haven, 1975.

algılanan bir yapıtın bir başka çağda trajik olarak algılanması mümkündür. (Shklovsky, 1975, s. 63-80). Bunun dışında, Shklovsky'nin "genç dalın kanonizasyonu" olarak nitelediği olguda, parodinin daha önce önemsiz ya da "düşük kabul edilen bir tür"ün ya da unsurun üst seviyelere yükselmesine yardım ettiği hatırlanmalıdır. Burada parodi edebi denemenin yerini almaktadır da denilebilir. Ya da, parodi sayesinde denemenin bir tür eleştiri olarak işlev kazandığı da söylenebilecektir (Dentith, s. 32). Parodinin önemli bir özelliği saldırdığı metnin bazı özelliklerini bünyesinde barındırması olgusudur. Örneğin, *Don Quixhote* şövalye romanlarına yönelik bir saldırıyken, bu türü bünyesinde barındırması yüzünden, aslında, çoğu okuyucu tarafından bir tür şövalye romanı olarak okunmuştur. Yukarıdaki görüşleri *Hayal ve Istırap*'a uyguladığımızda, bu eserin okuyucularının, metni duygusal bir roman olarak kabul ettiklerini, bu yüzden de yazar tarafından "alaya alındıklarını" söyleyebiliriz[29]. Yazarın durumu ise, yapıta hem sevgiyle hem de eleştirel biçimde yaklaşan ve onu yeniden kaleme alan bir okuyucunun pozisyonudur (Rose, 1979, s. 69). Bir diğer deyişle, parodistin parodisini yaptığı yapıtın hem okuru, hem de, başka bir düzeyden, "yazarı" olarak ortaya çıkması söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, *Hayal ve Istırap*'ın yazarı Selim İleri'nin aynı zamanda *Çalıkuşu*'nun ve *Jane Eyre*'in hem okuru hem de yazarı olduğunu söylememiz mümkündür. Metin daha da ileri giderek "genel sentimental roman"ı da içermekte, böylece özel parodi olmanın yanı sıra "tür parodisi"nin de bir örneğini vermektedir. Diyebiliriz ki, romandaki karakterlerden Süha Rikkat, 50'lerde ve 60'larda etkin olan Muazzez Tahsin Berkand ve Kerime Nadir gibi yazarların bir temsilcisi olup "yazar-okuyucu"nun ağzından eleştirilmektedir. Bu "yazar-okuyucu" romanda Mediha-Fun-

29 Burada, en azından bir kesim okuyucunun, parodistin alaylı okuyuşunu paylaştığını da belirtmek gerekir.

da tarafından temsil edilir. Mediha-Funda'nın komik bir karakter olduğu, komik olgusu üzerinden yazarla arasında belirli bir mesafe bırakıldığı da burada hatırlanmalıdır. Böylece, Mediha-Funda, bir taraftan yazarı temsil ederken, bir taraftan da yazarın mesafeli durduğu bir kişilik olarak dikkat çeker. Şu halde, parodik bir eserde, komik karakterlerden birinin yazarı temsil etmesi, yazarın türe yönelik itirazlarını ve alayını, bunun yanı sıra, hayranlığını ve bağlılığını ifade eder diyebiliriz. Bu durumda, *Hayal ve Istırap*'ın yanı sıra, *Çalıkuşu*'nun da *Jane Eyre*'in bir yeniden okunması-ve yazılması olduğu, benzer biçimde, *Wide Sargasso Sea*'nin yine *Jane Eyre*'in bir yeniden okunması-ve yazılması olduğu hatırlanmalıdır. Bu olgu, bazen birbirlerini tanımayan bir grup yazarın, kaynak-metinleri (hypotext) nedeniyle akraba oldukları bir "parodi ailesi" içinde tanımlanabilmelerine olanak verir[30].

30 Parodinin kullanıldığı bir diğer önemli edebi tür, "postkolonyal roman"dır. "Mimik" ve "melezleşme" olguları çerçevesinde, kolonyal ve postkolonyal edebiyatta önemli bir role sahip olan "taklit" kavramı, parodi kuramı çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu kategoriye giren bir roman olan Jean Rhys'ın *Wide Sargasso Sea*'si bir tür *Jane Eyre* parodisi olarak değerlendirilebilir. *Wide Sargasso Sea*, alt-metne yani *Jane Eyre*'e yaptığı göndermelerle ve Antoinette-Bertha'nın yeniden kurgulanan geçmişinden yola çıkarak, bu karaktere *Jane Eyre*'dekinden farklı bir kişilik kazandırır. Roman, Antoinette'in başına gelen olaylardan ve bu olayların sonucunda kişiliğinde meydana gelen "hasar"dan hareket ederek, *Jane Eyre*'e hakim olan ideolojiyi ve bu ideolojiyi temsil eden karakterleri başarıyla sorgular. Bu açıdan özellikle *Hayal ve Istırap*'la yakın ilişkiler içindedir diyebiliriz. Bu bölümün başlangıç sayfalarında yer verdiğimiz Genette'e göre, anlatının dönüşüme uğraması çeşitli açılardan ele alınabilir. Öncelikle, anlatının zamansal açıdan dönüşmesi, bu kapsamda anakronik unsurların kullanılması mümkündür. Bunun dışında, anlatının sürekliliğinin değişmesi, örneğin bir özetin bir sahne haline getirilmesi de mümkündür. Aynı şekilde, anlatının tonu ve havası da değişime tabidir. Nihayet anlatının kimin bakış açısından verildiği konusu da dönüşüme uğrayabilir (Genette, s. 287). Konuya inceleme metinlerimiz açısından baktığımızda, örneğin, *Mylassiad*'ın anakronik unsurların kullanılması açısından zengin bir malzeme sağladığını görürüz. Kapsamlı biçimde incelememekle

birlikte, zaman zaman değindiğimiz *Wide Sargasso Sea*'de, *Jane Eyre* yerine Rochester'in deli karısının sesini duyarız ki, bu da, üst-metinde bakış açısının değişmesi olgusunu örneklendirmektedir. Benzer bir ilkeden yola çıkan "değerlendirmede geçişlilik" (transvaluation) hali ise alt-metnin bir karakterine çekici bir kişilik kazandırılması, bazen yan figürlerin önem kazanması (reevaluation) gibi halleri içerir (Genette, s. 343-44, 366). Örneğin, daha önce sözünü etmediğimiz bir yapıt olan Ritsos'un uzun şiiri *İsmene*'de, Antigone yerine yan karakterlerden biri olan kız kardeşi İsmene'nin sesi duyulur. Olaylar onun bakış açısından verilir. *İsmene* bir taraftan da, dramadan anlatı-şiire geçişi ifade eder. *Antigone* oyunları da bu çerçeve içinde ele alınabilir. Yan bir karakterin "değerlileştirilmesi" olgusunun karşısında ise, "değersizleştirme" (devaluation) olarak adlandırılan zıt bir süreç karşımıza çıkar; örneğin *Jane Eyre*'in efendisi Rochester, *Wide Sargasso Sea*'de değersizleştirilmiştir (Genette, s. 354). Bütün bu metinler Genette'in tanımladığı "ek" kavramı çerçevesinde ele alınması gereken "transpozisyonlardır."

Bu noktada Genette'in geliştirdiği şu kavramların da dikkate alınması gerektiği kanısındayız: Genette'in terminolojisinde, "diegesis" kavramı, anlatının içinde geçtiği zaman ve mekânı ifade eder. Bir üst-metinde, alt-metnin karakterlerinin isimlerinin korunması, diegetik sadakatin bir işareti olarak kabul edilebilir. Diegetik dönüşümün temel amacı, anlatıyı okuyucunun zamanına yaklaştırmak, çağa uydurmaktır (Genette, s. 296-97, 304). "Pragmatics" kavramı ile ise, anlatının olay ve eylemlerini kasteder. Diegetik dönüşüm, ister istemez pragmatik dönüşüme de yol açar. *Hayal ve Istırap*'taki diegetik dönüşüm bunun bir örneğidir. *Çalıkuşu*'nun zaman-mekânı bu romanda değişime uğramış, dolayısıyla eylem ve olaylar da değişmiştir. Bir metnin hiç değiştirilmeden dönüştürülmesi ise "minimal parodi" kavramı ile ifade edilir. Borges'in, kurgusal bir yazarın *Don Quixhote*'un yazarı olduğunu iddia ettiği *Pierre Merard* adlı öyküsü bu tarzın bir örneğidir (Genette, s. 317).

Genette, birden fazla alt-metnin bir araya geldiği durumları "bulaşma" (contamination) kavramı ile ifade eder. Bulaşma bazen metinler arasında olmanın ötesine geçerek "üsluplar arasında" da olabilir. Genette, travestinin esas olarak bu ilkeye dayandığını belirtir: Üst seviyeden eylemin üzerine alt seviyeden ya da gündelik dile ait bir üslup eklemlenmiştir (Genette, s. 258-59). Bu kapsamda, *Jane Eyre, Çalıkuşu, Hayal ve Istırap* romanları arasında bu tür bir bulaşma (contamination) durumu olduğunu da belirtmeliyiz. *Mylassiad* ise, *Alexiad*'ın yanı sıra çeşitli tarih anlatılarını bünyesinde barındırdığı için aynı kategoride değerlendirilebilir. Linda Hutcheon'ın, bir metnin yeni bir bağlama entegre olmasının anlamda ister

istemez değişikliğe yol açacağına ilişkin sözlerinin, Genette'in "diegetic" değişikliğin tematik/pragmatik unsurlar üzerinde değişikliğe yol açacağı görüşüyle paralel olduğu kanısındayız (Hutcheon, 1985, s. 8).

Birbirlerinin parodisi olmaları açısından bu dört romanı şu şekilde karşılaştırabiliriz: *Jane Eyre* çalışanlığı, erdemi, cesareti ve bütün bunların sonucunda ulaşılan "hak edilmiş mükafat"ı öne çıkartan bir ideolojiyle yazılmışken, *Çalıkuşu*, ana karakteri güzelleştirerek ve bu güzelliği bir tür dokunulmazlık güvencesine dönüştürerek, *Jane Eyre*'in ahlakçı öyküsüne peri masallarına özgü romanesk bir boyut kazandırır. *Hayal ve Istırap* ise *Çalıkuşu*'nun *Jane Eyre*'den çaldığı realizmin geriye dönüşünü simgeler. Ancak bu realizm artık bir natüralizm parodisine dönüşmüştür. *Jane Eyre*'in çalışkanlığı, iradesi ve erdemiyle kazandığı, Feride'nin güzelliği ve kaderin bir bahşı olan "dokunulmazlığı" ile elde ettikleri, Antoinette-Bertha'nın kendisini kurban eden güçler karşısında çaresizce elden çıkardığı her şey, Mediha-Funda'nın yoksun bırakıldığı ve özlemini çektiği yaşama imkânlarına dönüşmüştür. Bu yoksunluk ve başlangıçtan beri var olan dezavantajları Mediha-Funda'yı çabalamaktan alıkoymaz. Ancak çabaları *Wide Sargasso Sea*'deki Antoinette'in çabalarına benzer bir biçimde, başarısızlığa uğramaya yazgılıdır. Çünkü bütün "dünyayı bilirlik" iddiasına rağmen, Mediha-Funda da özünde kolayca yaralanabilir bir romantiktir; hayata ilişkin gerçekçi gözlemleri kendisini bu acımasız dünyadan korumaya yetmez. Sonunun Antoinette'inki kadar kötü olmaması, belki de önemsizliğinden, güzelliğinin hiç olmamasından ve kimsenin dikkatini çekememesinden kaynaklanır. Romanın bir yerinde de söylendiği gibi, Yeşilvadi Kız Lisesi'nin Müdiresi'nin gazabına uğramamasının tek nedeni son derecede çirkin olmasıdır. Yani zaten daha başlangıçta yenilgiye uğramıştır. Bu yüzden tekrar cezalandırılması gerekmez. Sözünü ettiğimiz bu dört romanı ana karaktere uygun görülen muamele açısından şu şekilde ele alabiliriz: *Jane Eyre*'e roman boyunca reva görülen haksızlıkların, bu karakterin romanın sonunda ulaştığı mutlu sonun, okuyucu tarafından hak edilmiş bir ödül olarak görülmesine olanak verdiğini, romanın, böylece, emeksiz ya da sıkıntısız mutluluğu kabul etmeyen bir tür burjuva ideolojisini ifade ettiği söylenebilecektir. *Çalıkuşu*'ndaki Feride ise başlangıçtaki dezavantajını yani yetimliğini fazlasıyla dengeleyen güzellik, iyi huy ve ihtiyaç olduğunda ortaya çıkan yardımcı figürler gibi "sihirli" unsurlar sayesinde, hayatın büyük bir sillesini yemeden mutlu sona ulaşmayı başarır; bu özelliğiyle de *Jane Eyre*'in emeksiz mutluluk olamayacağı yolundaki ideolojisini göz ardı etmek isteyen kolaycı bir "gündüz düşü"nü, çocuksu bir fanteziyi temsil eder diyebiliriz. *Wide Sargasso Sea*'de ise, Antoinette, hayat karşısındaki güçsüzlüğünün ve güzelliğinin

Parodi konusundaki görüşleriyle Bakhtin'i etkilemiş olan Rus Biçimcisi Tynyanov, 1921 yılında Dostoyevski, Gogol ve parodi kuramı üzerine yaptığı çalışmada parodiyi "edebi aracın mekanikleştirilmesi" olarak tanımlar. Bu açıdan parodi ikili bir işlevi yerine getirir: 1. Edebi bir aracın mekanizasyonunu sağlar; 2. Mekanikleştirilen eski aracın da dahil edildiği yeni malzemenin organizasyonunu sağlar[31]. Tynyanov, buradan yola çıkarak, parodinin ele aldığı hedefe sempatiyle

---

bedelini delirerek öder. Buna karşılık, güzelliğinin bittiği ya da dönüştüğü bu son dönem, ona başka hayatları etkileme imkânını vermiştir. Delirerek ve yangın çıkararak çevresini etkilemeyi başarır; kendisinden çalınanların intikamını alma olanağı bulmuştur. *Hayal ve Istırap*'taysa, Mediha-Funda, intikamını, yediği bütün darbeleri keskin gözlem gücü ve alaycılığıyla kayda geçirerek almayı deneyecektir. Ancak zamanının tükenmekte olduğunun ve yenilgiye uğradığının farkındadır. Buna karşılık, yaşamını kurguya dönüştürerek değiştirmeyi denemesi, onun direncinin ve belki de zaferinin bir göstergesidir. Antoinette-Bertha'nın delirerek ve ölerek elde ettiği güç kalıcı değildir; nitekim hayatını ondan çalan Rochester sonunda mutlu olur. Mediha-Funda'nın kendisini kurgulayarak kazandığı zafer de gerçek hayat karşısında soluk kalmaya mahkumdur. Bu durumda, dört romandan ikisinin ana karakterini mutlu sona ulaştırdığını; diğer ikisinin aynı karakteri alternatif hayat kurguları üzerinden yıktığını söyleyebiliriz. Bu romanların aynı karakterin çeşitlemeleri olarak tanımlayabileceğimiz dört ana kişisinden Antoinette ve Feride güzellik açısından benzeşirken, iç dünyalarının derinliği ve yaralanabilirlikleri açısından farklıdırlar. Antoinette'i yıkan Feride'ye dokunmaz. Benzer biçimde, Feride ve *Jane Eyre* hayat karşısındaki kendinden emin tutumları sayesinde benzeşirler ve başlarına gelen her ne olursa olsun özgüvenlerini asla kaybetmeyerek hayatın zorluklarını aşmayı başarırlar. Biri güzel biri çirkin iki karakter olan Antoinette-Bertha ve Mediha-Funda ise iç dünyalarının yaralanabilirlikleri açısından benzeşmektedir. Her ikisi de hayata direnmeye ve oyunu kurallarına göre oynamaya çalışırlar. Ancak bu oyunun gerektirdiği psikolojik güçten yoksundurlar.

31 Rus Biçimcileri'nin bir diğer önemli ismi olan Tomashevsky'ye göre de, parodi bir edebi aracın "açığa çıkarılması"na hizmet eden bir tekniktir. Parodist, özgün yazarın aksi yöndeki çabalarını boşa çıkaracak biçimde, "edebi aracın kullanımı"na dikkat çeker. Bunun sonucu ise çoğu zaman "gülünç" etkisinin ortaya çıkmasıdır (Rose, 1993, s. 116).

yaklaşabileceğini, eski malzemeye yönelik saygı ve hayranlık uyandırabileceğini söyler ki bu görüşe yukarıda değinmiş bulunuyoruz. Shklovsky gibi Tynyanov da, parodinin komikten ayrılabileceğini düşünür. Buna göre, komik, genel olarak parodiye eşlik etmekle birlikte, parodinin kendisi değildir. Parodi, edebi araçla olan diyalektik bir oyuna dayalıdır. Bu açıdan, parodi edilen trajedi komediye dönüşürse, parodi edilen komedi de trajediye dönüşür denilebilir. Tynyanov, ayrıca, edebi geleneğin düz bir çizgi üzerinde gelişmediğini, parodinin bu geleneğin kırılma noktalarını gösterdiğini belirtir. Parodinin gelenekle mücadelesi, geleneğin parodi tarafından içselleştirilmesi sonucunu vermektedir. Burada yeni bir gelişme söz konusudur. Denilebilir ki, parodi, dönüştüreceği edebi araçla (metinle) girdiği "diyalektik" ilişki içinde var olur. Buna göre, Dostoyevski Gogol'ü, Cervantes klasik şövalye hikâyesini diyalektik bir biçimde dönüştürmüştür. *Tristram Shandy*'nin yazarı Sterne ise Cervantes'i yeniden işlevselleştirmiştir.

Tynyanov, stilizasyonla parodiyi karşılaştırır: Buna göre, iki tür arasında yakınlık olmakla birlikte, ayrılıklar da mevcuttur. Her iki türde de "oluşturulan" metinle bu metnin ilişkide olduğu bir diğer metin ya da, bir diğer deyişle, ilişki içinde iki ayrı "yazı düzlemi" söz konusudur . Parodide bu iki-düzlem arasında bir ahenk değil "ahenksizlik" hali mevcuttur. Stilizasyonda ise, iki-düzlem arasında bir "uyum" halinden söz edebiliriz. Denebilir ki, komik unsuru stilizasyona dahil olduğu zaman ortaya çıkan şey parodidir (Rose, 1993, s. 119-23). Bu noktada, konumuzu örneklendirmesi açısından şu kısa soruyu sorabiliriz: *Mylassiad*'da erken Cumhuriyet dönemi karakteri komik midir? Burada, bir yandan erken Cumhuriyet karakterinin "alay ettiği" politik yapılanma (ki bu noktada söz konusu karakterin, yazarın parodiyi oluşturmakta kullandığı bir araç olduğu söylenebilir), bir yandan da, bu "karakterin kendisiyle alay edilmesi" (ki bu da yazarın karakterle arasına

mesafe koyması anlamına gelir) söz konusudur. Ayrıca yapıtta değinilen diğer politik olgular, örneğin "kasımpatı teorisi" üzerinden inanç ve eğitim sisteminin parodi edilmesi, ele alınan karakterlere yönelik ikili bir duyguyu, hem sempati hem de alayı dile getirir diyebiliriz. Bu bakımdan, yukarıdaki sorunun cevabı, "evet"tir.

Parodinin, Eski Sosyal Sınıfları Temsil Eden Edebi Türlerin Tasfiyesine Yönelik Bir Tür Olarak Ele Alınması

Ciddi ve önemli olduğu kabul edilen türlerle, bu türlerin komik paralellerinin tarih boyunca bir arada yer aldığına ilişkin görüşü inceledikten ve Bakhtin öncesi parodi kuramcılarına kısaca göz attıktan sonra, parodinin neden ve nasıl ortaya çıktığı konusunu, edebi türlerin hangi tarihi ve sosyal koşullarda ortaya çıktığına ilişkin bulgular üzerinden göstermeye çalışabiliriz. Edebi türlerin bazılarının belirli dönemlerde gözden düştüğü ve unutulmaya yüz tuttuğunu, bazen de başka formlar altında yeniden canlandığını yukarıda görmüştük[32]. 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. Burada, parodinin dönüştürücü özelliği, kerameti kendinden menkul bir olgu olmaktan çok,

32 Örneğin, tragedya önce melodram adı altında devam etmiş, ondokuzuncu yüzyıldan sonra melodramın da gözden düşmesi üzerine, bu kez de televizyon pembe dizilerinde varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

sosyo-ekonomik koşulların değiştirdiği bir anlayışın, parodi aracılığıyla mevcut sistemi sorgulamasına bağlanmaktadır; bu durumda, parodi bir neden değil bir belirti ve sonuç olarak ele alınmalıdır. Sosyal çatışmayı ifade eden bu tür parodinin, daha çok belirli tarihi dönemlerin ürünü olduğunu söylemek muhtemelen daha gerçekçi bir ifade olacaktır. Öte yandan, postmodern dönemin, hiyerarşik yapıları ve söylemleri reddeden eğilimleri ve parodinin bu söylem içinde kazandığı yaygınlık, parodinin bu hiyerarşik ve otoriter yapıları yıpratan yönüyle öne çıktığı bir çağda yaşadığımız fikrini güçlendirmektedir. Buna karşılık, parodinin muhafazakar yanının öne çıktığı parodilerin de hâlâ geçerli olduğu unutulmamalıdır.

Dentith, içinde yaşanılan çağın bir önceki çağla karşılaştırılmasından kaynaklanan ve içinde yaşanılan çağın "kendine güvenen" ya da "önceki çağın gölgesinde" yaşayan bir çağ oluşuna göre yapılacak bir ayırımdan söz eder. Buna göre, bir önceki çağın etkilerini hâlâ hisseden dönemlerde, parodinin özellikle yaygınlaşması, parodinin taklit özelliğinin daha çok vurgulandığı ürünlerin ortaya çıkması beklenebilir. Önceki döneme ilişkin yargıların farklılığına, yani önceki dönemin olumlu ya da olumsuz algılanışına göre parodi de farklı yönelimleri ifade edecek olmakla birlikte, burada dikkate alınması gereken şey, etkinin niteliğinden çok niceliğidir; bir diğer deyişle, esas olan bir önceki dönemin hâlâ hissedilen etkilerinin derecesidir. Aynı ilkeden yola çıkarak, hiyerarşik toplumlarda sosyal sınıfların birbirlerinin parodisini üretmeleri olgusuna çok rastlandığını söyleyebiliriz (Dentith, s. 28-31). *Hayal ve Istırap*, bu açıdan, yazıldığı çağdan önceki bir döneme ait farklı sosyal grupların "dillerini" ve bu "dillerin" ifade edildiği kurgulama yöntemlerini taklit ederek yansıtmasıyla dikkat çekmektedir. Ele aldığımız diğer metin olan *Mylassiad* ise parodisini yaptığı çağ(lar)a ilişkin dil, kavram ve yaşama özelliklerini yansıtışıyla, birden fazla sayıda parodiyi bünyesinde barındırmaktadır.

Bu noktada, parodi, dünyanın "nasıl" olduğuna ilişkin belirli bir algı ve yorum biçimini ifade eder de diyebiliriz. Bu çıkarsamaya bağlı olarak, parodinin bir tür yanlış anlama ya da "abartı"dan kaynaklandığı da söylenebilecektir. Öte yandan, parodinin bilinçli bir anlayışı ifade edip etmediği, taklit olgusundan ne şekilde ayrılabileceği ayrıca tartışılmaya değer bir konudur. Bu çerçevede, postkolonyal taklit olgusundan, cinslerarası taklit (transseksüalizm ve travestilikte görüldüğü gibi) olgusuna kadar yaygın bir alandan örnekler getirmek mümkündür. Parodi, bu anlamda, bir "kültürel uygulama" olup, "belirli bir normu merkez alan, normun dışında kalanlara yönelik stilize, indirgemeci ve regresif bir algılama biçimiyle karakterize olan bir sınıflandırma biçimidir" diyebiliriz. Bu tür parodi "muhafazakar parodi" olarak da tanımlanabilir. Muhafazakar ya da regresif olmasının nedeni, parodiye kaynak olan ve parodisi yapılan şeye yönelik tutumu belirleyen "ima edilmiş yaşama biçimi"nin (ki bunu bir tür 'anlatı' olarak kabul edebiliriz) narsistik özelliklerinden kaynaklanır. Bu "anlatı"nın narsistik olmasının temel nedeni ise, kendine dönük olması, kendi kendisine referans vermesidir. Parodi, bu kaynak-metinden yola çıkarak mevcut durumu eleştirmeye yönelmektedir. Örneğin, Yeşilçam filmlerinde parodisi yapılan "yüksek sosyete partisi"nin "ima edilen kaynak-metni" (implied hypotext) mütevazı bir dost toplantısı, ilmi ya da dini buluşma(lar)dır diyebiliriz[33]. Konuya bu perspektif-

33 Bu noktada, bazen orijinal "şey" bilinmeden o "şey"e ait olduğu kabul edilen özelliklerin parodisinin yapıldığı metin ve (uygulamalar) konusu ele alınmalıdır. Dentith'in, İngiliz işçi sınıfının, dönemin duygusal şarkılarının aslından çok, parodilerini bildiğine ilişkin tespiti, parodinin bu ilginç işlevine dikkatimizi çekmektedir (Dentith, s. 31). Genette de benzer bir olguya dikkatimizi çekerek alt-metni kaybolmuş ya da bilinmeyen üst-metinlerden söz eder (Genette, s. 200). Nitekim, bazı durumlarda "alt-metnin" ima düzeyinde kalması mümkündür. Bu durumda, "alt-metnin" bulunması ya da üretilmesi genel olarak "eleştirel yorum faaliyeti" aracılığıyla mümkün olmaktadır (Genette, s. 53). Konuya Türkiye

ten bakıldığında, *Mylassiad*, bir açıdan, "Pagan ve Hıristiyan gruplarının birbirlerini parodi edişlerinin parodisi" olarak ele alınabilir. Kitap değişik çağ ve inançların parodisinin yapıldığı bir merkezi platform oluşturmaktadır. Bu metinde, eski çağların nasıl olduğu, geçirdikleri zaman ve inanç değişikliklerinin yine kendileri tarafından nasıl kavrandığı, insan türünün psikolojik gerçeklikleri ve beklentileri açısından devamlılık gösterip göstermediği gibi unsurlar, "kendisini başka dönem ve zamanlara yansıtarak parodi eden bir merkezi karakter" tarafından yorumlanmaktadır. Bu merkezi karakterin dayandığı "temel norm"sa "kendi zamanının yaşama değerleri" olmalı-

özelinden baktığımızda ise benzer bir olgunun varlığından söz edebiliriz: Yeşilçam filmlerinde canlandırılan ya da parodi edilen "yüksek sosyete partileri"nden, yabancı ülkelerde geçerli olduğu kabul edilen davranış biçimlerinin taklidine ve canlandırılmasına kadar giden bir spektrum üzerinde, temeli parodiye dayalı olan bir yaşam tarzının ortaya çıktığını, bu "parodik" yaşamların zaman zaman otantik yaşam biçimlerinin yerine geçecek derecede önemli bir toplumsal işlev kazandığını belirtelim. Sözü edilen olgu yalnızca Yeşilçam filmleriyle sınırlı kalmamış, özellikle "duygusal roman" üzerinden farklı okuyucu kesimlerine de ulaşmıştır. Bu durum, kişinin kendisini bir başkasının yerine koyduğu ve o kişi olmak istediği "kimlik kayması" olgusunu ifade eden "Bovarizm" kavramıyla açıklanabilir. Mario Puzo'nun *Baba* romanının ve bu romandan üretilen filmdeki kişilik ve yaşama biçimlerinin gerçek Mafya aileleri tarafından içselleştirilerek taklit edilmesi, bu çerçevede ele alınması gereken ilginç bir olgudur. Öte yandan, aynı durum, Bovarizmin simetrik zıddı olan bir diğer olgu, "yabancı düşmanlığı" açısından da ele alınabilir. Bir grubun bir başka grubu stereotip haline getirmesi olgusunun altında da temel olarak aynı mekanizma etkendir. İndirgemeci ve stereotipik özellikleri öne çıkaran ya da bu tarz özellikleri "icat eden" parodinin karikatürle bağlantılı olduğu açıktır. 1950'li yıllarda, seyahat sebebiyle evinden bir süre uzak kalacak bir erkeğin, "ihtiyaç sebebiyle" başka kadınlarla cinsel ilişkilerde bulunmasının bir Avrupa normu olduğunu zannederek, bunu eşine teklif eden "modern" kadın figüründe, azınlık mensuplarının taklit edilmesinde, hattâ azınlık gruplarına ahlaki düşkünlük vs. (örneğin mumsöndü töreni) yakıştırılmasında, benzer bir biçimde, bir grubun davranış ve yaşama biçimlerinin bir başka grup tarafından "parodi üzerinden algılanması" olgusu etkendir.

dır. Öte yandan, *Mylassiad*'da, parodisi yapılan eski zamanların aslında çağdaş zamanları temsil ettiği, dolayısıyla eski çağ parodisinin kendi içinde taşıdığı anlamın, bir başka anlam düzleminde de işlevsel olduğu belirtilmelidir.

Parodinin çağımızdaki en önemli uygulama alanı olan "roman" türünün gelişimini incelemek yukarıda ele alınan konuya ışık tutacaktır: Bir yaklaşıma göre, roman, ortaçağların bitiminden itibaren yükselen burjuva sınıfının kendisini ifade etmek için geliştirdiği bir tür olup, daha önceki hakim tür olan "romans"ın eleştirisini ve alaya alınmasını öngörür. Hattâ, romanı Cervantes'in Don Quixote'undan başlatanlara göre, roman bir tür olarak varlığını aristokrasinin gözde sanat formu olan romansa yönelik eleştirel tutumuna borçludur. Bütün bir sınıfın değerleri ve yaşama biçimiyle eleştirildiği bu tür, modası geçmiş, eskimiş ve işlevsiz kalmış olanın toplum hayatındaki rolünün sona erdirilmesine yönelik bir girişim olarak algılanmalıdır. Buna göre, aristokrasinin ideallerinin gülünçleştirilmesi, bu sınıfın yaşama biçiminin rasyonel olmadığını göstermeye hizmet etmektedir. Çok daha rasyonel ve organize bir sınıf olan burjuvazi, rakibi olan ve gelişiminin önünde bir engel olarak gördüğü aristokrasiyi "romansa yönelik eleştirileri" üzerinden teşhir eder. Bu bakış açısının kabulü, parodinin daha önceki edebi türleri tasfiye etmeye yönelen gerçekçi bir bakış açısının temsilcisi olduğu sonucunu verecektir. Burjuvazinin bir aracı olan roman, parodinin taklit yeteneğini kullanarak eski sınıfı gülünç düşürmekte, böylece toplumsal pozisyonunu sarsmayı amaçlamaktadır. Dentith'e göre, Don Quixote gibi parodi-romanlarda, eski değerlerin temsilcisi olan kişiler, bu değerlerin ve yaşama biçimlerinin bir kurbanı olarak canlandırılmakta, zihinlerine sızmış olan "devrini doldurmuş" anlayışların etkisiyle, gündelik hayatın gerçeklerini tanıyamaz hale düştükleri gösterilmektedir (Dentith, s. 58-59). Bu noktada, parodinin belirli ahlaki hedefleri

içeren satirle birleştiği söylenebilecektir. Çünkü bu tarz parodide eski değerleri temsil eden karakterlerin "iyileştirilmesi" ya da "yeniden eğitilmesi" amaçlanmaktadır. Bu anlayış, merkezinde parodinin bulunduğu bir gerçekçilik akımını temsil eder diyebiliriz.

Parodinin, eski sosyal sınıfları yükselen yeni bir sınıf adına tasfiye etme işlevi *Don Quixhote* ya da onun parodisi olan ve ironi bölümünde ele aldığımız çağdaş İran romanı *Dayım Napoleon* üzerinden örneklendirilebilir: Bu romanlarda dikkat çekici bir unsur, tasfiye edilmesi amaçlanan sınıflara ve onları temsil eden edebiyata yönelik genel eleştirel tavrın yanı sıra, aynı olgulara yönelik bir özlemin de mevcut bulunmasıdır. *Dayım Napoleon*'da "fars" üzerinden tasvir edilen sosyal yaşam ve değerler, hem çökmeye yazgılı ve bu çöküşü hak eden, hem de taşıdığı enerji ve insan unsuru itibariyla yeri doldurulamayacağı hissedilen bir dünyanın değerleridir. Romans türüne yönelmesi açısından yine *Don Quixhote* ile bir arada ele alınabilecek olan *Hayal ve Istırap*'ta ise, kaybedilen bir "altın çağ"dan çok, bu çağın kurgulandığı "romans" türüne yönelik bir eleştiri-özlem söz konusudur: Romansın kapsamlandırılarak parodi edildiği bu yapıt, hayatın acı gerçekleri karşısında sığınılacak bir "peri sarayı" kuran bu "tür"ü bir yandan teşhir ederken, bir yandan da hayatın dışına düşen insanlara kalan bu son sığınağın yeri doldurulamazlığının altını çizer! Mediha-Funda'nın dünyası lüzumundan fazla "gerçeklik"le doludur. Genç kadının daha gerçekçi olmaya değil, hayatının korkunç gerçeklerinden kaçmaya ihtiyacı vardır. Bu açıdan bakıldığında, *Hayal ve Istırap*, zengin burjuva sınıfının romanının, yoksulluk melodramıyla çatışmaya sokulduğu bir parodi olarak, karmaşık özelliklere sahiptir denilebilir.

Öte yandan, parodinin yukarıdaki tanımının türün tarihine yönelik kapsamlı bir araştırma tarafından doğrulanmayacağı da söylenebilir. Gerçekten de, Cervantes yerine Rabelais'yle

başlatılacak bir parodi incelemesi farklı sonuçlar verecektir. Yine Bakhtin'den yola çıkan bir görüş, parodinin daha önceki bir "tür"e düşmanlıktan çok, birçok türün bir arada yaşamasına olanak veren bir çok sesliliği ifade ettiği kanısındadır. Bu yaklaşım, Bakhtin'in "türler arasındaki rekabet" görüşüne dayanır: Buna göre, romandaki parodinin işlevi "norma uydurmak"tan çok "görelileştirmeye" yöneliktir. Parodi eski türleri ortadan kaldırmak yerine kendi bünyesine dahil eder; böylece romana olanak hazırlayan "çok seslilik"e alan açmış olur. Bu anlamda, doğru ile yanlışın karşılaştırıldığı muhafazakar bir tür olmaktan çok, eski ve yeni türlerin ve değerlerin görelileştirildiği bir serbest alan olma özelliği taşır. Burada öne sürülen şey, parodinin eleştirel ve alaycı bakışının yoksanması ya da inkar edilmesi değildir. Parodinin bu tür eleştirel bir bakışı olduğu kesindir. Ancak bu işlevin parodinin tek işlevi olmadığını göstermek de önemlidir. Sözünü ettiğimiz yaklaşımın parodiye yüklediği bu temel işlevden çıkan sonuç ise, bir türün eleştirisinin diğer bütün türlerin eleştirisini de mümkün kılacağına yönelik bir kabuldür. Böylece, parodinin işlevi, belirli normlar oluşturarak doğrunun ve yanlışın belirleneceği bir sistem oluşturmak yerine, doğrunun ve yanlışın görelileştiği bir atmosfer yaratmaktır denilebilir[34]. Böylesi bir atmosfer anlayışının, sabit bir düzen yerine bir "düzensizlik", ya da "kaos" anlayışından yola çıktığı ise açıktır.

Bakhtin'in bu konudaki görüşü, parodi türündeki edebiyatın doğumunun, ortaçağların sonuna doğru, kutsal ve resmi olanın alaya alındığı karnaval olgusu içinde gerçekleştiği yolundadır. Bu anlayışın temelinde ise, farklı grup ve bireylere ait "söylem"lerin kendilerine ifade alanı bulacakları bir "dil yarışması" fikri yatar (Dentith, s. 75-95)[35]. Bakhtin'de karnaval,

34 Nasreddin Hoca fıkralarının bu konudaki işlevi hatırlanmalıdır.

35 Parodinin bir toplumsal sınıfı ve bu sınıfın edebiyatını eleştirmeye, giderek tasfiye etmeye yöneldiğine ilişkin görüşle, Bakhtinci çok seslilik

ortaçağ kilisesinin belirli bir süre için izin verdiği bir festival zamanını gösterir; bu festivalin taşkınlıkları aslında "izin verilmiş" taşkınlıklardır (Bakhtin, 1968, s. 5-7). Bu kapsamda parodinin kutsal olanı yıkmaktan çok bir süreliğine gizlemeye hizmet ettiği kabul edilmelidir. Bu durum şu şekilde açıklanabilir: Parodinin etkinliği, parodi edilen metnin "müsade etmesiyle" mümkündür; bu da parodinin okuyucu tarafından "tanınabilir" olması şartına bağlıdır. Parodinin yıkıcı ve anarşist bir yönü de olmakla birlikte, nihai çözümlemede, parodinin "haddini aştığı" yerde bile, bizzat aştığı sınır tarafından "yetkilendirilmiş olduğu" gerçeği karşımıza çıkar. Bu durum, parodinin "paradoksal" bir yapısı olmasıyla ilgilidir. Hutcheon bu durumu antik Satyr oyunları geleneğine bağlar: Buna göre, tragedyaların aynı malzemeyi ele alan komik oyunlar tarafından izlenmesi, yani ciddi malzemenin komik bir muameleye tabi tutulması, günümüz parodilerindeki çift-duygululuğun açıklanmasına yardımcı olacaktır: Parodik taklit ele aldığı metni farklılaştırmaya yönelir ve kabul görmesini "öncellerinin" (anteriority) varlığına borçludur; muhafazakar "tekrarlama eğili-

---

görüşünün çelişki içinde olduğunu düşünmek hatalı olacaktır. Nitekim *Hayal ve Istırap* ve *Mylassiad* üzerinden bu olgunun da örneklenmesi mümkündür: *Hayal ve Istırap*, bir yönüyle romans türünü ve bu türün parodisini, bir diğer yönüyle de gerçekçi romanı temsil eder. Bir yönüyle parodi oluşunun bilincinde bir metin olarak, üst anlatı özellikleri taşır. Bu durum "kendisinin bilincinde anlatı"yı örneklendirmesi açısından önemlidir. Denebilir ki, *Hayal ve Istırap*, kendi kendisine eleştirel biçimde yaklaşmayı amaçlayan bir metindir. Özellikle editörün notu bu açıdan ilgi çekicidir. *Mylassiad* ise bir yönüyle tarih yazıcılığını ele alırken, bir diğer yönüyle gençlik-macera romanını, bir başka yönüyle pornografik fantezi edebiyatını bünyesinde barındırır. Bu türleri birbirine karşı ve zaman zaman yan yana koyarak oynayan *Mylassiad*, aynı zamanda bir anlatılar derlemesi olduğunun bilincindedir. Bu noktada Genette'in görüşlerinin de dikkate alınması gerektiği kanısındayız: Genette, "antiromans" kavramını "alt-metni" aslında bir "alt tür" (hypogenre) olan metinler üzerinden tanımlar. Bu durumda, hem *Hayal ve Istırap* hem de *Mylassiad* antiromans kapsamı içinde ele alınabilir (Genette, s. 152).

mi" ile devrimci "farklılaştırma eğilimi" yukarıda sözü edilen paradoks yapısını oluşturmaktadır (Hutcheon, 1985, s. 75).

Bakhtin, Tynyanov'un parodinin "iki-düzlemli" olduğuna ilişkin tanımını kendi "çok seslilik" (poliphony) görüşünü geliştirmekte kullanır. Buna göre, "parodi, maksatlı olarak üretilmiş 'dialogic' (çift-sesli) söyleme dayanan bir 'melez'dir" (Bakhtin, 1981, s. 76). Parodinin içindeki dil ve üsluplar, karşılıklı olarak ve aktif biçimde birbirlerine ışık tutarlar. Bu açıdan parodi "görelileştirme" ve ayrıcalıklı söylemleri nötralize etme özelliğine sahip bir türdür; hem çift-seslidir, hem de karşıtlık ve uyumsuzluk temeline dayalıdır diyebiliriz. Burada, stilizasyonda olduğu gibi iki-düzlemin buluşması ve uyumu söz konusu değildir. Parodide "ikinci ses"in başka birisinin söyleminin içine yerleşmesi, sonra yerleştiği bu sese karşı düşmanca bir tavır takınması söz konusudur[36]. Bakhtin, "heteroglossia"nın romana bir kere dahil olduktan sonra, "bir başkasının dilinde bir diğer kişinin konuşması" olarak tanımlanabileceğini ve esas olarak yazarın niyetlerini "prizmatik bir kırılmaya uğratarak" ifade etmeye yaradığını belirtir. Bu tür konuşma "çift-sesli" söylemin bir türü olarak nitelenebilir; aynı anda iki konuşmacının farklı iki görüşünü seslendirmeye hizmet eder. Burada, konuşan karakterin doğrudan ortaya çıkan niyeti ve bir yandan da yazarın "prizmatik kırılma" üzerinden hissedilen niyeti söz konusudur. Bu iki ses arasında bir tür diyalog olduğu da söylenebilecektir. Sanki, iki ses kendi aralarında konuşuyor gibidirler. Komik, ironik ve parodik söylemlerde bu olguya sık sık rastlanır. Açımlanmamış da olsa, potansiyel bir diyalog bu söylemlerin içinde gömülü

36 Rose, Bakhtin'in, parodinin içindeki sesler arasındaki düşmanlık görüşünü eleştirir: Rose'a göre, bu durum, Bakhtin'in diğer bazı Rus Biçimcileri'yle birlikte, parodiyi esas olarak yıkıcı bir form olarak gördüğünün bir belirtisidir. Bakhtin, ayrıca, parodinin karmaşık olanı basitleştirdiğini ya da parodisi yapılan metnin ana karakteristiklerini çarpıttığını savunmaktadır (Rose, 1993, s. 127-130).

olarak bulunur. Öte yandan, çift-seslilik parodinin başka türlerle de paylaştığı bir özelliğidir.

Bakhtin, parodinin "melezleştirici" özelliklerine dikkat çeker: Buna göre dildeki değişiklikler ilke olarak melezleşme yoluyla gerçekleşmektedir. Bu diller tek bir "diyalekt" içinde bir arada bulunmakta ve kendi aralarındaki karışma, melezleşme sonucunu vermektedir. Bu açıdan, roman farklı dillerin bir araya getirilmesine yönelik sanatsal bir düzenleme sistemidir. Bakhtin, parodinin verimli ve orijinal olabilmesi için parodik stilizasyonu kullanması gerektiğini savunur. Buna göre, parodisi yapılan dil kendi iç mantığı ve iç dünyasını yansıtacak biçimde yeniden kurulabilmelidir (Rose, 1993, s. 135). Bakhtin'in "parodisi yapılan dilin parodinin içinde yeniden kurulması" gerektiği yolundaki görüşlerinin çok önemli olduğu kanısındayız ve bu görüşleri *Mylassiad* üzerinden örneklendirebiliriz: *Mylassiad*'da antik çağ atmosferinin yeniden kurgulanmasına ilişkin bölümler ve okuyucuya sunulan malzeme, ciddi bir tarih araştırmasının sonucu olduğu izlenimini uyandırmaya yönelmektedir. Buna karşılık, metnin gerçekten "tarih bilgisi" taşıyıp taşımadığı, en azından bu bilgiyi ciddi bir deformasyona uğratmış olup olmadığı konusu, okuyucudan bir ölçüde gizlenmiştir. Önemli olan "metnin tarihsel gerçekliği temsil yeteneğine sahip olduğu duygusu"nun uyandırılmasıdır. İşte bu açıdan, gerçek bir "kişisel tarih" okuduğu izlenimine kapılabilecek okuyucunun, okuduğu bu tarihin bir tür "sahte tarih" (mock history) olduğunu anlaması, *Mylassiad*'ı bir tarih kitabı olmaktan çıkarıp, bir parodi haline getirir. Buradaki parodinin temeli, okuyucunun ciddi bir tarihsel metin ya da örneğin *Savaş ve Barış*'ta olduğu gibi, "gerçek tarihi olayları ele alan kurgu" türünden bir yapıt okuduğuna ilişkin beklentisinin boşa çıkarılması ve bunu izleyen "parodi duygusu"dur. Bu durum şöyle de açıklanabilir: Parodi, okuyucunun metne karşı "mesafe kazanmasını" sağlar; ancak, daha

önceden, bu mesafenin olmadığına ilişkin bir izlenimin, metnin iç mantığı ve dil özellikleri itibariyla, okuyucuya iletilmiş olması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında, "çağ atmosferi" yaratmaya yönelik "stilize vurgular"ın *Mylassiad*'daki işlevini daha iyi görebiliriz. Benzer biçimde, antik çağda geçtiği öne sürülen "okul" sahneleri gerçekte çağımız liselerindeki "hayatın" ele alındığı bir parodi oluşturur. Burada, antik çağa ilişkin atmosfer özellikleri başarıyla taklit edilirken, bir başka düzlemde, çağdaş bir lisenin öğrenci-öğretmen ilişkileri, 70'li yılların sağ-sol çatışmaları perspektifinden verilir. "Okuyucu beklentilerinin boşa çıkarılması"na yönelik parodi tekniği, kanımızca, *Mylassiad*'da şu şekilde uygulanmıştır: *Mylassiad*'ın, bir yönüyle antik çağa ait bir macera romanı, diğer yönüyle eğlenceli, hattâ skandallarla dolu bir "lise hayatı" anlatısı olan metni, önemli kahramanların "beklenmedik ölüm"leriyle parçalanarak dönüştürülür. Gerçekten de, metinde "mutlu son"a erebilecek bütün anlatılar düşkırıklığı ve "süreksizlik"le sonuçlanmaktadır. Bu noktada, belki de "komik olmayan" bir parodi etkisinin başarıldığı söylenebilecektir: Naelaen K., Tıkmak, Halimee, kız öğrencilere düşman kadın lisan hocası gibi "tipik" figürlerin ya da Hypattia gibi çekici ve inandırıcı antik çağ figürlerinin okuyucuda yol açtığı "kapılma" duygusu ve nihai olarak, bu karakterlerin sürdürülmemelerinin yarattığı düşkırıklığı, okuyucu beklentilerinin boşa çıkmasıyla sonuçlanır.

Hayal ve Istırap'ta da, benzer tekniklerin kullanılarak, parodi edilen metnin/olgunun iç mantığının ve üslubunun inşa edildiğini söyleyebiliriz. Bu etki, "genç kız" romanına ilişkin üslup özelliklerinin ustaca taklidine, özellikle de diyaloglarda kullanılan stilize cümlelere dayanılarak başarılır. Ancak ana karakterlerinin bayağılığının *Hayal ve Istırap*'ı "romansı temel alan bir travesti" haline getirdiği de unutulmamalıdır. Yakışıklı şövalye figürü, faşist/gizli eşcinsel Nihat Giray'a ve jigolo

Peyami'ye, ideal genç kız, biseksüel, çirkin ve haris bir cadı figürüne dönüştürülerek, üslubun ve atmosferin gerektireceği her türlü beklenti tersine çevrilmiştir. Bu açıdan, *Hayal ve Istırap*'ta okuyucu beklentilerinin romansın normlarına yöneldiği, üslubun bu yönelişi desteklediği, ancak, bütün bu beklentilerin boşa çıkarıldığı söylenebilecektir.

Yukarıdaki görüşleri daha ayrıntılı bir biçimde ele alarak, parodideki "iki dillilik" olgusunu yakından görmeye gayret edelim: Bakhtin, parodik söylemde iki dilin bir araya geldiğini ve belirli bir dereceye kadar iç içe geçtiğini kabul eder. Örneğin, "parodi edilen dil" bir destanın diliyken, "parodi eden dil" gündelik konuşmanın dili olabilir. Bu ikinci dil, yani "parodi eden dil", parodiye genellikle "görülmez" bir biçimde dahil olur. Parodi edilen dilin değerleri, parodi eden dil tarafından "transpoze edilir"; yani yeniden düzenlenir; bazı unsurlar alınırken bazıları gölgede bırakılır. Bu parodi eden dilin (bir anlamda yazarın) "önyargısını" gösteren bir olgudur: Söz konusu önyargı, neyin vurgulanacağı ve neyin geriye itileceği konusunda belirginleşir. Söz konusu olgunun, yani yazarın tercihlerine dayalı olarak metin üzerinde gerçekleştirdiği manipülasyonların okuyucu tarafından tanınması ise, örneğin Osmanlıca bir metinde, aniden halk Türkçesinin, sözdizimi, vurgusu ve yapısıyla kendisini hissettirmesi gibi işaretler aracılığıyla sağlanır. Bakhtin, parodi eden dilin parodiste göre "normal" dil olduğunu, standardı teşkil ettiğini kabul eder (Rose, 1993, s. 153). Bir diğer deyişle, parodide parodisi yapılan metnin belirli bir standart üzerinden değerlendirilmesi söz konusudur. Bu standart parodistin standardıdır. Parodistin standardı olan bu dil, çoğu kez, "görünmez olma" özelliğindedir. Varlığı genellikle ima yoluyla ve parodi edilen metinde yol açtığı çarpılma üzerinden algılanır. Sözü edilen "dil normu"nun daha genel biçimde, "parodi edilen metnin değerleri"nin karşılaştırıldığı "bir başka yaşam değerleri nor-

mu" olarak algılanması da mümkündür. Örneğin, *Hayal ve Istırap*, söz konusu olguyu hem genel, hem de spesifik bir biçimde temsil eder diyebiliriz. Romandaki diyaloglar ancak halkın "normal" konuşma standardı üzerinden değerlendirildiğinde "yapmacıklı" olarak algılanabilir. Yani, söz konusu "yapmacıklılığı" anlamamız, ancak belirli bir perspektiften bakmamızla mümkündür. Konuyu hafifçe farklı bir düzlemden gördüğümüzde ise, bu metinde, 50'li yılların roman dilinin ya da toplumsal dilinin, *Hayal ve Istırap*'ın yazıldığı zamanın dil standardı üzerinden yorumlandığını söyleyebiliriz. Her iki olgu *Mylassiad* için de geçerlidir. Kurgusal bir antik çağ atmosferinin/dilinin yanı sıra, "erken dönem Cumhuriyet karakteri"ne mal edilen dil, günümüz dilinin standardı üzerinden yorumlanmakta, bu yorum belirli bir stilizasyonu, giderek karikatürleştirmeyi bünyesinde barındırmaktadır[37]. Her iki romanda da, sözü edilen "dil normu standartları"nın, "yaşama değerleri standartları"yla iç içe olduğu ise özellikle vurgulanmalıdır. "Erken Cumhuriyet dönemi karakteri"nin dili, aynı zamanda yapmacıklı ve samimiyetsiz bir kişinin dili olarak Osmanlıcaya yaslanır. Giriş bölümündeki "antik çağ anlatıcısı"nın dili de, üslupçuluk özentisi taşıyan, kibirli ve övüngen bir üst sınıf insanının, mütevazı halkın yaşama standardı ve değerleri açısından ele alındığını gösteren ipuçları taşır. Burada hem "dil"in hem de "karakter"in, parodistin standart olarak kabul ettiği normlar üzerinden değerlendirilmesi söz konusudur. *Hayal ve Istırap*'ta da benzer bir durum söz konusudur. Roman yoksul/orta halli halkın yaşama standardını

37 Burada söz konusu edilen olgu, Borges'in Pierre Menard, *Don Quixhote'un Yazarı* öyküsünde kullandığı argümanla önemli ölçüde örtüşmektedir diyebiliriz. Hatırlanacağı gibi, Pierre Menard, orijinal *Don Quixhote* ile kelimesi kelimesine aynı olan metninin aslında çok büyük değişiklikler taşıdığı iddiasındadır. Buna göre, Cervantes'in metni 17. yüzyıl diliyle yazılmışken kendi metni, yazıldığı çağ dikkate alındığında, tümüyle yapay bir dil olma özelliğindedir.

ölçü olarak kabul eder. Diyebiliriz ki, bu romanda temsil edilen aşağı yukarı bütün duygular, karşıt duygu ve değerler üzerinden yorumlanmaktadır: Örneğin, duygusal aşırılıklar sağduyu ve itidal standartlarından, zenginlik ve gösteriş, yoksulluk ve gerçekçilik standartlarından bakılarak değerlendirilmektedir. Ancak her iki romanda da asıl önemli olanın, parodi edilen dilin/değerlerin mahkum edilmesinden çok "içselleştirilmesi" ve "yeniden işlevsel kılınması" olduğu unutulmamalıdır. Bu durum, her iki metne de hakim olan bir tür "çift-duygululuk" üzerinden başarılır. Yine bu nedenle, her iki roman da "düz satir" olmanın, yani toplumsal eleştiri metinleri olmanın ötesine geçmiştir diyebiliriz.

Metin analizimizi yukarıda açıklanan hususları da kapsayacak biçimde ve kısmen farklı bir perspektiften yürütelim: *Mylassiad*'da genel olarak "aşk olgusu"na yönelik (tutku ve sadakat gibi) "normlar"ın belirginleştirildiğini, daha sonra, bu çerçevede gelişmesi beklenebilecek olayların, (ihanet, çokeşlilik gibi olgular aracılığıyla) beklenmedik dönüşümlere uğratılarak, söz konusu normların sorgulandığını söyleyebiliriz. Ancak, romanın temelini oluşturan bu soyut düzeye ulaşılmadan önce, metnin yüzeyine yayılan ve tümüyle eşcinsel aşk ilişkileriyle örülü bir dünyanın canlandırılarak, heteroseksüel aşkın ve cinselliğin parodisinin yapıldığı da anımsanmalıdır. Bu parodinin şu şekilde işlediğini söyleyebiliriz: Öncelikle, *Mylassiad*'ın karakterleri, kadın-erkek ilişkilerinde rastlanabilecek bütün sorunları kendi bünyelerinde taşıyarak, başlarından geçen olaylar aracılığıyla, heteroseksüel dünyaya komik bir ayna tutmaktadırlar. Öte yandan, romanın heteroseksüelliğe yönelik parodik yaklaşımı, daha derin ve eleştirel bir yöne de sahiptir: Romandaki aşk ilişkileri, hem kahramanlarının cinsiyetleri, hem de sosyal konumları itibariyla, heteroseksüel aşk ilişkilerine bir alternatif oluşturmakta, ortalama heteroseksüel dünyada ratlanmayan bir "idealizasyon olanağı"nı

temsil ederek, kadın-erkek ilişkilerinin ulaşamayacağı kabul edilen varsayımsal (hypothetical) bir platform üzerinden, heteroseksüel cinselliğin alaya alınması yolunu açmaktadır. Sözü edilen bakış açısı, hem çevre engelleri, hem de kadın-erkek cinsiyetlerindeki farklılıklar nedeniyle sağlanamayan "denklik" ve "aynı zeminde bütünleşebilme" gibi ideallerin, eşcinsel aşk çerçevesinde gerçekleştirilebileceğine ilişkin bir düşünceden, hem dünyevi hem de Tanrısal uyum ve onayın başarılacağı potansiyel bir mutluluk fikrinden yola çıkmaktadır. Bir başka açıdan bakıldığında, Narkissos ile Diomedes arasındaki ilişki, bir tür Romeo ve Juliette ya da Ferhat ile Şirin parodisi olarak görülebilir. Bu ortaçağ romanslarındaki imkânsızlık ve kavuşamama olgusu, *Mylassiad*'da iki erkek arasında toplumsal onay, dahası dinsel onay gören bir bütünleşme hali üzerinden parodi edilmekte, belki de, kadın-erkek arasındaki fiziksel ve ruhsal farklılığa dayalı ayrılık ve uzlaşmazlık hallerine bir alternatif sunulmaktadır.

Ancak, bu olgu *Mylassiad*'ın yalnızca bir düzeyini açıklamaya yarar. Metin heteroseksüel aşka parodi üzerinden bir alternatif sunar gözükmekte, ancak burada durmayarak genel bir aşk parodisine dönüşmektedir. Aşkı idealize etmemize olanak veren "mutlak uyum" ve "bütünleşme" kavramları ve bu kavramların bir sonucu olan "tekeşlilik" fikri yine Narkissos-Diomedes ilişkisinde sorgulanmakta, Diomedes'in ihaneti "tekeşli aşk"ın uğradığı yıkımın bir parodisi olarak, başka bazı insan gerçeklerini su yüzüne çıkarmaktadır. Diyebiliriz ki, *Mylassiad*'daki parodi, genel olarak hayatın, bu hayatın gerçekleri karşısında insan doğasının ve idealizasyonunun sınırlarını gösterir. Narkissos yalnızca Diomedes'i unutmakla kalmaz; Markus'la yeni bir ilişki kurmayı da başarır. Ancak bu ilişki ve daha sonra Julian'la kurduğu ilişki de "ölüm"le sona erecek, bu kez, insan tutkularının ve yaşamın ölüm karşısındaki güçsüzlüğü olgusu karşımıza çıkacaktır. Parodinin bir

başka boyutu dikkatimizi aşkın doğasına çeker. Narkissos'un yaşam öyküsünden çıkarılan, aşkı ve tekeşliliği idealize eden kahramanın, gündelik hayat pratiğinde bu kavramlardan çok uzaklaştığını, pornografik filmler gösteren sinemalarda, parklarda cinsel ilişkilerde bulunduğunu, jigololardan seks satın aldığını gösterir. Bu durumda idealizasyon sona ermekte, katı ve kaba yaşam gerçekleri üstü örtülemez bir biçimde yüzeye çıkmaktadır. Bu durum, bir yandan ana karakterin maruz kaldığı duygusal yıpranmayı, bir yandan da, orta yaşlı bir gay erkek olarak içinde bulunduğu dünyada "satın alınmamış" ya da "rastgele olmayan" cinselliğin "olanaksız"lığını göstermektedir. Gençlik ve güzellik sona ermiştir. Bu açıdan, 49 yaşında olduğunu söyleyen Narkissos Mylassion'un ruh durumu, hayatın hiç değişmeyeceğine ilişkin "gençlik ya da çocukluk dönemi inancı"nın ironik bir parodisi olma özelliği taşımaktadır; yaşlı Narkissos genç Narkissos'un parodisi haline gelmiştir diyebiliriz. Aynı şeylerin, romantik bir genç kız hayatı sürme hayallerini kaybeden ve cinsel tatmin uğruna aşağılanmayı kabul eden Mediha-Funda için de geçerli olduğu burada belirtilmelidir[38].

Parodinin mevcut normların önce belirginleştirilip sonra boşa çıkarılması fikrinden hareket ettiğini, kahramanın da bu beklentileri boşa çıkarma olgusu üzerinden "komik-kahraman" sıfatı kazandığını daha önce belirtmiştik: Narkissos "romantik âşık genç" rolünden "süfli orta yaşlı gay" rolüne kayarak, kendisiyle ilgili bütün beklentileri boşa çıkarmakta, bu geçiş sırasında yaşadıkları ise, sık sık komik etkisi yaratmaktadır. Markus'un evinde yaşadığı "orgy"den sinema koltuklarında yaşadıklarına, jigololuk yapan gençlere evinin anahtarlarını kaptırıp İtalyan Hastanesi'ne sığınıp/saklanmasına kadar

38 İroni bölümünde ele aldığımız *Dayım Napoleon* romanındaki temel ironilerden birinin, her şeyin yerli yerinde kalacağına ilişkin "çocukluk dönemi inancı"na yöneltildiğini burada hatırlatalım.

geçirdiği evrimsel çizgi, yarı komik yarı trajik bir karakteri haber vermekte, parodiye özgü çift-duygululuk, zaman zaman hakir görülebilecek bu karakterin, çoğu kere sempati ve acıma ve en çok da gülümsemeyle karşılanmasına yol açmaktadır.

Mylassiad'ın ana kahramanı konusunda öne sürülen bu düşünceler, *Hayal ve Istırap*'ın kahramanı Mediha-Funda söz konusu olduğunda daha da belirginleşmektedir. Mediha-Funda, romantik aşk romanına ait bütün ilkeleri yıkar: Güzellik, iyilik, fedakarlık, iyiliğin ödüllendirilmesi gibi kavramlar, çirkinlik, bencillik, fırsatçılık ve güçsüzün ezilmesine dönüşür. Mediha-Funda, kötücül bir karakter de değildir. Çünkü bütün hırslarına ve gayretlerine karşın, hiçbir zaman bir kurban olmaktan öteye gidemez. Hayat oyununu anlama ve kurallarına göre oynama çabaları, daha avantajlı oyuncular tarafından boşa çıkarılır. Kaderine yönelik isyanı boğulur. Bu durum Mediha-Funda'yı bir "anti-kahraman" olmak yerine bir "komik-kahraman" haline getirecektir. Başkalarına mutsuzluk getirme gücünden yoksun olan bu kişilik, muhtemelen bu yüzden, başkaları tarafından sömürülmeye ve mutsuzluğa mahkumdur. Bu açıdan bakıldığında, Mediha-Funda "romantik genç kız tipi"nin parodisi olmaktan çok, yine romantik/gothic "anti-kahraman tipi"nin bir parodisidir diyebiliriz. Mediha-Funda'nın bir genç kız romanının kahramanlarından beklenecek nitelikleri taşımaması, gülünç etkinin nedenlerinden biriyken, "anti-kahraman" olmayı başaramamasıyla da, bir başka düzeyde, "komik-kahraman" özelliği kazanır. Bu açıdan bakıldığında *Hayal ve Istırap* bir tür *Rüzgarlı Bayır* parodisidir diyebiliriz. Kötücül kahraman Heatcliff, saplantılı faşist ve gizli eşcinsel Nihat Bey'e dönüşürken, Cathy'nin güçlü ve yıkıcı kişiliği Mediha-Funda'da huysuzluk ve güçsüzlüğün bir karışımına dönüşmüştür. Mediha-Funda'da ilk bakışta dikkat çeken şey, bu dünyadan hak ettiğine inandığını almaya niyet eden ve gerektiğinde acımasız olabilecek bir kişiliğin,

gerek çevresindekilerin yırtıcılık konusunda kendisinden aşağı kalmamaları, gerekse yaradılışındaki temel zaaf, yani romantizm yüzünden, olduğunu düşündüğü "hayat insanı"na dönüşememesi, zavallılıktan öteye geçemeyerek, korkutucu olmak yerine gülünç olmasıdır. Şeytani olmaya çalışan Mediha-Funda, patetik olmaktan öteye geçemez. Bu durumda, kötülüğün cazibesine sahip bir anti-kahraman olamayarak, yani bu konudaki "gothic roman okuyucusu beklentileri"ni boşa çıkararak bir karikatüre dönüşür[39].

---

39 Gerçekle kurgusal olanın çatışması parodinin temel izleklerinden biridir. Saf okuyucuların bu ikisini ayıramaması, örneğin, *Don Quixhote*'un okuma tarzında ortaya çıkar. Şövalye romanları okuyan ve bu romanlarda tasvir edilen hayatı gerçek sanan *Don Quixhote*, kurguyla olguyu birbirinden ayıramamaktadır. Benzer biçimde, *Hayal ve Istırap*'ın ana karakteri Mediha-Funda, bütün oportünizmine karşın aslında bu saf okuyucular kategorisindedir. Ne bir okuyucu olarak edebi karakterlerle ilişkisinde, ne de gerçek insan ilişkilerinde, sahip olduğunu sandığı bilgi ve deneyimden yararlanabilmektedir. Mediha-Funda'nın başkaları söz konusu olduğu zaman az çok gerçekçi sayılabilecek algısı, konu kendisi olduğu zaman duygusal zaaflarına yenik düşmekte, bazen de gerçeği görür gibi olduğu halde, olgunlaşmamış duygusal tepkilerinin peşinde sürüklenmekten bir türlü kurtulamamaktadır. Bu durum onun sürekli bir kurban durumunda kalmasına yol açacaktır. Kurgu ile gerçeğin çatışması fikri, parodi türündeki eserlerdeki oyun içinde oyun ya da müsamere, ziyafet gibi sahneler üzerinden de canlandırılır. *Hayal ve Istırap*'taki düğün ve dans sahneleri, bunun yanı sıra Yeşilvadi'deki ziyafet sahnesi bu tür kurgu-gerçeklik çarpışmalarının tasviri için fırsat sağlayan olanaklardır. Bu anlamda, oyun içinde oyun temasını kullanan bütün eserleri, örneğin Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'ni ve Orhan Pamuk'un *Kar*'ını bu kategori içinde değerlendirebiliriz. Bu tür karnaval sahnelerinin, gerçek hayata değiştirici bir sirk aynası tutan grotesk özellikleri, hem sistem eleştirisi yapan "satir"in doğmasına, hem de "satir"in başarılmasını sağlayan "ironi"ye kaynaklık eder. Bu durumda ironik ve satirik parodiden söz edilebileceği gibi, olaya tersinden bakıldığında da, parodideki alt-metin–üst-metin ayrılığı ve çatışmasının, ironideki söylenen ve ima edilen ayrılığına kaynak olduğu görülecektir.

Mediha-Funda ile ilgili şöyle bir parantezin açılabileceği kanısındayız: Selim İleri'nin Mediha-Funda'ya kendisiyle ilgili olarak söylettikleri, ör-

Bakhtin Sonrası Yazarların Parodi Kuramına Katkıları

Bakhtin'in, parodi kuramına olan katkısını, kendisinden önce gelen araştırmacıların sağladığı verilerden de yararlanarak, "uygulamalı" olarak göstermeye çalıştıktan sonra, Dentith ve Rose'dan yola çıkarak, çağdaş parodi kuramcılarının görüşlerine değinebiliriz. Söz konusu yazarlar, ana hatlarıyla, parodiye "olumlu" yaklaşanlar ve parodiyi özünde "olumsuz" bir edebi form olarak görenler olarak iki gruba ayrılabilir. Bu noktada, parodiyle ilgili olarak olumsuz bir tutum takınan yazarların, bu türü, içinde yaşadığımız çağın sorunlarının bir "belirtisi" ve "yan ürünü" olarak gördüklerini belirtmeliyiz. Bu açıdan, postmodern çağ karşısında olumsuz bir tutum takman yazarların parodiyi de olumsuzladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Parodiyi tanımlamaya yönelik girişimler, postmodernizm kapsamında yeni bir boyut kazanır. Kimi araştırmacılara göre parodi, postmodernizmin en gözde tekniğidir ve bu kuram çerçevesinde ele alınması gereken bir olguyu gösterir. Örneğin, Richard Poirier'in postmodernizme yönelen bir perspek-

---

neğin açgözlülüğü, müzevirliği gibi hususlar, bu karakterin roman içindeki davranış ve tutumlarıyla tam olarak örtüşme- mektedir. Diyebiliriz ki, Mediha-Funda, yazar tarafından "kendisini kötülemeye zorlanan" ancak aslında o kadar da kötü olmayan bir karakterdir. Bu durum, romanda Mediha-Funda'yla ilgili "iki rakip sesin" bulunmasıyla açıklanabilir. Bunlardan ilki, yazarın karaktere yönelik tanımı çerçevesinde ortaya çıkan bir "üst-ses"ken, rakip ya da "alt-ses" Mediha-Funda'nın kendisiyle ilgili "resmi yargı"ya direnmesini sağlar. "Karakterin yazarından bağımsızlık kazanması" kapsamında ele alabileceğimiz bu olgu, bir diğer yanıyla, Mediha-Funda'nın parodisi olduğu idealize figürün, yani Feride'nin kişilik özelliklerini bünyesinde barındırmasıyla da açıklanabilir. Konu ayrıca incelenmelidir.

tifi ifade eden yaklaşımı, parodiyi iki ana grup içinde inceler: Bunlardan ilki "geleneksel parodi" olarak tanımlanabilir; bu tür parodide mutlak görelilikten kaçınılır[40]. Poirier'in ele aldığı ve asıl önemsediği ikinci parodi tanımı ise, her türlü inancın sorgulandığı epistemolojik bir görelilik ve yazının kendi kendisinin bilincini taşıması hallerini kapsayan bir parodi anlayışıdır; bu anlayış daha sonraki kuramsal gelişmelerin ışığı altında postmodern parodi kavramı çerçevesinde değerlendirilebilmektedir (Poirier, s. 339-53).

Parodi kuramına önemli katkıda bulunan yazarlardan biri olan Leslie Fiedler, "Cross the border-close the gap" adlı makalesinde, postmodernizm ve pop-art kapsamında hiyerarşik "yüksek" ve "aşağı" kavramlarının görelileşmesinden söz eder[41]. Bu kapsam içinde, parodi "yıkıcılık" özelliğiyle "yüksek" ve "aşağı" arasındaki açıklığın kapanmasına hizmet eder; bu yönüyle olumlu bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Fiedler, ayrıca, komik parodinin roman türünün gelişmesinde önemli bir etken olduğu kanısındadır. Fiedler, parodinin hem komik hem de yeniden işlev kazandırıcı yönlerini vurguladığı için "postmodernizmin öncülü" denilebilecek bir konumda bulunur. Ancak parodinin yıkıcı özelliklerini de belirttiği için daha çok geç-modern yaklaşım kapsamında değerlendirilmelidir (Fiedler, s. 189-210).

Parodi ile ilgili tartışmalara çağdaş toplumu "geç kapitalizm" kapsamında inceleyen ve en önemlileri Fredric Jameson olan araştırmacılar da katılmıştır. Jameson, geç dönem kapitalizminin etkisiyle ortaya çıkan pastiş-parodi ayırımından söz eder. Buna göre, postmodernizmin gözde formu pastiştir. Çünkü pastiş, parodiden farklı olarak, birbirinden farklı şeyleri bir araya getirir; ancak parodide olduğu gibi, ele alınan asıl

40 Poirier, R.; "The Politics of self-parody", *The Partisan Review*, 35:3, s. 339-53.

41 Fiedler, Leslie A.; *A Fiedler Reader*, Stein and Day, New York, 1977.

malzemeye (burada metne) eleştirel bir uzaklık taşımaz. Jameson, pastişin, parodinin komik duygusuna sahip olmadığını, bu yüzden parodinin "boş" türü olarak değerlendirilebileceğini savunur. Jameson'ın, Baudrillard'ın modern parodiyi boş ve kör bir tür olarak değerlendirmesinden etkilenmiş olduğu burada belirtilmelidir[42]. Jameson'a göre, parodide, parodisi yapılan şeye yönelik gizli bir sempatinin ifade edilmesi söz konusu olmakla birlikte, asıl önemli olan şey, ister sempatiyle ister kötücül bir niyetle olsun, parodi edilen şeyin üslup özelliklerinin alaya alınmasıdır. Jameson'a göre, çağımızda pastişin parodinin yerini almasının nedeni, bütün insanlarca ya da en azından belirli toplumlarca "paylaşılan normlar"ın ortadan kalkmış olmasıdır; bu durumda parodinin herhangi bir değer yargısı göstermeyen "boş türü" olan pastiş öne çıkacaktır[43]. Jameson'a göre, pastiş, tarafsız bir taklit faaliyetidir; parodinin eleştirisini, gülmesini, gizli de olsa taklit edilenin gülünç görülmesini sağlayan "normal"lik anlayışını yapısında bulundurmaz. Bu yüzden parodiyle ilişkisi, Wayne Booth'un tanımladığı "sabitlenemeyen" (unstable) ironinin "sabitlenebilen" (stable) ironiyle olan ilişkisine benzer. Jameson'a göre, normların ortadan kalkması, bireysel öznenin "ölümü" anlamına gelir. Pastiş, bu anlamda üslupsal bir yenilik getiremeden eskiyi tekrarlamakla yetinir; bu özelliğiyle de nostaljik bir yapıya sahiptir.

Jameson'm tanımına yönelik çeşitli itirazlar yapılmıştır. Bunlardan biri Linda Hutcheon'a aittir. Linda Hutcheon, parodiyi benzerlikten çok farklılığı vurgulayan ve "eleştirel mesafe" üzerinden gerçekleştirilen bir tür "tekrar" olarak tanımlar (Hutcheon, s. 6). Hutcheon'a göre, parodinin, parodisi yapılan

42 Jameson, Frederic; "Postmodernism and Consumer Society", ed. Hal Foster, *Postmodern Culture* içinde, Pluto Press, London, 1985.

43 Jameson, Frederic; "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 1984.

metinle ilişkisinin mutlaka çatışmalı bir ilişki olduğunu öne sürmek hatalıdır. Bir çok durumda parodinin ele aldığı alt-metinle ilişkisi özünde bir taklit ilişkisidir. Bu taklit alt-metne duyulan hayranlığı ifade etmeye ya da o metnin prestijinden yararlanmaya yönelebilir. Bazı durumlarda parodinin çatışmalı hedefinin dış dünya olduğu, parodisi yapılan metnin, hedef olmaktan çok, bu çatışmada kullanılan bir araç olduğu söylenebilecektir.[44] Burada parodisi yapılan metnin temel işlevi, parodiye "otorite" kazandırmasıdır. Hutcheon, Jameson'ın parodinin alaycı bir taklit olduğu yolundaki görüşünü eleştirir. Buna göre, parodinin alaycı ya da eleştirel bir yapıya sahip olması şart değildir; dolayısıyla, Jameson'ın parodi ve pastiş ayırımı sağlam bir temele oturmamaktadır[45].

Parodi kuramı üzerinde çalışan bir diğer yazar olan Dick Hebdige, Jameson'dan farklı olarak pastiş ve parodiyi bir arada ele alır; Barthesci bir yaklaşımla, pastiş ve parodiyi metinlerarasılık kavramı çerçevesinde değerlendirerek, "yazarın ölümü" fikriyle bağlantılarını kurar[46]: buna göre, parodi, simülasyon, pastiş ve alegoride anlamın merkezi ya da kaynağı yazar değildir. Bu durumda özgün metinle "kopya" arasındaki fark ortadan silinmektedir. Yaratıcılık ve eleştirel tutum da aynı şekilde anlamını kaybeder. Öte yandan, Hebdige'in pastiş anlayışının Jameson'ınkine oranla daha olumlu olduğu söylenebilir. Dick Hebdige'e göre, parodi ve pastiş, kullanıcıları tarafından çeşitli amaçlara yönlendirilebilen, ancak kendi içlerinde "göreli" ya da "kör" olduğu söylenemeyecek olan araçlardır. Modern

---

44 Günümüz politik söyleminde sık rastlanan "Mesele ... ise gerisi teferruattır" biçiminde formüle edebileceğimiz söyleyiş, Cumhuriyet'in kuruluş dönemine ilişkin söylemin aforizmatik bir parodisi olma özelliğindedir. Bu parodi, parodi edilen söylemin otoritesinden yararlanmayı amaçlayan sahte (mock) bir arkaizme, bir diğer deyişle "üslup taklidine" (stylization) dayanır.

45 Hutcheon, Linda; *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London, 1988.

46 Hedbige, Dick; *Hiding in the Light*, Routledge, London, 1988.

tüketim toplumunda, pastiş ve kolajın pasif taşıyıcı araçlar olmaktan çok, tüketicilere kendi varlıklarını "anlamlı bulan" potansiyel üreticiler olma imkânını kazandırdığı kanısındadır (Hebdige, s. 211).

Jameson'a yapılan bir diğer itiraz John Docker'dan gelir[47]. Bakhtinci görüşlerden yola çıkan Docker, çağdaş popüler kültürdeki parodi unsurlarının yaygınlığını Rönesans sırasında karnavalın yaygınlığına ve etkisine benzeterek açıklar. Burada, parodinin postmodern bir unsur olmasından çok, postmodernizmin parodinin kullanımını kısıtlamaması, modernizmde olduğu gibi alt ve üst kültür ayırımına gitmeden parodi formlarının yayılmasına olanak sağlaması söz konusudur. Bu tanımlamada, postmodernizm popüler kültürün olumlanması anlamına gelmektedir. Docker'a göre, kültürel otoritenin aşınması, göreli hale gelmesiyle karakterize olan bir dönemde yaşadığımız söylenebilir. Parodinin yaygınlaşması da bunun bir göstergesidir. Ancak Shklovsky'nin de söylediği gibi, bu durum sürekli ve sabit bir gelişimi ifade etmez; eski yaşama biçimlerinin ve formların geri gelmesi de pekala mümkündür (Dentith, s. 157-63).

Parodi kuramına katkıda bulanan araştırmacılardan bir diğeri olan Jauss, parodiyi şu şekilde tanımlar: Parodi ya da travesti, içerik ya da biçim düzeyinde, "yüksek" ile "alçak" arasındaki uyumsuzluklardan istifade ederek, ele aldığı konuya (genel olarak klasikleşmiş bir metne) o konuyu eleştirel taklit yoluyla yeni bir şeye dönüştürmek suretiyle saldıran bir türdür. Jauss'un, parodi kuramına katkısı, özellikle "komik-kahraman" tanımı açısından önemlidir: Jauss, "komik-kahraman"ın, kendi içinde komik olmaktan çok, belirli okuyucu beklentileri açısından görüldüğünde komik olduğu kanısındadır. Belirli bir karakter bu beklentilere uymadığı

47 Docker, John; *Postmodernizm and Popular Cultur*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

oranda komik kabul edilebilir. Jauss'un, parodiyi, okurda önce beklentiler uyandırıp sonra bu beklentileri boşa çıkarmaya yönelik bir teknik olarak tanımlaması, parodi sürecini, "parodisi yapılan metnin parodinin bünyesine dahil edilerek okuyucuya takdim edilmesi" olarak gördüğünü gösterir. Komik-kahramanın buradaki işlevi, önce bazı normların belirginleştirilmesi, daha sonra bu normların alaya alınması ya da problematikleştirilmesiyle otoritelerinin sarsılması, ya da yeni normların ortaya çıkarılmasına önayak olmasıdır (Rose, 1993, s. 173).

Çağdaş parodi kuramına en önemli katkılardan biri, esas olarak mimarlıktaki postmodern unsurlar üzerine çalışan ve parodi kavramını bu açıdan yorumlayan Charles Jencks'ten gelir. Jencks'e göre, pastiş ve parodi "çifte-kodlama" yöntemleri olarak adlandırılabilir: Burada "modern" unsurların önceki ekollere ait "kod"larla ve bu kodların mesajlarıyla ilişki içine sokulması söz konusudur. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*'da, parodiyi hem "komik" olduğu, hem de postmodernizmin temel iletişim araçlarından "klişe"yi ve "konvensiyonel"i (âdet gereği öyle olduğu kabul edilen şeyi) kullanabildiği için "olumlu" bir sanat formu olarak tanımlar (Jencks, s. 93). Bu açıdan bakıldığında, Charles Jencks'in parodi anlayışı, modern yazarların bir çoğunda rastlanan ve parodiyi ya komik ya da üst-kurgusal nitelikleri üzerinden tanımlamaya yönelik eğilimlerin ötesine geçer. Özellikle çağdaş roman sanatında parodinin kullanımına yönelik analiz girişimlerinin, Jencks'in geliştirdiği kavramsal çerçeve içinde yapılmasının verimli sonuçlar sağlayacağı açıktır. Öncelikle, romancıların içinde yaşadıkları dünyanın dilini "taklit etmeye" yönelik bir eğilimleri olduğu ve sözü edilen taklidin parodi üzerinden gerçekleştirildiğini belirtelim. Bu çerçeve içinde, Jencks'in mimarideki görüşleriyle edebiyat kavramları arasında bir paralellik kurarsak, parodide belirli bir kişi ya da sınıf yahut da zamanın özelliklerini canlandıran "dil taklidi"nin,

mimarideki çağdaş eserlerde eski üslupların kullanılması olgusuyla örtüştüğü söylenebilecektir. Jencks bu durumu yukarıda değindiğimiz "çifte-kodlama" (double coding) kavramıyla açıklamaktadır. Mimarideki kullanımıyla, "çifte-kodlama", hem eski üsluplara hem de "eserin oluştuğu an"a dikkat çeken ikili bir mesaj içerir. Parodi de, benzer biçimde, bünyesinde bir ikiliği barındırmaktadır. Bir yandan, daha önceki bir üsluba ya da yazara referans verirken, bir yandan da kendi kompozisyonunun zamanına dikkat çeker. Böylece bir metnin içinde iki ayrı zaman ve anlayışın temsil edilmesi söz konusu olur. Bir diğer deyişle, "edebi parodi"nin Jencks'in tanımından yola çıkılarak ele alınması durumunda, bir yandan "eskiyle oynama" ve bir yandan da "eskiyle eleştirel mesafeyi koruma" fikirlerinin ağırlık kazandığı bir tanıma ulaşılacağını söyleyebiliriz. Jencks'in bu görüşleri, kanımca, Bakhtin'in parodinin parodisini yaptığı dili ve atmosferi yeniden yaratması gerektiği yolundaki görüşleriyle uyum içindedir. Jencks'in görüşlerini uygulama metinlerimiz üzerinden şu şekilde örneklendirebiliriz: Öncelikle, *Hayal ve Istırap*'ta Mediha ve Pervin'in diyaloglarının, 2. Dünya Savaşı atmosferi, balo ve ziyafet sahneleri gibi "anakronistik" sahnelerin, "eski"nin komik amaçlı kullanımını gösterdiği kanısındayım. Komik unsurunun başlıca rolü ise, yazarın ele aldığı "eski" malzemeyle arasına "eleştirel mesafe" koymasına yöneliktir. *Mylassiad*'da da benzer bir durumun söz konusu olduğu kabul edilmelidir. Bu metinde, hem antik çağ, hem Bizans ve erken Cumhuriyet dönemi unsurları komik canlandırma üzerinden ele alınır. Her iki metin açısından da, yeniden kurgulanan bu çağların Jencks'teki "eskiyle oyun" fikrini karşıladığını düşünüyorum[48].

48 Roman türünün bir başka özelliği olan, "içinde yaşanılan çağın dilini" taklit etme olgusunun da parodinin hedeflerine ulaşması açısından önemi dikkate alınmalıdır. Bu nitelik, özellikle farklı karakter ve tipleri canlandırmakta kullanılan teknik bir araçtır. Jencks'in, postmodern mimaride

Bir diğer deyişle, Jencks'in "çift-kod" kavramıyla anlatmak istediği şey, parodinin bir taraftan parodisini yaptığı şeyi muhafaza etmesi, bir taraftan da yazarın yorumunu taşıyan başka bir (çağdaş) unsurun dahil edilerek, orijinal yapıtın taşıdığı mesaja yeni bir boyut eklenmesidir. Bir başka deyişle, parodide birbirinden farklı unsurların yazar tarafından bir arada ve aynı anda temsil edilmesi söz konusudur. Buna göre, parodi kendi metnine "gömülmüş" bir başka metnin varlığını "ima ederken", gömülü metni yorumlayan, ona yeni işlevler veren de parodi yazarıdır. Yazar, parodisini yaptığı metnin unsurlarını parodinin bünyesine tümüyle dahil edecek değişiklikler de yapabilir; bu durumda parodisi yapılan metnin, ne alıntılar üzerinden gözükmesi, ne de parodinin bünyesine yabancı bir unsur olarak algılanması söz konusudur. Bu durumda yapıtın anlamı, "parodi edilen metinle parodinin kendisinin oluşturduğu bütün"ün anlamı olarak görülmelidir. Bir başka deyişle, bu tür bir parodide, aslında ima edilmiş iki ayrı metin ya da dil mevcuttur denebilir: Bunlardan ilki parodi edilen metindir ki, varlığı, yazarın parodinin dilinde oluşturduğu "abartı" üzerinden anlaşılır. İkinci metinse, parodinin gerçekleştirilmesini sağlayan "abartı"nın bırakılıp "normal" söyleme giriş ve çıkış yapıldığı zamanlarda ortaya çıkar; burada, parodi edilen dille "norm dil" arasında bir geçiş hali söz konusudur. Bir yapıtta norm dilin hiç belirmemesi mümkündür. Bu durum, satirde

---

geçmiş dönem üsluplarının kullanımına ilişkin tespiti, edebi parodinin bu tür "çok dillilik"iyle paralel özellikler taşır. Daha önceye ait sanat yapıtlarıyla oynanması, bu yapıtların revize edilmesi, tersine çevrilmesi ve "bağlam-geçişliliği"ne (trans-contextualization) tabi tutulması gibi konulara ilişkin yapısal bir parodi modeli üzerinde çalışan Hutcheon'a göre, bu süreci en iyi gösteren alan postmodern mimari ve bu alanın yazarlarıdır. Bu kapsamda Paolo Portogesi, Robert Venturi ve Charles Moore'u da anan Hutcheon, Jencks'in savunduğu mimarinin "geçmişle çift-kodlu (modern ve başka bir unsur) bir diyalog hali"ni öngördüğü yolundaki kanıyı paylaşır (Hutcheon, 1985, s. 11).

rastlanan standart ya da idealize "norm olgu"nun belirmemesi durumuna benzetilerek tanımlanabilir. Norm dil veya olgunun açıkça belirmediği durumlarda, okuyucu, yazarın imalarından yola çıkarak parodiyi "deşifre" etmek durumundadır.

Bu perspektiften bakıldığında, Selim İleri'nin, *Hayal ve Istırap*'taki karakterleri yer yer yirminci yüzyılın ilk yarısına ait melodramatik bir üslupla konuşturarak, onları yaşadığımız çağa göre anakronistik bir varoluş biçiminde temsil ettiğini; bir yandan da, anlatıya modern çağın özelliklerini yedirerek, komik etkisi oluşturan bir uyumsuzluk yarattığını söyleyebiliriz. Böylece yirminci yüzyılın ilk ve ikinci yarıları eserde iç içe sunularak, her iki çağın da parodik eleştirilerinin yapılması mümkün olmuştur. Yapıt, yirminci yüzyıl başındaki duyarlılıkları, yüzyılın üçüncü çeyreğindeki radikal dönüşümle karşılaştırarak, bir yandan insan doğasına ait değişmez gerçeklerin bulunup bulunmadığını sorgulamaya girişir; bir taraftan da, idealizmin ölümü anlamına gelen bu değişikliklerin trajikomik sonuçlarına dikkat çeker. Burada ele alınan malzemenin "olumlandığını" ya da "olumsuzlandığı"nı söylemek güçtür. Çünkü, bir yandan alaya alınan bir dünyanın değerlerine yönelik özlemden, bir taraftan da, bu dünyanın aslında içinde yaşadığımız dünyadan bir farkının olmadığına ilişkin bir izlenimden kaynaklanan "ümitsizlik", romana kendine özgü dokusunu kazandırmaktadır. Bu da, parodinin bir tür olarak taşımaya yatkın olduğu çift-duygululuk olgusuyla açıklanabilir. *Hayal ve Istırap* ne bir nostalji ürünü, ne de geçmişin ya da günümüzün mahkum edilmesi girişimi olarak değerlendirilebilir. Her iki ruh durumundan da özellikler taşır, ancak bütün olarak tek bir yönelime bağlanamaz. Roman, Muazzez Tahsin Berkand ve Kerime Nadir'in geliştirdikleri duygusal kadın romanının dil özelliklerinden yola çıkar. Özellikle bazı karakterlerin stilize diyaloglarında belirginleşen bu dil, çağdaş dille karşılaştırılmakta, bu karşılaştırma

aracılığıyla, bir yanıyla "yapmacıklı" bir yanıyla da "idealist" olan erken yirminci yüzyıl romanının diline ve bu dilin temsil ettiği değerlere yönelik bir özlem ve eleştiri bir arada ifade edilmektedir. Öte yandan, romandaki stilize diyalogların tamamının yüzyılbaşı duygusal kadın romanına öykünen bir üslupla yazıldığı öne sürülemez. Yer yer başka üslup özellikleri de metnin dokusuna eklenmiştir. Örneğin, *Çalıkuşu*'ndaki Hatice Hanım karakterinin bir parodisi olan Hacı Anne, bir yandan da Hüseyin Rahmi Gürpınar karakterlerine özgü bir dille konuşur; onların yaptığı kaba anlama yanlışlarına düşerek güldürücü bir etki yaratır. Ancak Hüseyin Rahmi'de gülünç olan kocakarı tipi, Reşat Nuri'de acıklıya, Selim İleri'de ise groteske dönüşmüştür. Bu nedenle karakterizasyonda ve karakterleri belirleyen dil özelliklerinde, ikili hattâ üçlü bir yapılanmadan söz edilmesi yanlış olmayacaktır. Bu karakterlerin yanyana bulunmaları ise, parodinin pastişle bir arada kullanılmasıyla açıklanabilir. Ancak pastişten farklı olarak, bir arada kullanılan değişik unsurların, aslında bir tür devamlılığı temsil ettiği, belirli bir tipin kendi iç dinamiklerine ve toplumsal gereklere uyarak geçirdiği evrimi gösterdiği de söylenebilir. Bu durumda, Hüseyin Rahmi'nin gülünç kocakarısı, Zeyniler Köyü'nde zavallı bir Hatice Hanım'a dönüşürken, Cumhuriyet rejiminin kıyısında kalan Yeşilvadi'de, bir tür rejim muhalifliği ile hayat mücadelesinde başının çaresine bakma gayretini bir araya getiren Hacı Anne olarak temsil edilecektir. Hacı Anne, şair Yunus'un mezarını şahsi münasebetlerini kullanarak yıktırdığını söyleyen Halkevleri başkanını protesto ederken, yeni rejimin yerine bir şey koymadan yıktığı eski değer sistemini savunmaya çalışır. Bunu yaparken de temel bir yanlış anlamadan yola çıkar. "Şahsi münasebetler" sözünü "şahsi menfaatler" olarak duymuştur. Bu da, yeni rejime karşı çok ciddi bir muhalefetin ve haklı bir itirazın, aradığı kanalı hemen hemen tesadüfen bulmuş olması anlamına gelir. Öte yandan, bu yan-

lış anlamanın o kadar da yanlış olmadığı açıktır. Hacı Anne, muhtemelen, Halkevleri başkanının sözlerinin altındaki gizli manayı sezmiş ve protestosunu bu açıkça sözü edilmemiş ancak sezilen çıkarcılığa karşı yöneltmiştir[49].

Parodinin tanımlanmasına yönelik görüşlerden bir diğeri kendisine metin boyunca referans verdiğimiz Margaret Rose tarafından geliştirilmiş olup, parodinin "üst anlatı", yani "anlatının kendi kendisini konu olarak aldığı metinler" ve

49 "Metinlerarasılık"ın temel özelliklerinden biri olan "karakter ödüncü", hem belirli edebi metinlere ait karakterlerin ödünç alınması (ki bu parodide taklit üzerinden gerçekleştirilir), hem de, farklı tarihsel dönemlerde yaşamış kişiliklerin parodi metnine dahil edilmesi yoluyla yapılabilir. *Hayal ve Istırap*'ta *Çalıkuşu*'nun karakterleri ve genel olarak genç kız romanına özgü kimlikler ödünç alınır ken (Bu noktada bir parantez açarak, Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanının kötücül karakteri Seniha'nın, Mediha'yı oluşturan alt-kişiliklerden biri olduğunu belirtelim. Ancak Seniha'nın Mediha'ya etkisi, parodi kuramı açısından, Feride-Mediha ilişkisi kadar ilgimizi çekmemektedir. Bu nedenle söz konusu karakterin *Hayal ve Istırap*'taki temsiline ayrıntılı biçimde değinmiyoruz.), *Mylassiad*'da gerçek tarihi kimlikler, herhangi bir anakronizm endişesi hissedilmeden metne dahil edilmiştir. Burada belirli edebi metinlere yapılan göndermelerden çok, her şeyi ve herkesi içine alan bir genel anlatıya, insanlık macerası olarak niteleyebileceğimiz ve parodistin ihtiyacına göre biçimlenen bir tarihin kişilerine müracaat söz konusudur. Bu durum, *Mylassiad*'ı bir yönüyle kişisel bir tarih olarak kurgularken, bir diğer yanıyla da bir tür dünya tarihi haline getirir. *Mylassiad* özel olarak *Alexiad*'a ve Anna Comnena'ya referans verirken, bir yandan da, bütün bir antik çağ tarihini kaynak-metin olarak kullanır. Hattâ eski çağ dinine yönelik referanslarıyla bir din tarihi parodisi olarak da işlev görür. Burada dikkat edilmesi gereken husus, "ödünç karakter" kavramının spesifik metinlerin dışına taşarak, belirli "genre"ları temsil eden "tipik" karakterleri de içerebileceği olgusudur. Bu durumda Feride ya da Hatice Hanım gibi karakterlerin canlandırılması "spesifik metinlerarasılık" olarak değerlendirilirken, *Mylassiad*'daki Hypattia ve Sappho gibi karakterlerin varlığı, "tarihi karakterlerin edebi karakter niteliği kazanmasıyla" ve "genel tarih yazısının edebi metin işlevi kazanmasıyla" açıklanır. Öte yandan, örneğin, *Hayal ve Istırap*'taki Bahar Hanım, tek bir orijine bağlanamayan "evlenmemiş geçkin kız tipi"ni temsil eder ve bir bireyden çok bir "tip"in ödünç alındığını gösterir.

"komik"in bir bileşimi olduğu ilkesinden yola çıkar (Rose, 1993, s. 284). Buna göre, parodi, bir yandan, kendisi bir kurguyken, bir yandan da, "başka kurgular üzerine bir kurgu" olma özelliğindedir. Bu yüzden dikkati ister istemez kendi kurgusallığına çeker. Bu durum, okuyucunun kurgudan ne beklediği, parodinin nasıl okunması gerektiği gibi sorunları gündeme getirecektir. Parodinin temel özelliklerinden birinin, okur beklentilerinin boşa çıkarılmasına dayalı bir strateji olduğunu ifade etmiştik. Bir diğer deyişle, yazarın verdiği ipuçlarından hareket ederek metinde belirli bir üslubu ya da karakteri görmeye hazırlanan okur, aradığı şeyin umulmadık bir biçimde elinden alındığını görerek sarsılır. Bu durum parodistin öngördüğü ve metne empoze ettiği okuma stratejisiyle ilgilidir ve genel olarak, okuyucuda komik duygusunun uyanmasına neden olur[50]. Bu noktada, analiz metinlerimizin, "ko-

50 Rose, parodinin varlığının tespit edilebilmesini sağlayan ipuçlarına ilişkin bir liste önerir. Buna göre, parodinin varlığını gösteren etkenler şöyle sınıflandırılabilir:

I. Alıntılanan metnin bütünlüğüne yönelik müdahaleler: 1) Anlamda meydana gelen değişiklikler: i) orijinalin taşıdığı mesaja ya da konuya yönelik anlamsız, saçma değişiklikler; ii) komik, satirik yahut da ironik bir karakterin özüne ya da ilettiği mesaja yönelik değişiklikler; 2) Gönderme yapılan metindeki kelimelere, ifadelere, düz ya da metaforik anlama yönelik değiştirmeler; 3) Sözdizimindeki değişiklikler ki bu anlam değişikliklerine de sebep olabilen bir unsurdur; 4) Cümlelerin dilbilgisel yapısında, zaman kiplerinde ya da kişilerde yapılan değişiklikler; 5) Parodisi yapılan metinden alınan pasajların ya da yeni pasajların yanyana yerleştirilmesi; 6) Taklit edilen metnin çağrışımlarının metnin içine yerleştirildiği yeni bağlamın etkisiyle değiştirilmesi (örneğin edebiyat eleştirisinin kurgunun konusu haline getirilmesi); 7) Dile ait, sosyal sınıf, yer vs. gösteren unsurlardaki değişiklikler; 8) Nazımla yazılmış metinlerde kafiye ve vezin değişiklikleri, tiyatro eserlerinde ve düzyazı eserlerde hem forma ilişkin hem de konuya ilişkin değişiklikler.

II. Doğrudan doğruya yapılan açıklamalar: 1) Parodisi yapılan metin, yazar ya da okuyucu ile ilgili yorumlar; 2) Parodinin okuyucusu hakkında ya da ona yönelik yorumlar; 3) Parodi yazarıyla ilgili yorumlar; 4) Parodinin tümüyle ilgili yorumlar.

mik" ve "üst-anlatısal" unsurları, Rose'un öngördüğü biçimde yapılarında barındırıp barındırmadıklarını görmeye çalışalım: *Hayal ve Istırap*, büyük ölçüde, eski bir dönemin atmosferini canlandırmaya yönelmektedir. Ancak, bu canlandırma sırasında anlatılanların "kurgu" olma özelliği taşıdığı daha baştan bellidir: Mediha-Funda anılarını romanlaştırmıştır ve yayınlamak istemektedir. Buna karşılık, editörün notu, anlatının mevcut haliyle yayınlanamayacağını, usta bir piyasa romancısı tarafından yeniden kaleme alınması gerektiğini söylemektedir. Üstelik Mediha-Funda'nın öyküsü bir taraftan da Süha Rikkat tarafından kaleme alınmış ve karakterlerden en az birini (Nihat Giray) çok etkileyen bir romana dönüşmüştür. Bu yetmezmiş gibi, Mediha-Funda'nın kendi anlatısı *Çalıkuşu* ve *Jane Eyre* romanları üzerine kurgulanmıştır. Her bir anlatı, öyküye kendi "tür"ünün gereklerini empoze etmektedir. Örneğin, editör, anlatının belirli bir okur kitlesinin ihtiyacına göre yeniden kurgulanması gerektiğini vurgularken, Süha Rikkat de Mediha-Funda'nın romanının belirli kalıplar içinde anlatılması gerektiğini öne sürer. Bu durum, karakterlerin fiziksel özelliklerinden, sosyo-ekonomik durumlarına kadar yeniden biçimlendirilmesini gerektirmektedir. Mediha-Funda ise, benzer bir ilkeden yola çıkarak, "kendisini", zihnindeki "ideal okuyucu"nun zevkine göre yeniden, bu kez *Çalıkuşu-Jane Eyre* modeli üzerinden "kurgulamıştır". Anlatıya komik ka-

III. Okuyucu üzerindeki etkiler: 1) Parodi edilen metinle ilgili beklentilerin boşa çıkmasından kaynaklanan şaşkınlık ve komik duygusu; 2) Okurların parodisi yapılan metne yönelik düşüncelerinde değişiklik meydana gelmesi.

IV. Parodistin kullanması gereken üslupta ya da ele aldığı konuda meydana gelen değişiklikler: Parodistin üslubunda meydana gelen beklenmedik değişiklikler, parodinin varlığına ilişkin bir işaret olarak kabul edilebilir; bu durum parodi edilen metindeki ya da bu metinle içine konduğu yeni çerçeve arasındaki uyumsuzluğun okuyucu tarafından tanınması biçiminde gerçekleşir (Rose, 1993, s. 38).

rakterini veren de, bütün bu yeniden kurgulamalarda, "tür"ün gerekleriyle "eldeki malzeme"nin niteliği arasındaki uyumsuzluğun yarattığı çelişkidir. Gerçekten de, romansın bir tür olarak varlığını gerektirdiği güzel ve zarif genç kızla, bu rolü talep eden Mediha-Funda'nın çirkin ve sevimsiz bir genç kız olması gerçeği arasında bir uzlaşma noktası bulmak mümkün gözükmemektedir. Bu bilgilerin ışığı altında bakıldığında, *Hayal ve Istırap*'ın temel özelliklerinden birinin "yeniden yazım" olgusu olduğu, bu konunun da anlatının "ne" olduğu ve "nasıl" olması gerektiği sorularıyla örtüştüğü söylenebilecektir. Bu durumda, *Hayal ve Istırap*'ın "alt" ya da "taban metinleri" (hypotext) ve bu metinlerin dönüşümü, romanın en dikkate değer özelliklerinden biridir diyebiliriz.

Mylassiad ise benzer temalara sahip olmakla birlikte, "taban metinleri"nin göreli belirsizliği nedeniyle daha dikkatli bir okuma gerektirir. *Alexiad*'a ve başka birçok yazara yapılan göndermelerle açılan metin, hızla bir antik çağ serüveni anlatısına dönüşür. Daha sonra, "erken dönem Cumhuriyet kuşağı"na mensup olduğu anlaşılan (ya da öyle davranan) bir anlatıcının serüveni duyulmaya başlar. Bu açıdan bakıldığında, hem antik çağ anlatısının, hem de erken Cumhuriyet karakterinin öykülerinin "eskiyle oynama" kapsamında değerlendirilebileceğini belirtelim. Öte yandan, anlatıların, aralarındaki kurgusal zaman ve çağ farklılıklarına (geç antik çağ, ortaçağ Bizans'ı ve erken Cumhuriyet dönemleri) karşın, birbirlerini bazı değişikliklerle tekrarlamaları, metne "üst-anlatısal" bir özellik de kazandırmaktadır diyebiliriz. Burada sorulması gereken sorulardan biri şudur: *Mylassiad*'daki anlatılardan bir tanesi ya da anlatıcı seslerden bir tanesi "asıl ses/anlatı" olarak alınabilir mi? Bu durumda, belki de, birbirlerini yeniden yazarak dönüştüren bütün bu anlatılar, nihai olarak, bir "üst-metin/anlatı" fikri çerçevesinde değerlendirilebilecektir. Burada her bir anlatıcı, ele aldığı "ön-anlatı"nın ya da

"taban-metnin" kurgusallığının bilincindedir ve bu anlatıyı tekrar dönüştürerek kendisi açısından işlevsel hale getirmektedir. *Mylassiad*'da bir "temel taban metin" varsa, bu taban metin "diğer anlatıların parodi ettiği metin" olma özelliğini taşımalıdır. Buna karşılık, *Mylassiad*'ı *Hayal ve Istırap*'tan daha karmaşık hale getiren şey, bu "taban anlatı"nın kendisinin neyin parodisi olduğunu belirlemekteki güçlüktür. Konuya, bir parodi metninde, bazı durumlarda "parodi edilen anlatının yalnızca ima düzeyinde temsil edilmesi" olgusundan yola çıkarak yaklaşabiliriz: Bu perspektiften bakıldığında, kanımızca, *Mylassiad*'da diğer bütün anlatılarının parodisini yaptığı "alt-metin" ya da "taban öyküsü", "genel tarih yazıcılığının ima düzeyindeki bir parodisi" olarak tanımlanabilecektir. Bu durumda, bir diğer soru şu olmalıdır: *Mylassiad*'ın, genel tarih yazıcılığını parodi ettiğini ve ikincil anlatılarda yeniden işlevselleştirildiğini varsaydığımız "taban parodisi", parodi ettiği tarih yazıcılığına karşı hangi "dil/anlatı"yı norm almaktadır? Bu anlatının da açık olmadığı ve ima düzeyinde kaldığı söylenebilir. Nasıl ki Yeşilçam filmlerinde "yüksek sosyete partisi" parodisi "ima edilmiş bir norma", "ortalama aile toplantısı/dost toplantısı" normuna dayanıyor diyebiliyorsak, *Mylassiad*'daki tarih yazıcılığı parodisinin de, ortalama insanın "tarih yazmayan" genel varoluşunu norm olarak kabul ettiğini söyleyebiliriz. *Mylassiad*'da, kişisel tarihi "ölümsüzleştirme" çabası taklit yoluyla karikatürize edilmektedir de denebilir. Bu çaba, belki de, kendisini trajik bir varlık olarak algılayan ve zaman/mekâna iz bırakmak isteyen insanoğluna bir eleştiri, alay ya da uyarı olarak algılanabilir. Bu açıdan parodide sesi ima düzeyinde duyulan kişi, trajik özellikleriyle öne çıkan "tarihe mal olmuş" kişi değil, komik özellikleriyle öne çıkan "sıradan birey"dir.

Rose'a göre, parodi, dış dünyadan bir okuyucu tarafından algılanabilir olma özelliğinin yanı sıra, "varsayımsal" bir oku-

yucu tarafından algılanmak üzere yazılmış da olabilir. Bu durumda, bu varsayımsal okuyucunun beklentilerinin boşa çıkarılması yoluyla komik duygusunun uyandırılması, parodinin kendi iç hedefleri arasında bulunur. Bu bazen parodisi yapılacak eserden alıntılar ya da o eserin taklidi ile, bazı durumlarda da parodisi yapılacak eserin "kurgusal" bir okuyucusunun parodinin içine yerleştirilmesiyle olur. Örneğin *Don Quixhote* bu ikinci tipin bir örneğidir. Bu durumda, *Hayal ve Istırap*'taki "duygusal roman üslubu taklitleri"nin ilk türden bir reaksiyon oluşturmaya yaradığını, Mediha-Funda'nın kendisininse ikinci türden bir "kurgusal" okuyucu olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Parodide okurun rolü şu şekilde ele alınabilir: Parodi, öncelikle parodistle parodisi yapılan metnin yazarı arasında bir iletişim halini öngörür. Bu durumda parodist bir "okuyucu" olarak hareket etmektedir. İkinci ilişki ise parodistle parodinin okuyucusu arasındadır. Bir başka deyişle, parodisi yapılan yapıt önce parodist tarafından "çözümlenmekte", daha sonra tekrar "şifrelenerek" okuyucuya iletilmektedir. Bu "şifrelenme" belirli bir değiştirmeyi ve çarpıtmayı da içerir ve okuyucunun yeni bir "şifre-çözücü" olarak işlev görmesini gerektirir. Parodinin okuyucusu metni daha önceden biliyor olabilir; bu durumda parodistin okuyucunun beklentileriyle oynayarak, bu beklentileri dönüştürmesi parodinin en önemli unsurlarından birini oluşturur.

Ancak okuyucunun parodisi yapılan metni bilmemesi de mümkündür. Bu durumda parodisi yapılan metnin, parodinin içindeki çağrışım unsurlarından yararlanarak tanınması mümkün olacaktır. Bu noktanın, parodi kuramı içinde tartışmalı olduğu ise unutulmamalıdır. Bazı yazarlar, parodisi yapılan metnin prototipinin bilinmemesi halinde parodinin mümkün olamayacağı görüşündedir. Rose, parodi metninin çeşitli düzeylerde şifrelemeler ve çözümlemeler içerdiği, "şifre-çözümü"nün dış dünyadaki okurun beklentilerini

uyandırmakta ve dönüştürmekte kullanıldığı kanısındadır. Bu işlevin uygulamada geçerli olması ise "şifre-çözümü" ihtiyacının önceden kabul edilmiş olmasını gerektirir (Rose, 1993, s. 39-40). Yukarıdaki görüşleri *Mylassiad* üzerinden örneklendirmeye çalışalım: *Mylassiad* sofistike bir okuyucuya hitap eder; bu anlamda göndermede bulunduğu metinlerin, ele aldığı tarihi dönemlerin ve karakterlerin bilinmesi, kullanılan dilin parodik özelliklerinin algılanması açısından önemlidir. Bununla birlikte, bu tespiti iki açıdan eleştirmek ve sorgulamak mümkündür: *Mylassiad* ele alır gözüktüğü metin ve dönemlerin bilgisini ne ölçüde taşımaktadır? Parodisi olduğunu iddia ettiği çağlar gerçekten yaşanmış oldukları halleriyle metnin içine girebilmiş midir; yoksa mutlak bir kurmaca mı söz konusudur? Bu bize aslı bilinmeyen ancak parodisi yapılan metinler konusunu hatırlatmaktadır. Burada "bilinmeyen"in aslında hiç bilinmez olmadığına da dikkat çekelim: "Bilinmeyen" izleyicinin zihninde kendisine yönelik önyargılar ve stereotipler üzerinden tasarımlanmakta, bu stilize ve stereotipik tasarım "olgusal bilgi"nin yerini almaktadır. Şu halde, Yeşilçam filmlerindeki yapmacıklı sosyete kadınının alaya alınmasının nedeni, böyle bir karakterin var olduğuna ve davranış-yaşama özelliklerine ilişkin "bilgi yerine geçen" bir izlenimdir diyebiliriz. "Ben ve öteki" kavramları çerçevesinde ortaya çıkan bu stereotipik karakterler büyük ölçüde kurgusal özellikler taşımakta, izleyicinin çoğu kez olumsuz, bazen de olumlu niteliklerinin ve arzularının yansıtıldığı soyutlamalar oluşturmaktadır. Sınıflararası ilişkilerden, etnik ve dini gruplararası ilişkilere kadar yaygınlaştırabileceğimiz bu olgu, parodinin bir belirtisi olduğu sosyal-tarihi dönüşüm dönemlerini temsil eder diyebiliriz. Burada, parodinin "kaynak-metni" ya da alt-metni prototip bir metin özelliği taşımakta, belirli bir orijinale bağlanmamaktadır. Bu da bizi parodinin özgül olandan çok genele yönelen "makro" bir tür olup olmadığı ko-

nusunu sorgulamaya götürecektir. *Mylassiad* bir yönüyle de Jencks'in "çifte-kodlama" (double coding) kavramı çerçevesinde ele alınabilir. Roman, geçmiş dönem ve üsluplara göndermelerde bulunurken, bir taraftan da çağdaş unsurları ya da "kompozisyon zamanı"nı da bünyesinde barındırmaktadır. Bu hem postmodernizmin hem de parodinin ortak bir özelliği olarak alınabilir. Böylece, "ilk çağın kaygıları" çağdaş hayatın sorunlarıyla bir arada ve birbirlerini yansılayacakları biçimde sunulmakta, bunun içine kişisel bir tarihin dönemleri oturtulmaktadır. *Mylassiad*, anlatıcı karakter(ler)in ilk gençlik ve orta yaş dönemlerini antik çağ ve modern çağ paralelliği üzerinden kurgular. Bu anlatıların bazen uyum içinde bazen de yarışmalı bir biçimde bir arada bulunduklarını söyleyebiliriz.

Bu durumda, yukarıda anlatılanlar çerçevesinde, *Hayal ve Istırap*'ın ya da *Mylassiad*'ın okuyucularını nasıl değerlendirmek gerekecektir? Bu okuyucuların, söz konusu eserlerin parodi niteliğini kavrayıp kavrayamadığı, değerlendirme ölçütünün önemli bir parçasını oluşturmalıdır. 1986'da yayınlanan *Hayal ve Istırap*'ın bugüne kadar herhangi bir eleştirel değerlendirmeye tabi tutulmuş olmaması bu açıdan bir ölçüt olarak kabul edilebilir. Eleştirmenler ya da okuyucular, eserin, 50'li yılların duygusal kadın romanlarının bir parodisi olduğunu, giderek romanın dilinin bu dönemin yapmacıklı dilini taklit ettiğini anlayabilmiş midir? Bu konu, az çok belirsiz kalmasına karşın, *Hayal ve Istırap*'ın bir *Çalıkuşu* parodisi olduğu çok açıktır. Metinde *Jane Eyre* göndermeleri de fazlasıyla mevcut bulunduğuna göre, bu konuda bir anlaşılmama sorunu yaşanmayacağı düşünülebilir. Ancak bu "göreli olarak eski" metinlerin günümüz okuyucusu tarafından gerçekten "okunup okunmadığı" konusu, sorunu bir başka boyuta taşıyacaktır. Metinlere yapılan açık göndermelere karşın, okuyucunun adını duyduğu ancak belki de okumadığı bu metinlerin parodisini tanıması nasıl beklenebilir? O halde, mevcut orijinal

metinleri bilmediğini varsaydığımız bu okuyucular, *Hayal ve Istırap*'ı ve çok daha uzak metinlerden yola çıktığına göre, *Mylassiad*'ı nasıl kavramaktadırlar? *Don Quixhote*'un okuyucularının çok önemli bir bölümünün, kısmen benzer nedenlerle, eseri bir parodi olmaktan çok "idealist" bir yapıt olarak gördükleri gerçeği dikkatimizi farklı okuma düzeylerine ve bu düzeylerin okuyucularına çekmektedir. Gerçekten de, yazarın kendisinin de alt-metni yorumlayan bir okur olarak yer aldığı parodi türünde, yazar dışındaki okurların (ya da yazarın neyi kastettiğini bildiğini varsaydığımız "ideal okuru"nun dışındaki okurların) durumu ilginç bir kuramsal tartışma başlatmaya açıktır. Bu okuyucuların "yanlış" okuyucular oldukları söylenemeyeceği gibi, taşıdıkları sayısal ağırlık dikkate alındığında "asıl" okurların belki de bu kişiler olduğu kabul edilmelidir. Bu durumda, akademik ve sofistike okumalarla, daha genel ya da "düz" okumalar arasındaki bir farktan söz edilebilir. Akademik okumaların, hiyerarşik açıdan düz okumalara göre üstte yer alması ve daha çok seslendirilmesi, "okur-eser alış verişi"nin tümüyle bu tür okumalar tarafından temsil edildiği anlamına gelmez. Tablo doğal olarak bundan çok daha geniştir. Bu düşüncelerin ışığında, bir başka temel soruya, parodinin ele aldığı metni ne şekilde değiştirdiği konusuna geçebiliriz. Soru şu şekilde de sorulabilir: Bir yazar başka bir yazarın eserini ne şekilde değiştirmelidir ki ortaya çıkan yeni yapıt eski yapıtın bir parodisi olarak tanımlanabilsin?

Okuyucu, parodistin niyetinden, anlatının "ton"undaki değişiklikler aracılığıyla haberdar olur[51]. Örneğin, formel ko-

51 Linda Hutcheon'a göre, okuyucu bir metindeki parodik özellikleri fark etmezse, metni, yapıtın tümünün dahil olduğu bütüne "uydurur" (naturalization) (Hutcheon, 1985, s. 34). Okuyucunun metni "uydurması"nın daha kapsamlı bir biçimde ele alınabileceği, örneğin, *Don Quixhote*'un bir çok okuyucusunun, yapıtı ironik bir parodi olarak görmeyip, "romans türüne uydurması" durumunda olduğu gibi, metin-tür ilişkisi açısından da yorumlanabileceği kanısındayız.

nuşmadan gündelik konuşmaya geçiş, ironiden doğala geçişle özdeştir. Bu durum hem *Hayal ve Istırap*'taki hem de *Mylassiad*'daki üslup değişikliklerini yorumlamamızda anahtar rol oynar: Selim İleri kendisini *Hayal ve Istırap*'ın karakterlerine, özellikle Mediha-Funda'ya yansıtırken, Gülcemal'in de aynı şeyi Mylassid'da özellikle "geç Osmanlı dönemi karakteri" üzerinden yaptığını varsayabiliriz. Yazar, önce parodist olarak kendisini karakterlerden birine yansıtmakta, daha sonra bu karakterle arasına belirli bir mesafe koyarak, parodinin kullanımını yorumlamaktadır. *Mylassiad*'da, anlatıcı sesin zaman zaman Osmanlıcaya geçmesi parodik bölümlerin bir habercisidir. *Hayal ve Istırap*'ta ise eski romana özgü stilize diyaloglar benzer biçimde parodik özelliktedir. Yazar, bir yandan bu bölümler aracılığıyla belirli dönem, kişi ve ilişki biçimlerini parodi etmekte, bir taraftan da parodiyi kurmakta kullandığı karakter(ler)le ilgili tavrının "mutlak bir onaylama ya da özdeşleşme" düzeyinde olmadığını vurgulayarak, bu karakterlere karşı mesafe kazanmaktadır. Yazarın, parodist olarak kullandığı karakterlerle arasındaki mesafeyi, diğer karakterlerin yorumları ya da diğer karakterlerin "parodist karakter"e göre konumu üzerinden sağladığını söyleyebiliriz. Bir diğer deyişle, her iki romanda da yazarın "kendisini temsil eden" parodi kullanıcılarını (ya da ironistleri) yine "kendisinden" belirli bir eleştirel mesafede tutması söz konusudur denilebilir.

Rose'a göre, parodide parodistin başka bir okuyucunun beklentileriyle kendi okumasını karşı karşıya koyması, bazen de bir uyumsuzluk hali yaratması söz konusudur[52]. Bu kapsam içinde, parodistin kendisini bir okur olarak sunduğu, başka bir okuyucuyu hem muhatap hem de hedef olarak kabul ettiği, bir yandan da, bir başka yazara ya da yapıtına saldırıda bulunduğu söylenebilecektir; parodinin bu özelliği, "olmayan" okuyucu ve yazarın metne dahil olmasına olanak verir (Rose,

52 Rose, Margaret; *Parody/Meta-Fiction*, Croom Helm, London, 1979.

1979, s. 126). Bu noktadan yola çıkarak, *Hayal ve Istırap*'ta hem Reşat Nuri Güntekin'in hem de Charlotte Bronte'nin mevcut bulunduğunu, Selim İleri'nin de okuyucu-yazar kimliği ile sahnede yer aldığını, bu eserlere karşı "çift" ya da "zıt" duygulu bir yaklaşım sergilediğini söyleyebiliriz. Romanda ele alınan ve parodisi yapılan şeyin yalnızca belirli yazarların yarattığı özgül metinler olmakla kalmadığını, bütün bir romantik-sentimental ekolün ve bu ekolün bağlantılı olduğu akraba ekollerin, örneğin *Wuthering Heights* üzerinden gothic romanın parodisinin yapıldığı da bu noktada belirtilmelidir. Romanın başkişisi Mediha-Funda bir bakıma *Don Quixhote* gibidir. Okuduğu romanların etkisi altında kalarak kendisine romanesk bir öykü kurgulamıştır. Yüzeye ait bu tespitin ve barındırdığı eleştirin altında ise, Mediha-Funda'nın temsil ettiği değerlere ya da bir başka deyişle "melodramın değerleri"ne yönelme ve sahip çıkış yer alır. Ancak yazarın tutumunun bir mutlaklığı ifade etmekten çok uzak olduğu da ayrıca söylenmelidir. Gothic atmosferin kurulmasında kullanılan ve aynı zamanda "komik etki" sağlamaya da yarayan sosyo-politik göndermeler, romandaki parodinin aslında insan yakınlıklarının doğasını incelemeye yöneldiğini, aşkın ya da tutkunun ya da bireyin bağımsızlığını kaybettiği her türlü ilişki biçiminin bir tür faşizme bağlandığını sergilemeyi amaçlar. Ancak öykünün ulaştığı yerin faşizmin mahkum edilmesinden çok "kurtulma isteği" ile "kurtuluşu reddetme" eğiliminin dengelendiği bir ara hal olduğu da vurgulanmalıdır. Parodi bizi nihilistik bir ironiye götürmekten çok "bağımsızlık-birleşme" ikileminin kolay kolay aşılamayan gerçeğine ulaştırır. Eserde Selim İleri hangi pozisyonu benimsemiştir? Mediha-Funda ne ölçüde yazarın sesini yansıtır? Romanın ulaştığı nihai nokta nedir, Mediha-Funda yaşlılığını nasıl yaşamaktadır? Nihayet, romanın girişindeki ironik "editör önsözü" nasıl yorumlanmalıdır? Bu sonuncu hususta ve "romancı Süha Rikkat"in

pozisyonundan yola çıkarak şu fikirleri geliştirebiliriz: Roman, yayın piyasasına, emek ve değer bilmezliğe yönelik sert bir ironiyle başlar. Editörün notunda Mediha-Funda'nın eserinin "çalınması" teklif edilmektedir. Bu "amatör" metni kurtarmanın ve pazara sürmenin tek yolu budur. Öte yandan, söz konusu çalınma işi bir ölçüde Mediha-Funda'nın da meydan vermesiyle "popüler aşk romancısı" Süha Rikkat tarafından gerçekleştirilecektir. Bu durumda, eleştiri, yayıncıları olduğu kadar yazarları da kapsamaktadır. Ancak Süha Rikkat'in takdimi tek yönlü ve suçlayıcı olmaktan çok, kaderi Mediha-Funda ile önemli ölçüde ortak olan bir yazarın çaresizliğini yansıtmaktadır. Süha Rikkat, bir açıdan Selim İleri'yi temsil eder. Onun gibi "çok yazıyor" olmakla, "köşeyi tutmuş" olmakla suçlanmaktadır. Bu yüzden kuşkucu ve kırgındır. Ancak hemen sonra belki de suçlamaları hak ettiğini gösterecek belirtiler ortaya çıkar. Süha Rikkat aslında koşulları kendi lehine çevirmeyi (bir ölçüde) öğrenmiş bir Mediha-Funda'dan başka bir şey değildir. O da bir tür tuzağa yakalanmıştır. Ancak güzel, soylu, zengin olanın yazılabileceğini, bu kategorilerin dışında kalanların var olmaya hakkı olmadığını sanmaktadır. Süha Rikkat'in tespitlerinin, günümüzün güzellik-gençlik-zenginlik üçgenine yerleşmiş değerlerine ağır bir eleştiri getirdiği muhakkaktır. Şişman, çirkin, sağlıksız ya da yaşlı olanın "insan ilişkileri" sisteminden dışlandığı bir dünyanın gerçeğini dile getirmektedir Süha Rikkat. "En güçlü"ye hayat hakkı veren faşizme bağlanan bu anlayışın sert bir ironiye tabi tutulduğu *Hayal ve Istırap*, aşkın, cinselliğin, güzelliğin, çirkinliğin, mutluluğun, mutsuzluğun ve mazoşizmin değişik tanımlarından yola çıkılarak yapılan bir "sistem eleştirisi"dir. Bu yönüyle "ideal"i ve dış dünyada güvenilir "normların" bulunabileceğini kabul eden "satir"den çok, hiçbir tutamak noktası bulunamayacak bir evrende yaşadığımızı ima eden "nihilistik" ironiye yaklaştığı da düşünülebilir. Gerçi, *Hayal*

ve Istırap, bir yönüyle "komik"in gücünden yararlanarak dünyamıza egemen olan "kültürel baskı unsurları"nın otoritesini sarsmaya girişir; üstelik, bu eleştiriyi yaparken satirde rastlanan "olumlu norm"dan yola çıktığı da söylenebilecektir. Şöyle ki, parodide alt-metin dediğimiz şey, satir söz konusu olduğunda, kendisine göndermede bulunulan ve bazen varlığını yalnızca ima düzeyinde bildiğimiz, ancak dış dünyada geçerli bir ahlak kuralı olarak ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında, *Hayal ve Istırap*'ın ele aldığı her şeyi örtülü bir alternatif alt-metin üzerinden eleştirdiği söylenebilecektir. Ancak, roman, eleştirdiği kurumlara nihai bir darbe vur(a)maz. Çünkü bu kurumların kaçınılmaz "gerçekliğinin" de farkındadır ve gerçek dünyada yaşanamayan "mutluluk"un kurgu aracılığıyla yaşanabilmesine, yani mutlu sonla biten sentimental romana karşı da, çift-duygulu bir perspektiften, hem onaylayarak hem de onaylamayarak yaklaşmaktadır. Sonuçta sığınılan hiçbir şey kalıcı bir teselli sağlamaz; hattâ işlevi "acıyı muhafaza etmek" olan hafıza bile zayıflayabilir. Öte yandan, Mediha-Funda'nın hafızasının zayıflamasına karşı verdiğini öne sürdüğü bu savaşın amacı nedir diye sorabiliriz? Bu sorunun cevabı, hayatın, sırf acı çekmeye dayalı bile olsa yine de kişiyi devam etmeye zorlayan bir güç oluşunda gizlidir. Mediha-Funda, geçmişini unutmak yerine yeniden kurgularkan, yokoluşa karşı acılı bir varoluş durumunu seçiyor diyebiliriz[53].

53 *Mylassiad* da benzer bir perspektiften ele alınabilir: Mediha-Funda'nın sığınmaya çalıştığı ve yazarın acımasızca alaya aldığı burjuva romansı, Narkissos Mylassion'un anlatı(lar)ında tarihsel kurmacaya dönüşür. Tıpkı, adını bile bir romanstan (ç)alan Mediha-Funda, gibi, Narkissos Mylassion da (o da kendisine Muazzez Tahsin'in *Küçük Hanımefendi* romanından alınma "Neri" adını yakıştırmıştır) gerçekçi olmamaktan değil, hayatındaki lüzumundan ve tahammül edebileceğinden fazla miktardaki "acı gerçek"ten mustariptir! Sığınağı, az çok kendi yarattığı bir alt türde, paranoid bir öykünmecilik üzerinden tarihsel isim ve dönemlerle ilişki kurduğu, onların hayatlarına eklemlendiği bir tür tarihsel-kurgu aracılığıyla oluşturduğu anlatısında bulur. Mediha-Funda sınıfsal, fiziksel ve

Yukarıda ele aldığımız konular, bizi, parodinin bir üst-anlatı olarak sınırları olup olmadığı konusuna yönlendirmektedir. Bazı yazarlara göre parodi, kendi kendisinin konusu olamaz. Bu durumda, genel parodinin bir "eleştiri yöntemi" olarak sınırlarının bulunduğu da söylenebilecektir. Gilbert Ryle'ın *The Concept of Mind* adlı yapıtında öne sürüldüğüne göre, bütün üst-anlatılarda olduğu gibi, parodide de anlatının kendi kendisini analiz etmesi olanak dışıdır[54]. İroni tarihini incelediğimiz zaman, Friedrich Schlegel ve Kierkegaard'ın "ironinin kendi kendisine yönelebilmesi" özelliğinden söz ettiklerini, böylece bu türün bir çeşit "iç gerçekliği"ne ulaşabileceğini kabul ettiklerini görürüz. Ancak modern yazarların bu tür bir gerçeklikten kuşku duydukları da burada belirtilmelidir. Buna karşılık, yine modernist yazarların "kuşku"yu kurgularının konusu haline getirerek, böylece, parodiye "kuşku"yu aşma potansiyeli kazandırdıkları da öne sürülmektedir. Öte yandan, Ryle'a göre, "kendi kendisine yönelen" parodi ya da ironinin "gerçek"e ulaşma olanağı yoktur. Çünkü insan hiçbir zaman kendi kendisini "yakalayamaz"; bir diğer deyişle, insanın kendi kendisiyle ilgili olarak düşündükleri ve söyledikleri yine kendi gerçekliğiyle tam olarak örtüşemez. Ancak, özellikle otobiyografik metinlerde, "kendilik gerçeği"nin parodi yoluyla keşfedilememesine rağmen, özbilgisinin "sınırlarının genişletilebileceği" kabul edilebilir. Bu durumda, modern edebiyatta kendine yönelen metinlerin, başka metinlere oranla daha

---

cinsel gerçeklerden kaçmaya çalışırken, Narkissos Mylassion cinsel, politik ve toplumsal gerçeklerden kaçmaya çalışır. Her iki roman da politik mesajlar taşımaktadır: *Hayal ve Istırap* genel olarak faşizm ve özel olarak 30'lu ve 40'lı yıllar Türkiye'sinin eleştirisine, daha derin bir düzeyde insan doğasının eleştirildiği bir boyuta sahipken, *Mylassiad*, Türkiye'yi bölen sekter politik çatışmaları, özelde 70'li yılların sağ-sol çatışması üzerinden ele alır. Daha derinde ise insan ilişkilerinin doğası ve cinsellik sorgulanmaktadır.

54 Ryle, Gilbert; *The Concept of Mind*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

"doğru" olduğu öne sürülemezse de, "yazarın gerçekliği"ni temsil etmeye daha fazla yaklaştığı söylenebilecektir (Rose, 1979, s. 81).

Bir metnin, "kendi kendisinin parodisini" yapısında barındırarak "yazarın gerçekliği"ni temsil etmeye yaklaşıp yaklaşamadığını, yukarıda değindiğimiz konuları, bir ölçüde değişik bir perspektiften ele alarak, *Mylassiad* metni üzerinden göstermeye çalışabiliriz: *Mylassiad*'ın otobiyografik unsurları, özellikle "aynı kimliği sahiplenen çoklu anlatıcılar"ın perspektifinden ele alındığında, ilginç sonuçlara ulaşılacaktır. Metin birkaç anlam düzeyinde yorumlanabilir: Öncelikle, *Mylassiad* yazarının bir otobiyografisi midir? Bu soru bizi "anlatıcı karakter(ler)"in "yazar"la örtüşüp örtüşmediğini incelemeye yöneltecektir. Ancak böyle bir sorunun kolayca cevaplandırılamayacağı açıktır. Öte yandan, *Mylassiad*'daki anlatıcılardan hangisinin "ana-anlatıcı" olduğu, hangi anlatıcıların metne sonradan eklemlenmiş oldukları ve neyin parodisini yaptıklarını bulmak da önemlidir. Bu ek anlatıların her birinin ana-anlatının bir parodisi olduğu, yani ana-anlatı üzerine yapılmış bir yorum değeri taşıdığı, bir yandan da, başka bir otobiyografiyi taklit eden otobiyografiler olarak, bir diğer deyişle, mevcut bir malzemeyi içselleştirip kendi bünyesine mal eden metinler olarak, kendilerine (bir anlamda parazitik) bir gerçekleştirilme alanı yarattıkları söylenebilecektir. Bu anlamda, *Mylassiad*'ın anlatıları, birbirlerinin parodisi olma özelliği taşıyan, bu yüzden "bağımlı" anlatı parçaları oluşturur diyebiliriz. Burda, "ana-anlatı"nın kaybolduğu, bütün anlatıların birbirlerine göre alt ve üst-metin özelliği taşımaya başladığı da kaydedilmelidir. Şu halde *Mylassiad* bir tür "çevrimsel" yapıya sahiptir ve "çizgisel bir hat" üzerinde ilerleyen anlatı türlerinden keskin bir biçimde ayrılmaktadır[55].

55 Dentith, *Tristram Shandy*'yle ilgili incelemesinde, parodinin yukarıda be-

Öte yandan, metindeki bütün "alt otobiyografiler"in yazarın kendi hayatını parodi etmek için kullandığı bir tür "çok seslilik taklidi" olduğu düşünülürse, bunun Rose'un sözünü ettiği "otobiyografiyi genişletme" ya da parodi aracılığıyla "özbilgisinin artırılması" hedefine hizmet eden bir teknik olup olmadığı sorgulanabilecektir. Bu durumda, *Mylassiad*'ı birkaç perspektiften tanımlamaya girişerek konuya açıklık getirmeye çalışalım: Öncelikle, bir *Alexiad* parodisi olarak başlayan *Mylassiad*, bu özelliği yüzünden, belirli bir metne yönelen "özgül parodi" kapsamında tanımlanabilecektir. Buna karşılık, ayrıntılı bir okuma, *Alexiad* parodisinin metnin üst yüzeyini oluşturduğunu, *Mylassiad*'ın bu özgül metinden (*Alexiad*) çok bir "genel tarih yazıcılığı" parodisi olduğunu gösterecektir. Öte yandan, bu düzeyin de altına inildiğinde, genel tarihin yine "kişisel bir tarih"e dönüştüğü, bu "bireysel tarihin" de parçalanarak tekrar tekrar parodi edildiği görülecektir. Ancak, sözü edilen kişisel

---

lirtilen işlevlerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda, "insan deneyiminin çok yönlülüğü" ile "anlatının çizgiselliği" arasındaki çatışmayı vurguladığını söyler. Buradan yola çıkarak, insan yaşamını tümüyle bir anlatıya dönüştürmenin imkânsız olduğu sonucuna varır. Bu durumda, parodinin "anlatı"nın mümkün olup olmadığını sorgulamaya yönelen bir teknik ya da tür olduğu da söylenebilecektir. Bu perspektiften bakıldığında, parodi ve parodiye dayanan romanın temel konularından birinin bir tür özsorgulama olduğu öne sürülebilir. Gerçekten de, bir roman (ya da genel olarak sanat) hayatı ne ölçüde yansıtabilir? Parodi üzerine yapılan kuramsal çalışmalar, bir yönüyle bu konunun sorgulamasına ulaşmaktadır denilebilir. Dentith'in *Ulysses* incelemesi bu kapsamda ele alınmalıdır: Dentith, Voloshinov'un bilincin çalışma yöntemine ilişkin söylediklerinden yola çıkarak, *Ulysses*'in ana karakteri Bloom'un zihninden geçenleri analiz etmeye yönelir: Burada bir bilincin, kendi söylemini, başka bilinçlerin "sözlerinden" yararlanarak ve o sözleri sürekli yeniden çevrime sokarak kurması söz konusudur. Bir ileri-geri hareketi içinde ve parçalar halinde oluşan bu bilinç, yapı olarak parodiye yaklaşır. O da aynı şekilde parçalardan ve bu parçaların birbirine iliştirilmesinden oluşmaktadır. Şu halde, parodi tanımına yönelik araştırma bizi bilinç akımı tekniklerine kadar götürmektedir diyebiliriz (Dentith, s. 4-5, 86).

tarih parodilerinin değindiği "gerçek" olaylar dikkate alındığında, bireysel parodilerin yalnızca anlatıcıyı ilgilendiren kişisel anlatılar olmaktan çıkarak, bu kez sosyal tarih açısından anlamlı "mikro tarih" anlatılarına dönüştüğü, ve bu "mikro tarih anlatıları"nın bir araya gelmesiyle, kitabın giderek başlangıçta iddia (ve sonra inkar) ettiği şeye, yani gerçek bir "genel tarih anlatısı"na dönüştüğü anlaşılacaktır. Bu durumda, biraz önce belirtildiği gibi, *Mylassiad*'ın dairesel ya da çevrimsel bir yapısı olduğu söylenebilir. Bu çevrimsel yapı içinde, alt anlatılar (bir başka deyişle, aynı karakterin farklı kimlikler halinde yansıtıldığı anlatılar) metne hemen hemen Bakhtinci bir çok seslilik özelliği kazandırmaktadır diyebiliriz[56].

56 *Mylassiad*, genel olarak "okulda skandal" ya da "gençlik çağı skandalı" olarak nitelenebilecek ve yine macera romanının bir alt kategorisi olarak kabul edilen türe dahil sayılmalıdır. Komik, müstehcen ve hedonistik olarak tanımlanabilecek bu tür, aynı zamanda yetişkinliğin, kurulu düzenin ve ciddi olanın parodisinin yapıldığı bir tür anarşist romanı temsil etmektedir. *Mylassiad* bir yönüyle de bu türün de uzantısı görünümündedir, çünkü toplumsal hayatın genel bir parodisini de yapmaktadır. Bu anlamda heteroseksüel ve eşcinsel cinsellik, resmi din ve söylem ve bu söylemin dışında kalan gruplar, otorite ve merkeziyetçilik eğilimiyle ayrılıkçı eğilimler, bu alternatif gruplar arasındaki ilişkiler, insan ilişkilerinin doğası, hayatın genel olarak tutarlı bir akışının olup olmadığı gibi konular, hep *Mylassiad*'ın parodi üzerinden sorguladığı konular arasındadır. Bu yönüyle, metnin, hem ironiden güç alan bir satir, hem de karnavalesk bir parodi olma özelliği taşıdığını söyleyebiliriz. *Mylassiad* anlatılarının farklı Narkissos Mylassion'ları, bu açıdan, Gülcemal'in parodisi yapılan konulara yaklaşımını ifade ederken, bir taraftan da, "Narkissoslar"ın birbirlerinin parodisi olacak biçimde yapılandırılması, yazarın "ana karakterin ironiyi ve parodiyi kullanımı"na yönelik tutumunu gösterir. Bu açıdan, Gülcemal, metinde hem bir karakter olarak belirir, hem de eleştirel mesafesini muhafaza ederek diğer karakter(ler)i alaya alır. Metne özelliğini kazandıran bu "çok seslilik" hali bir açıdan Bakhtinci kuramlarla açıklanabilir. Şöyle ki, öncelikle, romanda birbirleriyle rekabet içinde olan çeşitli sesler mevcuttur; ikinci olarak, bu sesler içinden özellikle tercih edilen biri yoktur diyebiliriz. Yazar, gözde karakterleri ve konuları terkedebilmekte, böylece, okur beklentilerini önemli ölçüde boşa çıkarmaktadır. Bu durumda, metnin trajikle komik arasındaki ince bir çizgide yürüdüğü söylenebilecektir.

Bu çok seslilik niteliğinin hangi amaçlara yöneldiği ve nasıl başarıldığı meselesi ise ayrıca tartışılmaya değerdir. Karakter(ler) aynı olguları bir ölçüde farklı (ama, bir bakıma, çok da farklı olmayan), çoğu kez zaman açısından değişiklik gösteren, kimi kez bazı ayrıntıların öne çıkarılıp bazılarının atlanmasıyla birbirlerinden ayrılan öykülendirmelerle ele almaktadırlar. Bu tür öykülemelerin, okuyucunun, anlatılan "şeyler"in farklı alt anlatılardaki "stilizasyon"a ve "dönüşüm"e uğramış hallerinden yola çıkarak, metnin "taban öyküsü"ne inmesinde yardımcı olduğu söylenebilecektir. Bu noktada, daha önce sözünü ettiğimiz "ima edilmiş taban metni" kavramının, tıpkı "ima edilmiş" okuyucu ya da "ima edilmiş yazar" kavramları gibi, bir tür soyutlama olarak kabul edilmesi gerektiğini anımsatalım. Öte yandan, sorumuzun ilk bölümüne dönersek, her bir farklı yazımın, yazarın farklı okumalarına ya da hatırlamalarına eşlik ettiği söylenebilecektir. Bu durumda, *Mylassiad*'ın yazarı Gülcemal, kendi otobiyografisini kurgularken kendi gerçekliğini temsile başka birisinin olacağından daha çok yaklaşmıştır, metin bu haliyle yazarın kendisine yönelik bir keşif gezisidir mi demeliyiz? Rose'a göre, "kendine yönelen parodi"de, gündelik hayatın iletişimini yöneten kuralların ihmal edilmesi mümkündür. Gündelik hayatta "mesaj veren"le "mesaj çözen" arasında geçerli olan kurallar, parodi sırasında, yerini, parodistin iki şeyi bir arada yapabileceği, yani yazarın kendi benliğini ortaya koyarken bir taraftan da onun parodisini yapabileceği "izlenimine" bırakmaktadır (Rose, 1979, s. 82). Rose, parodinin bir üst-anlatı olarak kendi kendisini tasvir etme yeteneğinin sınırlarını kabul etmekle birlikte, parodinin, metnin bir tür arkeolojisini temsil ettiği kanısındadır. Yazarın kişiliğini parodinin alt-metni ya da ima edilmiş taban metni olarak kabul edersek, bu arkeolojinin aynı zamanda yazarın kişisel arkeolojisi olması da söz konusudur. Şu halde, *Mylassiad*, kendi kişiliğinin oluşturduğu alt-metni

hem okuyucu hem de yazar olarak ele alabilen, yazar niteliğiyle "okuduğu şeyin" parodisini yapabilen, diğer okuyucuların nazarında ise (parodi türünün, Rose'un sözünü ettiği teknik olanaklarından yararlanarak) kendi kendisinin parodisini yapabileceğine ilişkin bir "izlenim uyandıran" bir yazarın (yine bir okuyucu olarak) kendisini tanıma ve öğrenme çabasıdır diyebiliriz. Doğal olarak, kişinin kendisini ele alırken aynı zamanda parodisini yapabildiğine ilişkin bu izleniminin gerçek hayatta karşılığının olup olmadığı, yani Gülcemal'in *Mylassi-ad* aracılığıyla kendi özbilgisine ulaşıp ulaşamadığı, en azından "otobiyografisini genişletip genişletemediği" hususu tartışmaya açık bir konu olarak kalmak durumundadır[57].

Bu nokdadan itibaren, odağımızı "üst-anlatı"dan "komik" olgusuna çevirerek araştırmamızı sonlandırmaya yönelebiliriz. Rose'a göre, parodiyi parodi yapan şey, okuyucunun daha önceye ait olduğunu bildiği "edebi malzeme"yi, "uyumsuzluk" duygusu verecek biçimde, yeni bir malzemeyle yanyana gördüğüne ilişkin algısıdır; bu "uyumsuzluk algısı"nın genel

57 Wolfgang Iser'in "ima edilen okur" ve Derrida'nın "olmayan yazar ve okur" kavramları parodi kuramı ele alınırken üzerinde durulması gereken konulardır. Derrida'ya göre, okuyucunun varlığının "uzak bir varlık" olmasından çok, okuyucunun "ölümü" söz konusu edilmelidir. Yazarın ve okurun geleneksel yerlerini kaybettikleri bu spekülatif yaklaşımın doğal sonucu, bir yazarın ve okuyucunun bulunmadığı bir ortamda, metnin nasıl mevcut olabileceği noktasına gelecektir. Derrida bu durumu metnin "tekrarlanabilirliği" anlamına gelen "iterability" kavramıyla açıklar. Bu durumda, okuyucu ve yazarın bulunmadığı bir dünyada metnin kendisini yeniden yaratma yeteneği, metnin sürekliliğinin sebebidir. Bu anlayışın, metnin yorumunda eserin bağlamının dikkate alınmamasını öngördüğü ise açıktır. Rose, parodinin, metnin tekrarlanabilirliğinden yola çıkarak, eski metinler hakkında yeni şeyler söyleme özelliğine, edebiyat tarihinde yenilikler başlatma yeteneğine, aynı zamanda bazı metinleri yaşatırken bazı metinleri unutulmaya itebilmesine dikkat çekerek, Derrida'nın "iterability" kavramını eleştirir. Buna göre, iterability neden bazı metinlerin zaman içinde modasının geçtiğini, zamanın gerisinde kaldıklarını açıklamaya yetmemektedir (Rose, 1979, s. 125-26).

bir sonucu ise, okuyucuda "komik" duygusunu uyandırmasıdır (Rose, 1979, s. 79). Bu çerçeve içinde, parodi, genel olarak, bir metnin oluşturulmasına ilişkin süreçlerin özgül bir biçimde algılanmasına ve bu algının analizine bağlı olarak geliştirilen bir tanımlama olarak nitelenebilecektir. Sözü edilen algı ve tanımlama "okuyucunun zihni"nde yer almak durumundadır; ancak bu sürecin yazarın kılavuzluğunda ve imalarına bağlı olarak gerçekleştiği de açıktır. Özetle söylenecek olursa, parodi, okuyucunun, yazarın öncülüğünde gerçekleştirdiği bir tanıma, anlama ve yorumlama faaliyeti olarak nitelenebilecektir. Parodinin komikten ayrı düşünülebileceğini savunanlara karşı çıkan Rose, bu türün ele aldığı hedef metni yalnızca satirize etmekle kalmadığını, aynı zamanda o metne yeniden işlev kazandırma özelliğinde olduğunu söyler. Bu kapsam içinde İngilizcede kullanılan "mock" sözcüğünün hem alaycılığı hem de sahteliği ifade ettiğini hatırlatarak, uyumsuz biçimde bir araya konmuş metinlerden kaynaklanan komik duygusunun, "sahte" aracılığıyla okurda beklentiler oluşturulmasına, sonra bu beklentilerin boşa çıkarılmasına bağlandığını açıklar. "Sahte"nin buradaki işlevi, okuru belirli bir şeyin yapılacağına ikna etmesi, ancak bunun yanlış bir kanaat olduğunun anlaşılarak komik duygusunun doğmasına yol açmasıdır. Rose'un görüşleri, Quintilian'ın "simulatio" ve "dissimulatio" kavramları üzerinden açıklanabilir. Burada "simulatio" kişinin belirli bir konuda belirli bazı görüşlere sahip olduğu yolunda sahte bir izlenim vermesi olarak tanımlanabilir. "Dissimulatio" ise kişinin karşısındakinin ne söylediğini anlamadığına ilişkin yine sahte iddiasıdır. Bu durumda, başka bir metnin "simulatio" edilmesi, parodistin taklit ettiği metnin değerlerini benimsiyor gibi görünmesi, ancak bunun doğru olmadığının anlaşılması üzerine parodideki komik etkisinin doğmasıdır diyebiliriz. Bu yüzden, parodi, parodistin gerçek niyetinin bir süreliğine arkasına saklandığı bir tür "söz maskesi" olarak ta-

nımlanmaktadır. Rose'a göre, parodideki komik unsuru, parodi edilen metinle parodi arasındaki uyumsuzluğa dayalıdır ve bu durumun belirli bir okuyucu ya da eleştirmen tarafından algılanmasına bağlı değildir. Uyumsuzluk unsuru ve buna dayalı komik duygusu, görülmeyen bir nesnenin bu yüzden var olmaktan çıkmaması gibi, algılansa da algılanmasa da parodi metninde yaşamayı sürdürür (Rose, 1993, s. 29-31).

Bu bölümün sonunda, parodinin komik özellikler taşıyan bir üst-anlatı formu oluşturduğuna ilişkin tartışmanın halen devam ettiğini hatırlatalım. Komiğin parodinin bir parçası olarak kabul edilmesi durumunda da, bunun "acı bir gülüşün simgelediği" nihilistik bir komik duygusu mu, yoksa Bakhtinci bir perspektiften yola çıkılarak, "sağlıklı, neşeli karnaval gülüşü" tarafından simgelenen olumlayıcı komik duygusu mu olduğu konusu da tartışmaya açık görünmektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi, postmodern çağı genel olarak olumsuz bir dönem olarak gören araştırmacıların parodiyle ilgili değerlendirmeleri de olumsuz özellikler taşımaktadır. İçinde bulunduğumuz çağı, insanlığın yeni ufuklara yönelirken geçtiği bir ara aşama olarak gören ve olumlayan yazarlarsa, parodinin komik ve olumlayıcı etkisi üzerinde dururlar. Okuyucunun muhtemel tavrı da içinde bulunduğumuz çağa yönelik tutumuyla bağlantı içinde olsa gerektir.

SATİR: ÖNTANIM VE İNCELEME METİNLERİNE KISA BİR BAKIŞ

Satirin kapsamlı bir tanımına, bu türün zaman içinde geçirdiği evrimin incelenmesi yoluyla varılabileceği kanısındayız. Aşağıdaki kısa tanım, Türk edebiyatında genel olarak "hiciv" başlığı altında toplanan yapıtları içeren bu "genre"a yönelik araştırmamızda bir başlangıç noktası olarak alınabilecektir: Satir, "görünür geçmiş"in bazı hususlarına yönelik eleştirileri içeren bir "kurgu"dur[1]. Bu kurgunun, ilke olarak komik bir kurgu olduğunu, çoğu zaman gülme duygusu uyandırdığını da ekleyelim[2]. Daha kapsamlı bir tanıma ulaşma çabamızı, türün tarihine ilişkin veriler üzerinden sürdüreceğiz.

Bu noktada, öncelikle, ele alacağımız inceleme metinlerini kısaca tanıtmayı gerekli görüyorum. Söz konusu yapıtlar Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi* (1911), Aleko Kostantinov'un *Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri* (1895) ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Enişte-miz* (1944) adlı kitaplarıdır. Söz konusu ilk iki yapıt, satirin

1 Bkz. Edward Rosenheim, *Swift and the Satirist's Art*, University of Chicago Press, Illinois, 1972, s. 323.

2 Highet, Gilbert; *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton, 1962.
Highet, doğrudan doğruya saldırı amacını güden bir tür olan "lampoon"u satirden ayırır. Satirde saldırının amacı toplumsal yarar duygusudur. Yalnızca kişisel nefret ürünü yapıtlar satir özelliği taşımazlar (Highet, s. 26).

"toplumsal eleştiri" işlevini örneklendirmeleri açısından öne çıkarken, *Çamlıca'daki Enişte*miz toplumsal eleştiriyi aşan ve "evrensel satir" de diyebileceğimiz türün önemli bir örneğini oluşturur.

Şıpsevdi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın en önemli yapıtı olarak kabul edilen ve Türk edebiyatında henüz aşılmamış bir komik roman örneğidir. Kitapta geçen olaylar, Fransa'da eğitime gönderilen, burada Avrupa hayranlığına kapılan Meftun Bey'in, alafranga usûlleri öğrenmekte zorlanan ve bu yüzden gülünç durumlara düşen ailesinin çevresinde, trajikomik bir boyutta gelişir. Doğulu ve "geri" Osmanlı toplumunu kendine göre ıslah etmek isteyen Meftun, aslında kişisel çıkarı için her şeyi yapabilecek bir şahsiyete sahiptir. Yapmacıklı bir "modernleştirme misyonu"nu gerçekleştirme iddiasıyla, alaturkanın alışılagelmiş kalıpları içinde yaşayan ailesini değişmeye zorlar. Komik sahneler üzerinden verilen bu değişim süreci, ailenin kadınlarının serbestleşmesi, toplumun cinsel ahlak normlarının zorlanması sonucunu verecektir. Maddi çıkar umuduyla dengesiz bir evlilik yapan Meftun'un yol açtığı sorunlar gitgide ağırlaşır; nihayet bütün aile bireylerini içine alan bir rezalete dönüşür. Romanın sonunda, yarattığı skandallar nedeniyle ülkeden kaçmak zorunda kalan Meftun'un, servet beklentisinin bitmediğini, kardeşlerine yazdığı ve Darwinist/materyalist bir dünya görüşünü savunduğu mektup aracılığıyla öğreniriz: kendisi Paris'te, ayrıldığı eşinin babasından kalacak mirası beklemektedir; bu dünyada güçlü olan haklı olandır!

İncelememizin ikinci metni olan *Bay Ganü* ise, Doğu-Batı sorununu *Şıpsevdi*'ninkine paralel bir biçimde, ancak Bulgaristan kapsamında ele alır. Anlatıcı karakter, *Şıpsevdi*'de kimi karakterlerin sözcülüğünü yaptığı "Doğu'dan nefret etme-Batı'ya hayran olma" anlayışını temsil eder. Metnin ana kişisi *Bay Ganü*, *Şıpsevdi*'de "olumsuz Batılılaşma"yı temsil eden Meftun'un "simetrik ikizi" olacak biçimde, "olumsuz

Doğululuk"u temsil etmektedir; ancak her iki karakter de, temel kişilik özellikleri açısından, önemli ortaklıklara sahiptir. Cahil, ilkel, çıkarcı ve materyalist *Bay Ganü*, Bulgaristan'ı ele geçiren yeni insan tipinin de bir örneğidir. Orta Avrupa ülkelerine gülyağı satıcılığı için gitmiş ve bu açıdan, Meftun'unkinin karikatürü sayılabilecek "bir tür Batılılaşma"dan da geçmiş olan *Bay Ganü*, komik olmaktan çok tiksindirici bir karakter sayılmalıdır. İlkel bir saflıkla, yine ilkel bir açgözlülüğün ve kural tanımazlığın karışımı olan bu kişilik, anlatıcıya göre, Bulgar insanının da bir temsilcisidir: Romanda, "Doğulu olma"nın yol açtığı bir tür "hayvan yaşamı" süren Bulgar bireyi, *Bay Ganü* üzerinden eleştirilir. Soyut Doğu-Batı karşıtlığının en kaba ve dogmatik biçimiyle karşımıza çıktığı bu yapıt, 19. yüzyıl oryantalizminin etkisinde yazılmıştır: Yazarı temsil ettiği kabul edilmesi gereken "anlatıcı karakter"in kendi halkıyla "sevgi ilişkisi" içinde bulunduğunu söylemek mümkün değildir. Olsa olsa, anlatıcı karaktere tiksinti veren bu halkın "ıslah edilmesine" yönelik bir dilekten söz edilebilir. Bu açıdan bakıldığında, *Bay Ganü*'nün "nefret edebiyatı"na yaklaştığı da söylenebilecektir. Romanın gerçekten komik olmaması da, kanımızca, bu çerçevede açıklanabilir.

İncelememizin üçüncü metni olan *Çamlıca'daki Eniştemiz*, ilk iki yapıttan önemli ölçüde farklıdır. Hattâ bu yapıtın bir satir olduğunun kabul edilmesi, okuyucuya ilk bakışta güç gelebilir de. Gerçekten de, ortalama satirin genel bir özelliği olan "üslup ve konu kabalıkları" yerine, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de karşımıza çıkan zarif üslup ve eleştirel olmaktan çok nostaljik nitelikteki değiniler, okuyucuda bu yapıtın bir satir olup olmadığı konusunda tereddütlere yol açabilecektir: Ancak bu durumun, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'i bir satir olarak reddetmemize yol açmaktan çok, bir yandan Hisar'ın sanatının inceliklerine, bir yandan da, bir tür olarak satirin

olanaklarının genişliğine dikkatimizi çekmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Yapıt, anlatıcı karakterin halasının, aile çevresinde deli olarak tanınan kocasının çevresinde geçen olayların, bir yönüyle (anlatıcıyı temsil eden) saf bir çocuğun gözlemleri, bir yönüyle de söz konusu çocuğun "kötümser bir yetişkin" haline geldiği, daha sonraki bir hayat döneminin perspektifi üzerinden yorumlanması temeline dayanır. Anlatı, bir açıdan, yetişkinler dünyasını kavramaya çalışan bir çocuğun hayat algısını (ve aslında yetişkinler dünyasında yer almaması gereken bir kişilik olan eniştenin problematik varoluşunu) öne çıkarırken, bir diğer açıdan, hayata ilişkin daha genel ve felsefi sorunlara yönelir.

İncelediğimiz diğer iki metinle ilişkisi açısından ele alındığında, alaturka-alafranga zıtlığının, *Çamlıca'daki Enişte*miz'in de konusu olduğu burada belirtilmelidir. Her üç metin de kronolojik olarak birbirine yakın, "gerçek" zaman dilimlerini konu edinmeleri açısından benzerlik gösterir: Ele aldıkları, örneğin yeni-eski âdet, giyim, yiyip içme vs. gibi, konu ve olgular da birbirine yakın biçimde işlenmiştir diyebiliriz. *Şipsevdi*'nin ana karakteri "olumsuz Batılılaşma"yı, *Bay Ganü*'nün ana karakteri "olumsuz Doğululuk"u eleştirel biçimde temsil ederken, *Çamlıca'daki Enişte*miz, insanın nitelik ve problemlerinin, özü itibariyla, Doğu-Batı zıtlığını aştığı tezini savunur. Şu halde, bu metinde daha genel bir insanlık eleştirisiyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Doğu-Batı zıtlığından kaynaklanan ve ilk iki romanın ana sorunsalını oluşturan uygarlıklar arasındaki "uyumsuzluk olgusu", *Çamlıca'daki Enişte*miz'de, farklı insan yaradılışları arasındaki uyumsuzluk sorununa dönüşür; bu durumda, eleştiri bütün evrene yönelen "kozmik bir nitelik" kazanmaktadır.

Tarihi Gelişim: Eski Yunan'dan Günümüze Satir

Robert Elliott *The Power of Satire* adlı yapıtında[3], satirin kökenini eski çağlara ait törenlere, lanetlere ve sözcüklerin büyülü gücüne ilişkin inanca bağlar. "Düşünülen şeyin dış dünyada gerçekleşeceğine ilişkin bebeklik dönemi inancı"nın bir kalıntısı olan bu anlayış, psikanalitik kuram çerçevesinde ele alınması gereken, "şairin kötü sözlerinin öldürücü etkisi olabileceği" yolundaki bir başka inanca kaynaklık etmiştir[4]. Buna göre, hem övgü hem de yergi dış dünyada değişikliklere yol açabilen sözel araçlar olarak görülebilir. Satir böyle bir kaynaktan doğarak zaman içinde bir sanat olma özelliği kazanmıştır (Elliott, s. 47).

Tarihi gelişimi açısından bakıldığında, "satir"in başlıca üç form üzerinden yazıldığı görülmektedir: Bunlardan ilki "monolog" türü satirlerdir. İkinci grubu "parodi"ler oluşturur. Üçüncü grup satir ise, "anlatı" başlığı altında toplanabilen, örneğin Voltaire'in *Candid*'i gibi yapıtlardır. Bunun dışında, "dramatik formda" yazılmış satirler de vardır. Satir kuramcısı Gilbert Hidget, satirin, "parodi", "parodidışı dramatik ya da anlatısal kurgu" ve "parodi türüne girmeyen monolog"lardan oluştuğu görüşündedir. Buna göre, Aristophanes'in dramatik yapıtları dışında iki tür Yunan satiri vardır. Bunlar Xenophanes'in yazdığı ve popüler din uygulamalarını eleştiren "monolog" türü şiirlerle, satirin belirli bir türüne adını veren Menippus'un yazdığı "dramatik olmayan" satir türüdür. Bu türün komik özellikler taşıdığı bilinmektedir. Daha sonra gelen Timon ise Xenophanes'i izlemiştir. Yunanlıların yetiştir-

3 Elliott, Robert C.; *The Power of Satire*, Princeton University Press, Princeton, 1960.

4 Bkz. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 2004, İthaki, İstanbul.

diği son büyük satir yazarı olarak, genellikle, Lucian kabul edilmektedir.

"Satir"in gelişimi "komedi"nin gelişimi ile el ele gider diyebiliriz. Özellikle Eski Yunan tiyatrosunun "eski komedi" evresinde üretilmiş yapıtların tümüyle "satirik komedi" niteliğinde olduklarını belirtelim. Ancak, "satirik komedi"nin başlangıcı konusu da ayrıca tartışmalıdır. Bir kesim yazar, Eski Yunan komedisinin kaynakları arasında, "komos" adı verilen festival dönemlerinde geçerli kimi uygulamaların bulunduğunu düşünmektedir. Buna göre, komos sırasında yoldan gelip geçenlere laf atılması, şaklabanlıkların yapılması ve normal toplumsal kuralların bir süreliğine terk edilmesi gibi olgular söz konusuydu. Dionysos tapımıyla da ilgili olan bu süreç zarfında, "komik şair" adı verilen yazarların, istedikleri konuda istediklerini söyleyebilme hakkı mevcuttu. Bunun yanı sıra, "eski komedi"nin, halkın bizzat işe karıştığı "suçluların rezil edilerek kovulması" biçimindeki "cezai uygulamalar"dan kaynaklandığı yolundaki bir görüşten de söz edilmelidir[5]. Satirik komedinin töresel ve dini yönünü vurgulayan bu yaklaşıma paralel bir başka görüş, büyük erkeklik organı maketlerinin taşındığı "phallus alayları"nın, komedi geleneğinin başlangıç noktasında bulunduğunu savunur. Müstehcenlik ve komik bağlantısı da bu kapsamda açıklanabilecektir.

Öte yandan, eski komedi ile ritüel arasındaki ilişkinin kesin olarak belirlenememiş olduğunu savunan yazarlar da vardır. Buna göre, Eski Atina toplumunda komedinin işlevi sınırlıydı. Çünkü komedi yılın ancak belirli zamanlarında sahnelenebiliyordu; bu dönemde mevcut bulunan ifade özgürlüğü, yılın diğer dönemlerinde yoktu. Dolayısıyla, yılda ikiyi geçmeyen

5 Bu uygulamanın, suçluyu eşeğe ters bindirerek şehirden kovma, saçlarını kazıtma, katran ve tüye bulama gibi türevleri, fıkra ve halk hikâyelerinde, ayrıca özellikle Amerikan western sinemasının yarattığı öykülerde karşımıza çıkmaktadır.

festival dönemlerinde sahnelenebilen komedi eserlerinin, izleyiciye sık sık ulaşarak "toplu" bir etki oluşturma olanağı bulunmuyordu[6]. Bu yaklaşımdan yola çıkılarak, "eski komedi"yle ilgili şu görüşler öne sürülmektedir: Öncelikle, komedinin ve içinde barındırdığı satirin "kural tanımazlığı" ve eleştirel yönü, "gerçek"in ortaya çıkmasına yönelik bir çabayı ya da yüksek ahlaki standartların savunulmasını göstermekten çok, "festival atmosferi"ni ve bu atmosferle bağlantılı "konuşma özgürlüğü"nü gösterir. Bunun yanı sıra, bireyler ele alınırken, "tipik" özelliklerden, en çok da sınıfsal konum itibariyla taşıdıkları varsayılan özelliklerden yola çıkılmıştır. Halliwell, eski komedyanın başlıca iki teknik üzerinden "komik etki"ye ulaştığı kanısındadır. Bu türün eserlerinde, 1. gündelik dilin normal kullanımından saptırılarak kişisel hakaretlerde bulunulması; 2. bireye ait olması gereken özelliklerin, onaylanmayan, gülünç ve "kolayca tanınacak" davranışlara indirgenmesi, söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, "Eski Atina Komedisi"nin ciddi bir değer sistemine sahip olmaması, bireyleri "tiplere indirgeme eğilimi" ve popüler önyargılara hitap etme alışkanlığı, bu dönem yazarlarının (pratikte Aristophanes'in) asıl tutumlarını görmeyi güçleştirir diyebiliriz. Halliwell, Gilbert Highet'nin "yazarın asıl tavrı"nın, koronun izleyiciye hitap ettiği "parabasis" bölümünde ortaya çıktığı görüşüne de kuşkuyla yaklaşmaktadır. Buna göre, "parabasis", retorik amaçlı ve "abartı üzerinden eğlendirici" olmasına özen gösterilmiş bir "hitap" formu olarak düşünülmelidir. Bu perspektiften görüldüğünde, Aristophanes'in temel amacının, izleyicinin karşısına özgün ve zekice yazılmış bir yapıtla çıkmak olduğu söylenebilir. Ancak, bu hedefin gerçek anlamıyla ahlaki bir hedef olmadığı da açıktır. Bu hususlar dikkate alındığında, eski komedya yazarlarının, özellikle de Aristophanes'in, belirli

6 Bkz. Claude Rawson, ed.; *English Satire and the Satiric Tradition*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1984.

ve sabit bir perspektifi temsil ettiği söylenemez . O nedenle, Aristophanes'in komedyalarında "gerçek"i aramak çok anlamlı değildir (Halliwell, s. 7-8, 13-17). "Satirik komedi"nin kökeniyle ilgili bu görüşlere kısaca bir göz attıktan sonra şu hususun altı çizilmelidir: Satirin ahlaki bir boyut taşıdığı yolundaki "karşı görüşler" de, satir kuramının çok önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Aşağıda bu konuya değinilecektir.

Eski Yunan çağında yetişmiş olan "asıl satir yazarları"nın en eskisi Bion'dur (ö. MÖ 325). Bion, Sokrates ve Diogenes'in izleyicisi olan ve felsefeyle retoriğe dayalı eğlendirici konuşmalar yapan bir hatip olarak tanınıyordu. Bion'un başlattığı bu "tarz"ın, daha sonra gelen ve ahlaki bir perspektiften hareket ettiği öne sürülen ikinci kuşak satir yazarlarını etkilediği bilinmektedir. Bu grubun başlıca toplumsal eleştirisi, "soya dayalı asalet" fikrine duydukları tepkiden kaynaklanıyordu. İlk dönem satirinin formuna ilişkin olarak şunlar söylenebilir: İlk satirler ya "monolog" olarak ya da düzyazı ve şiir karışımını içeren, doğaçlamaya uygun "konuşma" ve "söylev"ler olarak kaleme alınmıştır. Çağımıza kadar devam eden satir monologlarında genel olarak iki izlek mevcuttur. İlkinde bir bireye ya da küçük bir gruba yönelik bir konuşmanın, okuyucu tarafından "işitilmesi" söz konusudur. Bu tür monologlara "içedönük monolog" denilmektedir. "Dışadönük monolog"larda ise, "halkı uyandırma"ya yönelik propaganda faaliyetleri amaçlanır. Burada bir tür "gizli mikrofon" kullanılmaktadır da denebilir. Bazı durumlarda ise satir yazarının kendisini gizlemesi ve bir maske ardından konuşmasından söz edebiliriz. Satirin kullandığı tekniklerden bir diğeri, "önceden ayarlanmış diyalog"dur. Sokrates'in, bilgisizlik tasladığı ve karşısındakini konuşmaya teşvik ettiği diyalogları bu gruba girer. Bu tür diyaloğun politik partilerin propagandacıları tarafından halkı etkilemek üzere kullanılması da söz konusudur. Bu durumda, bir "soru sorucu" ve bir "cevap verici", önceden ayarlanmış

bir tema üzerinde konuşarak halkı "aydınlatır" ve "ikna eder" (Highet, s. 65-66)[7].

Satir, önce Eski Yunan çağında ortaya çıkmış olmakla birlikte, tarihi ve kültürel sebeplerden dolayı, Batı uygarlığına Latince aracılığıyla girmiş bir türdür. Bu yüzden satir incelemeleri Latin satirine özel bir yer vermek durumundadır. Ayrıca,Yunan yazarlarının geliştirdiği satirle, Latin yazarlarının satiri arasında önemli ayrılıklar olduğunu da burada belirtelim. Roma'nın satirle tanışması, daha çok, satirin özel bir türü olan "Menippea"ya adını veren Menippus aracılığıyla olmuştur. Latince ilk satirlerin Ennius, Lucilius ve Horace tarafından yazıldığı bilinmektedir; ancak bu ilk dönem yapıtlarının çoğu kayıptır. Elimizde bulunan en eski Latince satir ise Horace'a aittir. Horace'tan önce gelen ve bu türün Latincedeki asıl kurucusu olarak kabul edilen Lucilius'un yapıtının, Eski Atina komedisinden esinlendiği kabul edilmektedir. Horace'a göre, Lucilius'un yazdığı satir "dramatik olmayan bir tür şiir" idi. Yine Horace'ın, "Bion tarzı"nda olduğunu söylediği yapıtlar ise, "ciddi bir içerik"i, hafif ve "nükteli bir üslup"la ifade eden anlatılar olarak kabul edilmektedir. Önem itibariyla bakıldığında ise, Persius, Horace ve Juvenal en büyük Latin satir yazarları olarak kabul edilmektedir.

Yunan ve Latin satiri arasındaki ayırım konusunda şunlar söylenebilir: Bion, Menippus ve Lucian'ın temsil ettiği Yunan satiri, Latince yazılan satire oranla daha saldırgan ve kötümser bir dünya görüşünü dile getiriyordu. Bu tür satirde, daha sonraki dönemlerde önemsenen "erdem" kavramının belirleyici bir nitelik taşıdığı söylenemez. Roma'dan ve Latin

---

7 Hıristiyanlığın ortaya çıkmasından sonra, monolog türündeki satirin önemli ölçüde ortadan kalktığı bilinmektedir. Ortaçağlarda, dini amaçlı eğlendirici hikâye ve hayvan masalları satirin işlevini kısmen karşılamaktaydı. Antik çağın monolog-satir türü, Victoria döneminin büyük şairi Robert Browning'in dramatik monologlarında yeniden canlanmıştır.

yazarlarından etkilenen daha sonraki devirlerde ise, satirin "erdemin övgüsü" ve "kötülüğün yergisi" olma özelliğini kazandığını görürüz. Horace, Persius ve Juvenal'in temsil ettiği Romalı satir yazarları, politik hayata ilişkin yorumlarında, ele aldıkları kötülüğün ya da yozlaşmanın "çare"lerini de göstermeye çalışıyorlardı[8]. Daha sonraki satir geleneğinin de genel olarak bu yolu izlediği söylenebilir. Buna karşılık, Yunan satir yazarlarında bu tür bir "yol gösterme" eğilimi mevcut değildir. Bu yazarların saldırdıkları şeyi tahrip etmekte başarılı oldukları, ancak yıktıkları şeyin yerine yenisini koymakla ilgilenmedikleri öne sürülmüştür[9]. Bununla birlikte, Bion ve Menippus'tan günümüze ulaşan "fragman"lar çok sınırlı olduğu için, bu yazarlarla ilgili kesin bir yargıya ulaşmak kolay değildir. Bion'la ilgili önyargılar, esas olarak, 3. yüzyıl yazarlarından Diogenes Laertius'un *Lives, Opinions*, and *Remarkable Sayings of the Most Famous Ancient Philosophers* adlı yapıtından gelmektedir. Bu kitap, daha sonraki kuşaklar üzerinde, Bion'un ve Menippus'un örnek almaya değecek kişilikler olmadığı izlenimini yaratmıştır. Buna göre, Yunan satiri, insan yaradılışının karanlık taraflarını göstermekte kullandığı enerjiyi, bu karanlığı gidermekte kullanılabilecek araçla-

8 Roma satirinin iki gruba ayrıldığı söylenebilir: Bunlardan ilki, Horace'ın temsil ettiği daha yumuşak bir satir türünü gösterir. Burada, "gerçek", bir gülümseme aracılığıyla ifade edilir. Cehaletten geldiği düşünülen kusurların giderilmesine çalışılır. İkinci tür ise Juvenal'den kaynaklanan ve "gülmenin nefretle karıştığı" daha sert bir türü ifade eder. Bu tür satirde, kötülüğün insan tabiatında bulunduğu ve iyi edilemeyeceği inancından yola çıkılır. Bu tür satir yazarı, tragedya yazarına daha yakındır. İyimser satiri köken itibariyla Sokrates'e bağlamak mümkündür: Sokrates, hiç kimsenin "bilerek kötü olmayacağı" görüşünden yola çıkıyordu. Bu durumda, insanlara yanlışları gösterilirse, iyiyi seçeceklerine şüphe yoktu. Ancak Juvenal'in satirinde, insan doğasına ilişkin bu tarz bir iyimserliğe yer yoktur. Bu grup iyileştirmekten çok cezalandırmak için yazar (Highet, s. 235).

9 Weinbrot, Howard D.; *Menippean Satire Reconsidered*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

rı araştırmaya vermediği için, ahlaki bir standarttan yoksun sayılıyordu. Dolayısıyla, "Hıristiyan" yazarların amaçlarına uygun değildi. Bion ve Menippus'a oranla daha prestijli olan Lucian'ın da, nihai olarak, aynı yargıyla karşılaştığı söylenebilir. Buna karşılık, Juvenal ve Persius gibi nispeten daha karanlık ve saldırgan Romalı satir yazarları bile, eleştirdikleri çarpıklığın zıddı olan "doğru davranış"ı vurgulamayı hiçbir zaman ihmal etmedikleri için "Hıristiyan ahlakı"nı savunan yazarlar tarafından benimsenmeleri güç değildi. Hattâ Menippus'tan en çok etkilendiği kabul edilen Romalı yazar olan Varro bile, Yunan satir yazarları kadar "karanlık" sayılmıyordu. Daha sonraki çağlarda, dünyayı Menippus'unkine benzer "karanlık bir perspektif"ten gören yazarlar arasında Swift'in adı anılabilir. Diyebiliriz ki, Yunan satirinin yeniden canlanışı, günümüze nispeten daha yakın çağlarda gerçekleşmiştir (Weinbrot, s. 25, 29).

İlkçağ uygulamasını, ana hatlarıyla yukarıda ele aldığımız "satir türü"nün geçirdiği evrim, Rönesans döneminde yeni bir boyut kazanır. Rönesans satir kuramının en önemli ismi Isaac Casaubon'dur. Casaubon'un *De Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira* (1605) adlı yapıtı, özellikle, yukarıda değindiğimiz "Roma ve Yunan satir gelenekleri"ni birbirinden ayırması açısından büyük önem taşır. Öte yandan, Casaubon'un yaptığı bu ayırım, kendi çağının diğer eleştirmenlerinin itirazına uğramıştır: J. C. Scaliger ve Deniel Heinsius gibi yazarlar, Yunan ve Roma satir geleneklerinin tek ve sürekli olduğunu, satirin "satir oyunları"ndan gelen dramatik bir form olduğunu öne sürüyorlardı[10]. Casaubon'un en önemli izleyicisi ise İngiliz edebiyat geleneğinin büyük eleştirmen-yazarı Dryden'dır. Dryden, *Discourse corcerning the Original and Progress of Satire* (1693) adlı yapıtında, satirin kökeni konusunda Casaubon'la

10 Griffin, Dustin; *Satire a Critical Reintroduction*, The University Press of Kentucky, Baltimore, 1994.

aynı görüşte olduğunu belirtir. Büyük Romalı satir yazarları arasında en sevdiği kişi ise Juvenal'dir.

Dryden'ın asıl etkisi, yaşadığı çağda, satirin göreli yararları ve zararları konusundaki önemli bir tartışmaya yaptığı katkıdan kaynaklanmaktadır. Dryden'ın zamanında "satire karşı olanlar"a göre, bu tür, hem bireylerin haksız yere hedef haline getirilmelerine yol açıyor, hem de devleti ve kurumları zayıflatıyordu. Dryden, savunmasında, "satir"in Roma döneminde kazandığı özelliklerin korunması gerektiğini vurgular. Dryden'a göre, İngiltere'de üç tip satir mevcuttu. Bunlardan ilki "manzum satir" de diyebileceğimiz Horace-Juvenal tipi satirdi. İkinci tür, Dryden'ın Casaubon'u izleyerek "Varroian gelenek" olarak adlandırdığı "Menippean satir"di: Bu grup Spenser'in *Mother Hubbard's Tale*'ini, Butler'ın *Hudibras*'ını ve Dryden'ın kendi yapıtları *Absalom and Achitophel* ve *MacFlecknoe*'yu kapsıyordu. Üçüncü grupta ise, kişilere karşı yöneltilen "saldırı şiirleri" (lampoon'lar) vardı. Dryden'a göre, özellikle "lampoon"un bireylere yönelik haksızlıklara alet edilmesi mümkündü.

Dryden'm görüşlerini dayandırdığı Horace'a göre, satir kırsal kesime ilişkin bir eğlence olarak başlamış, zaman içinde bireylere yönelik acımasız bir saldırı aracına dönüşmüş ve, bu yüzden, yasa tarafından denetim altına alınması gerekmiştir. Dryden, satirin Yunan çağında bir "sanat formu" olarak değil, topluluğun eğilimlerini yansıtan "doğal bir tür" olarak ortaya çıktığını, sanata dönüşmesinin zaman içinde ve ancak Roma çağında mümkün olabildiğini savunur. Öte yandan, Romalıların sağladığı ilerlemelere karşın, satirin sanatsal açıdan hâlâ geliştirilmeye ihtiyacı olduğu kanısındadır. Bu nedenle, satir yazarlarının uyması gerektiğini düşündüğü bazı kurallar önerir. Buna göre, satir tek bir konuya yönelmelidir; ikinci olarak, "satir ahlaki olmalı ve kötülüğü eleştirmelidir". Dryden'ın özellikle bu ikinci kuralı, satir kuramının en etkili ilkelerin-

den biri olarak, günümüze kadar geçerliliğini korumuştur. Öte yandan, bu kuralın gerçekten işleyip işlemediği konusu, aşağıda göreceğimiz gibi, çok tartışmalıdır.

18. Yüzyılın önemli satir yazarı Alexander Pope, satirin ahlaki bir işlevi olduğunu kabul etmekle birlikte, bu işlevin gerçek "ehemmiyeti" konusunda yeni bir açılıma olanak sağlayacak bir adım atar: Pope'a göre, satir yazarı kötüyü yenilgiye uğratma umudunu kaybetse bile, en azından "kendi zevki için", yazmaya devam etmelidir. Swift de, benzer biçimde, satir yazarının "dünyayı ıslah etme görevi"ni kabul ederse de, asıl istediği, bu dünyanın "görünüşte iyi işleyen" düzenini bozmak ya da teşhir etmektir. Bu çerçeveden bakıldığında, *A Modest Proposal* ya da *Gulliver's Travels* gibi yapıtların, açık seçik ahlaki sonuçlara yöneldiği ve okuyucuyu belirli bir yöne özendirdiği söylenemez. Bu olgu, "satir"in "yazarın öfkesini boşaltmasının bir aracı" olduğu yolundaki görüşü doğrular niteliktedir. Gerçekten de, birçok satirde kötülüğün yerildiği, ancak, erdemin yüceltilmesi konusunun çok da önemsenmediğini görürüz.

Dryden'ın asıl önemi, görüşlerinin yirminci yüzyılın ilk yarısına ait satir kuramını büyük ölçüde etkilemiş olmasından kaynaklanır. Özellikle Mary Claire Randolph tarafından 1940'larda geliştirilen bu kuram, daha çok manzum satirleri ele alıyor ve satirin öncelikle kötülüğü teşhir eden, daha sonra bu kötülüğün zıddı olan erdemi yücelten bir tür olduğu tespitinde bulunuyordu. Öte yandan, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Yale ve Chicago üniversitelerinde yapılan çalışmalar satir kuramında yeni bir aşamayı ifade eder. 1950'li yıllarda Yale'de faaliyet gösteren yazarlara göre, satir öncelikle bir "retorik sanatı"ydı. Kötülükle iyilik arasındaki kurgusal bir savaş formunda olup, övgü ve suçlamalarla ilerleyen bir tekniğe dayanıyordu. Bu tarz satirin okuyucusu, "mizahi zekâ"ya (wit) ve imgelemin kullanımına duyarlı bir okuyucu türü ola-

rak tanımlanmıştır. Öte yandan, satirin bir sanat olarak algılanmasını öngören bu yaklaşımın, yazarın ve okuyucunun da dahil olduğu "tarihi bağlam"ı dışta bıraktığı, satirin yöneldiği alanı, yani satirin enerjisinin harcandığı alanı dikkate almadığı öne sürülüyordu. Nitekim, 1960'lı yıllarda yazan Chicago Ekolü'ne bağlı eleştirmenler, satiri tarihi bağlam içinde ele alır. Buna göre, satir "tanınabilir bazı tarihi olgular"ı eleştiren bir "kurgu" niteliği taşımaktaydı. Chicago Ekolü, satirin ikna etmeye yönelik bir "hitabet sanatı" olma yönüyle, "cezalandırıcı" yönünü birbirinden ayırmaya eğilim göstermiştir. Ancak, bu grubun, satirin "açık ve tanınabilir bir hedefe saldırı fikri"ni içerdiği yolundaki görüşüyle, yukarıda Pope'un görüşlerinden söz edilirken belirtildiği gibi, çoğu satirde, "çözüm önerisi"nin zıt yönlere gidebilen, muğlak ya da belirsiz bir nitelik taşıdığı ya da hiç mevcut bulunmadığı olgusu arasında, "problemli bir alan"ın var olduğu açıkça gözükmektedir (Griffin, s. 13-28).

Satir konusunda en önemli kuramcılardan biri olan Northrop Frye'a göre, edebi türler "form" ve "tavır" açısından (form and attitude) iki grup içinde değerlendirilebilir. Frye, "form grubu" içinde *roman*, *romans*, *itiraf* ve *satir* ya da *anatomi* adını taşıyan yapıtları sayar. *Anatomi*, karakterlerin gelişiminden çok, fikirlerin ve stilize soyutlamaların ifadesine yönelmesiyle *roman*dan ayrılır[11]. Frye, 6 ayrı satir grubundan söz etmektedir. "Tavır" açısındansa, *komik*, *romantik*, *trajik* ve *ironik* olarak dört türden söz etmek mümkündür. Frye'ın terminolojisinde ironi, mit ve kahramanlık unsurları ile bağlantılı *romantik* kutbun zıddında yer alır; "mümkün ve gerçekçi kutba" yönelik bir eğilimi gösterir. *Romans*, hayatın belirli bir yapısı ve "anlamı" olduğuna ilişkin "idealize fikirleri" ifade ederken, *ironi* bu kavramların "yokluk"una ilişkin "gerçekçi bir anlayış"tan kaynaklanır. Her iki eğilim de komik ya da trajik biçimde temsil edilebilir.

11 Frye, Northrop; *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957.

Frye, edebiyatın "içinde yaşanılan tarihsel gerçeklik"e dayandığını, "değişmeden kalan insan istekleri"yle, "bu isteklerin, (içinde bulunulan çağın psikolojik, felsefi ve bilimsel gelişimine bağlı olarak) gerçekleştirilebileceği kabul edilen düzey arasındaki fark"a ilişkin algının yarattığı gerilimin, edebi eserlerde yankı bulduğunu kabul eder . Bu durumda, edebi form ve tavırlar, "içinde bulunulan tarihsel çağın" insan gerçekliğine ilişkin olarak geliştirdiği "varsayımlar" tarafından belirlenecektir denebilir (Frye, s. 223-243). Şu halde, halen yaşadığımız "postmodern çağın tarihsel gerçeklik algısı"nın, çağdaş satirin yazımında temel bir etken olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, çağdaş yapıtlarda rastladığımız ve "içinde yaşanılan çağın tutarsızlıkları ve akıldışı özellikleri" olarak temsil edilen hususların, "okuyucunun zihninde bulunan evren ve dünya imgesi"yle uyum içinde olduğu sonucuna varılacaktır. Çağdaş satir, "gülünç göstererek teşhir etme" özelliğini bu evren algısı çerçevesinde ifade eder. Öte yandan, Frye'ın görüşlerinin fazla soyut olduğu gerekçesiyle eleştirildiğini anımsatalım (Fletcher, s. 2)[12]

1970'li yıllarda yazan bir başka eleştirmen grubu ise, satiri "tarihi bağlam"daki yerine oturtmak isteyen, aynı zamanda, bu türü yazarın yaratıcı hayal gücü ile çevresi arasındaki ilişkilerden kaynaklanan bir sanat olarak gören, ayrıca satirin okuyucuya nasıl hitap ettiğini de dikkate alan bir başka anlayış geliştirmiştir. Buna karşılık, yine 1960'lardan itibaren gitgide daha belirginleşen bir başka eğilim, tek ve kapsayıcı bir satir kuramı yaratmak yerine, belirli yazarların satir türündeki eserleri üzerinde durmayı öngörür. Böylece, genel bir

12 Fletcher, M. D.; *Contemporary Political Satire*, University Press of America, Boston, 1987.

Benzer görüşlerden yola çıkan Sheldon Sacks'a göre de, *satir* bu açıdan *anatomi*'nin bir alt türünü oluşturur. Bkz. R. Paulson; Satire and the Novel in Eighteenth-Century England, (1967).

kuramdan çok, yaygın biçimde uygulanabilirliği bulunan tikel kuralların belirlenmesi yoluna gidilecektir (Griffin, s. 29-31).

Satirin Karakteristik Özellikleri

Bu noktadan itibaren, satirin gösterdiği özellikleri daha kapsamlı biçimde ele almaya başlayabiliriz. Satirin "eleştirel" bir tür olduğu, belirli kişi ve hedeflere "saldırdığı" daha önce belirtilmişti. Bu çerçevede, "satir"in ana özellikleri şöyle sıralanabilir: 1. Satir "güncel ve yerel" alanlara yönelir, genellikle "abartılı ve grotesk" olmakla birlikte, aynı zamanda "gerçekçi gözükmeye" dikkat eden bir türdür. 2. Satir genel olarak "yumuşak" bir tür değildir; okuyucu/izleyiciyi "şoke edici" bir nitelik taşır. 3. Genel olarak "komik"tir. Satir sözcüğü, Latince kökeni olan "satura", (karışım, bir araya getirilmiş şeyler, örneğin bir tabak dolusu meyve ve kuruyemiş) kavramı açısından ele alındığında, yapısında farklı unsurlar, örneğin düzyazı ve şiiri bir arada bulundurabilen bir tür olarak gözükecektir.

Satirin sık kullanılan bir formu "tasviri satir" adını alır ve eleştirel bir gözlemcinin, dış dünyada gördüklerini alaycı bir biçimde anlatmasından oluşur. Bu gözlemci, kendi temsil ettiği standartla, içine girdiği ya da gözleme olanağı bulduğu çevrenin düşük standartları arasında "komik ve horgörü" uyandıran bir karşılaştırma yapar. Bu temanın standart sahnelerinden biri "ziyafette rezalet" adını verebileceğimiz yemek (balo, dans, toplantı vb.) sahnesi tasvirleridir. Türk edebiyatındaki düğün, müsamere sahnelerinin de, genel olarak, bu kategoriye girdiğini düşünüyoruz[13]. Benzer biçimde, rüya tas-

13 Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düğün Gecesi* adlı romanlarını ve Orhan Pamuk'un bu yapıtlardan etkiler taşıyan *Kar* adlı romanını örnek olarak verebiliriz.

virleri de satirin fantastiği kullanımına bir örnek olarak ele alınmalıdır. Karikatür türü sözlü portreler de satirin kullandığı araçlar arasındadır.

Satirin "yerel ve güncel"le ilgilenme özelliği, "insan yaradılışındaki satire yönelik eğilim" ve toplumların "satirdeki yereli 'kendi yerelleri ve zamanları'na uyarlayabilme özelliği" yüzünden, zaman zaman "evrensel" bir boyut kazanabilmektedir. (Highet, 5-18, 220)[14]. Bu nedenle, satirin yazıldığı çağı ve toplumu aşarak başka çağ ve toplumlara hitap edebilecek bir tür olduğu kabul edilmelidir. Bununla birlikte, yukarıda da belirtildiği gibi, satirin, esas olarak, belirli toplumsal koşullarda ortaya çıkan özgül sorunlara yönelen bir tür olduğu da bir gerçektir. Bu yüzden, belirli bir çağın ve toplumun satirinin, başka bir çağ ve toplum tarafından "satir niteliğiyle" algılanamaması da mümkündür. Wayne Booth, satir türünde yazılmış eserlerin, "izleyicinin yaşam zamanı ve alanı"ndan uzaklaştığı oranda, güç anlaşılır hale geldiğini söyler. Linda Hutcheon'ın, iletişimi bir yorum yöntemi olarak gördüğü "söylem paylaşan topluluklar" kavramı açısından bakıldığında ise, "paylaşılan bilgi, inanç, değer ve iletişim stratejileri"nin "satirin algılanması" açısından çok önemli olduğu görülür (Hutcheon, s. 91)[15]. Bu sorunun, satirin içinde yazıldığı yer ve zamanın ötesine geçip geçememesinin dışında, kendisi için yazıldığı toplum tarafından doğru algılanıp algılanamayacağına ilişkin bir başka boyutu daha vardır. Satir yazarı, diğer bütün yazarlar gibi, kendi duyarlıklarını paylaşacak bir "ideal okur" için yazmakla birlikte, bu "ideal okur"un, gerçek hayatta mevcut

14 Hamlet'in söylediği "Çürümüş bir şeyler var Danimarka devletinde" sözlerinin, Türkiye'deki askeri darbe dönemlerinde özel bir anlam kazanarak, sahnede söylendiğinde izleyiciden yoğun bir alkış alması olgusu, satirin bu özelliğiyle ilgilidir. Belirli bir satire ait yerel ve tikel unsurlar, uyarlama yoluyla, başka zaman ve mekânlarda yaşayan kişi ve toplulukların yerel ve tikel sorunlarını temsil etme özelliği kazanabilmektedir.

15 Hutcheon, Linda; *Irony's Edge*, Routledge, London, 1995.

bulunup bulunmaması hususu ayrı bir tartışma konusu oluşturur. Bu durumda, yazdığı şeyin doğru anlaşılmasını isteyen satir yazarının kullanmak zorunda olduğu bazı yöntemlerden söz edilebilecektir: Örneğin, yanlış anlamaların önüne geçmek için, yazarın benimsenmesini arzu ettiği "pozitif norm"u açık bir biçimde metne dahil etmesi söz konusu olabilir. Bu türden normlar, genel olarak, zamanla ve tecrübeyle kabul görmüş yaklaşım, imge ve önerileri içerir; bu normlara uyulmaması halinde bir felaketle karşılaşılacağı hususu da yazar tarafından vurgulanır. Ancak, uygulamada karşımıza çıkan temel bir sorun, satirde "olumlu normları temsil ettiği kabul edilen karakterler"in de, çoğu kez, bazı "kişilik zaafları" göstermeleridir. Bu durum, satirin iyi-kötü, güzel-çirkin gibi "ikili zıtlıklar" üzerinden işlevsel olduğu yolundaki kuramsal yaklaşımı kuşkuya düşürür. Bu sorunu çözmek için, satirin "ikili zıtlık"lar üzerinden işlevsel olmasının, metnin yapısında bulunan "mesafe"ler (gap) aracılığıyla başarıldığı yolunda bir yaklaşım geliştirilmiştir. Söz konusu yaklaşım, "mesafe" kavramını, "norm"la "normdan sapma olgusu" arasında ortaya çıkan durumu tanımlamakta kullanır; bu kavramı, "olabilecek olanla mevcut bulunan arasındaki mesafe", "eldeki malzeme ile hayatın akışı arasındaki mesafe", "gerçekle yapmacık arasındaki mesafe" gibi pratik karşılaştırmalar üzerinden örneklendirerek işler. "Norm"u oluşturan standardın bazen yalnızca ima düzeyinde kaldığı, açıkça gösterilmediği de burada belirtilmelidir. Satirin kullandığı ve okuyucu tarafından "tanınması" hedeflenen diğer teknikler arasında, "abartı", "grotesk", "tersine çevirme", "paradoks", "üslubun ya da eserin yazıldığı türün gerektirdiği özelliklerin ve dolayısıyla okur beklentilerinin bozulması" gibi hususlar sayılabilir. Bu tekniklerin kullanıldığı her bir durumda, bir "normun çiğnenmesi"nden, satir yazarının eleştirel hedefleri için kullandığı bir "mesafe"nin inşa edilmesinden söz edebiliriz (Ball, s. 22).

Satirin iki temel özelliğinin, eleştiri üzerinden ifade edilen "ahlaki bir tutum" ve "komik" unsuru olduğunu söylemiştik. Dryden ve Pope gibi klasik İngiliz yazarlarının yanı sıra, Frye ve Kernan gibi çağdaş satir kuramcıları da bu görüşte hemfikirdir. Frye satirin "komik" (wit) unsuru ve "eleştirinin yöneltildiği şey"den oluştuğu kanısındadır. Öte yandan, "eleştirinin yöneldiği şey"in varlığı, bir ahlak standardının mevcudiyetini öngörmekle birlikte, eleştirinin nihai olarak ahlaki bir hedefe yönelmesi zorunlu değildir[16]. Çağdaş satir kuramcılarından George Test'e göre, satirin dört temel bileşeni "saldırganlık", "oyun", "yargılama" ve "güldürücü/komik" (humor) unsurlarından oluşur[17]. Satirin saldırganlığı, "sembolik bir saldırganlık" olup, gerçeklikler dünyasındaki karakter ve olgulara dönük tepkinin, "kurgusal" bir dünyaya ve karakterlere yöneltilmesini ifade eder. "Oyun unsuru" ise alegori, fantezi, imge,

16 Feinberg'e göre, satir, okuyucuya kendi üstünlüğünden zevk alma ve saldırganlığını güvenli bir biçimde ifade etme olanağını verir. Bentley'e göre, satirin amacı sadizmin amacına benzer; savunduğu ahlaki yaklaşımın değeri kuşkuludur. Doğrudan doğruya kişisel intikam ve öfkenin bir aracı olması mümkündür. Richard Morton'a göre ise, satir dünyayı değiştiremez; çünkü hedef aldığı bütün kötülükler eskiden beri var olmayı sürdürmektedir. Öte yandan, amaçla başarılan sonuç arasında bir ayırım yapılması gerektiği de söylenebilecektir. Satirin amaçlarını başaramamış olması, daha doğrusu, dış dünyada arzu edilen değişikliği yaratamamış olması, bu türün yetersizliğinin bir kanıtı olarak görülmemelidir. Frye'a göre satir, eski inançları, önyargıları, boşinançları, dogmatizmi sarsmakta işe yarar; çağımızda satirin önemli bir işlevi, bu türün içindeki "nihilistik unsur"un "devrimci" amaçlarla kullanılabilme olanağıdır. Edward ve Lillian Bloom'a göre, satirin dış dünyada yarattığı değişikliklerin ölçülmesi zordur. Öte yandan, bu türün hedef aldığı bireyleri ıslah etmekten çok, başkalarını uyarma özelliği vardır. Bu açıdan, taşıdığı ahlaki misyon geçmişe yönelmek, geçmişte kalanı düzeltmekten çok, geleceğe yönelmek ve geleceği kurtarmaktır diyebiliriz (Ball, s. 34-35). Bu sonuncu yaklaşım, özellikle Hüseyin Rahmi gibi, "gelecekte mutlu" bir toplum hayal ettiğini varsayabileceğimiz yazarlar için geçerlidir kanısındayız.

17 Test, George; *Satire: Spirit and Art*, University of South Florida, USA, 1991.

söz oyunları, kurgusallık ve karikatürize etme gibi teknikleri içerir ve "saldırı unsuru"nu diğer insanların "kabul edebileceği" bir hale sokmaya yarar. "Yargılama" ya da "değerlendirme" işlevi ise diğer unsurları bir "gerçeklik ilkesi çerçevesinde" toparlamayı hedeflemektedir (Test, s. 16-26). Test'in, satirde varlığını öngördüğü dördüncü unsur olan "güldürücü/komik" (humor) ise tanımlanması daha güç bir kavramdır. Bu alanda faaliyet gösteren bir diğer araştırmacı olan Ball'a göre, Test'in gülme uyandırıcı olarak nitelediği unsurlar da "oyun" başlığı altında toplanabilecektir. Ball, Test ve Rosenheim'ın görüşlerinden yola çıkarak, gülmenin "saldırganca bir muhalefet", "gönderililik", "oyun" ve "yargılama" özelliklerine sahip olduğunu kabul eder. Bu sınıflandırma şu şekilde açıklanabilir: Satirin temel hedeflerinden biri, bünyesindeki "saldırganlık"ı kontrol altına almaktır; bunu da, genel olarak, spesifik ve tarihi "gönderme" (referans) özellikleri taşıyan bir/birkaç kurban figürüne yönelik "oyuncu" bir yaklaşımla başarır, bu yaklaşım, satirin hedef aldığı kişiyle ilgili ve okuyucunun paylaşabileceği varsayılan bir "yargı"nın varlığını ima eder diyebiliriz. Edebiyat eleştirisinde tartışmalı bir konu olan "gülme" olgusu ve bunun "komik"le bağlantısı diğer satir kuramcıları tarafından da ele alınmıştır. Örneğin, Bakhtin'in "karnaval gülüşü" adını verdiği ve "Menippea" türüyle bağlantısı kurulan gülme, halk kültürünün bir unsuru olarak değerlendirilebilir: "Karnaval gülüşü", metinler tarafından oluşturulan ya da kışkırtılan bir gülüş olmaktan çok, metinlerde rastlanan ya da metnin yansıttığı bir gülüş olarak belirir. Geçen yüzyılın önemli düşünürlerinden Bergson, "gülme"nin yaşayan bir varlığın üzerine "mekanik bir sistemin empoze edilmesi"nden kaynaklandığı görüşündedir. Fransız şairi Baudelaire ise, gülmeyi atavistik ve nahoş bir olgu olarak görür ve kaynağını Hobbes'tan alan bir kuram çerçevesinde, bireyin "üstünlük duyguları"nı ifade etmeye yarayan ve "güç" kavramıyla alakalı bir durum ola-

rak değerlendirir. Buna göre "gülme", "homurdanmanın kibarlaştırılmış formu"dur. Burada şu husus da belirtilmelidir: "Objektif olarak gülme duygusu esinleyecek metinler"in tespit edilmesi zordur. Çünkü gülme yalnızca toplumsal olarak belirlenmekle kalmaz, aynı zamanda, o toplumun belirli bir sınıfının, anne, baba, kardeş etkilerinin, eğitimin, ırksal ve milli kökenlerin, kısaca içinde yaşanılan topluluk ve coğrafyanın da etkilerini taşır. Bu nedenle, her bir bireyin "gülmesi" parmak izi kadar özel bir durumu gösterir diyebiliriz (Ball, s. 33-34).

Satirin Diğer Edebi Türlerle İlişkisi

Satir türünün ilk ortaya çıktığı dönemlerde, bu türün yazılmasında kullanılan "monolog" ve "komik tiyatro oyunu" gibi formların, okuyucu tarafından herhangi bir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde "tanınabilmesi" söz konusuydu[18]. Ancak, hikâye ya da roman gibi düzyazı türleriyle aynı "anlatı formunu" paylaşan satirlerin yaygınlaşması, söz konusu "tanıma"nın kesinliğinin azalmasına yol açmıştır. Bu durumda, okuyucunun, bazen hatalı olabilen algısına bağlı olarak geliştirdiği "türe ilişkin beklentiler"le, elindeki eserin gerçek niteliği arasındaki bir "uyuşmazlık olasılığı"ndan söz etmek

18 Ayrıca, bir metnin satir olup olmadığını anlamak için kullanılabilecek başka ölçütler de mevcuttur. Örneğin, yazarın metnini bir satir olarak adlandırıp adlandırmadığına bakılabilir. İkinci olarak, yazarın ve metnin daha önceki yazar ve metinlerle olan bağlantısı dikkate alınmalıdır. Örneğin, Erasmus, *Deliliğe Övgü*'yü yazabilmesini Apuleius'un *Altın Eşek*'i ve Seneca'nın *Claudius'un Balkabaklaştırılması* gibi antik çağ satirlerinin varlığıyla açıklar. Bunun dışında, konunun, geleneksel olarak "satire özgü olduğu kabul edilen, eleştiriye uygun konular" arasından seçilmiş olması izleyiciye yapıtın niteliği hakkında fikir verecektir.

gerekecektir. Satirle, örneğin, "klasik gerçekçi roman"ı[19] karıştıran bir okuyucunun, iki tür arasındaki öncelik farklılıkları yüzünden, elindeki satiri "kötü yazılmış bir roman" olarak algılaması mümkündür. Bu sorunun bir çözüme bağlanması, satirin "form paylaştığı" diğer anlatı türlerinden farkının dikkate alınmasını gerektirir: Satir kuramı üzerinde çalışan Alvin Kernan'a göre, satir "kurgu ve gelişim" konularıyla ilgili değildir. Gerçekten önemsediği tek şey, "eleştirdiği nahoş durum"u daha da yoğunlaştırarak teşhir etmektir. Bu nedenle satirin kurgusu (plot) parçalanmış bir kurgudur; bütünlük taşımadığı gibi bir "çözüm"e de (resolution) yönelmez[20]. Satirin tanınmasında şu unsurlar da dikkate alınmalıdır: Kernan'a göre, satirde "kurgu"nun hiç olmamasından çok, değişik edebi türlerin temsil edildiği karma formlar söz konusudur (Kernan, s. 68). Diğer satir kuramcıları da, bu türün nihai bir çözüme ulaşmadığını, satirin bu özelliğinin, "klasik gerçekçi roman"dan beklenen "sonlanma" (closure) niteliğine sahip olmaması nedeniyle bir eksiklik olarak algılandığını belirtir. Örneğin Michael Seidel'e göre, satirdeki "çözüme bağlanamamış kriz durumu" bu türün tipik bir özelliğidir[21]. "Anlatı" biçiminde kaleme alınmış bir satirin, bu formu paylaştığı diğer anlatı türleri olan "klasik gerçekçi roman ve hikâye"nin önceliklerinden uzaklaştığı durumlarda, yapıtı bir satir olarak "tanıyamayan" okuyucular açısından değerlendirme sorunları yaşanması bu yüzdendir: Klasik gerçekçi roman okuyucuları

19 "Klasik gerçekçi roman" kavramını, gelişimini büyük ölçüde 19. yüzyılda tamamlayan, giriş-gelişme-sonuç çizgisini izleyen yapıt anlamında kullanıyoruz; terimin edebiyat kanonunda yer etmiş "önemli eser" anlamı bu çalışma bağlamında kullanılmamıştır.

20 Kernan, Alvin; *The Plot of Satire*, New Haven and London, Yale University Press, 1965.

21 Seidel, Michael; "Crisis Rhetoric and Satiric Power", *New Literary History* içinde, Vol. 20, No. 1, Critical Reconsiderations (Autumn, 1988), s. 165-186.

"bütünlük", "karakter gelişiminde yetkinlik[22]", "gelişme" ve "sonlanma" kavramlarıyla ilgiliyken, satirde bu hususların dikkate alınmaması, tipik bir "anlatı satir"i okuyan, ancak yapıtı klasik gerçekçi roman perspektifinden değerlendiren okuyucunun, eseri başarısız bulmasına yol açabilir. Buna karşılık, roman ve satirin aynı anlatı formatını kullanabilen ancak farklı edebi türler olduğu dikkate alındığında, okur beklentileri de değişecektir.

Yukarıdaki görüşleri şu şekilde açıklamayı deneyebiliriz: Ball'ın kaydettiği, Heather Dubrow, türe ilişkin tanımlar ve beklentilerin, sosyal kodların toplumdan topluma değişmesi gibi, kültürden kültüre değişiklik gösterdiğini söyler. Buna göre, her özgül kültürel ortamın "okuyucu"su(ları) ile, o ortamda dolaşımda bulunan "yapıt"(lar) arasında bir "tür sözleşmes(ler)i" mevcuttur. Bu anlaşma ile yapıtın içeriği, formu, karakterleri, tonu, taşıdığı anlam gibi konulara ilişkin bazı "işaretler" okuyucuya iletilir. Bu gibi "sözleşmelerin", aktarılan kültürel unsurlar aracılığıyla "tarihsellik" kazanmasıyla da, bir çeşit "tür geçmişi" ortaya çıkar. Bunun bir sonucu ise, "okuyucu"nun elindeki yapıta yönelik beklentilerini bu "tür tarihi"ne dayandırmasıdır. Şu halde, "okur"la "metin" arasında yapılan "sözleşme", eserin "satirik bir roman" olduğu mesajını veriyorsa, yani, yapıtta, örneğin, "ironik çarpıtma" ya da "kabalık-müstehcenlik" gibi satir unsurları mevcutsa, "okur"un, bu yapıtta karşısına çıkabilecek "parçalanmışlık" (fragmentation), "sonlanmama özelliği" (lack of closure), "durağanlık" (statis) gibi diğer satir unsurlarını da "beklenen özellikler" olarak peşinen kabul etmesi söz konusu olacaktır.

22 Satirde, karakterler bir komik durumdan bir diğer komik duruma hızla ve genel olarak ara vermeksizin geçerler. Bu karakterlerin genel olarak büyüdüğü ya da geliştiği görülmez. Bazen, metnin sonunda, radikal bir dönüşüm geçirdikleri olur. Bu dönüşüm, satir yazarının okuyucuda ortaya çıkmasını istediği dönüşüme karşılık gelir.

Bu okuyucu, klasik gerçekçi romandan beklediklerini bu yapıttan beklemeyecektir.

Öte yandan, satirik yapıtların teşhis edilmesinin çağımız açısından özellikle güç olduğu da burada belirtilmelidir. Çeviri faaliyetlerinin yaygınlaşması ve globalleşmenin etkisiyle, farklı kültürlerin ürünleri eskisinden daha yaygın bir biçimde okuyucuya ulaşabilmekte, bunun bir sonucu olarak, başka kültürlere ait yapıtların değerlendirilmesine ilişkin zorluklar ve yanlış anlamalar ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak, özellikle postmodern romanda da karşımıza çıkan ve daha önce satire ait bir özellik olarak tanımladığımız "klasik gerçekçi romana ait tür beklentilerinin boşa çıkarılması" olgusu, postmodern roman-satir ayırımını belirsizleştirmektedir. Hattâ bazı yazarlar, "edebiyatın yeni kuralı"nın bu tür beklentileri boşa çıkarmak olduğu görüşündedir. Helen Tiffin'e göre, "sonlanmanın reddi" (refusal of closure) hem postmodern hem de postkolonyal romanın özelliklerinden biri olarak tanımlanabilir[23]. Bu yüzden "satirik roman"la "postmodern roman"ın birbiriyle karıştırılması söz konusu olabilmektedir (Ball, s. 15-17). Bu durum bize, edebiyat eleştirisinin, okunan metnin tür olarak hangi kategoriye ait olduğu konusunu öncelikle araştırması, dolayısıyla okur beklentilerinin alacağı biçimi yönlendirmesi gerektiğini düşündürmektedir. Örneğin, bu bölümde ele aldığımız Türk edebiyatının "komik yazar"ları Abdülhak Şinasi Hisar ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, "klasik gerçekçi romancılar" olarak değil de "satir yazarları" olarak değerlendirilmelerinin, Türk edebiyat tarihindeki yerlerini değiştireceğini söyleyebiliriz.

Satirin postmodern metinlerden ayrılması konusunda aşağıdaki ölçütün yararlı olacağı kanısındayız: Satirin "dış dün-

23 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin eds.; *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, New York, Routledge, 1989.

yaya göndermede bulunduğu" hususu dikkate alındığında, postmodern metinlerin "yorumu ve dış dünyayı tartışmayı reddeden" tutumlarından radikal biçimde ayrıldığı görülecektir. Alan Wilde'a göre, "postmodern ironi", "anlamın ifade edilemezliği"ne ilişkin bir kabullenme halini içerir. Satir ise okuyucu ile iletişim kurma ihtiyacında olan bir türdür. Ancak bu ayırımın da mutlak bir ölçüt oluşturamadığını burada belirtmeliyiz[24].

Satir'in "gerçekçi görünmeye" özen gösteren bir tür olduğunu belirtmiştik. Bunun başlıca sebebi, "gerçekçi bir anlatı"nın "ikna değeri"nin diğer anlatı türlerine göre daha yüksek olması ve satirin belirli hedeflerin yıpratılmasını ya da belirli kurum ve kişilerin ıslahını, "okuyucu/izleyicinin zihninde uyandırdığı kanaatler" aracılığıyla sağlamaya yönelmesidir. Öte yandan, satirin ne ölçüde gerçekçi bir tür olduğu konusu tartışmalıdır. "Gerçekçi edebiyat"la satir arasında şöyle bir ayırım yapabi-

24 Wilde, Alan; *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Johns Hopkins UP, Baltimore, London, 1981. Postmodern ironi, Wilde'ın "anironic" adını verdiği bir kavram üzerinden anlaşılabilir. "Anironic", ironinin kendi zıddını çağırması, yani parçalanmış ve temsil edilemez bir gerçeklik karşısında, ilişki kurma ve bütünlük sağlama isteklerinin ortaya çıkması halidir. Postsatirik dönemde bir yandan evrendeki uyumsuzluklara ilişkin algı (ironi), bir yandan da bu algıya yönelik bir alternatif (anironi) yaratılarak hissedilen gerçeklikle başa çıkılması söz konusudur. Wilde'a göre, mutlak ironi bu iki olguyu da içinde barındırır. Bu durum, gerçekliğin parçalanmışlığı ve yorumlanamazlığına ilişkin algıyla, dünyaya anlam verme yönündeki insan isteğinin bir bileşimini ifade eder de diyebiliriz. Bunun yanı sıra, "yazı"da da ister istemez bir yere yönelme ve gönderme yapma eğilimi bulunduğu dikkate alınmalıdır. Bu açıdan, gerçeğin yorumlanamazlığı görüşü ile edebiyatın her halükarda bir gönderme yapma, yani bağlantı kurma ve dolayısıyla yorumlanabilir/anlaşılabilir olma eğilimi bu olgunun iki yönü olarak görülmelidir. Bu çerçeve içinde "kara mizah" kavramına kısaca değinebiliriz: "Kara mizah" dünyayı yorumlama çabalarına karşı bir tür direnci ifade eder; satir geleneğiyle bağlantılı olmakla birlikte, herhangi bir ahlaksal mutlaktan yola çıkmadığı için, satirden farklı bir yönü de vardır. Bkz. Robert Scholes, *Black Humor*, Bantam, New York, 1965.

liriz: Satir propaganda amaçlıdır; eleştirmeyi uygun gördüğü şeyi komik bir perspektif üzerinden teşhir eder. Her ne kadar gerçekçi görünmeye çalışsa da, aslında "taraflı" bir türdür. Gerçekçi edebiyatsa, ele aldığı malzemeyi daha seçici bir biçimde kullanır ve gerçeği anlatmaya daha çok yaklaşır diyebiliriz. Bu açıdan, satirin "gerçeği gösterme iddiası"nın, aslında az çok "çarpıtılmış bir resim" oluşturmaktan öteye gidemediği söylenebilir. Satir, bu çarpıtılmış resmi, "olması gerektiğini ya da başka bir zaman/mekânda mevcut bulunduğunu iddia ettiği" bir diğer dünyanın tasviriyle, "karşıtlık ilişkisi" içinde teşhir eder. Bu durumda, satirin, çarpıtarak yansıttığı bir "gerçek dünya" ve bu dünyayı karşılaştırdığı bir "ideal-fantastik dünya" vardır da diyebiliriz. Bu açıdan görüldüğünde, bazı satirlerin temel özelliğinin, konularındaki "olanaksızlık hali" olduğu söylenebilir. Bu yapıtların da kendilerine göre gerçekçi görünmeye gayret ettiği söylenebilecekse de, uzun bir satirin, "dış dünyaya ilişkin gerçeklik algısı askıya alınmadan" okunmasının zor olduğunu belirtmeliyiz. Bu kapsamda, klasik gerçekçi romanda rastlandığı biçimde gerçekçi görünme kaygısının önplana geçmediği satirlerde, "başka dünyalar" ya da "gelecek ya da geçmiş zaman öyküleri" ve "hayvan masalları" gibi unsurlara sık sık rastlandığı söylenebilir[25].

Satirin temel bir özelliğinin, yapısında bulunan ve "komik" aracılığıyla ifade edilen "saldırganlık unsuru" olduğu ge-

25 Bu tür fantastik satirlerde "gerçeklik izlenimi"nin ayrıntılara yönelik detaylı tasvirler ve *Hayvan Çiftliği* gibi yapıtlarda olduğu gibi, dış dünyada karşılığı olduğu hissedilen "alegorik yapılar" aracılığıyla oluşturulması söz konusudur. Burada şu da ilave edilmelidir: İleride göreceğimiz gibi, her edebi türün kendi "normallik" ve "fantastik" standardı farklıdır. Örneğin bir peri masalının yapısal özellikleri, doğaüstü unsurların "normal" sayılmasını gerektirir. Bu durumda satirin hangi özgül edebi türün formu içinde yazılmış olduğuna dikkat etmek gerekecektir. Aristophanes'in *Kuşlar* adlı komedisi ve Aupelius'un *Altın Eşek* adlı yapıtları bu kapsam içinde ele alınmalıdır (Highet, s. 158, 208).

nel olarak kabul edilmektedir. Bu çerçeve içinde, satirin yine "saldırı amaçlı" yan türler olan "invective" (yergi-tahkir) ve "lampoon"un (taşlama) yanı sıra, iki "komik tür" olan, "komedi" ve "fars"la ilişkisinden söz edilmelidir. Komedi, kural olarak "yaralayıcı olmayan" bir türdür diyebiliriz. Güldürmeyi ya da en azından gülümsetmeyi amaçlar. Fars ise komediden daha komik bir türdür; farsın güldürmek için her şeyi feda edebilen bir tür olduğu ve "bayağı" olmakla suçlandığı da anımsanmalıdır. *Invective* ve *lampoon* ise esas olarak "nefret duygusu"nu ifade etmeye yönelen türlerdir, ayrıca komik olmak zorunda değillerdir. Buna karşılık, komedi ve farsta eğlenme ve bazen de sevgi duyma unsurlarının öne çıktığı söylenebilir. Satir bu komik ve saldırgan özellikli iki ayrı grubun ortasında yer alır. Komediden daha saldırgandır; ancak *invective* ve *lampoon*'daki "saf nefret duygusu"nun satirin ahlaki "öğüt verme" ve "kötüyü cezalandırarak ıslah etme" amaçlarına aykırı olduğu öne sürülmektedir. Buna göre, *invective* ve *lampoon*'un amacı bir düşmanı yok etmekken, komedi ve farsta, insan zaaflarına ve uyumsuzluklarına yönelik eleştirel ancak yıkıcı olmayan bir gülme vardır. Satirde ise kötülüğü cezalandırmak, "gafil ve saf" kişilere gerçeği göstermek bir amaç olarak belirir. Ancak bu amaca erişilemese bile, eleştirilen unsurların teşhir edilmesi de kendi içinde yeterli bir hedeftir (Highet, s. 155-56).

Satirin kurgu, üslup, ton ve dil üzerinde, "abartı" ya da "aşırı sadeleştirme" ya da "indirgeme" diyebileceğimiz tekniklerle, özellikle de "komik" (wit) unsurların kullanılmasına yönelik bir anlatı stratejisine dayalı olduğunu belirtmiştik. Bu noktadan itibaren, satirin kullandığı "komik teknikleri" daha spesifik bir biçimde ele almak yerinde olacaktır. Satir, en çok "parodi teknikleri" aracılığıyla kurgulanan bir edebi türdür. Önceki bölümde ayrıntılı bir biçimde incelediğimiz parodinin, alt-grupları olan "travesti" ve "pastishe"le ilişkisinin sınırlarının kesin olmadığını burada bir kez daha anımsatalım.

Bir yaklaşıma göre, parodi "üsluba yönelik bir eleştiri"yi ifade ederken, travesti daha çok "konu"ya yönelir. Ancak, üslupla konunun iç içe geçmesine yönelik genel bir eğilim olduğu hatırlanırsa, bu ayırımın uygulanabilirliğinin kuşku götürdüğü anlaşılacaktır. Pollard'ın yaptığı bir başka ayırımsa, parodiyi "üst", travestiyi ise "alt seviyeden bürlesk" (burlesque=alay) olarak tanımlamaya dayanır[26]. Buna göre, parodide "karakterler kendi statülerini aşan bir dil kullanır". Travestide ise "üst tabakanın bayağı bir dil kullanması" söz konusudur. Parodi ya da üst seviyeden bürlesk "alay amaçlı övgü"yü kullanırken, travesti ele aldığı karakter ya da üsluba "doğrudan doğruya saldıran" bir türdür (Pollard, s. 40). Parodiler, zaman zaman, değindikleri yapıt ya da üslup/türle eleştiriden ziyade "sevgi/hayranlık ilişkisi" kurmakla birlikte, parodinin genel olarak eleştirel bir tür olduğunu ve çoğu parodinin "satir özelliği taşıdığı"nı tekrar vurgulamak istiyoruz. Bu nedenle, satirin "edebi tür" ve parodinin bu türün yazıldığı "teknik" olarak tanımlanmasının doğru olacağı kanısındayız.

Knight'a göre, satir ele aldığı söylemi "taklit etme" özelliğine sahiptir. Bu nedenle, dilin nasıl kullanıldığı konusu satir için çok önemlidir. Satirin taklit ettiği dil, o kültürün sorunlarını yansıttığı zaman, satirin işlevlerinden biri sosyal karmaşanın dili nasıl etkilediğini göstermektir. Kullanıcıların amaçlarına göre "çarpıtılan" dil, satir tarafından ironik bir biçimde kullanılır. Burada, özel kullanıcıları dışında kalanların anlayamayacağı özel bir dil doğmuştur diyebiliriz. Bir başka deyişle, bu tür satir, sosyal karmaşa yüzünden anlamsızlaşan dili teşhir etmektedir[27]. Metinde kullanılan dil, metnin kendi

26 Pollard, Arthur; *Satire*, Methuen, London, 1970.

27 Knight, Charles A.; *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
Bu tekniğin uygulaması için bkz. parodi bölümü inceleme metinlerinden *Mylassiad*. Ayrıca Slovak edebiyatının başyapıtı sayılan Vilikovsky'nin *Evergreen is...* adlı yapıtı bu tekniği yoğun olarak kullanan bir metin ola-

koşulları içinde doğal olarak algılanabiliyorsa, bu kullanım normal sınırları içinde kabul edilmelidir. Ancak, eğer otantik olarak algılanmıyorsa, o zaman satirik amaçlarla kullanıldığı söylenebilir. Palmeri, Bakhtin'den yola çıkarak, romanda "resmi diller"le alt tabakanın konuştuğu "gayri resmi diller" arasındaki çatışmayı ele alır. Palmeri'ye göre, bu iki dil arasındaki çatışma "parodik stilizasyon" özelliği kazanabilir. Burada, "temsil eden söylem"in hedefleriyle, "temsil edilen söylem"in hedefleri arasında bir uyumsuzluk hali söz konusudur. Bu bağlamda, parodinin işlevi, temsil edilen dildeki zayıflıkları teşhir etmektir denilebilir[28]. Öte yandan, Hutcheon'ın da dikkat ettiği gibi, parodinin saldırısının uyarlanan ya da taklit edilen forma yönelmemesi de mümkündür. Örneğin, "sahte epik" (mock epic) bir tür olarak "epik"e saldırmaktadır diyemeyiz. "Sahte epik"in amacı, parodi edilen metnin savunduğunu iddia ettiği ideallere dayanan "çağdaş hayatın yapmacıklılığı"nı teşhir etmektir (Hutcheon, s. 44).

Satirin kullandığı bir diğer teknik olan ironi, Muecke'nin tanımına göre, şu temel karakteristiklere sahiptir: İronide öncelikle ironistin ya da "gözlemci"nin bir duruma ilişkin algısıyla, (eğer varsa) ironinin saldırdığı kişinin yani "ironinin kurbanı"nın aynı olaya ilişkin algısı bir arada sunulur ve bu iki algı arasında bir "uyumsuzluk ve zıtlık hali"nin bulunduğu vurgulanır. "İroninin kurbanı", olup bitenden ve algısının yanlışlığından habersizdir. Burada, konumuz açısından bizi ilgilendiren şey şudur: İroninin "belirli kişi ya da kurumlara yönelik satir" amaçlı olarak kullanılmaması halinde, eleştirinin yöneltildiği bir "kurban figürü"nden söz edilemeyecektir. Bu durumda, hayatın sunduğu "çözümü olanaksız durumlar

---

rak ilgi çekicidir. İngilizce çevirisi için bkz. Pavel Vilikovsky, trans. Charles D. Sabatos, *Evergreen is...* Northwestern University Press, Illinois, 2002

28 Palmeri, Frank; *Satire in Narrative: Petronius, Swift, Gibbon, Melville, and Pynchon*, Austin, University of Texas, 1990.

ve seçimler"e ilişkin ironik bir tavırdan ve dolayısıyla "evrene yönelik bir satirden" söz etmek mümkündür. Booth'a göre, bir metnin okunması sırasında, "okuyucu beklentisi" ile "metnin düz okuması"ndan çıkan sonuç arasında büyük bir "açıklık" oluşmaya başladığı zamanlarda, okuyucunun zihninde, okunan şeyi "ironik olarak değerlendirme eğilimi" doğar. İnsan zihninin bu eğilimi yüzünden, beklentilerimize uymayan şeyleri ironik ifadeler olarak görmemiz ve bu doğrultuda yorumlamamız söz konusu olmaktadır. Bu da ironinin varlığını belirleme çabalarını güçleştiren bir olgudur.

Satirin kullandığı bir diğer teknikse "grotesk"tir. Grotesk, genel olarak, "komikle korkuncun ani ve uyumsuz bileşimi" olarak tanımlanmaktadır. Özellikle, "ölüm'ün komik'le bir araya gelmesi", "fiziksel anormallikler", "insana ait olmayan unsurların insanda ortaya çıkması" gibi konular groteskin alanına girer. 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. Yukarıda sözü edilen bütün bu teknikler, "üst seviyeden olanın alt seviyeye çekilmesi"ni amaçlayan "uyumsuz yanyana getirmeler ve dönüştürmeler"i içermektedir. Fletcher'a göre, satirin hiyerarşik olarak üstte bulunanı, kutsal ve ciddi sayılanı "indirme işlevi", komik ve groteskin "balon-söndürme" işleviyle benzerlik gösterir[29].

29 Bkz. Joseph Bentley; "Semantic Gravitation: An Essay on Satiric Reduction", *MLN* 30 (1969), 3-19.

Joseph Bentley'in "semantik yerçekimi prensibi" olarak adlandırdığı bir ilke, "en üst seviyeden" olan şeylerle "en alt seviyeden" olan şeylerin bir araya gelmesi halinde, üst seviyeden unsurların alt seviyeden unsurlar düzeyine ineceğini öngörür. Satirin birbirine zıt unsurları bir araya getirme özelliği dikkate alındığında, bu olgunun işlevselliği anlaşılacaktır. Bentley'e göre, bayağı ile yücenin karışması, insanın bayağılık doğrultu-

Hodgart'a göre, nükteli sözler ve şakalar da (wit), bilinçdışına ait gizli ve zıt nitelikli bazı unsurların maharetli bir biçimde bir araya getirilmesini ve bu yoğun içeriğin aniden açığa vurulmasını öngörür[30]. Satir, şaka ve nüktenin bu özelliğinden

---

sunda "düşmesine", bir hayvana dönüşmesine yol açar. Benzer biçimde, farklı söylemlerin ve üslupların karışması halinde de, üst düzey unsurlar alt düzey unsurlara yaklaşır. Bentley'e göre, zihin/beden ikiliğinden yola çıkan "satirik grotesk", insanı fizyolojiye indirgeyerek sadizminkine benzer bir yöntem kullanır. Nasreddin Hoca'nın mescitte eşekle cinsel ilişkide bulunma fıkrası groteski örneklendirme kapsamda ele alınabilir. Fıkrada, Hoca bir eşekle cinsel ilişkide bulunurken suçüstü yakalanır. Kendisini yakalayan adam "Tüh sana, mescitte bu yapılır mı", diye çıkışır. Hoca "Elimde iş olmasa sana mescide tükürmeyi gösteririm", diye cevap verir. Burada kutsal bir mekânın iki türlü kirletilmesi olgusuyla karşı karşıyayız. Bunlardan ilki, yani Hoca'nın eylemi, kutsal mekânı kirletmişken, Hoca bir "gesture" yaparak durumu tersine çevirir, kendi eylemini normalleştirip (elimdeki iş) mekânı kirletme suçunu tüküren adamın üstüne atar. Burada, bir yandan kutsallığın insan fiziğinin en alt seviyeden fonksiyonları aracılığıyla kirletilmesi, bir yandan da, daha az ve çok bayağı fizyolojik unsurlar arasındaki hiyerarşinin ironik bir biçimde tersine çevrilmesi olgusuyla karşı karşıyayız.

Dinsel amaçlı orji törenleri de bu kapsamda ele alınabilir ve Hoca'nın bu gelenekle ilgisi sorgulanabilir. Eliade, festivallerdeki orgiastik özelliklerin "bütünlük" ve "ayrışmamışlık" fikirlerinin temsil ettiği "ilksel bir varoluş durumuna geri dönme isteği"ni yansıttığı kanısındadır. Girard da günah keçisi kavramının bütün din ve törenlerin kökeninde bulunduğunu düşünür. Burada "iyi şiddet"le "kötü şiddet" arasında bir ayırım yapılmaktadır; cinsellikle şiddetin bağlantısı da bu kapsamda ele alınmalıdır. Cinsellik, şiddet ve komik arasında yakın bir bağlantı mevcuttur. Bkz. Rene Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1977.

Wolfgang Kayser'in tanımladığı groteskte ise komik olanın yerini korkutucu olana bıraktığı görülür. Bu anlayış, "ölümün doğumla karşılandığı bir sistem"in, yerini, bireylerin "yeniden doğuş olanağı bulamadan öldükleri" modern zamanlara bırakmış olmasıyla ilgilidir. Kayser'e göre, grotesk gerçekle fantastik olanı bir araya getirir. Bkz. Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weinsstein, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

30 Hodgart, Matthew; *Satire*, New York, McGraw-Hill, 1969.

yararlanarak, umulmadık kombinasyonlar yaratmaya, böylece, alışılmış düşünce yöntemlerini sarsarak hiyerarşilerin, kurumların ve alışılagelmiş şeylerin yapaylığını su yüzüne çıkarmaya yönelir diyebiliriz (Fletcher, s. 4).

Satirin, standart olarak aldığı bir "geçmiş zamanı idealize ederek", nostaljik bir bakışla "çağdaş sorunlar"a yöneldiği görüşü, Ronald Paulson tarafından savunulmuştur[31]. Günümüzde, bu görüşün taraftarları arasında Frank Palmeri ve Leon Guilhamet[32] önemli bir yer tutmaktadır. Palmeri, *Satire in Narrative* adlı yapıtında, satir yazarının geçmişte bulduğu "bütünlük ve tutarlılığı", çağdaş yaşamın içine düştüğü "belirsizlik ve dağınıklık"la karşılaştırdığını belirtir. Palmeri'ye göre, satirde özellikle parodinin kullanımı ile "hiyerarşik değer yargıları"nın ve "düşünce sistemleri"nin sorgulanması mümkün olmaktadır. Satir, parodiyi hem başka metinleri, hem de kendi kendisini eleştirmekte kullanarak, tek bir perspektife bağlanmaktan kaçınır; böylece, farklı anlayışların bir arada temsil edilebilmesine olanak sağlar (Palmeri, s. 2-3). Bu çerçeveden bakıldığında, Palmeri'nin kuramının, satire "yıkıcı" ve "hiyerarşi karşıtı" bir işlev yüklediğini belirtmek gerekir. Bu "hiyerarşi karşıtlığı", nihai olarak satirin kendi kurduğu değer sistemine de yönelir; burada satirin "kendi kendisini parodi edişi"nden söz edebiliriz. Palmeri'nin kuramında, satir "geçmişin güzelliği" ile "şimdiki zamanın düşkünlüğü" arasındaki bir zıtlık çerçevesi içinde, çağdaş hayatın bütün unsurlarına eleştirel bir biçimde yaklaşmaktadır. Guilhamet'in tanımlamasında ise, "gerçek tarih", satirin idealizasyon ve karşılaştırma amaçları için işlevsel olmaktan çıkmıştır diyebiliriz. Guilhamet, geçmişte bulunan "altın çağ"ın, bir tarih

31 Paulson, Ronald; *The Fictions of Satire*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967.

32 Guilhamet, Leon; *Satire and the Transformation of Genre*, University Of Pennsylvania Press, Philadelpha,1990.

dönemi olmaktan çok, bir "edebi tür"le ve bu türün temsil ettiği değerlerle ilgili olduğu kanısındadır. "Edebi tür" (genre) bu anlamda, "kurumsal düzen"i temsil etmektedir; satir yazarı "kaotik şimdiki zaman"a ve "bilinemeyen bir gelecek"e karşı "düzenli geçmiş"i tercih eder (Guilhamet, s. 164-66). Bu açıdan bakıldığında, epik, trajedi ya da "yansılamaya dayanmayan" (mimetik olmayan) türler yani tarih, felsefe ve hitabetin idealize edildiği görülür[33]. Northrop Frye ise, satir yazarının geçmişteki bir altın çağa yönelik özleminin, biri günümüze ait "saçma" görünümlü bir toplumla, diğeri geçmişte kalan "normal" bir topluluk arasındaki mücadeleyi ifade ettiğini söyler.

Satirin Alt Türü Menippea

Bu noktada, bazı yazarlar tarafından satirin bir alt türü olarak kabul edilen "menippea" üzerinde kısaca durulması yararlı olacaktır. Eski Yunan çağında, Gadara'da yaşamış olan Menippus'un yapıtlarına izafeten "menippea" olarak adlandırılan bu tür, özellikle Bakhtin'in çalışmaları sonucunda edebiyat eleştirisinde bir yer bulmuştur. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* adlı yapıtında, "menippea"nın temel özelliklerini tanımlamaya girişir[34]. Buna göre, menippea, karnaval zamanlarına özgü neşeli bir ruh durumunu, topluma hakim olan genel bir görelilik halini yansıtan bir "araç" olma özelliğini taşımaktadır. Bakhtin, bu türün 14 temel karakteristiğini

33 Bu açıdan bakıldığında, *Şıpsevdi*'de Meftun'un ve Frenk karakterlerin retoriği "felsefenin parodisi" olarak kabul edilebilir. Aynı şekilde *Mylassiad* da "tarih yazıcılığının satirik parodisi" söz konusudur. *Şıpsevdi*'de geçmiş "altın çağ" Avrupa'da yaşanmıştır ve yaşanmaktadır. Avrupa'nın geçmiş ve şimdisi, Türkiye'nin "gelecek"ine karşılık düşer.

34 Bakhtin, Mikhail; *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, trans. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Ardis, 1973.

saptar: 1. Komik unsur; 2. "Dış gerçeklik"e uyma zorunluluğunu ortadan kaldıran ve hem kurgunun, hem de felsefi düşüncelerin serbest kaldığı bir "tarihten bağımsızlık" hali; 3. Buna bağlı olarak "fantastik"in serbest kullanımı; 4. Fantastik ve semboliğin "kaba naturalizm"le birlikte bulunması; 5. Dünyanın genel gidişiyle ilgili "büyük ölçekli" konuların ele alınması ve buna bağlı olarak "nihai" soruların sorulması; 6. Olympos'tan yeraltı dünyasına kadar uzanabilen bir kurgusal yapı ve bu sayede "ölülerle temas kurma olanağı"nın tanınması; 7. Hayata ilişkin "gözleme dayalı olgular"ı değiştirecek biçimde "deneysel bir fantastik"in kullanımı; 8. "Ahlaki-psikolojik deneycilik" yoluyla, olağandışı ve anormal şeylerin ya da insanın ahlaki ve psikolojik yapısının, örneğin "delilik" olgusunun ele alınması; 9. Önceden belirlenmiş toplumsal kurallara uyma zorunluluğunu kaldıran "skandal sahneleri"; 10. Keskin zıtlıklar; 11. Bilinmeyen ülkelere "yolculuk" ya da "rüya" gibi sosyal ütopyaların ele alınışı; 12. "Şiir ve düzyazı gibi diğer edebi türlerin yaygın biçimde metne dahil edilmesi; 13. Bu özelliğe bağlı olarak, çok üsluplu ve çok tonlu yapıtların ortaya çıkması; 14. Yerel ve çağa ilişkin meselelere yönelme eğilimi; denebilir ki bu sonuncu eğilim, "menippea"yı antik çağın gazetecilik edebiyatı haline getirir.

Bakhtin'e göre, bir edebi tür "şimdiki zamanda yaşamakla birlikte", bir yandan da "geçmişini hatırlar", bir diğer yandan da "geleceğe uzanır". Bu anlamda, Dostoyevsky, Menippea'nın kendine özgü niteliklerini taşıyan "tür hafızası"nı araştırarak, çağdaş roman anlayışının köşe taşlarından biri olan "çok seslilik" kavramının (polyphony) ilk uygulayıcısı olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Menippea, "romanın öncülü" olarak tanımlanabilir. Fletcher, "satir"le "menippea"nın farklı türler olduğu görüşünden yola çıkarak, Bakhtinci bir perspektiften bakıldığında, menippea'nın "dialogic" olduğunu, buna karşılık belirli bir hedefe yönelen satirin "monologic" sayılma-

sı gerektiğini belirtir. Bu açıdan, "menippea"nın postmodern edebiyatla ilişkisinin, "satir"in postmodern edebiyatla olan ilişkisinden daha fazla olduğu söylenebilir[35]. Northrop Frye'ın satir konusundaki görüşlerini Bakhtinci bir perspektiften ele alan Fletcher şu sonuçlara ulaşmaktadır: Öncelikle, Frye'ın terminolojisinde "ironi"nin, "komik"ten "trajik"e kadar altı aşamada yer aldığını anımsatalım. Bu aşamaların ilk üç tanesi "satir"e aittir. Frye'a göre, satir yapısal olarak "komik"e yakın bir ironidir. Biri "normal" diğeri "saçmalayan" iki topluluk arasındaki "komik" mücadeleyi ifade eder. Bir yönüyle "fantezi unsuru" açısından, diğer yönüyle "ahlaki" açıdan ele alınabilir. Buna göre, satirde iki temel yön vardır: bunlardan ilki "saçma", "grotesk" ya da "fantezi"ye dayalı bir "mizah duygusu" (humor ve wit), ikincisi ise satirin eleştirisinin yöneldiği "saldırı nesnesi"dir (Frye, 1957, s. 224). Fletcher'a göre, bu noktaya kadar tartışılan ve satire ait olan tekniklerin tümü Bakhtin'in tanımladığı "menippea"da da zaten mevcuttur. Ancak, "menippea"daki komik tekniklerin kullanımı, esas olarak, eleştiriye değil, "kutlama"ya ve "karnaval"a yöneliktir. Menippea'da ya da "karnaval komiği"nde amaç, üst tabakadan olanın aşağı çekilerek yok edilmesi değildir; burada, daha çok, "her şeyin ölüm aracılığıyla yeniden doğduğu fikri"ne komik aracılığıyla dikkat çekilmesi söz konusudur. Bu açıdan görüldüğünde, Bakhtin'in tanımladığı "menippea"nın "baş"ın "vücut"la, yani "ruhun bedenle" ya da "zihnin organizmayla" temasının kurulmasını amaçladığı anlaşılacaktır (Fletcher, s. 1-7). Bu konuda çalışan bir diğer araştırmacı olan Weinbrot'a göre ise, "menippea", "yüksek" ve "kısık sesli"

35 "Dialogic" bir metin, kendi içinde farklı sesler ve görüşler barındırabilirken, "monologic" bir metin tek bir hedefe odaklanabilen bir metindir. Bu yüzden mesajı olan metinlerin "monologic" olduğu söylenebilir. "Dialogic" metinde farklı ses ve görüşlerin nihai bir uzlaşmaya varması da gerekmez.

olarak iki kategori içinde değerlendirilebilir[36]. İlkinde, yazar gitgide daha kızgın ve bağırtkan bir tavır takınırken, "kısık sesli menippea"da, yazar, teşhir ettiği sorunun çözümünü de göstermektedir. Buna göre, satirin ana metni ek metinler aracılığıyla genişletilerek, ele alınan dünyanın tehlikeleri daha iyi anlatılabilir. Weinbrot, "menippea"nm yazıldığı türü kendi aleyhinde kullanabileceği; alt ya da yan metinler aracılığıyla ana metni daha karanlık bir metin haline de getirebileceği kanısındadır (Weinbrot, s. 7-15). Burada nihai amaç, kullanılan bütün form ve teknikler aracılığıyla, sonunda başarısızlığa uğransa bile, tehlikeli bir dünyaya karşı direnme ya da protestoda bulunma fikridir.

Satir'le "menippea" arasında yapılan ve bazen farklı perspektifleri yansıtan bu ayırımların, gerçek bir tür farklılığını göstermekten çok, en fazla bir alt kategori olarak tanımlanabilecek bir grubunu gösterdiği kanısındayız. Bir yapıtın satir mi yoksa menippea mı olduğu konusu, büyük ölçüde okuyucunun yorumuna bağlı bir durum olarak görünmektedir. Özellikle neşeli ve eleştiriden çok, toplumun ölüm karşısında gösterdiği "sağlıklı" tepkiyi yansıtan bazı satirlerin, "menippea" olarak adlandırılması mümkün gözükmektedir. Yazarın niyetinin ne olduğu da önemlidir: Örneğin, Hüseyin Rahmi'nin, *Şıpsevdi*'nin girişinde, amacının komik bir roman yazmak olduğunu söylemesi, bizi bu yapıtın bir "menippea" olup olmadığını düşünmeye yönlendirecektir. Ancak, eserin gelişimi, *Şıpsevdi*'ye keskin ve kötümser bir satir özelliği kazandırır. Bu durumda, eserin bazı sahnelerinin, örneğin kadınların tramvay yolculuğu gibi çok neşeli sahnelerin, metnin içindeki "menippea" örnekleri olduğu söylenebilecektir.

36 Weinbrot, Howard D.; *Menippean Satire Reconsidered*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

Satirde Karakter Sorunu ve Kahramanın Rolü

Satir türü yapıtlarda, zaman zaman saf ve iyi niyetli, zaman zaman da kötü niyetli ve maceracı karakterlerin ağırlıklı bir yeri vardır. Bu kişiliklerin, klasik gerçekçi romanın çok boyutlu kahramanıyla karşılaştırıldığında tek yönlü ve göreli olarak yüzeysel oldukları söylenebilir. Bu nedenle, satir türü yapıtlarda gerçek bir "kahraman" figürünün bulunup bulunmadığı tartışmalıdır. Genel olarak "abdal", "soytarı", "köy delisi" gibi figürlerin satir türü yapıtların ana kişileri arasında olduğu söylenebilir. "Anlatıcı karakter"in, metnin bir kişisi olarak belirmesi durumunda ise, bu kişiliğin nasıl yorumlanabileceği konusu, satir kuramında tartışılan bir hususdur. Welsford, tipik bir satir karakteri olan "soytarı"nm hem alaycı-saldırgan olma özelliği taşıdığını, hem de "kurban" rolünde bulunduğunu vurgular[37]. Bu durumun, soytarının bir tür "günah keçisi" olma özelliğiyle, hasat festivalleri ve kurban figürüyle ilgili olduğu da söylenebilecektir. Fiziksel kusurlar ve sorunların soytarılıkla bağdaştırılması da kurban olgusuyla ilgilidir. Bu noktada bir parantez açarak, sözü edilen hususların Türk edebiyatının en önemli komik figürü olan Nasreddin Hoca için de geçerli olduğunu belirtelim. Örneğin, "ben senin gençliğini de bilirdim" fıkrasında olduğu gibi, Hoca'nın fiziksel yetersizliklerinin, beceriksiz ve işe yaramaz bir yönü bulunduğu hususunun fıkralarda sık sık vurgulandığını görürüz. Söz konusu fıkrada Nasreddin Hoca bir ata binmeye çalışır; ancak başaramaz. Bunun üzerine "Hey gidi gençlik hey!" diyerek fiziki yetersizliğini ilerleyen yaşıyla izah etmeye çalışır. Ancak çevrede kimsenin olmadığını görünce, sözlerini "Biz senin gençliğini

37 Welsford, Enid; *The Fool: His Social and Literary History*, New York, Anchor Books, 1961.

de biliriz," diyerek tamamlar: Hiçbir zaman fiziksel anlamda güçlü ve becerikli bir kişi olamamıştır. Bu gruba giren gerçek ve (Hoca gibi anonim) figürler, bir yönleriyle büyü fikriyle ilgilidir, bir yönleriyle de kurbanlık günah keçisi olmaya uygundurlar. Bu olgu, örneğin Nasreddin Hoca'nın "cübbenin içinde ben de vardım" fıkrası gibi fıkralarının yorumlanmasında da kullanılabilecektir. Bu fıkrada, Nasreddin Hoca'ya bir gece önce evinden gürültüler geldiği söylenir. Hoca, "Bizimkiyle atıştık, cübbemi merdivenden yuvarladı," diye cevap verir. Komşularının, bir cübbenin o kadar ses çıkaramayacağını söylemesi üzerine, "Eh, içinde ben de vardım," diye cevap verir. Hoca, dayak yiyen, kötü muamele gören ve bunu gizle(ye) meyen bir soytarı rolündedir. Bu yönüyle bir kurban figürü özelliği gösterir.

Konuyu biraz daha açabiliriz: Öncelikle, soytarı figürünün birbiriyle çelişkili görünen iki ayrı grup özelliğinin bulunduğu söylenebilir: Soytarı bir taraftan fiziksel beceriksizlikleriyle dikkat çekerken, diğer taraftan, cambazlarda ya da sirk numaracılarında görüldüğü gibi, tam ters yönde bir başarıyı temsil edebilir. Bu iki grup özellik, bir taraftan toplumsal normların gerisine düşen ve bu yüzden, nihai olarak, toplumdan sürülen bir karakteri, bir diğer taraftan da, hayatın ortalama akışının ötesine geçebilen ve bu nedenle mevcut gerçekliği "sarsan" bir başka karakteri tanımlamaktadır. William Willeford, soytarı figürünün beceriksizliğini vurgular[38]. Pearce ise soytarının sosyal açıdan uyumsuzluğu ile akrobatik yetenekleri ve el becerisi arasındaki farklılığa dikkat çekmektedir[39]. Willeford'a göre, soytarı kültürel değerlere karşı "erken çocukluk çağı"na özgü "iyi ve kötü" kavramlarından yola çıkar; eylem ve sözleriyle,

38 Willeford, William; *The Fool and His Sceptre*, London, Edward Arnold, 1969.

39 Bkz. Richard Pearce; *Stages of the Clown*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1970.

nihai olarak, kendi dışında herkesin kapıldığı bir kaosun doğmasına neden olur. Pearce'ın tanımladığı soytarı ise, kendisi de kurban-sürgün durumuna düşen bir kişiliktir. Kanımızca, Pearce'ın tanımladığı karakter Nasreddin Hoca'ya daha yakındır. Soytarı figürü üzerinde çalışan bir başka araştırmacı olan Nicoll'e göre ise "sahne soytarısı" şu temel özelliklere sahiptir: Her seferinde ancak tek bir şey üzerinde yoğunlaşabildiği için sürekli olarak sorunlar yaşar; öte yandan, bu sorunlardan kurtulma yeteneğine sahiptir; ancak, bir sorundan kurtulduğunda, hayatın başka alanlarından kaynaklanan ve genellikle kendi yol açtığı başka bir sorunun içine düşer[40]. Nicoll'den esinlenen Pearce'a göre, geleneksel soytarı dört grup içinde toplanabilir. 1. Nahif, kendi yaptıklarının farkında olmayan basit kişilik; 2. Sokrates'in temsil ettiği, gerçekliği dönüştüren ve teşhir eden, böylece evrenin temel ve rasyonel amacını gösteren karakter; 3. Sürekli yenilik ve değişiklik peşindeki hoplayıp zıplayan soytarı tipi; 4. Bilinçli olarak kuralları yıkan ve ortaya çıkan komik kaostan zevk alan soytarı. Soytarılarda genellikle görülen fiziksel aksaklıklar, cüce ve kamburların bu rolde bulunmaları olgusunun abartılı bir "fallus figürü"yle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Öte yandan, Willeford'a göre, soytarı esas olarak çocukluk dünyasında yaşadığı için, kadınlarla ilişkisi de geleneksel kadın-erkek ilişkisinin dışında kalır. Soytarı figürünün bir kadın avcısı gibi gözüktüğü durumlarda bile, gerçek bir kadın-erkek beraberliği mümkün olamaz. Welsh, örneğin, *Don Quixhote*'un tuhaf dış görünüşlü, kökeni belirsiz ve cinsiyeti şüpheli bir kişilik olduğunu belirtir. Welsh'e göre *Don Quixhote*'un temsil ettiği soytarı ya da abdal figürünün iki temel özelliği vardır[41]. Bunlardan ilki adalete

40 Nicoll, Allaryce; *The World of Harlequin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.

41 Welsh, Alexander; *Reflections on the Hero as Quixhote*, Princeton, Princeton University Press, 1981.36)

yönelik bir arayışı gösterir. Bu arayışın özelliklerinden biri, adaletsiz bir dünyada bu tür bir araştırmaya çıkmanın gülünçlüğüdür. Konuyu açarsak, "adaleti arama" faaliyetinin gülünç görünmesinin nedeni, adalet arayışının "tekrar gerektiren" bir faaliyet olmasıdır. Çünkü hiyerarşik bir toplumsal yapıdaki rol değişimleri, "haklı" ve "haksız" arasındaki ayırım ve bunu izleyen "ödül-ceza" uygulaması ancak kısmen ve geçici olarak başarılabilir. Bu yüzden adalet arayışının idealizmine uymayan bir göreliliği vardır. Welsh'in tanımladığı ikinci özellik ise, "abdal-soytarı"nın sürekli bazı şakalara maruz kalması olarak ifade edilebilir. Hoca'nın, cinsiyet ve insan/hayvan ayırımı gözetmeyen taşkın cinselliğinin yanı sıra, adalet dağıtması beklenen bir kadı olması bu bilgilerin ışığı altında yorumlanmalıdır.

Fletcher'a göre, Pearce'ın tanımladığı "ortalığı karıştıran ve sonunda sürgün edilen" soytarı figürleri de *Don Quixhote*'tan çok farklı değildir. Burada şöyle bir ayırım yapılabilir: Soytarı figürü, bir alt kategorisini oluşturan ve özünde "masum" bir kişiliği temsil eden Quixhote tipi ile, özünde kötücül ya da en azından bencil ve kendine dönük karakterleri temsil eden "picaro" (gezgin serseri) türü kişilikler olarak ikiye ayrılabilir. Bu karakterleri işlevsel olarak şöyle karşılaştırabiliriz: Quixhotic karakterler, çevrelerindeki "kötülüğü masumiyetleriyle açığa çıkarırken", picaro türü karakterler "kötülüğü taklit etmek" suretiyle teşhir ederler (Fletcher, s. 8-11). Konuya Türk edebiyatı açısından bakarsak, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'daki kahramanının bir soytarı figürü olup olmadığı tartışılabilir. Diyebiliriz ki, bu figür, bir "picaro" olarak da algılanabilir ve bu açıdan, *Odysseia* ve *Satiricon*'la başlayan ve Joyce'un *Ulysses*'inin de dahil olduğu geleneğin bir devamı ve parodisi olarak görülebilir. Burada, "soytarının diyar diyar gezmesi" (on-the-road) geleneğinden söz edilebilecektir. Kuşkulu ilişkiler,

Weinbrot, Howard D.; Menippean Satire Reconsidered, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

evliliğin ve aşkın bir tuzak olarak algılanması bu kapsamda ele alınmalıdır. Blackburn, "picaro"nun yalnızlığı ve kimlik arayışı üzerinde durur; sevgi korkusunu vurgular. Picaro, büyümeyi reddeden ve sorumluluk almaktan kaçınan erkek figürünün bir temsilcisidir[42]. Bu açıdan, inceleme metinlerimizin kahramanları olan Meftun ve Hacı Vamık Bey'e özellikle uyan bir tanımlama oluşturmaktadır.

Satir Okumaları

1. *Şıpsevdi* ve Alafranganın Karikatürize Edilmesi

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, *Şıpsevdi*'de oluşturduğu "anlatıcı ses" ne tam olarak "alafranga"nın ne de "alaturka"nın destekleyicisi olarak kabul edilebilir: Mevcut toplumu, yani alaturkayı alafranganın perspektifinden eleştirirken, alafrangayı da (muhtemelen yine Batı kaynaklı) "genel ahlak prensipleri" çevresinde eleştirir. Yazarın bu konudaki tavrının mutlak bir taraf tutma hali olmamasının, her iki perspektifi temsil eden karakterlerin ve durumların sertçe yargılanmasına (ve nihai olarak olumsuzlanmasına) olanak verdiği de burada belirtilmelidir. *Şıpsevdi*'de, yazar ve anlatıcı sesin özdeş oldukları açıktır: Yazar, önsözde alafrangalık üzerine görüşlerini belirtirken üç ayrı tipten söz eder[43]. Bu tipler Batı'yla ilişkilerin-

42 Blackburn, Alexander; *The Myth of the Picaro*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.

43 İroni bölümünde ele aldığımız *Yakupyan Apartmanı*'ndaki eşcinsel gazeteci Hatim'in, Fransız anne-Arap babadan doğmuş olması ve buna bağlı olarak yaşadığı olumsuzluklar, Hüseyin Rahmi'nin "ırklararası evlilik ve bu evlilikten doğan çocuklar" konusundaki olumsuz görüşlerini yansılar gibidir. Bu yazarların bakışından görüldüğünde, Doğu-Batı ilişkisinin is-

den çeşitli biçimlerde ancak her halükarda olumsuz biçimde etkilenmişlerdir. *Şıpsevdi*'nin ana kahramanı Meftun ise, yazar tarafından, bir istisna olarak, olumlu potansiyeli de bulunabilecek bir kişilik olarak tanımlanmıştır. Buna göre, Meftun zaman zaman "aklı başına gelir gibi olan" bir karakterdir. Öte yandan, Hüseyin Rahmi'nin yapıtlarının çoğunda, "olumsuz-kahraman"ların akıllarının başlarına "çok geç" gelmesi hususu da ayrıca dikkate alınmalıdır. Bu gecikmiş pişmanlık ya da akıllanma hallerinin, "karakterin ıslahından çok cezalandırılması" açısından işlevsel olduğunu da burada belirtelim. Satirin genel hedeflerine uygunluk açısından bu tür bir "cezalandırma işlevi"nin yerindeliği kabul edilebilirse de, *Şıpsevdi*'de, Meftun'un aklının başına gelip gelemeyeceği konusu tartışmalıdır. Genç adamın, kız kardeşini ve kuzenini gece vakti erkeklerle görünce düşündükleri ile, ahçı Zarafet Kalfa'yla uşak Şaban'ın sevişmelerini izlerken kapıldığı düşüncelerin aktarıldığı bölümler, belki de, Hüseyin Rahmi'nin Meftun'un sağduyulu düşünme kapasitesine sahip olabileceği yolundaki görüşlerini doğrulayan pasajlar olarak kabul edilebilir. Ancak, maddi çıkar beklentileri, bu kısa süreli ahlaki kaygıların bir sonuca ulaşmasına olanak vermeyecektir.

Alaturka karakterlere yönelik eleştiri de benzer biçimde olumsuzlayıcıdır: Hüseyin Rahmi'nin, alaturkayı yerleşik bir yaşama biçimi olarak, alafrangaya oranla daha oturmuş bulduğu bellidir. Ancak alafranganın yol açtığı gülünçlüklere neden olmaması, alaturkanın daha "iyi" bir insan tipi ürettiği anlamına gelmez: Geleneksel olan, yabancı olandan "do-

---

ter istemez bir "eşitsizlik ilişkisi" olduğu "inancından" yola çıkılarak varılan stereotipik bir sınıflandırmayla karşı karşıya olduğumuz da söylenebilecektir. Batı'yla karşılaşan Doğulu erkekte, örneğin Meftun'da olduğu gibi, kılık-kıyafet farklılaşmasından kaynaklanan bir tür kadınsılaşma ve en azından tuhaflaşma olarak algılanabilecek bu durum, "eşit olmayanlar arasındaki ilişki"nin zayıf taraf üzerinde uyandırdığı olumsuz etki konusunu gündeme getirmektedir.

ğal olarak" daha iyi değildir. Her iki yaşama biçimi de kendi yetersiz insan tipini doğurmuştur. Hüseyin Rahmi'de belirgin olan husus, çoğu satir yazarı gibi, eleştirdiği yaşama biçimlerinin üretebileceği "potansiyel olumlu insan tipi"ne yer vermemesidir. "Alafranga karakterler"in, daha sonra ele alacağımız *Bay Ganü*'de, Konstantinov'un Avrupa'daki Bulgar öğrencileri olumsuzlayışına benzer biçimde olumsuzlanması, "alaturka karakterler"in, yine Konstantinov'un tiksindiği yerli Bulgar tipine benzer biçimde, gerilik ve hayvanilikle suçlanması, *Şıpsevdi*'nin belirgin özellikleri arasındadır. Bu açıdan bakıldığında, her iki metnin de iğrenç-komik karışımından yani "grotesque"ten yola çıktıkları söylenebilecektir. "Klasik gerçekçi roman okuyucuları" açısından bir sorun olarak algılanabilen bu "olumsuzlama eğilimi"nin, satir ayrı bir tür olarak ele alındığında, farklı bir perspektiften görülmesi gerektiğini, "satirin karakteristik özellikleri" bölümünde belirtmiştik: Klasik gerçekçi romanda, "denge", "kurguda tutarlılık" ve "karakterlerde gerçek hayattakine benzeme" gibi özellikler gözetilirken, satirde "keskin zıtlıklar", "karikatürizasyon" ve "karakterlerde tek yönlülük" gibi hususlar "geçerli teknikler" olarak kullanılabilir[44].

Şıpsevdi, Aksaray civarındaki tramvay durağının ve çevresinin tasviriyle başlar. Genel temizlik kurallarının ihlali, sinekler, mikrop ve ahçı dükkanlarının pisliği üzerinde durulan bu bölüm, groteksten güç alan komik sahneleriyle ilgi uyandırır. *Şıpsevdi*'de hemen hemen sapkınlık düzeyindeki bir vurdumduymazlık olarak teşhir edilen genel temizlik kurallarına al-

44 İki roman arasındaki bu kısa karşılaştırmaya şu da eklenmelidir: Hüseyin Rahmi'de asıl eleştiriler önce alafrangaya ve sonra alaturkaya yönelirken, Konstantinov'da eleştiri ters sırayı izler. Ancak ulaşılan nokta açısından bir ortaklık söz konusudur. Konstantinov'da daha belirgin olan ve eleştirinin dayandığı standardı oluşturan Avrupalılık (medenilik) ideali ile Hüseyin Rahmi'de yine (daha örtülü olan ve soyut) Avrupalılığın temsil ettiği medeniyet ideali, bu iki yazarın toplumlarına bakışlarını belirlemiştir.

dırışsızlık konusu, Hüseyin Rahmi'deki toplumsal eleştirinin başlangıç noktasını oluşturur. Diğer komik türlerde, örneğin parodide olduğu gibi, satirde de eleştirilen unsurun karşılaştırıldığı, bu karşılaşmadan eksik/kusurlu çıktığı bir "standart norm"un varlığı söz konusudur. Bu norm, *Şıpsevdi*'de açıkça söylenmese bile, Batı ülkelerinin standartlarını yansıtır. Hüseyin Rahmi, Aksaray tramvay durağını, çevreyi, ahçı dükkanlarını, kafasındaki bir başka modelle karşılaştırmakta ve bu modeli de (hiç görmemiş olduğu) Paris, Londra ya da Berlin'deki, Aksaray'dakilere karşılık düşeceğini varsaydığı benzer işlevli mekânlara yönelik bir "tasavvur"a dayandırmaktadır. Bu noktada şu söylenebilir: Parodi kuramında ele aldığımız, "parodisi yapılan metnin aslının bilinmeyebilmesi" olgusuna benzer bir durum, *Şıpsevdi* özelinde de karşımıza çıkmakta, "somut gerçekliğe" yönelik eleştirinin, "hayal edilmiş soyut bir standart"a dayandırılması söz konusu olmaktadır. Hüseyin Rahmi, okuduğu ya da hayal ettiği bir Paris'in lokantalarını, Aksaray'ın ahçı dükkanlarıyla karşılaştırmakta ve bu karşılaştırmadan, Aksaray'ın ve bu çevrenin insanlarının aleyhine, hemen hemen ahlaki düşkünlük ya da "ırksal gerilik" suçlamaları taşıyan sonuçlar çıkarmaktadır. Bunun nedeni, yazarın "ideal normun evrenselliği"ne ve bu evrensel normdan ayrılmanın ancak zihinsel ve ruhsal kusurlulukla mümkün olabileceğine ilişkin "kanaat"idir[45]. Bu durumda, Aksaray çevresindeki ahçı dükkanlarını işletenler ve müşterileri, ya da sokak ızgaralarına süprüntü dökenler, eskiden beri bu şekilde yaşanan bir dünyanın alışkanlıklarını sürdüren insanlar olmaktan çıkıp, "çağdaş sapkınlar"a dönüşürler. Sözü edilen husus, satir türü yapıtlarda dikkate alınması gereken bir özellik oluşturmaktadır: Satir yazarı, kendi kafasındaki standardın, bütün yer,

45 Gerçekçi ve rasyonel gözükmeye özen gösteren bir tür olan satirin, çoğu kez, yazarın zihinsel durumuna bağlı olarak, yoğun bir irrasyonelliği bünyesinde barındırdığı hatırlanmalıdır.

zaman ve toplumlar için geçerli olduğunu kabul ederek, bu standarda uymayanları kötü niyet ya da yozlukla suçlar. Bu durum, özellikle, bizzat Batılı olmayıp da Batı'nın etkisinde kalmış satir yazarlarının, "kendi toplumlarının geleneksel yaşam biçimlerini" bir tür "sapkınlık" olarak görmeleri sonucunu vermiştir. Bu anlayışın, Hüseyin Rahmi gibi bir romancının kaleminden, *Şıpsevdi*'nin dokusuna, oryantalist romanları hatırlatacak biçimde, nüfuz ettiğini görüyoruz . Alafrangalığı yeren bir yazarın bu tarz bir çelişkinin içinde bulunması ise, Avrupa kaynaklı satirin, Batılı olmayan, ancak Batı'dan esinlenmiş toplumlardaki işlevinin tartışılması sonucunu verecektir. Özellikle *Bay Ganü Balkansky* gibi, göreli olarak primitiv satirlerde, bu olgu çok belirgin biçimde karşımıza çıkar. Bu, kendi toplumundan nefret eden bir idealistin bakışıdır diyebiliriz[46].

Aksaray kahvelerini, ahçı dükkanlarını, tramvay durağını tasvir eden ilk bölümün sıradan bir eleştiriden ayrılan en önemli yönü, anlatılanların "gülünçleştirilmiş" olmasıdır. Sineklerin kaynayan tencerelere düşerek boğulmaları ve nihai olarak yemeğe karışmalarından, sokak köpeklerinin sinek avlamaya yönelik ağız hareketlerine varıncaya dek, anlatıya, hem "iğrenç olanın komikle karışması"ndan kaynaklanan tedirgin bir gülüş, hem de, canlıların yaşama ve beslenme düzenlerine ilişkin natüralist sayılabilecek bir gözlemcilik hakimdir. Özünde belki de Darwinist sayılabilecek bu yaklaşım, yazarın Doğu toplumlarının içinde bulundukları duruma ilişkin kötümser sezgisinden kaynaklanır. *Bay Ganü Balkansky*'de

46 Konuyu daha karmaşık hale getirense, satiristin zihnindeki modelin nasıl ortaya çıktığı konusudur. Bu model, bazen yüzeysel gözlemlerden, bazen de varsayımlardan kaynaklanır. Postkolonyal kuram içinde ele alınabilecek olan bu olgunun, Osmanlı İmparatorluğu gibi kolonize edilmemiş bir ülkede ya da Bulgaristan gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde yaşayan bir azınlık ulus çerçevesinde gözlemlenmesinin ilginç sonuçlara yol açacağı ise kuşkusuzdur.

açıkça ele alınan ve "Doğulu gerilik" olarak nitelenen duruma ilişkin bu sezgi, satir yazarının kendi toplumunun "ıslah edilemez" olduğuna ilişkin endişesinin, giderek bu topluma yönelik nefretinin temelini oluşturur. Satirde ele alınan kişi/sorun/toplumun özünde ıslah edilemez olduğuna ilişkin bu kabulün bir sonucu, satiri bir "kızgınlık boşaltma aracı"na dönüştürmesidir. Ancak, yine de, satirin "doğrudan nefret edebiyatı"ndan farklı olduğu unutulmamalıdır[47].

Hüseyin Rahmi'deki ayrıntı bolluğu ve çevrenin komik bir perspektife uyan, ancak, özünde "gözleme dayalı olduğu duygusu"nu veren tasviri de, bu türün "gerçekçi görünme gereksinimi"yle uyum içindedir. Satirin bu gereksinimi, yönelttiği toplumsal/bireysel eleştiriyi "inandırıcı kılabilme" ihtiyacıyla ilgilidir. Abartılı bile olsa sayılar vermek, fiziksel dünyaya ait tasvirlerde ayrıntıya yönelmek, okuyucuda anlatılanların gözlem ürünü olduğu duygusu uyandırmaya hizmet eder. Ancak, unutulmamalıdır ki, edebiyatın diğer alanlarında

47 Satir yazarının neden eleştirel bir tavrı benimsediği konusu da karmaşıktır: Satirin amacı kişisel bir kızgınlığın ifadesi ve buna dayalı bir saldırı isteği olabilir. Bir çok satiristin, uğramış oldukları kişisel haksızlıklar ve aşağılanmalardan yola çıktığı bilinmektedir. Bu grupta, hayatın erken dönemlerinde ciddi hayal kırıklıklarına uğramış ve bu yüzden dünyayı bir adaletsizlikler yeri olarak gören kişiler bulunduğu söylenebilir. Ancak satir yazarı bu kişisel duyguyu gizlemeye çalışır. Satir, bu açıdan yazarın duyguları konusunda açık davrandığı "invective"den (yergi-tahkir) ayrılır (Highet, s. 238). İkinci bir grup satir yazarı ise, diğer insanları zayıf, iradesiz varlıklar olarak görür ve mümkün olduğunca ıslah etmeyi hedefler. Satirin buradaki temel amacı bir "suç"u ya da "akılsızlık"ı teşhir ederek temizlemeye çalışmaktır. Satirin bir diğer amacı ise ideal bir durumu göstererek ya da ima ederek okuyucuya öğüt vermektir. Satir yazarları çoğunlukla aksini iddia etmekle birlikte, bu kişilerin özünde "idealist" oldukları unutulmamalıdır. Satirin bir diğer amacı ise, estetik bir duyarlık yaratmaktır. Ancak, ele alınan konuların ve özellikle de "insan unsuru"nun "kalitesizlik"i, satiristin bu amacını gerçekleştirmesinde güçlüklere yol açar. Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* özelinde hem kızgınlığını ifade ettiğini hem de öğüt vermeyi hedeflediğini söyleyebiliriz.

olduğu gibi, satirde de, yazarın gözlemlediği dış dünyayı hangi sıra ve seçimle sunduğu ve neyi vurguladığı, yani kullandığı perspektif, anlatıyı nihai olarak belirleme niteliğine sahiptir. Bu bakımdan, "gerçekçi tasvir"in de diğer tasvir yöntemlerinde olduğu gibi, özünde, "yazarın iç dünyası"nı temsile yöneldiğini söyleyebiliriz. Gerçekten de, Hüseyin Rahmi'nin, Aksaray tramvay durağı, çeşme ve çardağa yönelik tasvirlerini, Abdülhak Şinasi Hisar'ın Çamlıca'yı canlandırırken yapmış olduğu gibi[48], nostaljik özlemlerle yüklü bir güzellik sahnesi olarak sunması da mümkündü. Hüseyin Rahmi ve Hisar arasındaki bu tercih farklılığı şu şekilde açıklanabilir: "Satirin, içinde yaşanılan çağı, özlemle anılan bir başka çağla karşılaştırma ilkesi"ni her iki yazara da uyguladığımızda, Hüseyin Rahmi'deki "altın çağ"ın "ülkenin dışında" ve muhtemelen "gelecekte" olduğunu, bu yüzden "geçmiş"in ve bu geçmişin bir devamı olan "şimdi"nin reddedildiğini görürüz. Abdülhak Şinasi Hisar'da ise, "altın çağ" geçmiştedir; o yüzden geçmiş güzelliklerle doludur ve "şimdiki zaman" geçmişin devamı olduğu ölçüde değer kazanır.

Şıpsevdi'nin girişindeki tasvirler, tramvaya kadın yolcuların binmesiyle daha kapsamlı ve güncel bir boyut kazanır. Daha önce, sinek metaforlu genel Darwinist kuramın "güçlünün ayakta kalması" fikri üzerine inşa edilen, tramvayı çeken hayvanların, sürücü ve biletçinin çilelerine değinilen anlatı, kadınların konuşmalarında daha özgül bir içerik kazanır. Kadınlardan birine göre, memleketi idare etmeye "bizimkilerin" aklı ermediği için, dışarıdan Frenk getirilmesi gerekmektedir. Bu sözler, yapısında postkolonyal romana özgü temalar barındıran *Şıpsevdi*'nin, "satir'in güncel, politik ve yerel olana yöneldiği yolundaki ilke"ye uyduğunu çarpıcı bir biçimde kanıtlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun can çekişmeye başladığı

48 Hisar'ın övdüğü Çamlıca'nın eleştirel bir tasviri için, bkz. *Araba Sevdası*, Recaizade Mahmut Ekrem.

bu evrede, devletin bekası en acil sorun olarak algılanıyordu. Kadınların dilinden işitilen çözümün, aslında korkulan sonla özdeş olması ise, eleştirinin, hedefine sarsıcı bir ironi aracılığıyla "saldırdığını" göstermektedir[49]. Konuyu şöyle açabiliriz: Romanın geçtiği çağda, Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşama ümidinin hâlâ korunduğu dikkate alınırsa, bu ifadenin komik

49 Bu noktada, Hüseyin Rahmi'nin, kitabın girişinde sözünü ettiği "Batılılaşmış" insan tipinin özellikleri hatırlanmalıdır. Öncelikle, yazarın birkaç grup içinde ele aldığı "Batılılaşmış Doğulu" figürünü "olumlamadığını" belirtelim. Ona göre, Batı'ya giden Türkler, birtakım davranış kuralları ve gündelik hayatı idare edecek kadar lisan dışında bir şey öğrenememişlerdir. İçlerinden bilimsel, ya da hukuki/diplomatik işlerde kullanılabilecek ölçüde bilgi birikimi olan kişiler çıkmamıştır. Meftun Bey de bu grubun bir temsilcisidir denebilir. Acaba Hüseyin Rahmi'nin tasvir ettiği bu tip, neden Batılı uygarlık ve bilim değerlerini özümseyememiş, ya da yüzeysel bir sosyal hayatın gerektirdiğinin ötesinde beceriler kazanamamıştır? Neden bilim ya da teknoloji konularında çalışan, tıp, mühendislik, sosyal bilimler alanlarında söz sahibi olacak kişiler yerine, ikinci sınıf bir "salon adamı" türü yetişmiştir? Acaba, romanın girişinde tramvaya binen kadının söylediği gibi, "bizimkilerin aklı Frenklerinki kadar ermiyor" mudur? Bu sorular, bizi, Meftun'un simgelediği "Avrupa görmüş ve az-çok eğitimli 19. yüzyıl sonu Osmanlıları"nın ülkelerinin sorunlarını ele almaktaki yetersizlikleri konusunu düşünmeye sevketmektedir. Benzer bir tarihte modernleşmeye başlayan Japonya'nın, Avrupa'ya öğrenci gönderme faaliyetindeki başarısı, Osmanlı İmparatorluğu'nda tekrarlanabilseydi, ortaya çıkacak "yeni" insan tipi Meftun'dan farklı olmayacak mıydı? Öte yandan, Hüseyin Rahmi'nin böyle bir mukayeseyi ne ölçüde yapabildiği tartışma konusudur. Japonya'nın Rusya'yı yenilgiye uğrattığı 1905 öncesinde yazılan yapıtlarda, Asya'dan bir dünya gücünün doğabileceğine ilişkin iyimser bir beklentinin ortaya çıkması için fazla neden gözükmemektedir. 1911 yılında basılan ancak yazarın 1905'ten önce yazıldığını açıkladığı *Şipsevdi* özelinden baktığımızda, Hüseyin Rahmi'nin kendi gözlem çerçevesi içinde, Doğu'nun Avrupa karşısında yenik düşmekten başka bir kaderi olabileceğini öngörmesi mümkün müydü? Bu durum, satir yazarının kendi toplumuna yönelttiği eleştiriyi bir tür "kendinden nefret" düzeyine getirmiş midir? Satirde kızgınlık ve bir ölçüde nefretin tipik olgular sayıldığını belirtmiştik. Bu durumda, soru, Hüseyin Rahmi'nin *Şipsevdi*'de Osmanlı toplumundan, daha derine inildiğinde, kendi kendisinden nefret edip etmediği sorusuna dönüşecektir.

etkisinin ağır basmasının, "satirin ürkütücü ve üzücü olanla komik olanı bir araya getirebilme vasfı"yla bağlantılı olduğu ve "gerçekleşmesi durumunda trajik bulunacak" bir olasılığın, bu aşamada, "mümkün ancak muhtemel olmayan" yani hâlâ komik sayılabilecek bir durum olarak algılandığı sonucuna varılacaktır. Eğer Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkımı bu çağda kesin bir kader olarak algılanıyor olsaydı, "dışarıdan bizi idare için Frenk getireceklermiş" sözü komik karşılanamayacak, olsa olsa acı bir gülümseme ve kızgınlık uyandıracaktı. Oysa metnin eleştirisi, ülkenin içinde bulunduğu durumun vahametine olduğu kadar, konuşan kadınların saflığına da yönelmiş görünmektedir. *Şıpsevdi*, bu açıdan, bir "kadın eleştirisi" olma özelliği de taşır. "Bağımsızlığın kaybı yoluyla hayatta kalma" fikri, henüz kurgusal düzeyde kaldığı ve "yaşamsal bir tehlikeyi saçma bir çözümle savuşturmaya yönelik çocukça bir muhakeme"yi yansıttığı için, dehşet duygusundan çok, söz konusu kadınların (ve onlar gibi düşünebilecek erkeklerin) saflığına yönelik alaycı bir gülüş uyandırır. Çok acı, korkunç ve üzücü olayların satire konu olamayacağına ilişkin genel kuralın burada uygulanabileceği kanısındayız. Buna göre, korkunç ve iğrenç hastalıklar, ölüm gibi konular komik bir perspektif üzerinden ele alınamaz ve bu yüzden de satire uygun değildir. Bir devletin ya da halkın "ölümü" de benzer biçimde satirin dokunmaması gereken "tabu" konular arasında yer alır.

Öte yandan, bu "ironik" çözümün kadınların ağzından işitilmiş olması ve bahsi geçen kadının erkekler konusundaki genel eleştirel tavrı, metne cinsiyetlerarası bir çatışma ve eleştiri boyutunu da ilave eder. Sanki, kadınlar, içinde yaşanılan güçlüklerden ötürü erkekleri sorumlu tutmakta ve uyarmaktadırlar. Ancak "kadın cinsi"nin kendi içindeki sorunlar da kısa süre içinde karşımıza çıkacaktır: Kambur Köfteci'nin köftelerini yiyen, birbirlerine hamile kalma reçeteleri veren, Arap Bacı Zarafet'le alay edip kavga çıkmasına yol açan kadınlar,

nihayet tramvayın erkekler bölümü tarafından uyarılmalarına neden olacak kadar çığırlarından çıkarlar. Kadınlar bölümünün tasviri, daha önceki bölümdekine benzer biçimde komik/natüralist unsurlarla doludur. Kambur Köfteci ve sevgilisi Tekgöz Marika, kadınların et kokusu karşısındaki iştihaları ve diğer ayrıntılar, bu kişilere, komik bir maskenin kısmen örttüğü hayvani çehreler kazandırır. Bu "hayvanilik", satir yazarının ele aldığı kişi ve gruplara yönelik olumsuz duygularının bir ifadesi olarak görülebilir. Ancak burada tekrar vurgulanması gereken şey, metinde "nefretin komiğin içine yedirilmiş ve örtülmüş" olması durumudur. Satirde iğrenme ve nefret duygularının bir ölçüde gizlenmiş olarak, okuyucuda esas olarak "horgörü uyandıracak biçimde ve komikle karışmış olarak" ifade edilmesi kuraldır. *Şıpsevdi*'nin okuyucusu, tramvaydaki mahalle kadınlarını horgörür, hattâ onlardan bir ölçüde tiksinir; ancak bir diğer yandan, kapıldığı gülme duygusu, bu etkiyi önemli ölçüde yumuşatmaktadır[50]. Bu noktada, satir yazarının ele aldığı konuya yönelik duygularına bakılmalıdır. Satirin tonunu yazarın (ve okuyucunun) perspektifi belirler: Eğer yazar/okuyucu nihilist ya da kötümser bir dünya görüşünün insanıysa, eser, bir umutsuzluk ve öfke ifadesi olarak ıslahtan çok cezalandırmaya yönelmiş sayılabilir. Bu durumda, yazarın geleceğe ilişkin bir umudundan söz edemeyiz. Buna karşılık, satirin amacı "ıslah"a yönelikse, umutsuzluktan çok "düzeltme" eğilimi öne çıkar. Bazı yazarlarsa, mevcut olanı ıs-

50 Swift'in ünlü yapıtı *A Modest Proposal*, bu açıdan bakıldığında, barındırdığı nefret ve iğrendiricilik unsurlarının yoğunluğu açısından, "satiri ironi üzerinden aşan" bir türe ait sayılabilir. *A Modest Proposal*'ın en belirgin özelliklerinden biri, anlatımındaki canlılığa karşın, satirin tipik özelliği olan "güldürücü komik"i bünyesinde barındırmamasıdır. Buna karşılık, yine yapısında barındırdığı "absürd" unsuru, yapıtı "kara mizah" geleneğiyle ilişkiye sokar. Ancak, bu mizah, artık "güldürücülük" özelliğini kaybetmiş bir mizahtır. Tipik bir satirinse, güldürücü unsurları bir ölçüde de olsa bünyesinde barındırması gerektiği söylenmelidir.

lah etmekten çok, geleceğe yönelik bir umuttan hareket eder. Bu tür yazarların, ele aldıkları konu ne kadar karanlık olursa olsun, gelecekten ümit kesmediklerini söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, komiği vurgulayan satirlerin, "gelecek zamanı olumlu biçimde kurmayı hedefleyen satirler" grubuna girme olasılığı güçlüdür. Hüseyin Rahmi, *Şıpsevdi*'ye yazdığı önsözde, romanın esas olarak komik (eğlendirici) olmayı hedeflediğini belirtir. Gerçekten de, bu roman komik sahneleriyle ilgi çeken ve, kanımızca, nihai olarak, geleceğe yönelik bir umudu yapısında barındıran bir eserdir. Bu yüzden, mevcut sistemi düzeltmeden ya da kahramanlarını ıslah etmeden bırakması anlaşılabilir.

Tramvayda çıkan kavga aracılığıyla tanıdığımız Arap Bacı Zarafet Kalfa ve yanındakiler, Erenköy civarında bir köşkte yaşamaktadırlar. Bu köşk, *Şıpsevdi*'nin ana mekânını oluşturur ve bir buçuk yıl önce Paris'ten dönen, alafrangalık meraklısı Meftun Bey, annesi, büyükannesi, kardeşleri, teyzesi, teyzesinin kızları, hizmetçi Eleni, ahçı Zarafet Kalfa ile uşak Şaban Ağa'dan oluşan bir aileyi barındırır. Geleneksel yaşamdan gelen bu aile, Paris'te alafranga usûlleri öğrenen Meftun Bey'in zorlamasıyla yeni hayat biçimlerini denemektedir. Meftun, başta yemek düzeni olmak üzere hemen her şeyi Fransız usûllerine uydurmaya çalışmakta, bu durum özellikle ailenin yaşça ileri fertlerini güç duruma düşürmektedir. Girişimlerinin başarısızlığa uğramasından yılan genç adam, sonunda bir adab-ı muaşeret kitabı yazıp, bir yandan da kitaptaki usûlleri uygulayarak, ailesini modernleştirmeye karar verir.

Romanın, bir tür "anti-kahraman" olan başkişisi Meftun Bey'in fiziksel görünümü ve karakter inceliklerini, yazarın keskin tasvirleri aracılığıyla öğreniriz. Okuyucu, bu kişilik hakkında, cilt özelliklerinden zekâsının düzeyine, zevkinden bilgisine kadar, belirgin ve karikatürize edilmiş detaylar aracılığıyla fikir sahibi kılınır. Ortaya çıkan tablo ise, bir bireyin

portresi olmaktan çok, bir "tip"in tasviri olma niteliğindedir. Bu tip, abartılı özellikleriyle *Araba Sevdası*'nın Bihruz Bey'ini hatırlatan "olumsuz alafranga"nın bir örneğidir. Ancak Bihruz Bey daha çok saflığıyla dikkat çekerken, Meftun Bey'de benzer bir akılsızlık durumunun, ahlak düşüklüğüyle karışmış hali öne çıkar. Daha geç döneme ait bu karakter, saflığını kaybetmiş, ahlaken bozulmuştur. Türk romanında "alafrangalaşmanın" geçirdiği evrim incelendiğinde, Ahmet Mithat'ın karakterlerinden sonra, Bihruz Bey gibi bir zavallıda karşımıza çıkan "züppe"nin, Hüseyin Rahmi'de nihai olarak yine zavallı sayılması gereken, ama aynı zamanda ahlaki yozlaşmaya da uğramış bir karakter olarak Meftun'a dönüştüğünü, Türk romanının gelişmesinde "orta halka"yı temsil eden Peyami Safa gibi yazarlarda "geleneksel"le "modern" arasındaki çatışmada rol alan daha işlevsel bireyler üzerinden temsil edildiğini, ve nihayet, 70'li yıllardan itibaren yazılan Türk romanında da, artık önemli ölçüde Batılılaşmış bir toplumun "amaçsız" ve "bunalımlı" karakterleri aracılığıyla yaşatıldığını düşünüyoruz. Öte yandan, başlangıç dönemindeki konumu itibariyla komik özellikleri ağır basan bu "tip"i yaygın biçimde kullanması nedeniyle, Hüseyin Rahmi'nin romancılığı yetersiz bulunmuştur. Ancak *Şıpsevdi*'nin bir satir olduğu dikkate alındığında bu yargının önemli ölçüde değiştirilmesi gerekeceği de unutulmamalıdır. Toplumsal/bireysel eleştirinin "tip" üzerinden yapılması, tipik unsurların öne çıkarılması satir türünün temel bir özelliğidir: böylece, eleştirilecek şeyin belirginleştirilmesi, eleştirinin yöneldiği hedefin tereddüde yol açmayacak biçimde ortaya konması amaçlanır. Bunun, romanda karakter gelişiminin gösterilebilmesi açısından uygun bir yöntem olmadığı ise açıktır. "Klasik gerçekçi roman"da "derinliğine algılanabilen karakter yaratımı", yazarın en önemli başarılarından biri olarak kabul edilir. Bu perspektiften bakıldığında, Hüseyin Rahmi'nin klasik bir romancı olarak algılanıp başarı-

sız bulunduğu, ancak bir satirist olarak düşünüldüğü zaman değerlendirmenin farklılaşacağı da söylenebilir[51].

51 Öte yandan, genel olarak kaba görünümlü bir tür olan satirin, zaman zaman düşünülenden daha karmaşık bir yapıya sahip olabildiği de unutulmamalıdır. Bu açıdan, yukarıda bir "tip" olarak çizildiği vurgulanan Meftun'un, yer yer, Hüseyin Rahmi'nin kendisine verdiği rolün sınırlarını zorlayıp zorlamadığı tartışılabilir. Kendisini bir edebiyatçı olarak tanımlayan ancak "eser verememiş" bulunan Meftun, Edebiyat-ı Cedide'ye kitap kapaklarının rengi dolayısıyla muhalefet eder görünür. Ancak bu budalaca görünümlü eleştirinin içine, ciddiye alınması gereken edebi gözlemler ve kanaatler de karışmıştır. Bu açıdan, Meftun'un yer yer Hüseyin Rahmi'nin sesiyle konuşup konuşmadığı da dikkate değer bir konudur. Özellikle "nihilizm"e ilişkin görüşleri, bu karaktere, umulmadık bir şahsiyet kazandırmıştır da diyebiliriz (54). Hüseyin Rahmi'nin, Meftun'un yüzeyselliğine ilişkin ısrarı ile karaktere yaptırdığı ve söylettiği şeyler arasında zaman zaman ciddi farklılıklar olduğu açıktır.

Bu durum, bizi, "romanda çok seslilik" konusunun Hüseyin Rahmi'deki izlerini sürmeye sevk etmektedir. Örneğin 55. sayfadaki hatıra defteri sahnesi, keskin bir mizah duygusu taşıyan bir gözlemciyi temsil eder. Aslında Meftun bir "dilettante"tır (sanat meraklısı züppe). Batı'da da örneği çok görülen, hayatı zevk için yaşayan, çoğu kez eylemci değil "gözlemci" bir karakterdir. Sosyal ve ekonomik koşulların yarattığı bu kişiliğin, özellikle 19. yüzyıl sonu Amerikan "expatriot"ları (yurtdışında yaşayan ve çoğu sanat ve edebiyatla ilgilenen Amerikalılar) arasında yaygın olduğunu söylemeliyiz. Jön Türk hareketi bu açıdan da ele alınmalıdır. Öte yandan "dilettante"ın varlıklı bir ülkenin "artı-değer"ini tüketmesi söz konusudur. Osmanlı "dilettante"ının başlıca sorunu ise, bu tipin varoluşunu uzun süreli olarak destekleyecek bir toplumsal-ekonomik tabanın mevcut bulunmamasıdır. "Bohem"i bir yaşama biçimi olarak seçenlerin de, benzer biçimde, toplumsal "artı-değer"le beslendikleri bir gerçektir. Bu sınıf aynı zamanda yaratıcı bireyleri de içinde barındırabilmekle birlikte, bohemin içindeki "dilettante" sayısının sanatçı sayısını çok aştığı unutulmamalıdır. Meftun, bu açıdan başarısız bir sanatçıya, ekonomik olanakları yeterli olmayan bir dilettante'a benzer diyebiliriz. Ahlaki zaafların bu sınıfın tipik bir özelliği olup olmadığı ise sorgulanmalıdır. Meftun'un yer yer sığ olmakla birlikte, düşünen ve fikir yürüten bir kişi olduğu muhakkaktır. Meftun'daki düşünsel sığlık, zihni faaliyetinin niteliğiyle ilgili bir sorundur; ancak bu faaliyetin hiç mevcut bulunmadığını göstermez. Daha önce de söylediğimiz gibi, edebiyatta bir karakterin zaman zaman yazarın niyetinin ötesine geçmesi rastlanan bir durumdur. Bu açıdan ba-

Doğal olarak, bir yapıtın ne ölçüde klasik gerçekçi roman kategorisine gireceği, ne ölçüde satir/anlatı grubunda değerlendirileceği de ayrıca tartışmalıdır. Satir tarihine bakıldığında, bu türün en çok "monolog"lar aracılığıyla, tiyatro yapıtlarında ve hikâye aracılığıyla kullanıldığını görüyoruz. Öte yandan, romanın da dahil olduğu, nispeten uzun düzyazı anlatıların kategorik bir değerlendirilmesinin, uygulanacak estetik ölçütleri de belirleyeceği kanısındayız. Bu kapsamda, "komik-roman"ın klasik gerçekçi roman ölçütlerine göre değerlendirilmek yerine, kendi içinde ele alınması, mevcut edebiyat kanonunu da önemli ölçüde etkileyecektir diyebiliriz. Bunun başarılması ise, Türk edebiyatı incelemelerine "satir"in bir tür olarak dahil edilmesi, eleştirmen ve okuyucu kuşaklarına bu türle ilgili içgörü kazanmalarını sağlayacak altyapının oluşturulmasıyla mümkündür.

Burada şu hususun da altı çizilmelidir: öfke ve eleştiriden yola çıkan satirin, içgüdüsel olarak yazılması ve yine okuyucular tarafından içgüdüsel olarak okunması söz konusudur. Gerçekten de yapısal olarak satire eğilimli olmayan ve örneğin okuduğu yapıtta "karakter derinliği", "kurgusal yetkinlik", "gelişim" ve "bir sona bağlanma" gibi özellikler arayan okuyucuların satirden hoşlanmamaları mümkündür. Bu tür okuyucuya satir/romanlar kaba, acemice yazılmış, kolay etki peşinde koşan ilkel yapıtlar olarak gözükecektir. Ancak türle ilgili bilgilendirmenin, belirli bir kesim okuyucuya, satirin erdemlerini başka yerlerde arama yeteneği kazandıracağını da düşünebiliriz. Gerçekten de, nasıl komedi ya da fars izlemeye giden bir seyirci belirli beklentilerle hareket ediyorsa, satir okuyan

kıldığında, Meftun'un *Şıpsevdi*'deki varoluş biçimi, Hüseyin Rahmi'nin ele aldığı konu ve kişilere ilişkin birden fazla duygu ve düşünceyi zihninde barındırdığının bir belirtisidir diyebiliriz. Bu olguyu, satirde ve özellikle de parodide sık rastlanan "çift-duygululuk" olgusuyla açıklayabiliriz. Yazar, eleştirdiği şeye aynı zamanda yakınlık da duymaktadır.

bir kişinin de benzer beklentilerden yola çıkması mümkündür. Satirin hangi devirlerde öne çıktığı konusu da bu beklentiye bağlanabilir. *Araba Sevdası*'nın ve Hüseyin Rahmi'nin romanlarının sevildiği dönemler, hem toplumsal kırılma noktalarının belirginleştiği zamanlara ilişkin eleştiri ihtiyacını gösterir, hem de o zamana kadar geleneksel ortaoyunu-karagöz-halk hikâyesi geleneğindeki "tip"lere alışık olan halkın "okur beklentileriyle" örtüşür.

Batılılaşmanın toplumun geniş kesimlerine yayılması, daha sonraki dönemde, "alafranga"nın yardırgatıcı yönlerini törpülemiş, öte yandan klasik gerçekçi romanın çeviriler ve Halit Ziya gibi başarılı romancılar tarafından yaygınlaştırılması da, okurun "roman" formunda yazılmış eserlerin nasıl olması gerektiği yolundaki beklentilerini değiştirmiştir. Bunun sonucu ise, satir türünde yazılmış yapıtların "başarısız" ya da "kaba" romanlar olarak görülmeye başlanmasıdır. Şu halde, bir "satir Rönesansı"nın yaşanması bu anlayışın değişmesine bağlıdır diyebiliriz.

Meftun'un alafranga usûllerle yemek yemeyi anlattığı bölüm, hem romandaki karakterlerin sınıf, yaş ve cinsiyet farklılıklarına göre içinde bulundukları toplumun komik bir portresini çizmelerine, hem de bazı temsili davranışların bu tipler üzerinden eleştirisinin yapılmasına olanak sağlar. En alaturka karakterler olan kadınnine Şekure Hanım ile teyze Vesile Hanım, onun kızları Rebia ve Hasene, ahçı kadın Zarafet Kalfa ile birlikte, alafrangaya uyum sağlamasına olanak bulunmayan bir çevreyi simgeler. Bu çevre, sınıfsal (Vesile ve kızları yoksuldur), ırksal (Zarafet, cahil bir Araptır) ve mensup olduğu yaş grubu (Şekure, yani bir şey öğrenemeyecek kadar yaşlı ve bulanık zihinlidir) itibariyla toplumun alt tabakasını oluşturmaktadır. Bu grubun temel bir özelliği, alafrangayı öğrenmedeki yetersizliğinin yanı sıra, alafrangaya karşı aktif bir direniş de sergilemesidir. Postmodern bir perspektiften bakıl-

dığında, bir tür kolonyalizm eleştirisi olarak da yorumlanabilecek olan bu direniş, *Şıpsevdi*'deki dezavantajlı grupların, "istilacılık" olarak algıladıkları yeni sistemi reddetme açısından diğer grupların önüne geçtiğini gösterir.

Meftun'un erkek kardeşi olan ve alaturka-alafranga zıtlığında nispeten orta bir noktada bulunan Raci, boğazına düşkün bir genç adamdır: Alaturka ve alafranga yemek usûlleri arasındaki karşılaştırmasıyla, pragmatik bir yönü olduğunu da gösterir. Bu vesileyle Hüseyin Rahmi'nin yerli ve yabancı yemek usûlleri hakkındaki görüşlerini de öğrenmiş oluruz. Bu çerçeveden bakıldığında, Hüseyin Rahmi'nin alaturka usûllere yönelik eleştirisinin, aslında, alafranga usûllere yönelik eleştirisinden daha yoğun olduğu görülür. Yazarın itirazı, alafranga usûlleri suiistimal eden alaturka kişiliklere yöneliktir. Raci'nin temsil ettiği genç ve hedonist karakter ise, alafrangayı kavramakta diğerleri kadar zorlanmaz. Asıl derdi alafrangayı kendi ihtiyaçlarına uyarlamaktır. Raci'nin tutumu özünde sağlıklı olmakla birlikte, bu karakterin sorunu da, dünyaya kendi haz penceresinden bakması ve alafranganın yol açtığı ahlaki tehdidi zamanında görüp önlem alamamasıdır. Bu kişinin, Hüseyin Rahmi'nin yaşadığı çağın ortalama insanını temsil ettiğini düşünebiliriz. Raci olumlu karakter özellikleriyle, nihai olarak, Meftun'un temsil ettiği "kendi kendini kolonize etmiş" unsurların "tasfiye" edilmesine olanak sağlayacaktır.

Gerçekten de, karakterler arasında en alafranga kişilik olan Meftun, oryantalist söylem açısından da incelenmesi gereken bir şahıstır. Bu tipin en önemli özelliği, "Batı'nın Doğu'ya erişmesi" ve kendisini empoze etmesinden farklı olarak, "Doğu'nun Batı'ya erişmesi" ve "gönüllü olarak kimlik değiştirmesi olgusu"nu temsil etmesidir. Burada dikkat etmemiz gereken şey, bu karakterin, Batılı yaşama biçimlerini herhangi bir zorunluluk olmadan seçmiş bulunmasıdır. Bu seçim, Meftun'un "Batı'dan aldıkları" açısından bakıldığında bir yan-

lış anlamayı ifade ediyor olsa da, "seçiminin iradiliği" konu üzerinde durulmasını gerektirir. Meftun'u, Batılı hayat biçimlerine hayran olmaya iten neydi? Doğu'da Meftun'a yetmeyen, kusurlu ya da eksik olan unsurlar nelerdi? Meftun, içinde yaşadığı sistemin aksayan yönlerini görebilmiş bir kişiyse, neden Batı'dan alacakları konusunda bu kadar budalaca davranıyordu? Bu sorunun cevabının, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de, Abdülhak Şinasi Hisar tarafından verildiği kanısındayız. Bu noktada, Hüseyin Rahmi'nin hem Batı'yı hem de Doğu'yu olumsuzladığını anımsamalıyız. Gerçekten de, Hüseyin Rahmi romancılığının dikkat çekici özelliklerinden birisi, olumlu karakterlerin azlığı ve yetersizliğidir. Öte yandan, bunun satir türü için şaşırtıcı bir durum olmadığını da tekrar belirtelim[52].

---

52 Unutulmamalıdır ki, Hüseyin Rahmi'nin eleştirisi yalnızca alafranga Meftun'a yönelmez. Romanın ilerleyen bölümlerinde de göreceğimiz gibi, alaturka toplum da ağır bir biçimde eleştirilir. Sorun şöyle de ifade edilebilir: Yazarın kızgınlığı "doğru biçimde" alafranga olunamamasına yöneliktir. Ancak, Hüseyin Rahmi'nin idealize ettiği "doğru alafranga" nedir? Batı'nın "ilmini ve tekniğini almak" biçiminde ifade edilen ve bunun haricinde "yerli kültürel değerler"i olumlayan bir anlayışın, Hüseyin Rahmi'nin alaturka tasvirlerine uymadığı bir gerçektir. "Alafranga sofra"da, çatalı damağına batıran kadınnine Şekure Hanım'ın "alaturka sofra"daki hali de, akrabalarının tasvirlerine bakılırsa, fazla iştah uyandırıcı değildir. O halde bu insanlar ne olacak, nereye gidecektir? Batılılaşma bir zorunluluk mudur? Ya da, Batılılaşma başarılamıyorsa ne yapılacaktır? Satirin, genel olarak, "mevcut durum"u "idealize edilen bir norm"la karşılaştırdığı olgusunu göz önüne alarak, bu soruyu şu şekilde cevaplandırmaya çalışabiliriz: Hüseyin Rahmi'de alaturka idealize bir değer/yaşama sistemini temsil etmez. Buna karşılık, "halihazırda mevcut alafranga" da benzer biçimde, yabancı bir sistemin başarısız uygulamasını gösterir. Hüseyin Rahmi, başka toplumlarda geçerli olabilecek alafrangaların, Osmanlı toplumuyla yapısal bir uyumsuzluk içinde olduğu görüşündedir. Bu durumda, bu toplumun bekası nasıl sağlanacaktır? Hüseyin Rahmi yer yer toplumunun istikbalinden ümit kestiği izlenimini de vermektedir. Buna karşılık, kanımızca, Hüseyin Rahmi'ninki gibi eleştirilerin etkisiyle, yeni bir insan tipinin ortaya çıkabileceğine ilişkin bir umut da, metnin geri alanında mevcuttur. Bu nedenle, onu, "idealize altın çağı/normu geleceğe

Şıpsevdi'nin temel kurgusu, Meftun Bey'in alafrangalık hevesleriyle yol açtığı gülünç durumlar üzerinden aile bireylerinin tanıtılmasını öngörür; bundan sonra, romanın daha az komik sayılabilecek bir bölümü olan, gönül ilişkileri konusu gündeme gelecektir. Meftun'un kız kardeşi Lebibe, komşu köşkün sahibi Kasım Efendi'nin oğlu Mahir'le flört etmektedir. Meftun, zengin bir enişte bulma ümidiyle bu aile hakkında bilgi toplamaya başlar. Bu iş için hizmetçi Eleni'nin yardımından yararlanır. *Şıpsevdi*'nin temel bir konusu, cinsellik ağırlıklı gönül ilişkileridir. Raci ve Eleni arasındaki cinsel ilişkinin çok kaba ve komik bir versiyonu, Şaban Ağa ile Zarafet Kalfa arasında mevcuttur. Buna daha sonra Meftun ve Rebia'nın farklı kişilerle şehvete dayalı olarak kurdukları ilişkiler eklenir. Skandal halini alan bu ilişkiler, sonunda felaketlere yol açacaktır. Bu da satirin komik olmaktan çıkıp bir tür tiksinme ve nefret edebiyatı çizgisine geldiği bir aşamayı göstermektedir.

Maddi sıkıntı çeken Meftun, kız kardeşinin flört ettiği Mahir'in kız kardeşi Edibe'yle evlenerek, Kasım Efendi'nin servetine ortak olmayı hayal eder. Lebibe ve Rebia'nın sevgilileriyle buluşmalarını izlemeye niyet ettiği bir gece, tesadüfen, Zarafet'le Şaban Ağa'nın sevişmelerine tanık olur. Alt tabakadan gelme bu kişilerin yarı-hayvan olarak tasvir edildiği bu bölüm, her iki yan karakterin de, hem cinselliğe ilişkin kabalıkları, hem de evden bir şeyler çaldıklarının anlaşılmasıyla, köşkteki yozlaşmanın sergilendiği gülünç bir tabloya dönüşür. Burada satirin genel toplumsal eleştirisinin hiçbir sınıfı esirgemediği dikkatimizi çeker. Meftun'un bu tuhaf çifte yönelik temel eleştirisi ise, hemen hemen estetik bir hoşnutsuzluk-

---

yansıtan bir satirist" olarak değerlendirebiliriz. Bu çerçevede ortaya çıkacak "yeni insan tipi", Avrupa'ya göre anakronistik bir varoluş biçimini temsil eden Osmanlı ülkesini "çağa ulaştıracak" bir misyonla yüklüdür.

tan kaynaklanır. Genç adam, geleneksel ahlak duygusunun yerine, Avrupa salon görgüsünün davranış kurallarını ve bu kurallara dayalı bir estetiği geçirmiş gibidir. Bu estetik, felsefi alıntılamalarla süslenen ve aslında kolay yaşama kaygısından başka bir şeye yönelmeyen bir ahlakın ürünüdür. Söz konusu ahlak anlayışının "görünür dayanağı" ise bir tür "doğalcılık felsefesi"dir (163).[53] Öte yandan, Meftun'da, kız kardeşini ve Rebia'yı sevgilileriyle görünce "geleneksel ahlaka uygun bir öfke duygusu" da ortaya çıkar gibi olur. Ancak bu tepki, zengin bir evlilik fırsatının kaçırılması olasılığı yüzünden, gerçek bir eyleme dönüşemeden kalır.

Meftun'un kız kardeşini ve Rebia'yı gözetlediği gece, Raci de aynı amaçla aynı yere gelmiştir. İki kardeş, Lebibe ve Rebia'yı sevgilileriyle suçüstü yakalar. Çiftler, randevucu Despino'nun evindeki buluşmadan dönerlerken yakalanmıştır. Meftun, Mahir'in kaçmasına olanak sağlar; öte yandan, Raci'ye bu soruna bir çözüm bulacağına dair söz vermiştir. Bu arada, evde kızların ortadan kaybolduğu anlaşılmıştır. Büyükannenin safça açıklamalarından, kızların geceleri sık sık evden kaçtıkları, Şaban Ağa ile Zarafet arasındaki ilişkininse çoktandır devam ettiği anlaşılır. Bu arada, iki genç kızın bir komşu kadın aracılığıyla kıyafet değiştirerek sevgilileri ile buluştukları, bu arada hamile kaldıkları da ortaya çıkar. Ancak evin kadınları, olayı görmezden gelir; her şeyi kendi beklentilerine uyacak biçimde yorumlarlar (195). Meftun ve Raci, kızları sorguya çekerken, Lebibe, Meftun'un her zaman söz ettiği romanları hatırlatarak davranışını savunur. Erkeklerin bencilliğine karşı hemen hemen feminist bir tavır takınır. Meftun, Mahir'in kız kardeşiyle evlenmesi umuduyla, Lebibe'nin sözlerine fazla itiraz etmezse de, Raci alaturka ahlakın savunucusu olarak kızların evlenme konusunda rey haklarının bulunmadığını, "genç kızlarımızın

53 Romandan bahsedilen bölümlerde verilen sayfa numaraları, o bölümde yapılan değerlendirmeleri örnekleyen pasajları göstermektedir.

duygu ve düşünce olarak geri bulunduğunu" bildirir. Tartışma, Rebia'nın gebe olduğunu itiraf etmesiyle yeni bir evreye girer. Sevgilisi olan Bedri, Meftun'unkine benzer bir felsefeyle hareket etmekte, Rebia'yı ve çocuğunu reddetmektedir. Burada, Batı felsefelerini bir zevk hayatı sürmek için mazeret olarak kullanan ve tek gerçek düşüncesi sorumsuz bir eğlence hayatı yaşamak olan insan tipinin teşhir edildiğini görürüz. Buna göre, gerekçe ne kadar sofistike olursa olsun, temel ahlaki sorumluluklardan kaçınmak, hem birey, hem de toplum seviyesinde felaketlere yol açan büyük bir eksikliktir. Bütün bu olanlardan sonra, Raci, Meftun'u aile reisliğinden atarak yerine geçtiğini bildirir. Kadınların evden çıkmalarını yasaklar. Ancak, ertesi gün, Lebibe'nin evden kaçtığı anlaşılır. Bu arada teyze Vesile Hanım, Rebia'nın hamile olduğunu öğrenmiştir.

Meftun, akıl hocası M. McFerlan'ın evine gider. Madam ve Mösyö McFerlan'la Şehim Bey ve eşi Madam Şehim, dörtlü bir aşk ilişkisi içindedir. Meftun, Mme. McFerlan'a ilgi duymaktadır. Mme McFerlan, Meftun'la konuşurken Doğu ile Batı'yı karşılaştırır. Buna göre, kendileri için "terbiye, duygudan daha önemli bir kavramdır". Bu ailenin erkeği olan M. McFerlan, Avrupa'dan gelme bir tür dolandırıcı olarak tanıtılır. Abdülhamit'in vehminden yararlanarak, Batı gazetelerinde yayınlanan olumsuz haberleri düzeltme bahanesiyle, saraydan para sızdırır, müzevirlik eder. Avrupalıların kaderci olarak gördüğü Türkleri sömürmeyi ustaca başarmaktadır. M. McFerlan, Meftun'a, Kasım Efendi'nin kızı ve aynı zamanda Mahir'in kardeşi olan Edibe'yle evlenebilmesi için, kendisine piyango çıktığı numarası yapmasını tavsiye eder. Bu sırada Raci de aynı eve gelir. Lebibe ile Mahir'in evlendiği, Kasım Efendi'nin oğlunu evlatlıktan reddetmeyi düşündüğü haberlerini getirir. Bu sırada, "piyango yalanı" devreye sokulur ve inandırıcı olduğu görülür; öyle ki, Meftun'un yeni serveti Raci'yi bile yumuşatmıştır. Bu durum, Meftun'un paranın gücü konusundaki ka-

naatlerini pekiştirir. Raci gibi nispeten iyi ahlaklı bir gencin bile parayla baştan çıkarılabilmesi olgusu, romandaki eleştirinin boyutlarını, alafranga-alaturka çatışmasının ötesine taşır. Bu noktada, hem cinsel sadakatsizlik, hem de para hırsı gibi zaaflar üzerinde durularak, insan doğasına ilişkin karamsar bir görüş dile getirilmekte, felsefi düşünceler ve incelmiş salon görgüsüyle kapatılamayan bir ahlak yarasının üzerinde durulmaktadır (241).

Şıpsevdi'nin olay örgüsüne bakıldığında, yazar açısından "kurgu"ya (plot) ilişkin inandırıcılık kaygılarının sınırlı olduğu görülür. Romanın geç bir evresinde ortaya çıkan McFerlan ve Şehim Bey aileleriyle Meftun'un ilişkisi, beri yandan, M. McFerlan'ın öne sürdüğü "piyango numarası", inandırıcı olmaktan uzaktır. Buna karşılık, daha önce de söylendiği gibi, yapıtın klasik gerçekçi roman türünde olmadığı ve bir satir olduğu anımsandığında, değerlendirme ölçütü değişecektir. Satirde, kurgu, eleştirinin yerine ulaşmasının bir aracıdır. Yapıtın organik dokusuna dahil olmaktan çok, bu "araçlık işlevi" açısından önemlidir. *Şıpsevdi*'de, Hüseyin Rahmi, "alafrangaların temsil ettiği ahlak çözülmesi"ni daha belirgin biçimde tasvir etmek için, zaman zaman, "çocukça buluşlar"a yaslanmaktan kaçınmaz. Böylece "yabancı" unsurların ve bu unsurlarla işbirliği yapanların yaşadığı ve yol açtığı olumsuzlukları teşhir etmek ister.

Burada dikkat edilmesi gereken husus, Hüseyin Rahmi'nin bu olumsuz karakterleri çizerken, onlara kazandırdığı ve zaman zaman yazarın gerçek düşüncesini temsil ettiğini düşündüğümüz "felsefe yapma" niteliğidir. Son çözümlemede, bu karakterlerin zevk ve çıkar odaklı kişilikler olduğu söylenebilecekse de, kanımızca, Hüseyin Rahmi, karakterlerinin ağzından oluşturduğu dünyanın kendine özgü değer yapısını da büsbütün yabana atamamaktadır. Mme. McFerlan'ın "bizde, terbiye duygudan önemlidir" sözlerinde ifadesini bulan bu

anlayış, toplumsal hayat ve bu hayatı dolduran etiket kurallarının gerçek bir ahlakın yerine geçip geçemeyeceğini, giderek hayatın ta kendisi olup olamayacağını sorgulamamıza yol açar. Romanda, başına en büyük felaketlerin geldiği karakter olan Rebia'nın, davranış açısından en geri ve duygu bakımından da en coşkulu kişilik olduğu unutulmamalıdır. Burada şu sorulabilir: "Davranış", duygu aşırılıklarını denetleyen ve böylece kişiyi koruyabilen bir savunma silahı olabilir mi? Nitekim daha eğitimli ve kontrollü Lebibe, Rebia'dan daha az zarar görür. Öte yandan, "uygarlık"ın içgüdüler üzerindeki bu kontrolünün de yozlaşabileceğini biliyoruz. Meftun ve McFerlan ailesi, yer yer, davranış inceliklerinin kullanımını içgüdülerinin hizmetine, yani şehvet ve para hırsına vermekte ve bu açıdan Şaban'la Zarafet'in düzeyine inmektedirler.

Olayların daha sonraki gelişimi şu şekilde özetlenebilir: Meftun'un piyangodan para kazandığı haberi Kasım Efendi'yi de etkilemiştir. Meftun'u ziyarete gider. Bu sırada yaşanan gülünç yanlış anlamalar, iki ayrı sınıf insan arasındaki uyuşmazlığı gözler önüne serer. Örneğin, Kasım Efendi, yeni yapılan mektebi halkı sokağa işemekten kurtardığı için beğenmektedir. Bu açıklamayı, Meftun'un resim ekollerinden hangisini beğendiğine ilişkin sorusu üzerine, "ekol" kelimesinin anlamını yanlış değerlendirdiği için yapmıştır. Öte yandan, kültür ve sınıf farklılıklarına karşın, bu iki karakterin ortak bir noktaları da vardır. O da her ikisinin de temel motivasyonunun para hırsı olmasıdır: Kasım Efendi o zamana kadar alay ve hakaret ettiği bu alafranga karakteri damatlığa kabule hazırken, Meftun da horgördüğü her şeyi içinde barındıran bu aileye karışmakta sakınca görmez. Kısa bir süre içinde evlenen Meftun'un eşi Edibe evin düzenine ayak uyduramayacaktır. Dedikoducu bir mahalle kadını olan sırdaşı Azize Hanım'la dertleşerek teselli bulmaya çalışır. Bu sırada, önce Şaban Ağa'dan hamile kalmış olan Zarafet ve daha sonra da, onun kullandığı ilacı

çalan Rebia, hastalık bahanesiyle çocuk düşürürler. Azize'nin dedikoduculuğu yüzünden bu durumu öğrenen kadınnine Şekure Hanım ölür (292).

M. McFerlan'ın Beyoğlu'ndaki evinde "Şark Akademyası" adında bir topluluk kurulmuştur. Meftun, Raci ve Lebibe'nin de üyesi oldukları bu topluluk "alafrangalığı Doğu'da yayma" amacını gütmektedir: Cemiyet, "Asyalılıktan kaynaklanan pürüzleri" gidermeyi hedefler. Şekure Hanım'ın ölümü vesilesiyle, M. McFerlan akademide bir konuşma yapar; buna göre, Şekure Hanım tabiata olan borcunu evlat yetiştirmek suretiyle ödemiştir. Ona yönelik vazife, aynı yoldan giderek evlat yetiştirmektir. Raci, ahlaki zaaflarını bildiği bu adamın konuşmasından etkilenir: Bu tür insanların bilgi ve zekâlarına rağmen sefahate düşmüş olmalarından, bunun korkunç bir hastalık olduğundan bahseder (296). Öte yandan, McFerlan'ın sözlerinin etkisini, "Fransızcanın sade ve açık bir dil olma özellikleri"ne bağlamaktadır. Türkçe ise uzun, dolaşık ve açık olmayışı ile ilerlemenin önünde bir engeldir[54]. McFerlan, Türklerin "Batılıları bu dünyaya ibadet etmekle suçladıklarını", kendilerinin ahiret insanı olduklarını söylediklerini, ancak sözleriyle işlerinin farklı olduğunu öne sürer. Ona göre, Türk mezarlıklarının bakımsız durumu bu konudaki ihmalin bir delilidir[55].

Cemiyet, Şekure Hanım için bir ölüm ilanı verir. Bu arada, Mme. Şehim'in Erenköy'deki köşke giderek Şekure Hanım'ın ölümüyle ilgili bir nutuk söylemesi de kararlaştırılır. Bu Fransızca nutukta, Doğulu ve Batılı kadınlar karşılaştırılmakta,

---

54 *Şıpsevdi*'nin yazılmasından yirmi yıl kadar sonra yapılan "dil devrimi"nin de bu noktadan hareket ettiği anımsanmalıdır; satirde alay konusu edilen bir olasılık nihayetinde bir vakıa olarak hayata geçmiştir.

55 Doğal olarak, manevi bir hayatın ölçütünün mezarlıkların bakımlılık seviyesi olarak gösterilmesi, okuyucuda M. McFerlan'ın kendi düşünsel kapasitesine ilişkin kuşkular uyandıracak cinsten bir tezdir. Bu fikrin Hüseyin Rahmi tarafından ciddiye alınıp alınmadığı ise ayrıca tartışılabilir. Bu tezin hararetli savunucularının olduğu da unutulmamalıdır.

Doğulu kadınlar tembellik, bilgisizlik ve yoksunluk üçgenine hapsolunmuş gösterilmektedir. Şekure de bir tür "insan-kanarya" olarak hiçbir şey öğrenmeden kafesinde yaşayıp ölmüştür. Mme. Şehim'e göre, doğa, kadın ve erkeği üremekle görevlendirmiştir. Bu görevi yerine getirmenin ötesinde erkeğin kadın üzerinde kontrol kurması için geçerli bir neden yoktur. Türk kadını, mevcut cehaleti nedeniyle 8 yaşındaki bir çocuğun bile saygısını koruyamaz. George Sand gibi kadınlar yetiştirememiştir. Mme. Şehim'in bu sözleri, toplulukta yalnızca anne-babasından gizlice kitap okurken yakalanıp cezalandırılmış bir genç kızı etkiler. Diğer kadınlar, kanarya ve (Mme. Şehim'in tüylü şapkası yüzünden) kaz benzetmelerine takılırlar. Hiçbir şey anlamamışlardır[56].

Meftun ve Lebibe'nin iki kardeşle evlenmelerinin üzerinden iki yıl geçer. Her ikisinin de çocukları olur. Maddi durumları ise gitgide bozulmaktadır. Meftun, Mahir'i ikna ederek babasından para çalmaya sevketmek ister; ancak başarılı olamaz. Bu arada, Rebia ve Zarafet fiziksel olarak iyileşmiş ancak "aşk hastalığı"ndan kurtulamamışlardır. Meftun, Mahir'i gece hayatına alıştırır. Böylece onu babasından para çalmaya zorlayabileceğini düşünmektedir. Mahir, Meftun'un planları doğrultusunda Mme. McFerlan'a âşık olur. Durumu öğrenen Lebibe, Meftun'a kızgındır, ancak ne yapacağını bilemez. Bu sırada M. McFerlan, Yıldız'dan yüklüce bir para kopartmayı başarmıştır. Erenköy'de masraflarını karşılayacağı bir davet düzenlemek ister. Bu proje çerçevesinde, ev halkına baloda nasıl davranılacağı öğretilir ve dans dersleri verilir. Ancak balo gecesi çeşitli rezaletlere sahne olur. Evin hizmetçileri ve kadınları, komşu

56 Bu eleştirel konuşmanın Mme. Şehim gibi ahlaksız bir kadının ağzından verilmesinin, daha önce M. McFerlan'da olduğu gibi, ironik bir etkiyi hedefleyip hedeflemediği sorgulanabilir. Bu durum, bir yönüyle, Hüseyin Rahmi'nin Batılı değerleri sorguladığı anlamına da gelebilir. Diyebiliriz ki, romanda ahlaki içerikli bütün konuşmaların, "ahlaken düşkün" insanlar tarafından yapılıyor olması *Şıpsevdi*'nin temel ironik özelliklerindedir.

köşklerin uşaklarının tecavüzünden zor kurtulur. Evin kadınlarının kıskançlıklarına bir karşılık olmak üzere, Meftun onlara "koketri dersleri" vermeye başlar. Buna göre, bir kadının başlıca işlevi, erkekleri baştan çıkarmaktır. Kadınlar bu öğütleri tutarak sevgililer edinmeye başlarlar. Bu kişiler eve gizlice girmektedir. Raci bir gece baskınıyla hırsız olduğu iddia edilen bu kişileri kovalar. Bu arada, Kasım Efendi'nin paraları gerçekten çalınmıştır. Kısa süre içinde, hırsızlığı yapanların gerçekte Meftun ve Mahir oldukları anlaşılır. Raci, Meftun'u bu olayla ilgili olarak azarlarken, bir süredir ortalıkta görünmeyen Mahir eve dönerek intihar eder. Geriye "aşkın doğası" üzerine karamsar düşünceler taşıyan bir mektup bırakmıştır (383). Meftun, kargaşalıktan yararlanarak ortadan kaybolur.

Raci ve Lebibe aile evlerinde sakin bir hayat sürmektedir. Aradan iki yıl kadar bir süre geçmiştir. Bu sırada, kendisinden haber alınamayan Meftun'dan bir mektup gelir. Bu mektup, insanların kendi bencilliklerinden başka bir şey düşünemeyen varlıklar olduğuna ilişkin bir felsefeye dayalı olarak yazılmıştır. Hobbes'tan ve kötümser Alman felsefecilerinden esinler taşıyan mektupta, Hüseyin Rahmi'nin "negatif ahlakçı" diyebileceğimiz yönü sergilenir. Buna göre, "hükümet" insanların birbirlerine karşı duydukları korkular yüzünden ortaya çıkmıştır. Meftun, davranışlarını, "insanların kendilerinden akılsızlardan yararlanarak rahatlarını kurmaya hakları olduğuna ilişkin bir felsefe"yle gerekçelendirmektedir. Meftun'un yazdıkları aracılığıyla, ailenin kadınlarının, cinsellikle ilgili zaafları yüzünden başlarına gelenler hakkında da bilgi sahibi oluruz: Rebia düşük yaparken ölmüş, Zarafet Kalfa gayri meşru bir çocuk doğurmuştur. Kasım Efendi'nin evinde yaşayan Azize ve Edibe ise eve erkek almaktadırlar. Bu yüzden Kasım Efendi felç geçirmiştir. Meftun, o ölür ölmez gelip kayınpederinden kalacak servete oğlu adına el koymayı tasarlamaktadır. Paranın gücünün Raci'yi bile yumuşatacağından emindir. Ro-

man, Raci ve Lebibe'nin, mektubu, yarı sevgi yarı kızgınlık duyguları arasında okuyup, ağabeylerini düşünmeleriyle sona erer.

Yukarıdaki kapsamlı özetin ve yorumların ışığı altında, şu nihai değerlendirmeler yapılabilecektir: Öncelikle, *Şıpsevdi*'nin daha önce belirtilen satir ölçütlerine uyma koşulunu yerine getirdiği kanısındayız: Satir "yerel"i ve "güncel"i işleyen bir türdür. *Şıpsevdi*'nin ele aldığı konular, "geç Osmanlı toplumu"nun en önemli sorunları arasındadır. Öte yandan, çağdaş Türk toplumuna hakim olan tartışmaların niteliği düşünüldüğünde, söz konusu problemlerin güncelliğini sürdürmekte olduğunu görürüz. Bu da romanın günümüzde de önemini koruduğunun bir belirtisidir. Satirin bir diğer koşulu, "iğrenç" ya da "ürkütücü" olanın "abartılı" bir biçimde ve "komikle birleştirilerek" sunulmasıydı. *Şıpsevdi* bu koşulu da karşılar: Önsözde yapıtın komik bir roman olmasının öncelikle amaçlandığının belirtildiğini anımsayalım. "Abartı"nın ve giderek "grotesk"in, *Şıpsevdi*'nin temel özellikleri arasında olduğu da açıktır. Aynı şekilde, satirin propaganda amaçlı olduğu ve gerçekçi görünmeye çalışmakla birlikte, aslında "gerçeğin seçilmiş ve çarpıtılmış bir tablosunu sunduğu" yolundaki görüş de *Şıpsevdi* tarafından fazlasıyla doğrulanmaktadır. Satirin fantastik unsurları kullanma tekniği ise *Şıpsevdi*'de, örneğin *Gulyabani*'deki kadar belirgin olmamakla birlikte, olay örgüsündeki inandırıcılık eksikliği ve karakterizasyondaki aşırılıklar, okuyucuyu fantastiğinkine benzer bir biçimde hareket etmeye ve "oyunu, yazarın teklifine göre oynamaya" davet eder.

Şıpsevdi'nin esas olarak "tasviri satir" kategorisine girdiğini de söyleyebiliriz. Burada, gözlemcinin temsil ettiği "yüksek standart"la çevrenin "düşük standart"ı arasında komik sonuçlar veren bir karşılaştırma yapılmaktadır (Highet, s. 158, 208, 220). Bu tür satirin en tipik sahnelerinden biri "ziyafette

rezalet" kavramı çerçevesinde biçimlenir. *Şipsevdi*, Meftun'un görgü derslerinden başlayarak, romanın sonundaki balo sahnesinde zirveye ulaşan bu türden canlandırmalarla doludur. Bu noktada, satirin biri Horace'tan gelen ılımlı, diğeri ise Juvenal'den gelen kötümser iki türü olduğunu anımsayalım. Hüseyin Rahmi, "insan doğasının ıslah edilemeyeceği"ne ilişkin görüşünü, Meftun'un ağzından dile getirir ve metinde bu görüşü çürütecek hiçbir karşı görüşe yer vermez. Bu açıdan, Juvenalci bir satir yazarı olduğu söylenebilir. Aynı kapsamda, eserinin "ıslah amaçlı olup olmadığı" tartışmaya değer bir konudur diyebiliriz. Juvenal'den kaynaklanan satirin tragedyaya yaklaştığı söylenmektedir (Highet, s. 235). Hüseyin Rahmi özelinde ise melodrama daha yakın bir konumda olduğumuz kanısındayız. Satirin estetik amaçlarının hiç bulunmadığı söylenemezse de, genel olarak, ele alınan insan unsurunun niteliksizliğinin yol açtığı güçlükler ortadadır. *Şipsevdi*'de ve genel olarak Hüseyin Rahmi'de bu sorunla yaygın biçimde karşılaşıldığını da söyleyebiliriz.

Şipsevdi'yle ilgili bir başka sorun şudur: Satirin "kötülüğün yerilmesi ve erdemin yüceltilmesi" ilkesinden yola çıktığı öne sürülmekle birlikte, Dryden'a bağlanan bu görüşün, uygulamada ne ölçüde geçerli sayılabileceği hususunun tartışmalı olduğunu belirtmiştik. Gerçekten de, bir çok satirde erdemin yüceltilmesi ima düzeyini aşmaz (Griffin, s. 28). Nitekim, *Şipsevdi* için de aynı şey söylenebilir. Çünkü bu romanda gerçekten erdemli kimse yoktur. Satirin temel amacının, eleştirdiği nahoş durumu yoğunlaştırmak olduğu, bu nedenle, "bütünle uyum", "denge ve tutarlılık" gibi unsurları dikkate almadığı da söylenebilir. Satirin kurgusu "parçalanmış bir kurgu"dur. Bütünlük göstermeyen bu kurgu, bir çözüme de yönelmez (Kernan, s. 68). Bu görüşün *Şipsevdi* için tümüyle geçerli olduğu kanısındayız. Bu çerçevede, satirde "üst seviye"den olanla "alt seviye"den olanın karışmasının, "üst seviyenin alt sevi-

yeye inmesi" sonucu vereceğine ilişkin görüşler de *Şıpsevdi*'ye uygulanabilir. *Şıpsevdi*'nin olumlu sayılabilecek karakterleri bile, zaafları yüzünden yer yer hayvan düzeyine indirgenir. Bu açıdan, satir türü yapıtlarda, groteskin kullanılması yoluyla insanın "fizyolojiye indirgendiği", böylece sadizminkine benzer bir yol tutulduğu görüşünün de *Şıpsevdi*'ye uygulanabileceğini düşünüyoruz (Ball, s. 29).

Şıpsevdi'nin bir diğer ilginç yönü M. ve Mme. McFerlan ve Meftun gibi karakterlerin kullandıkları sofistike dil ve felsefi kavramlarla ilgilidir. Bu karakterlerin gerçek "entelektüel"in bir tür parodisi oldukları ve kullandıkları dilin de parodi özelliği taşıdığı söylenebilir. Bu durumda, satirin "dil"i eleştirdiği düşünülebilir. Ancak bir diğer perspektiften bakarak, eleştirinin "dil"i ya da bu karakterlerin konuşmalarının en çok yaklaştığı edebi tür olan "deneme"yi hedef almaktan çok, "deneme"yi kullananların yapmacıklılığını teşhir etmeye yöneldiğini söylemek mümkündür (Hutcheon, s. 44). Böylece dil aracılığıyla kurulan hiyerarşik değer yargılarının ve düşünce sistemlerinin sorgulanması da mümkün olmaktadır (Palmeri, s. 2-3).

Şıpsevdi'yle ilgili olarak şu hususlar da söylenebilir: Frye'ın "satir-anatomi" türü ile "roman" arasında yaptığı karşılaştırma, *Şıpsevdi* açısından işe yarar bir değerlendirme ölçütü oluşturur. "Anatomi" karakter gelişiminden çok, fikirlerin ve stilize soyutlamaların ifadesine yönelen bir türdür. Bu açıdan, *Şıpsevdi*'nin anatominin bir alt türü olan satire ait bir metin olduğu kabul edilmelidir. *Şıpsevdi*, en çok satirde rastladığımız grotesk tekniğinin yaygın biçimde kullanıldığı bir yapıttır. Karikatürize etme, hayvan imgesinin kullanılması, dışkılama, çiftleşme, gaz çıkarma gibi bedeni faaliyetler, groteskin kullandığı imgeler arasındadır. *Şıpsevdi*'deki cinsel ilişki ve çocuk düşürme sahneleri de, korkunçla komik olanın bir bileşimi olarak, groteskin bu yapıttaki kullanımını örneklendiren sah-

neler olarak dikkatimizi çeker (Fletcher, s. 1-4).

Son olarak, *Şıpsevdi*'de bir kahraman figürünün bulunup bulunmadığı konusunu tekrar ve kısaca tartışalım: Satir türü yapıtlarda, kahraman "soytarı" (fool) tipiyle ilişkilidir ve bu bağlamda, beceriksiz ve fiziksel deformasyona uğramış bir kişi olarak canlandırılmasına sık rastlanır. Bu çerçeveden bakıldığında, Meftun tipik bir "soytarı" olmaktan çok, ironinin "*alazon*"una uyan bir karakter görünümündedir. Ancak, metinde hemen hiçbir olumlu kahramanın bulunmaması, bu role ait bazı unsurların da Meftun'a yansıtılması sonucunu vermiştir. Öte yandan, Meftun'un nihai olarak toplumdan sürülmesi, "soytarı" (fool) rolünün gereklerine uygundur. Burada Quixhotic kahraman figürü ile picaro türü arasındaki ayırım, Meftun'u değerlendirmemizin bir ölçütü olabilir. Buna göre, Meftun "kötülüğü taklit ederek teşhir etmeye yarayan picaro"ya yakındır. Diğer picaro figürleri gibi Meftun da büyümeyi ve sorumluluk almayı reddeden bir oğlan çocuğuna benzer.

II. *Bay Ganü* Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri

"Bulgar komik edebiyatı"nın çok önemli bir yapıtı olarak nitelenen *Bay Ganü* Balkanski, ele aldığı konular ve "yazar yaklaşımı" açılarından *Şıpsevdi*'yle güçlü paralellikler taşır. Her iki yapıt da, içinde yazıldıkları toplumu eleştirel gözlerle görür ve bu eleştiriyi Doğu-Batı karşıtlığı eksenine oturtur. *Şıpsevdi*'nin temel çatışmalarından biri olan "alaturka-alafranga karşıtlığı", *Bay Ganü*'de "Doğululuk-Batılılık karşıtlığı" biçiminde formüle edilmiştir. Doğu ve Doğululuğu temsil eden her şey, metnin

başkişisi olan *Bay Ganü*'nün şahsında acımasızca eleştirilir. Nitekim, *Bay Ganü*'yü Meftun'la karşılaştırdığımızda, her iki karakterin de olumsuzlanmalarına karşın, *Bay Ganü*'nün daha katı ve kategorik bir biçimde mahkum edildiğini görürüz. Bu durum, *Bay Ganü*'nün "Bulgar Doğululuğu"nu simgeleyen bir tip olmasından kaynaklanır. Meftun, sayıca küçük bir topluluk olan "okumuş kesim"deki yozlaşma eğilimlerini teşhir etmeye yararken, *Bay Ganü*, eserin yazıldığı çağda Bulgaristan'ın büyük çoğunluğunu oluşturan köylülüğü temsil eder. Eserin "anlatıcı kişi"sinin, toplumun geneline yani köylülüğe olumsuz bir duyguyla yaklaştığı ise çok belirgindir. Meftun'sa ancak bir "azınlık" temsilcisi olarak görülebilir. Öte yandan, bu azınlık kendisinden çok şey beklenen ve bu yüzden önemsenen bir azınlıktır.

Kitapta açıkça anılmasa bile, *Bay Ganü*'nün temsil ettiği Bulgar Doğululuğu aslında ülkedeki Türk etkisine bağlanabilir. Anlatının girişinde, *Bay Ganü*'nün, omuzlarındaki Türk kepeneğini çıkarıp, Belçika paltosu giymesiyle "Avrupalı" göründüğü yolundaki alaycı ifade bu açıdan simgesel bir değer taşır. Diyebiliriz ki, *Bay Ganü*, Bulgaristan'ın "başarısız Batılılaşma girişimi"nin de bir öyküsüdür[57].

İki kısımdan oluşan anlatı, *Bay Ganü*'yü tanıyan, onunla aynı yolculukta bulunmuş ya da aynı mekânı paylaşmış kişilerin ağzından ve kısa bölümler halinde hikâye edilir. Metnin ilk yarısında, *Bay Ganü*, orta Avrupa ülkelerinde ticari gezilere çıkan bir gülyağı satıcısıdır. Hali tavrı itibariyla tipik bir köylüdür: Tutumlu, geleneksel, başkalarının olanaklarından yararlanmayı seven ve modern hayata yabancı olduğu için,

57 Ünlü Bulgar romanı *Under the Yoke*'ta Türklerin esir ettiği yurtdışında okumuş sosyalist öğrenci figürü bu açıdan ilgi çekicidir. Tutuklanmasını eleştiren ve bu durumun "insan haklarına aykırı" olduğunu söyleyen öğrencinin, sözlerinin Türkçeye çevrilmesi isteği, Türkçede bu tür kavramların bulunmadığı söylenerek reddedilir.

sık sık komik durumlara düşen bu karakter, gülünçle iğrenç arasındaki bir varoluş durumu içinde gidip gelmektedir. Dış dünyada karşılaştığı güçlükler *Bay Ganü*'yü yıldırmaz; doğuştan gelen iyimserliği, her şeyi benmerkezli görme özelliği onu daima yüzeyde tutar. *Bay Ganü*, utanma, çekinme ve kendini tutma niteliklerine de sahip değildir. Bu yönüyle, bir açıdan, klasik satirin ana karakterlerinden olan komik soytarıya (fool) benzer. Ancak, *Bay Ganü*'nün temel karakter özelliği komik bir kişi olması değil, sonu gelmez bencilliği ve olumlu hiçbir niteliğinin bulunmamasıdır. Dolayısıyla, okuyucunun sempatisini kazanabildiği ya da bu sempatiyi uzun süre koruyabildiği söylenemez. Bu da, onun soytarı (fool) tipinin hangi alt-grubuna girdiği konusunu sorgulamamıza neden olur. *Bay Ganü*'nün, muhtemelen, "kötüyü taklit yoluyla teşhir eden" picaro'nun bir türevi olduğu söylenebilecektir; bu açıdan Meftun'la bir akrabalığı vardır. Bu kişiliğin, genel olarak, Bulgaristan'ı temsil ettiği düşünülecek olursa, anlatıcı karakter(ler)in, *Bay Ganü* aracılığıyla, bir tür "kendinden-nefret" duygusunu dile getirdiği de düşünülebilir.

Anlatı, *Bay Ganü*'nün seyahatleri aracılığıyla, komşu ülkelerin Bulgaristan'la karşılaştırılması üzerine kurgulanmıştır. Bu karşılaştırma, daima diğer ülkelerin lehine sonuçlar verir. Örneğin, Slav ülkelerini ziyarete giden Bulgar treninin "Bulgarlaştırılması" önce tuvaletlerin kirletilmesiyle başlar! Hem *Bay Ganü*, hem de diğer Bulgarlar, yol boyunca misafir kaldıkları her yerde rezalet çıkarırlar. Bu sahneler genel olarak satirin "ziyafette rezalet" imgesi üzerinden değerlendirilebilecek niteliktedir. Romandaki pislik imgelerinin benzerlerine *Şıpsevdi*'de de rastlandığını burada anımsatalım. Örneğin, tren yolculuğu sırasındaki tasvirler, *Şıpsevdi*'nin Aksaray tasvirlerini hatırlatır (54). Bulgar temizlik anlayışının yerildiği bir diğer sahne ise çardaktaki köylü karı kocanın bit kırma sahnesidir (90) ve anlatıcının halkın yaşamına duyduğu nefreti dile

getirir diyebiliriz[58].

Anlatıcı karakter, *Bay Ganü*'ye ve dolayısıyla Bulgar halkına düşmanlığını, zaaf olarak algıladığı eğilim ve tercihleri kötüleyerek ifade eder. *Bay Ganü*'nün sevdiği müzik, örneğin Bulgar halk müziği parçaları ve Çingene şarkıları, bu çerçeve içinde aşağılanır ve *Bay Ganü* ilkelliğin bir simgesi olarak takdim edilir. Günümüz kültürel atmosferinde anakronistik bir özellik taşıyan bu eleştiri, bir yandan da satirin zaman/yer/konu açılarından spesifik olma özelliğine dikkatimizi çeker. 19. Yüzyıl sonundaki halk müziğine ve Çingene türkülerine yönelik bu aşağılayıcı tutum, günümüzde "siyaseten yanlış"tır. Dolayısıyla, olsa olsa, anlatıcı karaktere (ve yazara) karşı ironik bir tutum geliştirilmesine neden olur.

Öte yandan, anlatıcının *Bay Ganü*'ye yönelik tavrı, istisnai olarak, bu karakterin kendisini güçsüz hissettiği ve çevresine boyun eğdiği zamanlarda değişime uğramaktadır (136). Bu anlarda, sanki *Bay Ganü*'nün kişiliğinin iyi yanları ortaya çıkıyor gibidir. Anlatıcıya göre, *Bay Ganü* doğal olarak yetenekli, çalışkan, tuttuğunu koparan biridir. İçinde bulunduğu hal, çevrenin bir etkisi olarak görülmelidir. Burada, anlatıcının *Bay Ganü*'nün şahsında bütün Bulgar halkıyla ilgili bir yargıda bulunduğu kabul edilebilir. Bu kişiliğin, uygun bir öncü aracılığıyla büyük işler başarması da mümkündür (137). Ancak, anlatının örtük metninde vurgulandığı gibi, Bulgar halkı, Türk egemenliğinde kaldığı zamanlarda oluşan yozlaşmanın etkisi altındadır.

Anlatının ikinci bölümü, Avrupa'nın çeşitli ülkelerini gülyağı satmak amacıyla dolaşan ve gittiği her yerde rezalet çıka-

---

58 Daha sonra ele alacağımız *Çamlıca'daki Eniştemiz* de dahil olmak üzere, her üç metinde de temizlik-pislik temasının önemli bir yer tuttuğunu vurgulamamız yararlı olacaktır. Satirin genel bir tiksinti duygusunu ifade etmeye yöneldiği anımsandığında, bu temanın anlamı daha belirginleşecektir.

ran *Bay Ganü*'nün, Bulgaristan'a dönmesiyle başlar. Bu dönüş, bir açıdan Meftun'un Avrupa'dan dönüşüne benzer. Her ikisi de, mevcut ahlaki zaafları daha da yoğunlaşmış, kötücül karakterler olarak tasvir edilir. Ancak, Meftun'da zaman zaman belirir gibi olan "içgörü kazanma halleri"ne, *Bay Ganü*'de hiç rastlanmaz. O, bir tür yarı-hayvan olarak başladığı serüvenini, yine bir tür yarı-hayvan olarak sona erdirecektir. Bulgar halkının geriliğine ilişkin pasajların yoğunlaştığı bu bölüm, anlatıcı karakterin, halkın ıslah olabileceğine ilişkin tereddütleri bağlamında (156), *Şıpsevdi*'deki "yerli unsurlara güvensizlik" pasajlarıyla karşılaştırılabilir. Bu bölümler, bir taraftan da, Rus yanlıları ile Rus aleyhtarları arasındaki çekişmelere sahne olan Bulgaristan politik arenasının bir eleştirisi olma özelliğindedir. Bu politik ortam, kaba güç kullanılarak halkın sindirildiği, "iyi niyetliler"in ise güçsüz ve kendi toplumlarından kopuk kişiler olarak resmedildiği bir ülkenin gerçekliğidir. *Bay Ganü* ve yandaşları gibi, vatandaşlarına "öncülük" etmesi beklenecek "girişimci" kişilerse, "diğerlerinden daha becerikli hırsızlar" olmanın ötesinde hiçbir nitelik taşımazlar. *Bay Ganü*'nün bu özelliği, yapıtın 19. yüzyıl sonu ilkel kapitalizminin bir eleştirisi olduğu izlenimini de uyandırmaktadır. Bu, özellikle sosyalist dönem Bulgar edebiyat eleştirisinin vurgulamış olduğu bir husustur.

Metnin sonraki bölümleri ana hatlarıyla şu şekilde gelişir: Politik seçim ortamının bir fars atmosferinde canlandırıldığı bölümler boyunca, Bulgar halkının yaşama alışkanlıklarının tekrar tekrar ele alındığını ve kötülendiğini görürüz. Yazarın görüşlerini temsil eden ve muhalefet adayı Gramatikov'a yazılan anonim bir mektup, "köle ruhlu Bulgar halkına liderlik edecek birinin çıkıp çıkmayacağını" sorgular. Mektup nihilistik bir karamsarlıkla noktalanır. Bu arada, *Bay Ganü* ticarete de el atarak çok para kazanmanın yollarını bulmaya çalışmaktadır. Bunun için arkadaşlarıyla birlikte bir gazete çıkarmaya

karar verir.19. Yüzyılda "aydınlanma"nın başlıca aracı olan gazetenin suiistimal edilmesi, yapıtın ironi üzerinden alaya aldığı bir başka toplumsal olguyu temsil etmektedir. *Bay Ganü*'nün, yine ironik bir tonla anlatılan girişimlerinden bir tanesi de, çevresindeki sarhoş ve kriminal karakterlerle birlikte, "içki-tütün içmeyenler derneği"ni kurmasıdır (261).

Kitabın son bölümleri, *Bay Ganü*'nün karakterinin daha iyi teşhir edilmesine olanak sağlayacak biçimde, yazışmalarından seçilen örneklere ayrılmıştır. *Bay Ganü* bir kez daha fırsatçı, açgözlü ve ayrıca zalim bir kişilik olarak tanıtılır. Yapıtın en son bölümünde ise, "anlatıcı-yazar" okura ve yarattığı "*Bay Ganü*" karakterine hitap eder: Kendisi bu eseri kaleme alırken bir hınç duygusundan ya da aşağılama niyetinden yola çıkmamıştır. Gerçekçi olmak istemekte, bir yandan da, diğer Bulgarların *Bay Ganü* gibi olmamalarını dilemektedir. Ancak, Bulgar bireyi henüz oluşum aşamasındadır; *Bay Ganü*'nün temsil ettiği kişilikse önplanda bulunmaktadır; bu yüzden damgasını her yere vurur ve halkına karşı sorumlulukları vardır. Anlatıcı, bir gün *Bay Ganü*'nün bu kitabı okuyup, Bulgaristan'ın ne ölçüde Avrupalılaştığı hakkında düşünmesini diler.

Bay Ganü, yayınlandığı 1895 yılından itibaren yaygın biçimde okunmuş ve tartışılmış bir kitaptır. Bir yandan Bulgar halkına yönelik yoğun eleştiriler taşıdığı kabul edilirken, özellikle 2. Dünya Savaşı yıllarında, ana kahramanın "olumsuz koşullar altında hayatta kalma yeteneği" övülmüş, bu yanıyla *Bay Ganü*, Bulgar halkının olumlu bir simgesi sayılmıştır. Sosyalist dönemin, kapitalizm eleştirisinde kullandığı bu karakter, bir yönüyle de Hitar Pitar geleneğine bağlanmaktadır[59]. Bu durum, bizi, *Bay Ganü*'nün satir kuramı içindeki yerini tekrar değerlendirmeye götürür. Metin, başlangıçta, yerel ve güncel konulara yönelen ve "picaro" figürünü içeren tipik bir satir-

59 Bulgaristan'ın geleneksel komik karakteri. Çoğu kez Nasreddin Hoca'nın bir rakibi olarak temsil edilir.

ken, zaman içinde, başka yerel ve güncel sorunları da "yüklenebilmiş" ve hem yazarının muhtemel niyetlerini, hem de kahramana yönelik ilk okuyucu tepkilerini aşmıştır. Benzer bir süreci, Hüseyin Rahmi'nin yazarlığında bulmaksa mümkün değildir. Meftun, *Şıpsevdi* içinde bile merkezi bir rol oynamayı başaramamış ve günümüzde tümüyle unutulmuş bir karakterdir. Öte yandan, Türkiye genelinde komik tiplerin romandan çok sinemada süreklilik gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede, Kemal Sunal'ın canlandırdığı "genel karakter" ve özel olarak da "İnek Şaban" tipi ile Şener Şen'in çizdiği komik-kahraman figürleri ele alınabilir. Söz konusu tiplerin birkaç on yıldır popüler kalması, Türk toplumunun, satiri dramatik formda tercih ettiğinin bir belirtisi olarak da algılanabilir. Ünlü komik roman Hababam Sınıfı ve ardılları da sinema uyarlamaları ile yaşamaktadır. Bu durum, Türk meddah/ortaoyunu geleneğinin yaşarlığının da bir göstergesi sayılmalıdır. Sözü edilen filmlerde canlandırılan bu "tip", yer yer değişiklikler göstermekle birlikte, bazı temel karakter özelliklerine sahiptir. Bu kişilik, nahif, ancak bir yandan da fırsatçı olmaya gayret eden, özünde iyicil ya da kötücüllük potansiyeli nahifliği tarafından dengelenen, sevimli bir "soytarı" (fool) tipidir. *Bay Ganü*'den en büyük farkı ise "tiksindirici" olmamasıdır. Diyebiliriz ki, Türk sinemasındaki komik-kahraman, bir "hain" olduğu durumlarda bile, sempatik bulunabilen bir karakterdir.

III. *Çamlıca'daki Enişte*miz

*Çamlıca'daki Enişte*miz, Abdülhak Şinasi Hisar'ın 1944 yılında yayınladığı en önemli yapıtıdır. Eserin yazılma tarihinin, yazarın genel yazma ve yayınlama alışkanlıklarına bakılarak, yayın

tarihinden bir hayli önce olduğu kabul edilmelidir. Kitabın girişinde yapıtın "hikâye" olarak adlandırıldığı görülür. 282 sayfa uzunluğundaki bir metnin hikâye olarak adlandırılması, yazarın eserin türü konusunda özgül bir anlayışa sahip olduğunu akla getirir: Gerçekten de, *Çamlıca'daki Enişte*miz klasik anlamda bir roman sayılamaz. Üstelik hangi türe gireceği konusu da çok açık değildir. Günümüzde, "anlatı" başlığı altında toplanan yapıtlar arasında sayabileceğimiz bu metni, yayınlandığı çağda, muhtemelen, yalnızca hikâye olarak adlandırma olanağı vardı. Alışılmış tarzda konu, kurgu ya da karakter gelişimi gibi unsurlara rastlanmayan bu metin, ancak benzer biçimde yazılmış yapıtlardan çıkarılan ölçütler aracılığıyla değerlendirilebilir. Bu ölçütlerin, satir kuramı içinde bulunabileceği kanısındayız. Hatırlanacağı gibi, satir türü yapıtlar, geleneksel olarak ya uzun monologlar, ya dramatik yapıtlar ya da hikâye olarak adlandırılan bir format içinde yazılıyordu. *Çamlıca'daki Enişte*miz, hikâyenin yanı sıra, bir tür uzun monolog da sayılabilir. Öte yandan, bir yapıtın satir olarak kabul edilebilmesi için başka koşulların da bulunması gerektiği açıktır. İncelememizi bu doğrultuda geliştireceğiz.

*Çamlıca'daki Enişte*miz, anlatıcı karakterin[60] halasının kocası olan Hacı Vamık Bey'in hayatını konu edinir. Hacı Vamık Bey, bütün akrabaları ve çevresi tarafından "deli" olarak tanınmaktadır. Metnin en önemli özelliklerinden biri de, bu "delilik" olgusunun etraflıca tasvir edilmesidir. Anlatıcı ses, delilik üzerine fikir yürüttüğü giriş bölümlerinde, insanların çoğunluğunun yarı iradeli-yarı deli olduğunu, bu durumun "rasyonel düşünmeyi hayatın temeli sayan mantık"ımız açısından bir

60 Hem Hisar'da hem de Hüseyin Rahmi'de "anlatıcı ses"in bir karakter olarak anlatıya dahil olduğu vurgulanmalıdır. Her iki metinde de, anlatıcı karakterler ele aldıkları ve eleştirdikleri kişiler kadar problemlidir; o nedenle, okuma süreci içinde, bu "ses"lerin temsil ettiği perspektifin özel bir dikkatle ele alınması zorunludur.

sorun oluşturduğunu söyler. Gerçek delilerse, böyle bir çelişki yaşamadıkları için, herhangi bir problemin farkında değillerdir. Yazarın sözünü ettiği "deliler", Avrupa edebiyat geleneğinde "fool" olarak adlandırılan bir kategorinin insanlarıdır. Konuya kendi kültürümüz özelinden baktığımızda ise, genel kullanımdaki "deli" sıfatının dışında, "mecnun", "divane" ve yerine göre, "yarım akıllı" gibi sıfatlarla nitelenen bu kişiliğin, tasavvufi bağlamda, "dervişlik" kavramı üzerinden tanımlandığını görürüz. Dindışı edebiyatta ise, başta Nasreddin Hoca olmak üzere, "Bektaşi", "Bekri" ve "İncili Çavuş" gibi karakterlerin temsil ettiği yarı bilge yarı çılgın bir "abdal" tipinin varlığından söz etmek mümkündür. Bu tip, gündelik hayatın ortalama davranışlarının dışına çıkan ve bazen bu özelliğiyle, çevresinde yeni duyarlıkların ve farkındalıkların ortaya çıkmasına önayak olan bir kişiliği temsil eder. Yukarıda anlatılanlar çerçevesinden bakıldığında, *Çamlıca'daki Enişte*miz'in bir tür "deliliğe övgü" (praise of folly) tavrı taşıdığı ve bu gelenek içinde düşünülmesi gerektiği kanısındayız.

*Çamlıca'daki Enişte*miz'in "anlatıcı ses"inin, insanlığa ilişkin genel yaklaşımında, kötümser bir tonun ağır bastığından söz edebiliriz. Daha sonra da belirtileceği gibi, anlatıcı ses, "çocukluk saflığı" ile "olgunluk çağı kötümserliği" arasında bölünmüş bir kişiliği yansıtır. Bu kişiliğin, dünyaya yetişkinlik hayatından bakışı, insan doğasının rasyonel olmadığına, iyi ve insaflı olmadığına, insanlar arasında iletişimin mümkün olmadığına inanan bir kötümserin bakışıdır[61]. Çocukluk döneminin saf kişiliğiyle tam bir zıtlık oluşturan bu "anlatıcı", "deli enişte"de alternatif bir yaşam seçeneği bulur gibidir: Deliler,

61 Anlatıcı karakterin marazi kötümserliği, Amerikan mizahının ünlü "Murphy's law" kavramına yakın bir anlayışı ifade eder: "Hatırlayınız! Hiç şaşmayan bir intizam ile işlediğini gördüğümüz beşeri bir kanun vardır: Nerede zekâ umarsak orada ahmaklıkla karşılaşırız. Nerede sadakat beklersek, orada ihanete uğrarız. Nerede kibarlık ararsak orada bayağılığa rastlarız," (12).

içinde yaşadığımız bu güvenilmez dünyada, ulaşabileceğimiz yegane tutamak noktalarını oluşturur. Çünkü, kendi öz benliklerine yakın olan bu insanlar, "kendi asıllarına" benzerler. Anlatıcıya göre, insanların bir gizledikleri, bir gösterdikleri ve bir de gizli, ancak kendilerinin de bilmedikleri yüzleri vardır. Bu gizli yüz, çoğu kez, kişinin kendi felaketine yol açar. İşte delilerde "meydanda olan", bu başkalarında "kendinden-gizli" denebilecek olan yüzdür. Bu tür kişilerde benliğin zehri de panzehiri de bir arada mevcuttur. Çünkü bütün kusurlarına karşın, delilerde, çevreyi aldatma niyet ve olanağı bulunmaz. Burada, özetle şunu söyleyebiliriz: *Çamlıca'daki Enişte*miz, insan yaradılışına ilişkin eleştirel bir tavrı ifade eder. Bu tavır, delilerin insanın gerçek yaradılışını temsil ettiğini ve diğer insanların da istifade edebilecekleri bir tür "uyanıklık" sağladığını varsayar[62]. Öte yandan, metnin cevaplandırmadığı başka sorular da vardır: Örneğin, insanlığın geneline yaygınlaştırılabilen eleştiriden, deliler dışında, istisna edilen yok mudur? Anlatıcı karakterin kendi pozisyonu nedir? Eğer anlatıcı ve ona benzer kişilerin (okuyucunun) delilere ihtiyacı varsa, bu ihtiyaç, insanlar hakkında yanılmamaya yönelik daha temel bir ihtiyaca mı dayalıdır? İnsan doğasının içyüzünü görmenin yararı nedir? Bu görüşün amacı bir tür Stoik felsefeye ulaşmaktan başka ne olabilir?

Bu noktada, "anlatıcı kişi"ye biraz daha yakından bakabiliriz: Bu kişiliğin, mutlu bir çocuklukla, mutsuz bir yetişkinlik arasında bölünmüş bir karakteri canlandırdığını söylemiştik. Çamlıca'daki köşk, hala ve enişte, "çocukluk zamanı"nın mekân ve kişileri olarak, anlatıcıya, gündelik hayatın ve yetişkinliğin sorunlarından kaçınma olanağı sağlar. Anlatıcı kaçma

62 Burada bir tür Lacancı yaklaşım söz konusudur diyebiliriz. Deliler kendi "real"lerini görmüş olan insanlardır. Real'le yakınlık onları deli haline getirmiştir. Anlatıcı karakterin tutumu, bir yandan da Deleuze ve Guattari'nin şizofreni konulu makalesini akla getirmektedir.

ihtiyacındadır; çünkü, "çocukluk zamanı"nın saflığı ve sevinçleri, "yetişkinlik zamanı"nda düşkırıklıklarma dönüşmüştür. Metne kendine özgü dokusunu kazandıran da bu "yetişkinlik çağı karamsarlığı"nın, "çocukluk çağı kaygısızlığı"yla karşılaştırılmasıdır diyebiliriz. Çocukluk, geçiciliği vurgulanan ve kaçınılmaz bir kadere yöneldiği okuyucuya hissettirilen bir "altın çağ" olarak, anlatı boyunca, tekrar tekrar kurgulanır ve yitirilir. Çocukluk ve yetişkinlik zamanlarının, metinde aynı imge üzerinden ifade edildiği bölümler de vardır. Örneğin, bahçedeki fıskiye, kaygısız neşesiyle çocuk ruhlarını canlandırırken, bir yandan da yaşlı kızlar gibi ağladığı hissedilerek, iki taraflı tasvir edilmiş bir imge oluşturur. Metinde karşımıza çıkan bu tür "imge üst üsteliği" (superimposition) halleri, Hisar'ı temsil ettiği kabul edilen "anlatıcı"nın parçalanmış gibi gözüken iç dünyasının unsurlarını, geçici de olsa bir arada tutmaya yarayan araçlar olarak işlev görür. Öte yandan, bu istisnai "bütünlük" duygusunun ötesinde, "parçalanmışlık", metnin çok daha önemli bir temasıdır. Özellikle, alaturka ve alafranga eşyanın, Çamlıca'daki köşkteki dağılımı ve kalitesiyle ilgili pasajlar, bu parçalanmışlığın bir belirtisidir. Batı'ya ait bayağı ve çirkin eşyayla, Doğu'ya ait seçkin ve estetik değeri olan eşya, aynı mekânda "imge bitişkenliği" (juxtaposition) oluşturacak biçimde, ancak, kaynaşmadan durmaktadır (38). Güzel alaturka eşya, çocukluk zamanını simgelerken, bu eşyaya yabancı kalan alelade ya da bayağı alafranga eşya, ("yetişkinlik zamanı"nın daha önceki "çocukluk zamanı"nın bir uzantısı ve ürünü olamaması yüzünden) "düşkırıklıkları zamanı"nı simgeler diyebiliriz. Köşkün, dini eşyanın muhafaza edildiği ve anlatıcının Arabistan'la özdeşleştirdiği odası da, benzer biçimde simgeseldir: Diğer odaların dünyeviliğine karşın, bu odaya kutsiyet hakimdir. Bu alanın, aynı zamanda enistenin kişiliğinin bir tür "öz"ü olup olmadığı, bir çeşit "korunmuş alan" oluşturup oluşturmadığı da sorgulanabilir.

Öte yandan, anlatıya hakim olan zıt-ikililerden yola çıkılarak, yazarın metinde bir bütünlük idealine ulaşıp ulaşamadığına da dikkat edilmelidir: Burada belki de şunlar sorulabilir: Hisar, insan hayatındaki parçalanmışlığı mı eleştiriyordu? İnsan, "mutluluk"u ve "mutsuzluk"u bünyesinde dengeli biçimde barındırabilecek bir varlık olamaz mıydı? Eğer olamıyorsa, kabahat kimindir? Kanımızca, bu sorular, Hisar'ın "kendisine" sorduğu ve kötümser biçimde cevaplandırdığı sorulardır. Yazar bu çerçevede "insan kaderi ve doğası"nı eleştirmektedir: İnsan doğası yapısı gereği ahlaki açıdan sınırlı olduğu gibi, insan yaşamı da, maddi dünyanın güçlerinin elinde bir oyuncak olmaktan kurtulamaz. Nitekim, enişte de, çok önemser göründüğü "kutsal Arabistan odası"ndan da "çıkar ummakta", bu odadan ruhsal kurtuluşunu temin etmesini bekleyerek, yararlanmaya çalışmaktadır. Anlatıcı bu hususu vurgulayarak, eniştenin ve (onun şahsında) insanoğlunun, gerçek anlamda uhrevi bir yaşantıya ulaşamayacağının, genel yetersizliğinin, altını çizer (43).

Bir "Abdal" Figürü Olarak Eniştenin Değerlendirilmesi

*Çamlıca'daki Enişte*miz'in metni, Hacı Vamık Bey'in tasviriyle ilerler. "Eniştenin yüzü", içinde bulunduğu ruh halini gösteren "anlam kaymaları"yla doludur; bu açıdan, "süreklilik hali"ni koruyan diğer yüzlerden ayrılır. Enişteninkiyle karşılaştırıldığında, diğer yüzlerin bir tür "maske" özelliği taşıdığı da söylenebilecektir. Bu noktada, metinde insan zihninin çalışma özelliklerinin eleştirildiğini, eniştenin insan doğasına ve kaderine ilişkin bu eleştirinin yöneltilmesinde kullanılan

bir "komik-kahraman" olduğunu varsayabiliriz. Enişte, hem bu genel insan yazgısına ilişkin itirazların belirginleştirilmesinde bir araç, hem de insan düşüncesinin nasıl oluştuğuna ilişkin bulguların "gözlenme alanı" olarak işlevseldir. Hacı Vamık Bey, sürekli konuşan, düşüncelerini toplamakta zorluk çeken ve pek de dinlenilmeyen bir kişidir. Enişte'nin çevresi tarafından dinlenilmemesi, bir açıdan, "fool"un gerçeği dile getirmesi, fakat sözlerinin dikkate alınmaması geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Kassandra modeline oturan enişte'nin, doğru olabilecek sözleri de, karakterini "hafif" bulan kişiler tarafından göz ardı edilmektedir[63]. Bu durum, genel olarak, abdal tipinin yarı büyücü, yarı günah keçisi olma özelliğiyle ilgilidir. Öte yandan, enişte'nin dili kullanımı da kendine özgüdür. Bu dilde resmi ve tumturaklı ifadelerle, bayağı ve mahallevari konuşmalar birbirine karışır. Enişte'nin dille ilgisinin kendine özgülüğü, anlatıcının dilin işlevi ile ilgili spekülatif görüşler beyan etmesine olanak sağlar: Buna göre, asıl söylenmesi gereken sözler hiç söylenmemiş olanlardır ve bu "söylenmemiş sözler", insan hayatına ait "gerçekleşememiş potansiyel durumlar" olarak, varsayımsal bir mevcudiyet alanında yer alır. Bunun dışında, enişte'nin dili kullanımındaki aşırılık ve adeta "dil içinde yaşaması" durumu, anlatıcı karakterin özellikle üzerinde durduğu, "dille duygu arasındaki nispetsizlik"

63 Hala ile enişte arasındaki ilginç bir benzerlik, her iki karakterin de toplumsal ağırlıklarının sınırlılığıyla ilgilidir: Anlatıcının, halasının kişilik özelliklerine değinirken kullandığı kimi ifadeler de, sosyal sisteme yönelik bir eleştiri niteliği taşır: Hala, aklı başında, düşünceli ve akıllı bir kadın olduğu halde, yeterince dikkat çekmez, sözleri çevresinde gereken ilgiyi uyandırmaz. Çünkü mensup olduğu muhit, etkili bir zihni ancak güzellik, mevki, para gibi güç araçları üzerinden kabul ve değerlendirme alışkanlığındadır. Hala, bu araçlara sahip olmadığı için, ancak, anlatıcının annesi gibi dikkatli insanların ilgisine mazhar olabilir. Bu noktada, zihinsel bir vasıf olan "bilgelik"in, "mevkiye bağlı bir keyfiyet" olarak kabul edilmesine yönelik ağır bir toplumsal eleştirinin varlığından söz edebiliriz (137).

ve bunun dış dünyadan gizlenememesi halleri, "dilin temsil yeteneği"nin sorgulanması sonucuna ulaşır (21)[64].

Dili, kendine özgü bir biçimde kullanan enişte, konuşmasını tümüyle "ses etkilerine" dayandırarak anlamsızlaştırmaktan kaçınmaz; bunu yaparken de hemen hemen "saçma edebiyatı"nın (nonsense literature) tekniklerine başvurur diyebiliriz. Bu olgu da "fool" geleneği içinde değerlendirilmelidir: Eniştenin tetiklediği ve çocukların benimsediği ses çağrışımlarına dayalı "saçma" söyleyiş, psikolojik anlamda "gerileme"ye yönelik (regressive) bir eğilimin "abdal" aracılığıyla yayılmasını gösterir. Bu durum, bir tür sirk atmosferi yaratmaktadır; evdeki tuhaf ve lüzumsuz eşya da bu sirkin bir parçası sayılabilir (188-89). Eniştenin Arapça özdeyişler uydurması, anlatıcının "anlaşılamayan dilin şiirselliği" üzerine düşünceleri de bu kapsamda ele alınmalıdır. Hem enişte, hem de anlatıcı "dil-öncesi" iletişim seviyesine gerileyerek, şiiri ve "iletişim ahengi"ni (attunement) öne çıkarırlar. Bu bakımdan, eniştenin kullandığı dil, yetişkinler (erkekler) dünyası açısından "yıkıcı" (subversive) özellikler taşır ve feminen dile yaklaşır diyebiliriz[65]. Anlatıcı, dilde vazıh olanın sakıncalarından bahseder. Buna göre, vuzuhlu şeyler "bizim düzeyimiz"de kalır; "aşkınlık"sa bir ölçüde anlaşılmazlık ve hayalgücü gerektirir (190-91).

Eniştenin kadınlara olan merakı da, "abdal" figürünün (fool) cinsel açıdan olgunlaşmamış bulunduğu yolundaki kuramsal yaklaşımla uyumludur: Enişte, bir tür Casanova gibi davranır; ancak bu davranışın gerisinde, gerçek bir erkekten çok bir tür çocuk figürü vardır (235-45). Eniştenin şehvetperestliğinde ve uğradığı düşkırıklıklarmda, insan hayatının ve

64 Yazarın, dil ve hayat arasındaki bağlantıyla ilgili görüşleri, Hisar'ı çok daha sonra gelen postmodern denemecilerle bir tür akrabalık ilişkisine sokar diyebiliriz.

65 Kadınlara özgü bir dilin olup olmadığı ve nitelikleri konusundaki tartışma için Irigaray ve Kristeva'nın görüşleri dikkate alınmalıdır.

beklentilerinin, "gerçeklik"le karşılaştığında uğradığı yıkımın gösterildiğini ve böylece "insan doğası"nın eleştirildiğini söyleyebiliriz (253). Buna göre, enişte'nin ölçüsüz beklentileri, insan hayatının bazı gerçeklerinin (yaşlanma, çirkinleşme vs...) yüzeye çıkmasına vesile olur. Bu da "abdal"ın, insanı kendi gerçekliğiyle yüzyüze getirme işlevinin bir parçası olarak düşünülmelidir (254).

Enişte, yalnızca dil konusundaki tutumu açısından ilgi çekici olmakla kalmaz; giyimi kuşamı itibariyla da mevcut sistemin sorgulanmasına önayak olur: Batılı giysilerin yayılmakta olduğu bir dönemde yaşadığı için, ister istemez bir yönüyle Batılıdır. Ancak Batı'ya özgü giyim kuşam konusunda bilgi ve zevk sahibi değildir. Dolayısıyla, yaptığı hiçbir şeyi kendisine yakıştıramaz. Hacı Vamık Bey'in giyim kuşamına ilişkin bu değini, *Şıpsevdi*'deki "alafranga eleştirisi"ni anlamamız açısından da dikkate değer bir açılım sağlar. Anlatıcı karakter, Osmanlı insanının Batılı kıyafetle karşılaşmasını, bu kıyafetin kendine özgü estetiğini kavramaktaki güçlüğünü ve bunun yol açtığı sonuçları dile getirir. Hüseyin Rahmi'de yeteneksizlik olarak görülen şey, Hisar'da makul bir açıklama bulmuştur: Yabancı bir kültürle temas durumunda, bireylerin o yabancı kültürün "yerlileri" konumuna gelmeden önce, söz konusu kültürle ilgili "uygulama yanlışları"na düşmeleri kaçınılmazdır. Enişte, bu açıdan, kusurlu ve komik bir biçimde Batılılaşmıştır. Giyim kuşamı müstemleke halkının giyim kuşamına benzer. Buna karşılık, alaturka zevki ince ve hayranlık uyandırıcıdır. Enişte'nin temsil ettiği alaturka zevkle, anlatıcının temsil ettiği, Batılılaşmada daha ileri bir aşamayı gösteren kuşak arasında, bu noktada bir çatışma ortaya çıkmıştır. Yeni kuşak alaturkanın zevkini anlayamamakta, kendi geldiği çevreye yabancılaşmaktadır (22-23).

Hacı Vamık Bey'in bir diğer özelliği, anlatıcının (belki de ironik bir biçimde) nostaljik duygularla anımsar göründüğü,

"geçmişteki tekdüzelik"i ve sınırlılığı aşan bir kişiliğe sahip olmasıdır. Doğal olarak "heyecan"lı bir insan olan enişte, anlatıcının halası olan eşiyle tam bir zıtlık ilişkisi içindedir: Küçük şeylerde heyecan ve yaşama zevki bulan Hacı Vamık Bey ile, hiçbir şey yapmak istemeyen, hiçbir şeyden heyecanlanmayan donuk hala arasında aşılmaz bir uçurum vardır. Anlatıcı, haladan yana olmaya çalışmakla birlikte, bu karakterdeki donukluğu göstermekten kaçınamaz. Halanın temsil ettiği, sağduyu, tevazu, başkalarını düşünme, kendi şahsını silme gibi erdem olarak tanımlanan vasıfların, enişte'nin hayatiyetiyle karşılaştırıldığı zaman, ne kadar donuk ve ölü göründüğünü fark etmemek de mümkün değildir. Bu açıdan, anlatının enişte'nin bir eleştirisi mi olduğu, yoksa enişte üzerinden eskinin zengin tabakasının hayat anlayışına yönelik bir eleştiri mi yapıldığı konusu tartışmaya açıktır. Daha önce de vurgulandığı gibi, "enişte"nin toplumun eleştirilmesi için bir araç olarak kullanıldığını söylemek, hatalı olmayacaktır. Unutulmamalıdır ki, anlatıcının özlemle sözünü ettiği eski günler, ancak enişte gibi "deli"lerden kaynaklanan bir "hayatiyet"le canlı tutulabiliyordu. Aksi takdirde, varlıklı ve boş bir hayat süren bu insanların, birbirlerine ve kendilerine söyleyecek sözleri yoktu. Bu "söz yokluğu", suskunluğun bir erdem haline getirilmesiyle, halada aşırı bir uca varacaktır. Öyle ki romandaki asıl "budala"nın enişteden çok hala olması mümkündür diyebiliriz[66]. Öte yandan, enişteyle hala arasındaki uyuşmazlık, farklı yaradılışların ve beklentilerin bir araya gelmeye zorlanmasından kaynaklanıyor gibidir. Bu çiftin uyumsuz birlikteliği aracılığıyla, anlatıcının, evlilik kurumunu ve genel olarak insan kaderini eleştirdiğini de varsayabiliriz. Bireylerin birbirlerini sömürdükleri,

66 Anlatıcının annesiyle halası arasındaki karakter yakınlığı dikkat çekicidir. Anlatıcının annesiyle babasının da, halayla enişte gibi ayrılmış olmaları, bu paralelliği vurgulayan bir unsurdur. Bu açıdan, enişte-hala ilişkisinin, anlatıcının kendi anne-babasıyla olan ilişkisini temsil ettiği söylenebilir (168).

hemen hemen Darwinci bir insanlık anlayışı, Hisar'ın Hüseyin Rahmi ile paylaştığı bir özellik olarak algılanabilir. Bu açıdan her iki yazar da kötümserdir (134-144).

*Çamlıca'daki Enişte*miz'in eski hayat tarzına yönelik tasvirleri, bu hayatın sıkıcı olduğunu, insanların bu sıkıcılık içinde kendilerine bir varoluş alanı yaratmaya çabaladıklarını vurgular. Özellikle, eski usûllere göre yaşayan hala ya da Fahim Bey'in eşi gibi kadınlar[67], gerçekten mutlu olabilirler miydi? Diyebiliriz ki, "ayrıksı bir koca ve donuk bir eş"ten oluşan mutsuz aile motifi, Hisar'ın romanlarındaki "evrensel nitelikteki" eleştiriyi gerçekleştirebilmek için kullandığı temel bir araç niteliğindedir. Geleneksel hayatta kendisine bir varoluş alanı yarattığı için, enîştenin bir taraftan da övülüyor olmasının, benzer biçimde, Fahim Bey'in ayrıksılığının bir taraftan yerilirken, aynı zamanda, toplumsal sınırlılıklardan bir kaçış alanı olarak kabul görmesinin, Hisar'm metnine yönelen araştırmacıların üzerinde durması gereken "çift yönlü ve karmaşık" (ambigious) motifler arasında bulunduğu kanısındayız. Bu noktada, genel olarak anımsamamız geren şey, satirin çoğu kez bir sorunu vurguladığı, ancak çözümü göster(e)mediği hususudur.

Özetle söylersek, enîştenin kompleks bir karakter olduğu, böyle bir kişiliği tümüyle kavramanın zor olduğu unutulmamalıdır. Satirin genel karikatürleştirme eğilimine karşın, Hisar'ın, enîştenin kişiliğinde özgün bir karakter yaratmayı başardığını da söyleyebiliriz. Bu açıdan, Hisar'ın karakterlerinin "durağan" olduğu yolundaki eleştirinin, daha çok Hüseyin Rahmi'nin karakterlerine uygulanması gerektiği kanısındayız. Aslında bir karakterde "gelişme" olarak algılanan şey, o karakterin daha önceleri gizli ya da uykuda kalmış bir yönünün "canlanması" ve bu canlanmanın tasviri olarak tanımlanabilir ki, bu da, metnin açılım sürecinde enîşte hakkında öğrendiklerimize uyar.

---

67 Hisar, Abdülhak Şinasi; *Fahim Bey ve Biz*, Bağlam, İstanbul, 1996.

Alışkanlıklarıyla yaşayan bir toplumda, kendisi de bu çevrenin mahsulü olmasına rağmen, enişte, farklı bir insan olarak belirir. Örneğin, herkesin neredeyse doğduğu yerde öldüğü bir çevreden geldiği halde, uzun seyahatlere, yeni tayinlere heveslidir. Gerçi enistenin seyahatleri, sonuçta, idealize bir mekân olarak tasarladığı köşküne geri dönmesini ve o köşkün refahını sağlamaya yöneliktir[68]. Öte yandan, şu noktaya dikkat edilmelidir: Enistenin toplumun genelinden farklılığının, bir yanıyla onu olumlamakla birlikte, bir diğer yanıyla "sosyal düzeni değiştiren" (yıkıcı=subversive) etkilerinin bulunduğu da unutulmamalıdır. Bu da "abdal" (fool) tipinin genel işleviyle uyumludur. Nitekim, anlatıcı "Geceleyin Enistemiz" bölümünde, enistenin varoluş biçimini, kendisi gibi toplumsal kurallara uyma zorunluluğuyla yaşayan, ancak bunu başaramayan kişiler için "özgürleştirici bir örnek" olarak algılar. Hayatın bir düzeninin bulunduğu ve bu düzene uyulması gerektiği yolundaki inanış, enişte ve ona benzeyen insanlar tarafından sarsılır. Bu açıdan bakıldığında, anlatıcının, enişte-

68 Bu noktada, enistenin Arabistan'da bulunduğu zamanlar, köşk aracılığıyla şifa bulacağı fikrinin, Tanpınar'da rastladığımız ve yine Arabistan'daki hastalıkları sırasında İstanbul'un sularını hatırlayarak iyileşeceğine inanan yaşlı hanım figürüne paralel bir figür oluşturduğu düşünülmelidir (160-61). Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergah, İstanbul, 2002, (ilk baskı 1946).

Öte yandan, enistenin köşkü satma macerası, hem komik bir pasaj olarak, hem de satirin eleştirisine bir hedef teşkil etmesi açısından önemlidir. Burada, bir yandan çıkar beklentileriyle hareket eden insan doğasının eleştirisi, bir yandan da, gözlemden ders çıkaramayan "çocukluk zihni"nin analiz edilmesi söz konusudur. Genel bir zihin eleştirisi olarak alınabilecek bu pasaj, toplumların da çocuklar gibi tecrübeden ders alamayacağına ilişkin bir çıkarsamaya ulaşır (64). Anlatıcı, bu noktada, "enistenin zihnini okuma kabiliyeti" kazanmıştır; bu açıdan iki ayrı seviyeden konuştuğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, deneyimsizliği vurgulanan ve enişte ile "ruhsal akrabalığı" olan küçük çocuğun, ikincisi ise, zamanın acılaştırdığı yetişkin anlatıcının seviyeleridir. Enişte, anlatıcının kendi geçmişiyle bağlantı kurmasının bir aracıdır da diyebiliriz.

nin sağladığı örneği kendi duygusal ihtiyaçlarıyla bağdaştırabildiğini görürüz. Nitekim, bölümün sonunda, enişteyle özdeşleşerek, gündüzü beklemek yerine alışılmadık biçimde bir akşam saatinde yazmaya başlar. Bu durum, anlatıcının "abdal" (fool) figürüne ilişkin anlayışının önemli bir cephesini temsil eder diyebiliriz (107-115). Öte yandan, enistenin temsil ettiği sayısız ahlaki zaaf aynı figürün olumsuz yönünü vurgular. Nitekim eniştenin rüşvet alması, mali konulardaki ahlakdışı tutumu, Meftun'unkiyle paralellik gösterir (162-64).

*Çamlıca'daki Enişte*miz'in *Şıpsevdi*'yle Karşılaştırılması

*Çamlıca'daki Enişte*miz'de, Üsküdar iskelesi civarının, *Şıpsevdi*'de Aksaray civarındaki tramvay durağının, kahvehanelerin ve ahçı dükkanlarının değerlendirilmesine benzer biçimde, pislik-temizlik açısından ele alındığını görürüz. Her iki metinde de, kentsel olan "kirlenme ve bozulma" imgeleri, kırsal kesimde kavuşulan "temizlik ve düzen" imgeleriyle dengelenmiştir. Bu kırsallık, Hüseyin Rahmi için Erenköy'deki köşk, Hisar içinse Çamlıca'dır. Ancak söz konusu mekânların da, içlerinde yaşayan insanların duygusal sorunları tarafından "enfekte" edildiği unutulmamalıdır. İki anlatı arasındaki temel farklardan biri, Hüseyin Rahmi'nin tersine, Hisar'ın "yoksulluk ve pislik"i metnin ana konularından biri haline getirmemesi, bu tedirgin edici gerçekten en kısa zamanda kaçmanın bir yolunu bulmasıdır. "Çocuk anlatıcı karakter" annesinin elini tutarak ve etrafına bakmamaya gayret ederek, Üsküdar civarındaki pislik ve kalabalıktan uzaklaşmaya çalışır (29). Yol boyunca "nişan" olarak kullandığı mimari unsurlar ve doğal

görüntüler aracılığıyla "pislik-kargaşa" ile arasına duygusal mesafeler koyar[69]. Bu noktada, pislik temasının ve çağrıştırdığı diğer kavramların, genel olarak "karanlık satirlerde" daha yaygın olduğunu da belirtelim. *Çamlıca'daki Enişte*miz'de söz konusu temanın, metnin daha sonraki bölümlerinde, cinsellikle ilgili olarak yeniden ortaya çıktığı da bir gerçektir.

Benzer sosyo-ekonomik çevreleri ele alan Hüseyin Rahmi ve Hisar arasında belirgin tasvir farklılıkları vardır. Örneğin, Hüseyin Rahmi'nin çizdiği yarı-hayvan nitelikli hizmetçi figürleriyle, Hisar'ın "idealize edilmiş hizmetçi" tasvirleri arasında ciddi bir zıtlık olduğu belirtilmelidir. Hisar'ın tasvirlerinin ardında bir üslup zorunluluğunun mu bulunduğu, yoksa, söz konusu tasvirlerin ironik bir amaca mı yöneldiği konusu ayrıca tartışılabilir. Bir başka alternatif, Hisar'ın, satir yazarlarında zaman zaman görüldüğü gibi, "yanılsama"ya yol açacak düzeyde bir geçmiş zaman özlemine kapılmış bulunmasıdır. Satir yazarlarının, örneğin Swift'te olduğu gibi, sanrısal nitelikte ve perspektiflerinin çarpılmasına yol açan kanaatlere sahip olması, nispeten sık rastlanan bir durumdur. Bu açıdan, satirde bir "fanatizm" unsurunun bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır; bu unsuru da, insan zihninin irrasyonel yönüyle açıklamak mümkün gözükmektedir. Enişte'nin hurafelere inancı da, yaradılışındaki "akıldışılık" (irrasyonel) unsurunun bir tezahürü olarak görülmelidir (48). Yaşamlarıyla düşünceleri arasında farklılık olan kişileri eleştiren anlatıcı karakterin de, kendi yaşamında, bir rasyonalite/irrasyonalite dengesini kurma ihtiyacı içinde olduğu düşünülebilir (54). Özetlersek, Hisar, geçmişin bir parçası oldukları ölçüde hizmetçileri idealize etmekte, Hüseyin Rahmi ise geçmişi ve şimdiyi olumsuzladığı için, sosyo-ekonomik açıdan geri kalmış bu unsurları eleştirel-komik amaçlarla kullanmaktadır.

Şıpsevdi ile *Çamlıca'daki Enişte*miz arasındaki dikkate de-

69 Hisar'ın, gerçek hayatta da temizlik obsesyonu olduğu bilinmektedir.

ğer bir paralellik, Meftun ile eniştenin kendilerine uygun gördükleri toplumsal rolle ilgilidir: Eniştenin ev halkına namaz kıldırma, yani imam olma isteği, bir bakıma, Meftun'un görgü dersleri vererek "uygarlaştırıcı" bir lider olma isteğinin simetrik izdüşümüdür diyebiliriz. Her iki karakter de saygın olmayı hedefler; bu çerçevede öncü roller üstlenmeye çalışır. Buna karşılık, itimat telkin etmeyen kişilikleri yüzünden, girişimleri direnişle karşılaşır ve alay konusu olur (73). Kendilerine uygun gördükleri "misyon" çerçevesinde, Meftun Doğululukla mücadele ederken, enişte de Batılılıkla mücadele etmektedir (74). Ancak, Meftun'un alafranga bilgisi ne kadar "münasebetsiz"se, eniştenin alaturka ilmi de o kadar "saçma"dır. Bu noktada, bu iki karakter üzerinden, Osmanlı okur-yazar sınıfının eleştirildiği söylenebilir: Eniştenin görüş ve iddiaları, büyük ölçüde, yönetici sınıfların yaklaşımını yansıtırken (77), Meftun, Batı etkisindeki okur-yazar kesimin karikatürize edilmiş bir sözcüsü gibidir: Buna göre, ister Batı ister Doğu eğilimli olsun, Osmanlı üst sınıfına ait karakterlerin temel özellikleri, yüzeysellik ve idealizasyon eksikliği biçiminde ortaya çıkmaktadır[70].

Çamlıca'daki Eniştemiz'de, hala alaturkanın bir yönünü, enişte bir diğer yönünü simgeler. Bu iki yan bir araya gelebilse ortaya çıkacak "dengeli kişilik"se, aşırılıkları vurgulayan bir tür olan satir için uygun değildir. *Şipsevdi*'de de, bu tek yönlü tiplerin kendi gelişme süreçleri içinde, örneğin Şeküre ve Rebia'da olduğu gibi "bönlük", ya da Meftun'da olduğu gibi,

70 Eniştenin babası profesyonel bir dalkavuk olan Hacı Rakım Efendi'dir (172). Eniştenin, aslında, babası Rakım Efendi'ye bağlı bir tür çocuk olması, Meftun'un babasız yetişmesi, her iki "budala"nın da paylaştıkları ortak bir özelliktir. Rakım Efendi'nin dalkavukluğu, metindeki baba figürünün yetersizliğinin bir diğer simgesidir. Öte yandan, anlatıcı karakter de, benzer biçimde, anne(ler) hakimiyetindeki bir dünyada yaşamaktadır. Bu durum, "babasız fool" tipinin idealizasyon eksikliğinden kaynaklanan zaaflarına dikkatimizi çeker (174).

"şeytanilik"e yaklaştığını görürüz. Alaturkanın bu iki tipi, *Şıpsevdi*'de "alafrangaya maruz kalarak" maddi ve manevi yıkımlara uğrar. *Çamlıca'daki Enişte*miz'de ise, hala ve enişte nin ayrılmaları, ancak ayrıldıklarında bile mutsuz olmaları noktasına ulaşılır. Her iki karakterin de kendi içlerinde sorunlu oldukları unutulmamalıdır. Öte yandan, hem *Şıpsevdi*'de hem de *Çamlıca'daki Enişte*miz'deki temel sorun, bu metinlerde olumlanabilen bir yaşama biçimi ya da modeline rastlanamamasıdır. Bu yüzden kavranabilir ve olumlu bir gelecekten söz edilemez. Hisar, çocukluğa sığınır. Hüseyin Rahmi öfkelidir. Muhtemelen, gelecek zamanda yer alacak "ıslah edilmiş" bir toplum hayal etmekten öteye gidemez. Enişte ve Meftun'un gelecek tasarıları da, maddi hırslara dayalı, çocuksu ve toplumsal yarar fikrinden uzaktır; bu yüzden de eleştiriye açıktır.

Yiyecek teması hem *Şıpsevdi*'nin hem de *Çamlıca'daki Enişte*miz'in temel konuları arasındadır: Enişte nin temel uğraşlarından biri yemek pişirmek ve ikram etmektir. Abdülhamit dönemindeki politik sansürün korkusu altında yaşayan kibar sınıf için, önemli bir "sohbet konusu" oluşturan bu faaliyet, enişte de, hemen hemen sapkın bir ilgiye dönüşmüştür. Öte yandan, zamanın kibar kesiminin, yemekten söz etmeyi sevmekle birlikte, yemek pişirme işine hiç katılmaması, bu işi tümüyle "ahçılarına" bırakmış olması da, konunun bir başka yönünü oluşturur. Bu durumda, enişte nin yemek merakına ilişkin pasajlar, hem sosyal çevrenin tasvirinin ve eleştirisinin, hem de, enişte nin toplumdan ayrıldığı bir diğer yönü vurgulamanın aracı haline gelmiştir diyebiliriz. Enişte nin yemekle hiç ilgilenmeyen eşi, yani hala da anlatının eleştiriye açık bir başka kişisidir. Hala, kocasının yemek ilgisine, "erkekçe bir uğraş olmadığı"na, herkes gibi "Ahçı ne pişirmişse, Allah ne vermişse onu yemek gerektiği"ne ilişkin bir reddedişle yaklaşır. Halanın "Ahçı ne pişirdiyse, Allah ne verdiyse" tanımlaması, sanki ahçının pişirdiği şey "kudret helvası" gibi Allah'ın

verdiği tabii ve lütuf kabilinden bir yiyecekmiş gibi davranması, anlatının bir diğer komik yönüdür. Bu durum, eski zengin sınıfın, hayatın temel bazı konularına yönelimindeki yetersizliğin bir sembolü olarak da alınabilir. Öte yandan, enişte'nin yemek felsefesi, Meftun'un hayat felsefesini andırır biçimde, güçlü olanın güçsüz olanı yediği bir yaşam anlayışını ifade eder. Yiyeceklerle ilişkisi, enişte'nin kendi çocukluk zamanına gerilemesinin bir aracı olarak da görülebilir. Lüzumundan fazla yemek pişirilmesi ve bu yemeklerin neticede bozularak dökülmesi ise, enişte'nin tutkusunun marazi tarafına dikkat çekmektedir[71]. *Şıpsevdi*'deki yiyecek içecekle ilgili sahnelerin taşıdığı ağırlık da bu çerçevede ele alınmalıdır. Tramvay durağındaki Kambur Köfteci'nin köftelerini yiyen mahalle kadınlarından, Meftun'un yemek yeme sanatını öğrettiği sahnelere, ahçının sevgilisiyle buluşması sırasında olanlardan balo sahnesine kadar, yiyecekle ilgili göndermeler bu yapıtın da önemli bir temasını oluşturur diyebiliriz. Her iki metinde de kapsamlı biçimde ele alınan bu ortak konunun, satirin, daha önce de sözünü ettiğimiz, "ziyafette rezalet" teması çerçevesinde değerlendirilmesi mümkündür.

Özetle söylersek, *Çamlıca'daki Enişte*miz, ele aldığımız diğer iki satire oranla daha kapsamlı ve evrensel bir eleştiriye sahiptir. Bu açıdan, satirdeki yer/zaman/konu özgüllüğü olgusunu aşan bir yapıt sayılmalıdır. Gerçekten de, bu "hikâye"nin

71 Enişte'nin Meftun'dan başlıca farkı ise duygularının daha otantik oluşudur. Bu yüzden, Hisar'ın karakteriyle ilgili yargısı, Hüseyin Rahmi'nin Meftun'la ilgili yargısından daha yumuşaktır diyebiliriz. Meftun'un felsefi mülahazalarla rasyonalize ettiği ahlaki zaaflar, enişte'de ibadet krizleri ve yemek aşırılıklarının altına gizlenmiştir. Öte yandan, halanın sözlerinin ironik bir amaçla aktarıldığı kuşkuludur. Buradaki ironinin, muhtemelen anlatıcının kendisinden de gizli "bilinçdışı" bir ironi olması söz konusudur (81-91). Bu noktada, bir eserin zaman içinde ve değişik okuyucu grupları tarafından farklı "ironik okuma"lara olanak verebildiğini anımsatalım.

temel eleştirisi belirli bir yer ve zamanın koşullarına yönelmekten çok, insan doğasına ve kaderine ilişkindir. Bu açıdan, "evrensel satir"in bir örneği sayılmalıdır.

Her üç yapıtı da ana çizgileriyle değerlendirdiğimizde, değişen derecelerde olmakla birlikte, öfke ve eleştiri duygularının komikle bağdaştırılmaya çalışıldığını, eleştirilerin doğrudan olmaktan çok, gülme aracılığıyla ifade edildiğini söyleyebiliriz. Bu hedefin gerçekleştirilmesinde kullanılan temel teknikler olan parodi ve ironiyi ayrı bölümler halinde ele almış bulunuyoruz. Burada şunu söylemekle yetinelim: Satiri kendi başına bir konu olarak ele alarak, Türkçede yeterince incelenmemiş olan bu türe ilişkin kuramsal çerçeveyi mümkün olduğunca kapsamlı tutmaya çalıştık. Uygulamada, çoğu satirin parodiden yola çıktığı ve birçok satirin ironik özellikler taşıdığı gerçeği göz önüne alınmalıdır. Bu açıdan, araştırmacıların, inceleme metinlerini "genel komik" kapsamında ve söz konusu teknikleri dikkate alarak çözümlemelerinde yarar olduğunu düşünüyoruz.

İRONİ KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İroni tarihine yönelen araştırmacılar, genel olarak, Eski Yunan filozofu Platon'un, diyaloglarında hocası Sokrates'e ilişkin olarak yarattığı "temsili karakter"i bir başlangıç noktası sayma eğilimindedir. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekâya ve kişiliğe sahipti. İşte, Sokrates'in "dış"ı ile "iç"i arasındaki bu farklılık, ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur diyebiliriz.

Bu noktada, Platon'un canlandırdığı "Sokrates"in, diyaloglarda nasıl temsil edildiğine kısaca değinilmesi yararlı olacaktır: Sokrates'in "gerçek"e ulaşma yöntemi, "cehalet taslayarak", karşısındaki kişiyi, neticede kendi kendisiyle çelişkiye düşecek biçimde konuşturmaya dayanıyordu. Genel geçer yargıların ve bilgi sanılan şeyin boşluğunu gösteren diyaloglarda, Sokrates, içi altın olup dıştan çirkin görünen Silenus figürlerine benzetilmektedir. Behler'e göre, iç'le dış arasındaki bu zıtlık "ironik dissimulation"u yani "örtülüp gizlenmeyi" örneklendirmektedir ve Avrupa edebiyatlarında süreklilik taşıyan bir konu oluşturur. Özetle söylersek, Sokrates, diyaloglarda bir yandan çirkin görünümlü ancak içi güzel, bir yandan da cahillik taslayan ancak aslında bilge bir kişilik olarak belirir; bu da ironinin "yüzeyle iç arasındaki ayırıma ve gerilime bağlı olma özelliği"ni örneklendiren bir durumdur[1].

1 Bkz. Ernst Behler, *Irony and the Discourse of Modernity*, University of

İroni kavramının tarihsel gelişimi, bir boyutu ile de Aristoteles'e dayanır. Aristoteles, ironi kavramını, kişinin kendi kendisini önemsiz göstermesi çerçevesinde tanımlar. Bu kapsamda, "övünme"nin zıddını oluşturmaktadır. Aristoteles, ironiyi *eiron* ve *alazon* kavramlarından yola çıkarak açıklar: *Eiron* "kendi kendisini kötüleyen" bir karakterdir ve sürekli övünen *alazon*'la karşıtlık oluşturur. Bu durumda, *eiron* kavramı "olduğundan daha kötü gözüken" bir kişiliği temsil eder. Bu kavramın asıl geliştiricisi olan Theophrastus, *Characters* adlı yapıtında *eiron*'u komik bir "tip" olarak tanımlamaktadır. *Eiron*'un aynı zamanda olumsuz bir karakter olduğunu da vurgulayan Theophrastus'a göre, *eiron* hem sözle hem de davra-

---

Washington Press, Seattle, 1989, s. 80. Öte yandan, diyaloglarda beliren Sokrates'e ilişkin "ironik" algılamanın Rönesans dönemine ait olduğunu, antik çağdan kaynaklanmadığını öne süren araştırmacılar da vardır. Buna göre, Rönesans döneminin önemli yazarı Rabelais, Platon'un diyaloglarında "yarattığı" Sokrates'in özelliklerini kendi yapıtlarına mal ederek, komik karakter Gargantua'yı oluşturmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Gargantua'nın, Rabelais'nin kendi insan ve doğa algısını yansıtmakta kullandığı bir tür maske olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak, diyaloglarda canlandırılan Sokrates'in de, Platon'un kendi düşüncelerini ifade edecek bir "karakter" (bir anlamda nesne) olarak kurgulanmış olduğunu varsayabiliriz. Denebilir ki, gerçek Sokrates MÖ 399 yılında ölmüş, buna karşılık, "bir başka Sokrates", başta Platon olmak üzere, çeşitli dönemlere ait yazarlar ve düşünürler tarafından, tekrar tekrar yaratılarak "ironik bir hayat" sürdürmeye devam etmiştir. Bu durum, tarihi figürlerin ele alındıkları çağa bağlı olarak dönüşüme uğradıkları fikrini örneklendirmesi açısından dikkat çekicidir. Parodi bölümünde, Nasreddin Hoca'nın gerçek bir "tarihi kişilik" olup olmadığı hususunun tartışıldığına ilişkin açıklamalarımız da bu çerçevede ele alınmalıdır: Nasreddin Hoca, gerçek bir kişilik olsa bile, bugün kendisini temsil eden fıkralara bakıldığı zaman, çeşitli dönemlerin görüşlerini ve izlerini üzerinde taşıyan "karma bir kimlik" olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Bu durum, Nasreddin Hoca'yı da bir tür Sokrates haline getirir. Nasreddin Hoca'nınkine benzer bir sürecin Atatürk'le ilgili olarak çağdaş Türk politik hayatında yaşandığını da hatırlatalım (Dane, s. 26-32). Bkz. Joseph A. Dane, *The Critical Mythology of Irony*, The University of Georgia Press, Athens, 1991, s. 46-47.

nışla, "olduğundan az" ya da "daha kötü" gözükmeye çalışan bir kişidir. Bu anlamda bir "yalancı"dır. Hakarete uğrayınca gülebilir, başkalarına yardımdan kaçınır, kendisi için uygun olmayan şeyleri unutur ya da anlamazdan gelir, şaşırmış gibi davranır. Theophrastus'a göre, *eiron* bütün bunları kişisel beklentileri için yapar. Buna karşılık, benzer bir yöntem kullanan Sokrates'in kişisel çıkarları için hareket ettiği söylenemeyecektir[1].

Eiron kavramına ünlü ilkçağ felsefecisi Anaximenes'in *Letter to Alexander* adlı yapıtında da rastlanır. Anaximenes'e göre, ironi "bir şey söylerken ya da bir eylem önerirken bunu söylemiyormuş ya da önermiyormuş gibi konuşmaktır"; bu açıdan, retoriğin bir alanı olarak kabul edilmelidir. Bu kavram, özellikle "övgü" ve "yergi"nin zıt amaçlarla kullanılması hallerinde geçerlidir: *eiron* "eksiklenme" taslayan bir kişidir. Bu eksiklenme ya da eksik ifade etme, özellikle "yersiz övgü"de karşımıza çıkar. Beğenilmeyen kişinin övülmesi, aslında, "horgörünün eksik ifade edilmesi"dir (Dane, s. 49-52).

İroniye yönelik eski çağ anlayışına ilişkin bilgilerin bir kısmı da Yunan düşünürü Pyrrho (MÖ 360-270) ile ilgili tartışmalar aracılığıyla günümüze ulaşmıştır[2]. Buna göre, Pyrrho ve izleyicileri *ataraxia* adını verdikleri bir tür dinginlik haline ulaşmayı hayatın temel hedefi olarak kabul ediyorlardı. *Ataraxia*, bir çok dogmanın üstünü örttüğü, belirsizliklerle dolu

1 Nasreddin Hoca'nın Theophrastus'un mu yoksa Platon'un mu tanımladığı türden bir *eiron* olduğu meselesi ise tartışılması gereken bir hususdur. Bu bağlamda, Bektaşi fıkra geleneğinin de *eiron* kavramıyla ilişkili olup olmadığı sorgulanabilir. Nihayet, hem Nasreddin Hoca'nın hem de Bektaşiliğin bağlanabileceği Melamilik hareketinin *eiron* kavramı üzerinden incelenmesinin ilginç sonuçlar vereceği kanısındayız. Geçtiğimiz yıllarda, bir camide kadın-erkek karışık biçimde ve kadınların başlarını örtmeden namaz kıldığı bir grubun Melami olduğuna ilişkin gazete yorumları da hatırlanmalıdır. Bu yorumun doğru olması halinde, söz konusu kişilerin kınanmayı göze aldıkları, hattâ teşvik ettikleri söylenebilecektir.

2 Bkz. *The Ironic Temper and the Comic Imagination*, Morton Gurewitch.

bir dünyada, "hüküm vermeden yaşamayı amaçlayan" bir ruh hali üzerinden başarılıyordu. Konuyu şu şekilde açabiliriz: Eski "Yunan şüpheciliği"nde bilgiye ulaşma olanağı reddedilmiyor ancak zıt ve çelişen olgular karşısında hüküm vermekten kaçınma olanağı da açık tutuluyordu. Özünde tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızı kabul eden Pyrrhocu ironist, bu dünyanın olgularını "saçma" kavramı üzerinden değerlendirmeyi seçmişti. Buna göre, sevgi, inanç, özgürlük, adalet, gerçek gibi idealler ve evrene ilişkin olumlu tasarımlar, varoluşun içindeki çelişkiler ve zıtlıklar yüzünden, nihai olarak, "gülünç" (ridiculous) etkisi uyandıran kavramlara ve bu kavramların teşhir edildiği bir tür gösteriye dönüşüyordu[3]. İronistin nihai hedefi bu saçma dünyaya fazla ehemmiyet vermeden dinginliğe yani "*ataraxia*"ya ulaşmaktı[4].

Latin dünyasının ironi ile tanışması, ironinin anlamını "dissimulatio" (saklanma, üstünü örtüp gizleme) olarak tanımlayan Cicero ve etkisi günümüze kadar süren retorik ustası Quintilian aracılığıyla olmuştur. Quintilian, *Konuşmacılık Eğitimi* adlı yapıtının sekizinci ve dokuzuncu kitaplarında, ironiyi mecazlar ve edebi sanatlar arasında sayar. Quintilian'ın

3 Bkz. Philip Hallie'nin önsözü: *Scepticism, Man, and God: Selections from the Major Writings of Setus Empiricus*, Middletown, Wesleyan UP, 1964.

4 *Ataraxia* anlayışının Türk-İslam coğrafyasında yine Nasreddin Hoca ve Bektaşi fıkralarında örneklendiği kanısındayız. Çalışmayı reddeden ve kendisini uyaran kişiye, hayatın nihai hedefinin, hem çalışan hem de çalışmayan için aynı olduğunu söyleyen Bektaşi fıkrası bu çerçevede değerlendirilebilir: Buna göre, bir ağacın altında yan gelip yatan bir Bektaşi babası, kendisini çalışmaya davet eden kişiye bu çalışmanın sonuçlarının ne olacağını sorar. Aşamalı bir soru ve cevap alış verişinden sonra, nihayet zengin olup yan gelip yatma ayrıcalığına kavuşacağı cevabını alır. Buna karşılık, kendisinin zaten yan gelip yattığını söyleyerek, arada harcanacak çabadan kaçınmanın daha akıllıca olup olmayacağını sorgular. Fıkra dünyaya "tutunmayı" reddetmesiyle kanımızca hem *ataraxia*'ya yakın bir evren algısını, hem de Hayyam'da örneklenen kötümser materyalist bir felsefeyi dile getirmektedir.

görüşlerinin önemi, daha önce bilinen temel ironi formlarına ek olarak yeni bir ironi türünü tanımlamış olmasından kaynaklanır. Bu yeni tanımda, ironi bir konuşma sanatı olmanın ötesine geçer; tek tek olaylarda rastlanan bir durum olmaktan da çıkıp, bir kişinin bütün hayatını, daha doğrusu, hayat karşısındaki tutumunu ifade eden bir kavram haline gelir. Quintilian'ın bu tarz ironi için seçtiği örnek de doğal olarak Sokrates'tir[5].

Quintilian'ın "ironi tanımı", ironiyi "alegori" ile birlikte değerlendirmeyi gerektirir: Buna göre, "alegori bir şeyin sözü ile anlamının farklı, hattâ bazen karşıt olması" durumunu ifade eder. Özellikle bu ikinci durumda "ironi" söz konusu olmaktadır. İroninin varlığı ya "konuşmacının tonu"ndan, ya da ele alınan "konunun özelliği"nden yola çıkılarak bulunur. Quintilian, bir sözcüğün "özgül" bir kullanımının, o sözcüğün "normal anlam"ından farklılık göstermesi halini ifade eden "mecaz" (trope) kavramı ile, bazen bütün cümle ve pasajların dahil olduğu daha büyük "semantik birim"lerin, taşımaları beklenen "normal anlam"dan farklı kullanılması halini ifade eden "kinaye"yi (figure ya da schema) birbirinden ayırır. Buna göre, "mecaz" daha kolay anlaşılırken, "kinaye"nin anlaşılması daha zordur. Quintilian ayrıca "kinaye"nin "anlamla söz arasındaki zıtlık"ı ifade açısından daha ileri bir aşama olduğu kanısındadır. Bu açıdan, ironi bir "kinaye" olarak kabul edilmelidir. Bunun yanı sıra, bazı durumlarda, "ironi"yle kastedilen şeyden, tek tek ifadelerin belirli yer ve zamanlarda taşıdığı özgül anlamlardan çok, genel bir varoluş halinin, örneğin bir kişinin bütün hayatının, "hayat karşısındaki tavrı"nın anlaşılması söz konusu olabilir. Örneğin, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Sokrates'in hayatının ironi kavramı çerçevesinde ifade edilmesi mümkündür. Bu durum "süreklilik gösteren bir me-

5 Biz de benzer biçimde, Nasreddin Hoca'nın hayatının bu tür bir ironi anlayışına örnek oluşturduğu görüşündeyiz.

taforun alegoriye dönüşmesi" gibi, "süreklilik gösteren bir mecazın kinayeye dönüşmesi" olarak da tasvir edilebilir (Dane, s. 51). Quintilian'ın ironistin kişiliği konusundaki görüşleri de daha sonraki kuramcıları önemli ölçüde etkilemiştir: Buna göre, bir hatibin başarısı, o kişinin ikna edici bir konuşmacı olmasının yanı sıra, iyi bir insan olmasına da bağlıdır. Bu açıdan bakıldığında, Sokrates'in ironik varoluşu, aynı zamanda, onun ahlaki özelliklerinin de bir ifadesi olarak kabul edilmelidir. Bu durumda, "*eiron*" sözcüğünün başlangıçta taşıdığı olumsuz özelliklerin aşılmaya başlandığını ve ironistin, özü itibariyla ahlaklı bir insan olarak tanımlanmasına ilişkin yolun açıldığını söyleyebiliriz.

Çağdaş ironi anlayışının Batı dünyasındaki tarihi gelişim süreci ise 16. yüzyıla kadar uzanır. Bu dönemden itibaren, insanoğlunun, "hayatın temel çelişkileri"nin gitgide daha fazla farkına vardığı söylenebilir. Bu farkındalığın ifade edilme yollarından biri ise, ironinin daha sık kullanılması biçiminde ortaya çıkmıştır. Konuyu şu şekilde açabiliriz: Yukarıda sözü edilen "çelişkiler"in bir kısmı, o zamanın dünyasına hakim olan "mevcut ideolojiler"le, bu ideolojilerin yerini almaya çalışan "rakip ideolojiler" arasındaki mücadeleden kaynaklanıyordu 16. Yüzyıla kadar Avrupa'ya hakim olan temel ideoloji ise Hıristiyanlıktı. Bu ideoloji "içinde yaşadığımız dünya" ile "Tanrısal mekân" arasındaki hiyerarşik ayırıma dayalı bir evren anlayışını temsil ediyordu. Bu cinsten, kendi içinde bütünlüğü olan ve değişime tabi olmadığı için "kapalı" olarak nitelendirilebilecek bir ideolojinin, değişimi öngören "açık" ideolojiler tarafından tartışmaya başlanması ve giderek yerinden edilmesi ise, edebiyat kuramında "genel ironi" olarak nitelenen bir anlayış sayesinde mümkün olabilmiştir[6]. Söz konusu sorgulama ihtiyacı ve "ironik bakış"ı tetikleyen unsurlarsa, insanlığın

6 Bkz. Charles Glickberg, *The Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nuhoff, The Hague, 1968, s. 124.

ortak bilgi dağarcığındaki gelişme, ekonomik ve sosyal koşullarda meydana gelen değişiklikler, büyük hastalık ve felaket halleri olarak sıralanabilir[7]. Edebiyat tarihini incelediğimizde, ironik figürlerin ortaya çıkışının, bu tür dönüşüm dönemlerinde yoğunlaştığını görürüz. Konuya, referans karakterimiz olan Nasreddin Hoca açısından baktığımızda ise, bu kişiliğin, Moğol istilaları ve buna bağlı çeşitli felaketlerle karşılaşan Anadolu insanının, mevcut ideolojik sistemi sorgulamaya başladığı bir çağda ortaya çıktığını, Hoca'nın bu "sorgulama"nın "komik ve ironik çehresi"ni oluşturduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu sorgulama, "Hoca'dan önceki dünya"nın değerlerinin, Hoca'nın da içinde bulunduğu "yeni dünya"nın gerçekleriyle karşılaştırılmasına dayanır[8].

---

7 Muecke, ilerleyen sayfalarda ele alacağımız "romantik ironi"de ve "bilimsel tavır"da "açık ideoloji"nin etkilerini görür. Bu açıdan, "genel ironi", açık ideolojinin ironisidir. Goethe, bilim adamının ironik bir tutumu olması gerektiğini söyler, çünkü ulaştığı bütün bilimsel bulguların yanlış çıkma olasılığı mevcuttur. Öte yandan şu da söylenmelidir: Bilim adamı her ne kadar bulgularının yanlışlanabilirliğinin farkındaysa da, asıl olarak, çelişkinin değil, birliğin peşindedir. Uyum olasılığını vurgulama eğilimi gösterir, kesinliklere ulaşmaya çalışır. Buna karşılık, "genel ironist" çelişkilere ve zıtlıklara dikkat eder. Hem bilimsel bulguları kabullenir, hem de bu bulguların sonuçlarından endişe eder. Yapabileceği şey, "durumu ironik bir biçimde teşhir etmek" ve böylece bu sonuçları bir ölçüde aşmaktan ibarettir. Kişi geleceği göremez. Buna karşılık geleceğe yönelik bu bilgisizlik ve güvensizlik duygusu, bir taraftan da "güven duygusu"yla dengelenmelidir. Çünkü kendimizi huzurlu hissetmek için asgari bir güvenlik duygusuna ihtiyacımız vardır. Bu durum da, bir tür "genel ironi" olarak algılanabilir. Öleceğimizi bilmemiz, ancak zamanını bilmememiz (ve böylece rahat etmemiz) de bu durumun bir örneğidir (Muecke, s. 129-135).

8 Türk-İslam dünyasının, Batı'da meydana gelenlere benzer süreçler karşısında gösterdiği tepkiler dikkate alındığında şu varsayımların öne sürülebileceği kanısındayız: Batı dünyasında bir yandan Protestanlığın ortaya çıkmasına, bir yandan da dindışı felsefe ve bilimlerin yaygınlaşmasına yol açan olguların, Doğu'da, Batıni akımların temsil ettiği mistisizmin yaygınlaşması sonucunu verdiği söylenebilir. Doğu dünyasındaki "materyalist" yaklaşımlarsa, 12. yüzyılda yaşayan büyük İran şairi Hayyam'ın kaderci ve

Yukarıda sözünü ettiğimiz "genel ironi" kavramını, "spesifik ironi" kavramından yola çıkarak açıklamayı deneyebiliriz: Muecke, "spesifik ironi"yi genel olarak "satir"de ve bazen de "komedi" ve "trajedi"de karşılaştığımız ironi kapsamında değerlendirir. Bu tür ironide, "ironinin kurbanı" hataları olan bir bireydir. Eleştiriyi yapanlar (kendi inançlarına göre) adil ve düzenli bir dünyada yaşarlarken, ironiye konu olan kişinin şahsi bir yanlışlığın içinde olduğunu kabul ederler. Bu tür ironi, dünyanın düzenli bir yer olduğunu varsayan ve yukarıda "kapalı ideoloji" olarak sözünü ettiğimiz kurumsallaşmış değerlerle yaşayan, üyelerinin hayat hakkında kesin olduğuna inandıkları bilgiler taşıdığı topluluklarda geçerlidir. Topluluk üyeleri, doğruluğundan emin oldukları bir standarttan yola çıkarak, standardın dışında kalan bireyi eleştirirler. "Genel ironi" ise, "kapalı" ideolojik sistemlerden uzaklaşmış kişilerin hayatı kaçınılmaz biçimde bir "ironik olaylar dizisi" olarak görmeleri ile ilgilidir. Buna göre, insanlığın tümü başa çıkılması olanaksız gerçekliklerle yaşamaktadır; bu tür bir dünyada tek tek olayların değil, varoluşun tamamının ironik biçimde değerlendirilmesi söz konusudur. Spesifik ironiden genel ironiye geçiş, başarılması bazı güçlükler içeren gelişimsel bir

---

kötümser dünya görüşünde ifadesini bulur: Hayyam'ın tavrı, daha sonra Batı dünyasında beliren ve felsefi/bilimsel araştırma yoluyla, özellikle de Erasmus, Montaigne ve Bacon gibi yazarların canlandırdığı "deneme" türünün öncülüğünde başlatılan "evreni dindışında yorumlama eğilimi"nin bir öncülü olarak algılanabilir. Hayyam'ın dünya görüşü, insan kaderinin vücudun dört temel bileşeni ve yedi gezegenin astrolojik etkileriyle belirlendiği yolundaki bir anlayışa dayanıyordu. Söz konusu yaklaşım, mekanik bir özellik taşımakla birlikte, resmi dinin çizdiği evren tablosunu reddetmesi ve ulaştığı kötümser ironi açısından ilgi uyandırır. Hayyam'ın aşağıda alıntıladığımız teranesi bu konudaki görüşlerini özetler niteliktedir: "Hey sen! Ki yediyle dörtten zuhur ettin;/yediyle dört yüzünden hep telaş ettin/İçmeye baksana; bin kez dedim sana:/yok geriye dönüşün; gittin mi tam gittin!" Sadık Hidayet, *Hayyam'ın Teraneleri*, çev. Mehmet Kanar, YKY, İst. 1999.

evreyi ifade eder. Buna göre, mevcut sisteme, yani "kapalı" ideolojiye olan bağlılığından kurtulan birey, önce büyük bir ferahlama hissedecektir. Bunun ardından, kendi kararlarını kendisi vermesi gereken, seçimleri, değerleri kendisi tarafından belirlenmesi gereken bir birey olarak, ağır bir sorumluluk ve yalnızlık duygusuyla karşılaşacaktır. Bu durumun yol açacağı güçlüklere tahammül gösterebilmesi ise büyük ölçüde ironi ile mümkündür[9]. Genel ironi bir şeyleri düzeltmek ve bazı kuralları oluşturmaya yönelmekten çok, evrenin temel ve karşı konulmaz çelişkilerini sergilemeye yönelir. 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 güvenlikte hissetme ihtiyacı ile, amaçsız, sonsuz, "saçma" ve "insana tümüyle yabancı" bir evrende yaşıyor olması gerçekliği arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır. Bu durum ilk ve ortaçağlarda yalnızca bir "topluluk üyesi" olan insanın gitgide bir "birey" olarak ortaya çıkmasıyla daha belirgin bir hal kazanmıştır. Bireyleşme, bireyin ihtiyaçlarıyla çevresindeki nesnel gerçekliklerin çatışması sonucunu vererek, ironinin bir başka boyutta ortaya çıkmasına önayak olmuştur da diyebiliriz. Burada şuna dikkat edilmelidir: Evrenin "saçma" bir yer olması onun nesnel bir özelliği değildir; bu sıfat evrenin

9 Nasreddin Hoca'nın, "İnşallah ben geldim" fıkrası bu kapsamda analiz edilebilecektir. Bu fıkrada, dağa odun kesmeye gideceğini söyleyen Hoca'ya karısı "İnşallah," demesini önerir. Hoca karısının uyarısına aldırmaz ve neticede yağmura tutulmaktan eşkiyaların eline düşmeye kadar pek çok felakete uğrar. Eve güç bela döndüğünde, "Kim o," diye soran karısına "İnşallah ben geldim," diye karşılık verir. Bu fıkrada, Nasreddin Hoca, karısının temsil ettiği eski ideolojinin boşinanç olarak algıladığı ritüellerini reddetmek ister. Ancak başa çıkamadığı hayat olayları Hoca'nın özgüvenini önemli ölçüde yitirmesine yol açar. Konuya ya eski ideolojiye dönüşle, yani "kul'un Tanrısal iradeye tabi olduğu görüşüne" bağlanarak, ya da ironiyle yaklaşabilecektir. Hoca'nın tavrı bu iki durum arasında kaldığını gösterir.

varoluş koşullarının insan tarafından farkına varılmasından kaynaklanan öznel bir algıdır[10]. Özetle, "genel ironi"nin insanoğlunun içinde yaşadığı evrenin çelişkilerine, açmazlarına ve kendi güçsüzlüğüne yönelik tepkisinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Yalnız ve çaresiz insan, içinde bulunduğu koşulların farkındadır; ancak dünyayı ironik bir perspektiften görerek, kendisini bu durumun yarattığı kederden bir ölçüde uzaklaştırabildiği zaman, ne tam katıldığı, ne de tam uzaklaştığı bu hayata sakin bir gözle bakabilir (Muecke, s. 119-122).

Çağdaş ironinin doğuşunda, insanın birey olduğu yolundaki bilinçliliğinin artmasına paralel biçimde, "edebiyat eseri olduğunun bilincindeki edebiyat eserleri"nin yaygınlaşması da büyük bir rol oynamıştır. Cervantes'in *Don Quixhote*'u (17. yüzyıl) ve Sterne'ün *Tristram Shandy*'si (18. yüzyıl) bu alanın en önemli ve öncü yapıtlarıdır. 17. ve 18. yüzyıllarda, İngiltere'de "oyun içinde oyun" temasını ele alan çok sayıda tiyatro eseri yazılırken, ironinin geçmiş dönemlerin edebiyatlarını değerlendirirken geriye yönelik olarak kullanılmaya başlanması, özellikle 18. yüzyıl sonlarından itibaren yaygınlaşan bir süreci gösterir (Behler, s. 73)[11].

10 Pynes'in, Hardy'nin ironi anlayışına ilişkin görüşleri de aynı doğrultudadır. Buna göre, Hardy'nin ironi anlayışı "hayatın oluşu ile olması gereken arasındaki farklılık" temeline oturur; bu kapsamda, evren insanın "düzen" ihtiyacına karşılık verememektedir. İroninin temelinde bu olgu vardır. Hayatın kendisi, ölümle birlikte en büyük ironist olarak tanımlanmalıdır. Bkz. Samuel Pynes, *The Patterns of Hardy's Poetry*, Chapel Hill, Universty Of North Carolina Press, 1961.

11 18. Yüzyılın önemli İtalyan düşünürü Vico'ya göre, ironi, metonimi, sinekdoki ve metaforla birlikte dört önemli "mecaz"dan (trope) birini oluşturuyordu. Vico'ya göre, "mecaz", bir ifadenin "doğal ve yerinde anlam"ından saparak, "uygun olmayan ve yabancı bir anlam"ı iletmesi olarak tanımlanabilir. Anlamın değişmesi ya "bütünden parçaya/parçadan bütüne", ya "nedenlerden sonuçlara/sonuçlardan nedenlere", ya da "benzer veya zıt şeylerden birbirlerine geçiş" biçiminde olur. Bunlar da sırasıyla sinekdoki, metonimi, metafor ve ironidir (Dane, s. 159). Vico'nun görüşleri özellikle 20. yüzyılda etkili olmuştur.

18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve Alman felsefesinin gelişimiyle ilgili olan "romantik ironi" akımı, hem etkilerinin yaygınlığı ve postmodernizme olan yakınlığı, hem de "kendi bilincindeki edebiyat"ın kuramının yapıldığı dönemi temsil etmesi açısından, daha çok dikkat gerektiren bir anlayışı gösterir. Başlıca kuramcıları arasında Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1772-1829), Adam Müller (1779-1829) ve Karl Solger (1780-1819) bulunan romantik ironi kendi kendisini eleştiren, hiç sona ermeyen bir satir anlayışı olarak tanımlanmıştır. Bu kavramın bazı edebi eserleri tanımlamaktan çok bir edebiyat anlayışını gösterdiği de burada belirtilmelidir. Romantizmin ve buna bağlı olarak "romantik ironi" anlayışının özellikle Almanya'da ortaya çıkması, bu ülkenin o sırada içinde bulunduğu koşullarla ilgilidir. Politik açıdan parçalanmış bir ülke olan Almanya, 18. yüzyılda bütünleşme ve büyük bir devlet olma olanağına sahip bulunmuyordu. Bu durum, gerçek hayatta olamayacak şeyleri eylem gerekmeksizin mümkün kılacak, yani yalnızca zihinde gerçekleştirecek bir anlayışın, bir tür spekülatif düşüncenin öne çıkmasına yol açmıştır. Kendi "zihinsel imparatorluklarını" kurmaya yönelen Alman düşünürleri, değişimin ve insan ilişkilerinde paradoksun varlığının normal bir durum olduğu kanısındaydı. Bu çerçeve içinde, 18. yüzyılın "uyum" kavramına yönelik vurgusu, yüzyılın sonunda, uyumun "zıtların uyumu" olduğuna ilişkin bir görüşe dönüşüyordu. Bu görüş, daha sonra Hegelci diyalektik noktasına kadar ilerleyecektir. Bütün bunlara bağlı olarak Alman düşünsel ikliminde bir "kendinin farkında olma" hali gelişmiştir: Buna göre, romantik ironi döneminin insanı "bilinçli olduğunun bilincindeki" insan tipiydi. Özetle söylenirse, romantik ironi, insanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel biçimde, hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması olgularına dayanır diyebiliriz. Burada, "dünyanın insana karşı ironik tutumu", yani insanın

içinde bulunduğu evren karşısındaki çaresizliği, bir yandan da "insanın dünyaya yönelik ironisi", yani dünyanın irrasyonel ve saçma varoluş koşullarına karşı, ironi aracılığıyla ifade edilen "aldırışsız bir tavır" takınılması söz konusudur. Akımın en önemli düşünürü olan Wilhelm Schlegel'e göre, bireysel ego, özellikle de "sanatçının egosu" zihin aracılığıyla dünyadan bir ölçüde bağımsızlaşmayı başarabilir. Gerçekten de, romantik ironinin insana sağladığı en önemli şey, sanat aracılığıyla içinde bulunduğumuz irrasyonel dünyadan bir ölçüde kurtulma olanağını mümkün kılmasıdır diyebiliriz.

Romantik ironi, öncelikle, içinde bulunduğumuz dünyanın çelişkilerle dolu bir yer olduğunu kabul eder. İronistin yaptığı şey, bu çelişkileri tanımak, onları bir yandan "ironinin bünyesinde" barındırırken, bir yandan da aşmaya çalışmaktır. Bu yaklaşım, dünyaya yönelik "çift-duygulu" bir tutumu gerektirir: Buna göre, çelişkilerle dolu bir yapı, ancak, kendisi de çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabilir. Sanatsal faaliyetler de, bir yandan bu çelişkiyi yansıttıkları, bir yandan da bizzat kendi yapılarında çelişkili ve uyuşmaz unsurları barındırdıkları için ironik bir perspektifi temsil ederler. Bu açıdan, romantik ironi, "genel ironi" durumlarının sanat aracılığıyla ifade edilmesine ilişkindir diyebiliriz[12]. Konu şu şekilde açılabilir: Sanat, doğası gereği, gerçekliği yansıtma girişiminde ister istemez başarısızlığa uğramaya mahkumdur; bir yandan sanatın bu "eksikliği", diğer yandan da, sanat eserinin hem hayal dünyasında yer alan, hem de gerçek dünyada mevcut bulunan bir nesne olması, romantik ironinin ortaya çıkmasındaki başlıca etkenlerdir. Sanatçının, eserinin gerçek olmadığını, bir kurgu olduğunu gösteren açık ya da imalı sözleri romantik ironiye giden yolun başlangıcını oluşturur. Sanatın zihinlerimizde oluşturduğu "yanılsama"nın yıkılmasını hedefleyen bu

12 Yapısında çelişkiler barındırması itibariyla, romantik ironinin postmodern düşünceyi çağrıştırdığını belirtmemiz de doğru olur.

tutum, Muecke tarafından "ön-romantik ironi" olarak adlandırılmaktadır. Öte yandan şu husus da hatırlanmalıdır: Sanatçının, yapıtının gerçek değil bir kurgu olduğu yolundaki açık ya da imalı sözleri, sanatın oluşturduğu "yanılsama"yı ortadan kaldırmak için yeterli değildir: Bir yanılsama düzeyinin yıkılması durumunda, bir diğer yanılsama düzeyi onun yerini alacaktır. Sanat yapıtı ve yapıtın sergilendiği mekânla kurulan ilişki, örneğin tiyatro salonunda bulunmak ya da bir romanı okumak, yanılsama olgusunun tümüyle ortadan kaldırılmasını engelleyen unsurlardır (Muecke, s. 160-169)[13].

Romantik ironi ekolünün bir diğer önemli ismi olan ve "ironiyi olumlamasıyla" öne çıkan Solger, Schlegel'in "ironik olanla olmayanı, trajedi-komedi zıtlığı üzerinden ifade etmesi"ne karşı çıkar. Buna göre, trajedi ile komedi arasında iç bağlantılar vardır. İroni bütün çelişkilerin reddedilebildiği bir durum (mode) olarak, hem trajediyi hem de komediyi mümkün kılan başlıca unsurdur. Örneğin, ironi olmadan, trajedi melodram olmaktan öteye geçemez. Solger, ironinin insanlık durumunun temel bir parçası olduğu görüşündedir. Bu anlamda sanatçının varoluşunun da bir parçası sayılmalıdır. Zaten ironide asıl önemli olan da sanatçıdır. Eser, "metonimik anlamda", sanatçının bir parçası olduğu ölçüde anlam taşır. Solger, Antik çağdaki ironi ile kendi çağının ironisini karşılaştırır: Antik çağda ironi nesneler üzerinden ifade edilirken, Solger'in yaşadığı çağda ironinin bulunduğu yer "insan bilinci"dir. Ancak her iki tür ironi de kendi içinde geçerli formlar oluşturur.

13 Bu durum, Rose'un parodi kuramı çerçevesinde ele aldığımız, "parodide yanılsamanın nihai olarak ortadan kalkmayacağı" görüşüyle uyum içindedir. Şu halde, sanat yapıtı için hem gerçek, hem de gerçek olmayan bir "şey" tanımını getirebiliriz. Sanat, gerçeği tam olarak yansıtamadığı gibi, kendisi de gerçek değildir. Ancak, bu durum, onun gerçeği yansıtmanın başlıca aracı olmasını engellemediği gibi, kendisini "gerçek" olarak sunma yeteneğinin önünde de bir engel oluşturmaz. İşte bu durum, kendi içinde "ironik" bir durumdur.

Nesnel ironi olmadan modern ironi öznelliğin sınırlarını aşamaz. Solger'e göre, ironi sanatçının her şeyi kuşatan ve her şeyi yıkan bakışında toplanır. Bu bakış, sanatın varlığı için zorunlu bir koşuldur. Solger'e göre, sanatçının ironisi dış dünyadaki nesnelerle bağlantılıdır. Yani nesnel dünyada bir karşılığı vardır. Eski çağın ironisi de bu temele dayanır.

Romantik ironinin bir diğer önemli kuramcısı olan Adam Müller'e göre, ironi, "komik" ve "trajik" olarak ikiye ayrılabilir. Müller, bu açıdan, "ironiyi komedinin bir formu" olarak kabul eden Wilhelm Schlegel'in görüşlerini kabul etmemektedir. Müller'in formülasyonunda, ironik olmayan trajedi ancak "pathos" ya da "melodrama" olarak adlandırılabilir. Buna göre, ciddi bir konu ironi olmadan ele alındığında "pathos", ironiyle ele alındığında ise "trajedi" ortaya çıkmaktadır. Satir ironiyle birleştiğinde ise "komedi" ortaya çıkarken, ironinin olmadığı komik türler "gülünç" (ridiculous) kavramı içinde değerlendirilmelidir. Müller'e göre, ironi, asıl olarak, yaşam ve ölüm olguları karşısında gösterilen tepkiyi ifade eder. Yaşamdan ölüme ve ölümden yaşama olan yolculuk ironi içinde gerçekleştirilir (Dane, s. 80-99,125). Müller için ironi esere değil sanatçıya bağlı bir olgudur. Bu bilgilerin ışığı altında, Solger ve Müller'in görüşlerinin önemli ölçüde örtüştüğü söylenebilir[14].

---

14 Romantik ironiye eleştirel bir gözle yaklaşan büyük Alman düşünürü Hegel, ironiyi "Sokratik ironi" ve "modern (romantik) ironi" olarak ikiye ayırır. Hegel'e göre, Sokrates'in temsil ettiği ironi öznel olmakla birlikte nihilistik değildir. Buna karşılık Schlegel'in temsil ettiği "modern ironi" bir oyundan ibarettir. Bu oyun hiçbir şeyi ciddiye almaz; ciddi görünümlü olan şeyi önce yaratır sonra da yok eder. Neticede her şey bir hiçlik noktasına ulaşacaktır. Sokratik ironi ise "diyalektik anlamda öznel ve negatif"tir. Yeni formların oluşmasına olanak verir. Buna karşılık, modern ironi, "öznel ve değerlendirmeye yönelik olarak negatif" bir ironidir. Bu tür ironi, "ironist"i nesnel dünyanın üzerinde yüce bir güç olarak takdim eder. Hegel'e göre, Schlegel'in temsil ettiği ironi ikiyüzlülüğün ve kötülüğün ironisidir. Sokratik ironi ise bunun zıddıdır. Bu ironinin de iki türü vardır. İlk tür Sokrates'in temsil ettiği "konuşma ironisi"dir. İkinci tür ise

19. Yüzyılın sonlarından itibaren, ironi, espri ve zekâyla ilgili bir kavram olarak algılanmaya başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak, edebi eserlere yönelik "ironik" tanımı olumlu bir değerlendirme sözü haline gelmiştir. Buna göre, ironik edebiyat ironik olmayan edebiyattan daha iyidir. 20. Yüzyılda, özellikle Cleanth Brooks'un ironi kavramını lirik şiire uygulamasıyla, ironinin yeni bir tanıma ulaştığı da burada belirtilmelidir. Brooks'a göre, ironi "dış dünyaya yönelik bir açıklama" ve "bu açıklamanın anlamı"yla ilgili olmaktan çok, "bir şiirin parçaları arasındaki gerilim"le ilgili bir kavram olarak değerlendirilmelidir. Bu noktada, ironi felsefi bir kavram olma özelliğini, en azından Sokratik ironide taşıdığı anlamı kaybetmiş gözükmektedir. Brooks'un dahil olduğu "Yeni Eleştiri Ekolü", ironiyi, farklı yorumların bir arada tutulmasına olanak veren, okuyucuyu "bir metnin anlamının belirlenmesinde kullanılan süreçlerin belirsizliği"ni görmeye yönlendiren güç olarak tanımlar[15]. Brooks "sıradan ironi"yle "gerçek ironi"yi ayırmak gerektiği kanısındadır: Buna göre, iki tür "nükte ya da espri yeteneği" (wit) söz konusudur. Bunlar daha üst seviyeden olan "ruh nüktesi" ile daha aşağı bir düzeyi gösteren "zekâ nüktesi"dir. Okurlar da benzer bir biçimde, "asıl okuyucular" ve "alt düzeyden okuyucular" olarak ikiye ayrılmıştır. Brooks'a göre, ironi bir "metindeki uyumsuzluklar"ın tespitiyle ilgilidir. Bu tespitin yapılabilmesi ise, eleştirmenin duyarlılığıyla ilgili bir sorundur. Buradan yola çıkılarak, bir yapıtın değerinin eleştirmene bağlı olduğu da söylenebilecektir. Brooks, bir şiirde en önemli unsurun "metafor" olduğunu belirttikten sonra, şiirin parçaları arasındaki bağlantıya geçer. Şiirin değeri, "parçaların bütünle olan ilişkisi" üzerinden belirlenir. Brooks'a göre, "bir ifadenin çerçeve ifadeler tarafından 'eğilmesi'" ironi

"trajik ironi" adını taşır (Muecke, s. 182-191).

15 Postyapısalcı görüşler de, ironiyi, çözümlenemeyen zıtlıklar kapsamında görme eğilimindedir.

anlamına gelir. "Çerçeve ifade" ise, esas olarak, konuşmacının "ses tonu"ndan oluşur. Özetle söylersek, ironi, anlamın içindeki uyumsuzlukların görülmesiyle ilgili bir durumdur. Eğer bir metin ironiye konu olacak cinsten uyumsuzluklar taşımıyorsa ya da yapısında barındırdığı uyumsuzluklara "tahammül edebiliyorsa", o metnin ironiyi aştığı söylenebilecektir[16]. Dane'e göre, Brooks ironiye atfedilen gücü metinden şaire ve şairden de o şairi okuyan eleştirmene aktarmıştır. Daha önceki çağların klasik "retorik ironisi"nde otorite metne ve metnin temsiline dayanırken, "romantik ironi"de, otorite yazara aittir: Yapıtın nihai anlamı ifade edilemez; bu anlam metnin üzerinde "salınır". Bu açıdan bakıldığında, metnin anlamı şairin duyarlılığıdır ve okuyucunun işi de "şaire katılmak"tır. Yeni Eleştiri'de ise, şair metne indirgenir ve şiirsel anlamın belirleyicisi olarak karşımıza "eleştirmen" çıkar (Dane, s. 155). Böylece, metni, yazarı ve nihayet eleştirmeni öne çıkaran üç aşamalı bir kavramsal/tarihi gelişmeden söz etmiş bulunuyoruz.

Bu noktadan itibaren, çağdaş ironi kuramının önemli isimlerinin ironi tarihinin gelişimsel doğrultusunu yansıtacak biçimde ve kısaca ele alınması yoluna gidilecektir. Çağdaş edebiyat kuramının en önemli yazarlarından biri olan Frye'da, ironi, düzenleyici ve kapsayıcı formların bir unsuru olarak ortaya çıkar. Satirle birlikte dört mevsimsel mitin sonuncusunu oluşturur. Ayrıca dört arketipik anlatının (komik, romantik, trajik, ironik) geçmesi gereken altı aşamadan biridir. İroni, "mevsim miti komedi"nin ilk aşamasını oluşturur; aynı zamanda yine bir mevsim miti olan "satir-ironi"nin de ilk aşamasıdır. Frye'da ironi, yazar, konu ve okuyucu hiyerarşileriyle bağlantılıdır. Frye'ın oluşturduğu hiyerarşik düzende, eğer

16 Bkz. Cleanth Brooks, "Irony as a Principle of Structure", *Literary Opinion in America: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticsm in the United States in the Twentieth Century* içinde, ed. Morton Dawen Zabel, 2:729-41, 1951.

"anlatının kahramanı", doğası gereği, diğer insanlara üstünse "mit"; bu üstünlük nitel değil de nicelse "romans"; eğer nicel olarak diğer insanlardan üstün fakat genel çevreden üstün değilse "yüksek yansılama"; eğer ne diğer insanlardan ne de genel çevreden üstünse "alçak yansılama", eğer izleyiciye göre güç ya da zekâ olarak aşağı durumdaysa "ironi" ortaya çıkar. Frye, içinde yaşadığımız çağın ironik çağ olduğu görüşündedir. Buna göre, çağdaş izleyiciler antik çağ izleyicilerine göre daha üstün bir konumdadır. Bu açıdan, ironi, çağımızın ayrıcalıklı formudur da diyebiliriz[17].

Yapıçözücülük hareketinin önemli ismi Paul de Man, ironiyi "sembol-alegori" farklılığı üzerine geliştirdiği fikirler çerçevesinde tanımlar. De Man, alegoriyi sembole oranla daha üst düzeyde bir kavram olarak kabul eder ve ironiyi sembolün yerini alacak biçimde kullanır. De Man'a göre, ironi ve alegori arasındaki farklılık "zaman" ve "mekân" kavramları üzerinden görülebilir. Buna göre ironi "eşzamanlı" iken alegori "ardışımsal" özellik gösterir. Alegori süreklilik fikrini bir "yanılsama"ya dayanarak yaratır. İroni ise gerçekçidir ve "yansılama" ilkesine dayanır. Bu açıdan insanın "olgusal deneyim"ini yansıtmaya uygundur. Alegori dilin anlatıya yönelik eğilimiyle ilgili olup, imgesel zaman üzerinden süreklilik duygusuna ulaşmaya çalışır. İroni ise zıt yönde çalışır. Tek bir anda, hızla meydana gelir[18].

Heinrich Lausberg, "sözlü ironi" kavramı ile daha önce Cicero'nun tanımlayıp Quintilian'ın geliştirdiğinden kısaca bahsettiğimiz "düşünce mecazı" (dissimulation ve simulation) kavramları arasındaki ayırımdan yola çıkar. Lausberg'e göre, "düşünce mecazı"nın ilk aşaması "retorik ironisi" adını taşır; bu tür ironinin işitenler tarafından "anlaşılması" amaç-

17 Bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957, s. 223-43.

18 Bkz. Paul de Man, *The Rhetoric of Temporality*, s. 187-227.

lanmaktadır. Düşünce mecazının ikinci aşaması ise, bir tür samimiyetsizliği gösterir ve daha önce sözünü ettiğimiz "dissimulatio" (gizleme, saklama) ve "simulatio"' (taklit etme, –mış gibi yapma) tekniklerini kullanır. Bu aşamada, artık ironinin sözlü olmaktan çıkması, "eylem ve durumlar" üzerinden yaratılması gerekmektedir. Konuyu şu şekilde açıklayabiliriz: Quintilian gibi, Lausberg de, ironinin en basit biçiminin tek sözcüklerden oluştuğunu ve hemen anlaşılmasının amaçlandığını kabul eder. İroni daha karmaşık hale geldikçe, bu "hemen anlaşılırlık" özelliği de azalmakta, giderek ortadan kalkmaktadır. İroniyi duyan/izleyen kişilerin de birkaç grup içinde sınıflandırılması mümkündür: Buna göre, öncelikle ironinin aleyhine yapıldığı kişi ya da topluluk ve, buna ek olarak, durumu dışarıdan izleyen ve yargıda bulunan başka kişi ya da topluluklardan söz edebiliriz. Lausberg'in verdiği bir örnek yukarıdaki görüşlerin anlaşılması açısından yararlı olacaktır: Brutus tarafından öldürülen Sezar'ın cenaze töreninde, Brutus'un rakibi olan Marc Antony bir konuşma yapar: Marc Antony konuşma sırasında, birkaç cümlede bir ve her seferinde anlamda bir kaymaya yol açarak, sonunda, başlangıçta uyandırdığının tam tersi yönde bir kanı oluşturacak biçimde, "Ve Brutus şerefli bir adamdır!" sözünü yineler. Tahmin edileceği gibi, burada "şerefli" sözünü ironik bir biçimde, yani ters anlamıyla kullanmaktadır. Bu sözden neyi kastettiği ise ancak tekrarlar sırasında hissedilmeye başlar. İzleyiciler arasında bulunan ve Brutus'un gerçekten de şerefli bir insan olduğunu düşünen kişiler, zaman içinde Antony'nin düşüncesinin gelişimini sezmeye başlayarak fikir değiştireceklerdir[19].

19 Bkz. Dane, s. 56-63. Lausberg'in görüşlerini izleyen Dane'e göre, bu durumda ironiyi yapanı yasal ya da edebi açıdan eleştiren üçüncü bir grup izleyicinin bulunması da kaçınılmazdır. Bu noktada, "düşünce mecazı" kavramını biraz daha açıklamak yararlı olacaktır: "Düşünce mecazı"nın, "amaçlanan düşüncenin yerine zıt görünümlü bir başka düşüncenin geçirilmesi" olarak tanımlandığını belirtmiştik. Bu düşünce, başlangıçta iro-

İroni kuramına katkıda bulunan bir diğer yazar D. H. Green'dir[20]. Green, ironiyi anlayanlara iletilen "gerçek ya da amaçlanan anlam"ın, ironiyi anlamayanlara iletilen "görünüşte ya da sözde anlam"dan farklı ve bu anlamla "uyumsuz" olduğunu vurgulayarak, söz konusu uyumsuzluğu gösteren eylem ya da durumları tanımlar. Bu tanım ironide bir yandan "iki ayrı izleyici topluluğu"nun, bir yandan da "iki ayrı anlam düzeyi"nin varlığını öngörmektedir. Green'in fikirleri, Hutcheon'm aşağıda daha ayrıntılı biçimde ele alacağımız görüşleriyle bir arada değerlendirilmelidir. Hutcheon'a göre, ironi "söylenmiş" olanla "söylenmemiş" olan arasındaki bir çatışmaya ya da zıtlaşmaya 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. İroninin duygulardan çok zihni ilgilendirdiğine ilişkin görüşler bulunmakla birlikte[21], Hutcheon, ironinin güçlü bir duygusal içerik taşıdığı kanısındadır. İroni bir taraftan gülme duygusu uyandırabilirken, bir taraftan da hiyerarşik ilişkiler kurar ve tabi olma/olunma durumları-

---

ninin hedeflediği kişinin düşüncesiyle parallellik gösterir. Bu kapsamda sözü edilen "dissimulatio" kişinin ne düşündüğünü saklaması olarak tanımlanabilir ve Sokratik ironinin bir türü olarak kabul edilebilir. Burada bir tür soru sorma sanatı ve bu sanat aracılığıyla asıl düşüncenin gizlenmesi söz konusudur. "Simulatio" ise ironistin rakibiyle aynı görüşteymiş gibi davranması olarak tanımlanabilir. Joseph Dane'in geliştirdiği "üçlü izleyici yapısı" kavramı açısından görüldüğünde, "Ve Brutus şerefli bir adamdır!" cümlesindeki ironinin, bir taraftan Brutus'a, bir taraftan Marc Antony'yi dinleyen topluluğa, bir taraftan da, tiyatrodaki seyircilere hitap ettiğini söyleyebiliriz.

20 Bkz.D. H. Green; "Irony in the Medieval Romance", *Arthurian Romance: Seven Essays* içinde, ed. D. D. R. Owen, s. 49-64, New York, Barnes and Noble, 1971.

21 Bkz. N. Walker, *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*, Jackson and London, University Press of Mississippi, 1990.

nı, yargılamayı ve ahlaki üstünlük iddialarını gündeme getirir. İroninin anlaşılması, ironinin varlığını ya da yokluğunu değerlendiren bir "yorum topluluğu"nun mevcut bulunmasını gerektirir. Yorum toplulukları, benzer duygu ve düşünceleri paylaşan çeşitli "söylem toplulukları" içinde yer almaktadır. İroninin bu toplulukları oluşturmasından çok, yaş, cinsiyet, meslek grubu vs. çevresinde oluşan ve "aynı söylemi paylaşan" bu topluluklar tarafından "algılanması" söz konusudur. Çeşitli "söylem toplulukları"nın örtüşmesi, bu grupların dolaylı bir iletişim içinde olmalarını mümkün kılar. İroninin aktarılmasında ve paylaşılmasında da, ironistle yorumcunun mensup bulundukları söylem topluluklarının örtüşmesi söz konusudur. Burada çeşitli söylem ve yorum topluluklarının paylaştıkları bazı işaretler vardır da diyebiliriz: Örneğin, internet dilinde kullanılan ve ironi gösteren işaretler bu kategoride sınıflandırılabilir (Hutcheon, s. 12-21, 90-91).

Şu halde, ironinin belirli söylem ve yorum toplulukları yaratabilmesine karşın, asıl olarak bu topluluklar tarafından yaratılması ve kullanılması söz konusudur demek daha doğru olacaktır. Negatif bir perspektiften bakıldığında, ironinin "elitist" ve "dışlayıcı" olarak görülmesi de bu yüzdendir. Hattâ ironinin aristokratik, bu yüzden de anti-sosyal bir entelektüel tavır olarak değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. İronistin röntgencilikle, sadizmle ilişkilendirilmesi, bir tür Tanrı gibi diğer insanlara tepeden bakan bir karakter olarak algılanması da bu kapsamdadır. Bu açıdan bakıldığında, ironist ve ironiyi yorumlayanlar küçük ve gizli bir seçkinler topluluğu oluştururlar. İronistle yorumcu, işbirliği yapan ve bu işbirliğinden haz alan kişilerdir.

Hutcheon'a göre, ironi hem "söylenen" ve "söylenmemiş olan" anlamlar arasında, hem de kişiler, yani ironist, yorumcu ve hedef arasındaki ilişkiler üzerinden işlevseldir. Bu noktada, "–mış gibi yapma"nın ironinin başarılı olması için bir zorun-

luluk 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. "Söylenmemiş olan"ın "söylenmiş olan"a yönelik "hücum"u ironinin anlam boyutunu belirler. Hutcheon, ironinin ilişkisel (relational), içselleştirici (inclusive) ve farklılaştırıcı (differential) özelliklere sahip olduğu kanısındadır. Bu noktada, ironinin birbirinden farklı ancak mutlaka zıt olması gerekmeyen iki ya da daha çok "gösterilen"den (signified) oluşan bir "gösteren" (signifier) olduğu söylenebilecektir (Hutcheon, s. 37, 64)[22].

Hutcheon, söylem topluluklarının yalnızca zaman ve mekânla sınırlı kalmadığını, sınıf, ırk, cinsiyet, milliyet, cinsel tercih gibi konuların da belirleyici olduğunu söyler. Aslında herkes zaman zaman örtüşen çeşitli söylem topluluklarına mensuptur. İroninin mümkün olmasını sağlayan da bu zaman zaman örtüşen çeşitli mensubiyetlerdir (Hutcheon, s. 92). Bu durum, örneğin, hangi fıkranın hangi grup içinde anlatılabileceği konusunu sorgulamamıza olanak verir.[23] Ya-

22 Bkz. D. Worcester; *The Art of Satire*, New York, Russell & Russell, 1960, s. 77. Bkz. C. J. Swearingen; *Rhetoric and Irony: Western Literacy and Western Lies*, New York, Oxford University Press. İroninin temsil ettiği duygu durumunun bir ucunda düşmanlık varsa diğer ucunda da duygusal ilgisizlik hali vardır denilebilir. Buna karşılık, söz konusu ilgisizliğin "yapmacıklı" bir tavır olduğu da söylenebilir. Buna göre, belirli Avrupa topluluklarında ironi entelektüel bir tavır olarak eğitimli üst sınıfların mentalitesini temsil eder.

Komik olmayan müstehcen fıkralarda, fıkranın aynı zamanda komik olduğuna ilişkin bir "yapmacıklık hali" fıkranın tadının çıkarılabilmesi için gerekli gözükmektedir. Bu da, gülmenin cinsel uyarılmayı örten bir sosyal maske olarak işlev gördüğü izlenimi vermektedir.

23 Örneğin, Nasreddin Hoca fıkralarının hangi söylem toplulukları tarafından ve ne şekilde paylaşıldığı ilgi çekici bir konudur. Hoca'yı tasavvufi bir figür olarak gören ve fıkralara mistik anlamlar yükleyen Mevlevi şeyhi Bahai Çelebi'nin tavrı bu durumun tipik bir örneğidir. Bahai Çelebi'nin derlemesinde fıkralar hem "terbiyelendirilmiş" hem de "kodlu metinler"

zara göre, aynı zamanda hem dışlayıcı hem de içselleştirici olan şey "söylem topluluğu"dur, ironinin kendisi değil. Bu nedenle, ironiyi anlamamak bilgisizlikten çok, farklı söylem topluluklarına mensubiyetle açıklanabilir. Bu açıdan, ironi, bütün diğer iletişim eylemleri gibi, kültür-spesifik olup, hem ironistin hem de muhatabının paylaştıkları ortak bir hafızanın varlığını gerektirir.[24] Buna ideolojik bir ortak kavrayışın, dünyanın nasıl olduğuna ilişkin bir bilginin de katılması gerekir diyebiliriz. Hutcheon, diğer söylem toplulukları hakkında bilgi edinmenin mümkün olduğu görüşündedir. Bu durumda, "ironik yorum"un öğrenilebilir olduğu kabul edilmelidir.

İroni kavramının işlevine, içinde bulunduğumuz çağ açısından bakıldığında, "modern bilinç"in gelişmesinde çok önemli bir yerinin olduğu söylenmelidir. Bir açıdan, ironi geleneksel bir söz sanatı olarak görülebilir; ancak bir başka açıdan bakıldığında, romantik çağdan başlayarak, dünyanın ironik bir gözle görülmeye başlanmasının yarattığı değişiklikler, bunun yanı sıra, daha önceki çağların eserlerinin de ironik bir perspektiften görülmesi, bütün bir evren algısının değiştiğini gösteren işaretler olarak yorumlanmalıdır.

---

olarak Mevlevi tarikatinin ilkelerini doğrulayan "kıssalar" haline getirilmiştir. "Terbiyelendirme" olgusuna şu fıkrayı örnek olarak verebiliriz: Bir softa her gece cennetin 8. katına yükseltildiğini iddia etmektedir. Hoca vardığı mekânda yüzüne yumuşak bir şeyler değip değmediğini sorar. Softa heyecanla 'Evet' deyince, (Bahai Çelebi'nin versiyonunda) işte o benim eşeğimin kuyruğudur cevabını verir. Özgün metinde ise eşeğin kuyruğu olarak kaydedilen şeyin eşeğin testisleri olduğu görülmektedir.

Foucault'ya göre, söylem belirli süreçlerin etkisiyle kontrol edilir, seçilir, düzene sokulur ve dolaşıma girer. Bu şekilde, neyin dışta bırakılacağı, nasıl sınıflandırılacağı, ayrıca kimin ne zaman, nasıl, nerde, hangi konuda konuşacağı da belirlenir (Foucault, 1972, s. 216).

24 Bkz. Yuri Lotman; "The Text and the structure of its audience", *New Literary History*, V. 14, No: 1:81, 1982.

İroni Tür ve Teknikleri

İroniyi daha teknik bir açıdan sınıflandırma çabamızı, kanımızca bu alanın en önemli araştırmacısı olan Muecke'nin ve yine çok önemli bir araştırmacı olan Booth'un görüşleri üzerinden yürüteceğiz. Muecke, bilinçli bir teknik uygulayan bir "ironist"in varlığını öngören "dil ironisi" ile bu tür bir "ironist"in bulunmadığı, ancak bazı olay ve durumların "ironik olduğu duygusu"yla ortaya çıkan "durum ironisi" arasındaki ayırıma dikkat çeker. "Dil ironisi", ilgimizi ironiyi yapanın kullandığı tekniğe ve uyguladığı stratejiye yöneltirken, "durum ironisi"nde önemli olan, ironiyi (şans, kader ya da hayatın ironisi) "fark eden" kişinin tavrı ve tepkileridir (Muecke, s. 42-43). Bu kısa girişten sonra ironiyi teknik bir biçimde tanımlamaya çalışabiliriz: İroni, 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 görünür[25]. Ancak bunun eksik bir tanım oldu-

25 İronide birbirinden farklı üç ana unsurdan söz edilebilir: Öncelikle, ironi çift-katmanlı bir olgudur. Alt katmanda, ya ironide ele alınan durumun, "ironinin kurbanı" olan kişiye nasıl gözüktüğü, ya da ironistin bu durumu nasıl olup da yanıltıcı bir biçimde takdim ettiği konuları üzerinde durulur. Üst katmanda ise, durumun gözlemciye ya da ironiste gerçekten nasıl gözüktüğü ele alınır. Bu katmanın doğrudan temsil edilmesi gerekmez; yalnızca ima edilmişolması da yeterlidir. İroninin ikinci temel özelliği, sözünü ettiğimiz iki katman arasında daima bir çatışmanın bulunmasıdır. Bu çatışma, zıtlık, uyumsuzluk ya da uygunsuzluk biçiminde ortaya çıkabilir. Çatışmanın bu iki katman arasında kalması durumunda "basit ironi"den (simple irony) söz edilecektir. Ancak, alt katmanın kendi içinde de bir çatışma hali mevcutsa, o zaman "çifte ironi" (double irony) söz konusu olacaktır. İroninin üçüncü özelliği ise, "masumiyet unsuru"dur. İroninin "kurbanı" bir başka bakış açısının varlığından habersiz olabileceği gibi, ironist de bu durumun farkında değilmiş gibi davranabilir. Genel olarak, ironinin "kurbanı"nın ironiste karşı zihinsel olarak dezavantajlı olduğunu söyleyebiliriz. "Kendi kendisinin ironisi" olarak adlandırılan durumlarda ise, ironistin egosunun ikiye ayrılması, bir yanıyla kendisini

ğu belirtilmelidir. İroni bir şey söyler gözüküp başka bir şeyi ima etmekten çok, iki ayrı şey söyler gözüküp, aslında, ikisini de kastet(me)mek biçiminde tanımlanmaya daha uygundur[26]. Muecke, ironiyi, gerçek anlamın gizlenme seviyesi açısından üç "sınıf"a (grade) ve ironi ile ironiyi yapan arasındaki ilişki açısından da dört "durum"a (mode) ayırarak inceler. Üç ironi sınıfı: 1. Açık ironi; 2. Kapalı ironi; 3. Özel ironidir. Dört durum ise 1. Şahsi olmayan ironi; 2. Kendini azımsama ironisi; 3. Saflık ironisi; 4. Dramatik ironi olarak sayılabilir[27]. "Açık ironi", ironinin kurbanı ya da okuyucusunun, ya da her ikisinin birden, ironistin gerçek niyetini hemen görmelerini sağlamaya yönelir. Burada anlamı belirleyen şey, ironistin kullandığı ton ya da üslup özelliğidir. Açık ironide "ton" bazen gerçek anlamla örtüşür ki bu durumda "sarkazm" denilen edebi türle karşılaşırız. Açık anlamla gerçek anlamın tam ola-

---

masum ve kandırılabilir görmesi söz konusudur . İronistin kendi kendisini gözlemlediği ironide, ironinin "düzeltici" etkisinden söz edilemez. Bu tür ironi, satir ve komedide kullanılan ironiden farklılık gösterir. "Basit düzeltici ironi"de, anlamsızlığı ya da yanlışlığı gösterilen unsurun düzeltilmesine bağlı olarak, bu unsurun yol açmış olduğu gerilim kolayca giderilecektir. Buna karşılık, ironistin de dahil olduğu çözümsüzlük durumlarında gerilimin giderildiği söylenemez (Muecke, s. 19, 25-26).

26 Bkz. F. Stringfellow; *The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation*, State University of NY Press, 1994, s. 3-5. Muecke ve Booth tarafından kurulan "retorik ironisi" modeli, ironiyi daha ilksel bir ifadenin dönüşüme uğramış hali olarak tanımlar. Buna göre, ironik ifadenin "söz"ü altta yatan bir başka ifadeyi dönüştürür ve ironinin ortaya çıkabilmesi için bu anlamlardan birisinin nihai olarak inkar edilmesi gerekir. Psikanalitik düşünce modelinde ise "yüzeydeki sözel anlam"ın altta yatan "gizli anlam" kadar önemli olduğu ve ironistin bilinçdışı tarafından tasarlanmış olduğu fikri hakimdir. İki anlam arasındaki çelişkinin rasyonalize edilmesi ve tek bir anlama ulaşılması, psikanalitik bir perspektiften bakıldığında, gerekli değildir.

27 Bkz. W. Booth; *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974, s. 234. Booth'a göre, Muecke'nin bu sınıflandırması, bir yanıyla yazar ve okuyucularına, diğer yanıyla, yazarla yarattığı karakterler arasındaki ilişkiye yönelir.

rak örtüştüğü durumlarda ise ironik olmayan "saf sarkazm" söz konusudur.[28] "Kapalı ironi"yi "açık ironi" den ayıran şey, kapalı ironide niyetin "örtülü" olması, ancak, bir yandan da "keşfedilmeyi" beklemesidir. Muecke, "gerçek ironi"nin ancak niyetle oluşabileceği, iradi olmayan olay ve durumların "kastedilmemiş ironi" olarak değerlendirilebileceği görüşündedir. İroniler genel olarak "kapalı ironi" sınıfına girer. Çünkü bu tür ironinin okuyucunun ilgisini daha uzun süre canlı tutması olasılığı vardır. "Özel ironi" ise ne kurban ne de başka birisi tarafından anlaşılması hedeflenmemiş olan ironidir.

"Şahsi olmayan ironi", ironiyi yapanın nasıl biri olduğundan çok, söylediği şeyin ne olduğuyla ilgilidir. Bu konu, genel olarak, bir yapıtta, yazarla "yarattığı karakter(ler)" (persona) arasındaki ilişkiye yönelik bir dikkati gerektirir. Söz konusu ilişki, esas olarak, iki hususa bağlıdır: 1. İronistin yüzündeki maskenin şeffaf ya da opak olması; 2. Maskenin ardındaki yüze benzerlik derecesi. Bir maskenin ardından konuşan ironistin söylediği ile söylemek istediği arasında zıtlık varsa, ya da ironistin gerçek niyeti ile yarattığı "karakter"in ifade ettiği görüşler arasında zıtlık söz konusuysa, "şahsi olmayan ironi" ile karşı karşıyayız demektir. "Şahsi olmayan ironi"nin ayırıcı özelliği, ironistin kişi olarak ortada olmaması, yalnızca sözlerinin duyulmasıdır. "şahsi olmayan ironi", özellikle de "kapalı ironi" içinde, "sükunetle ortaya konma" özelliğine sahiptir. Bu tür ironide, ifadesiz bir yüz ve ses, alelade gözüken bir ton aracılığıyla "saçma" bir planı, ya da görüşü dile getirir; bir yandan da, sağduyuya, akla ve mantığa yönelir gözükür (Muecke, s. 53-65).

28 Yakın politik tarihimizin üzücü Hrant Dink cinayeti, parodi üzerinden (Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi) gerçekleştirilen "sarkastik" bir ironiye bağlanmaktadır. "Sarkazm"ın, ironideki "dolayım"a sahip olmaması nedeniyle "ham" reaksiyonları tetikleme özelliği vardır. Burada sarkastik ironinin yol açtığı duygusal tepkiler, cinayetin planlayıcıları tarafından, "uygulayıcılar"ı manipüle etmek için kullanılmış olmalıdır.

İronistin "sözde" kimliğinin, ironinin oluşumunda önemli bir rol oynaması durumunda, "kendini azımsama ironisi"nden söz edilecektir. Bu tür ironide, ironist cahil, saf, aşırı hevesli vs. bir kişilik aracılığıyla ortaya çıkar. Bu ironi türü "abartılı" (overstatement) ya da "eksiltili" (understatement) ifadeleri çok kullanır ve özellikle "şahsi olmayan ironi"yle bir arada görülür. "Kendini azımsama ironisi"nin Sokratik ironi ile önemli ölçüde örtüştüğü de söylenmelidir. "Saflık ironisi"nde ise, ironist izleyiciden iyice uzaklaşır, sözcüsü olarak, zeki kişilerin göremediği şeyleri görebilen "saf" bir kişiyi kullanır. Bu karakter, "kendini eksik gösterme ironi"sinden farklı olarak, gerçekten saf bir kişiyi temsil etmektedir. "Keloğlan", Haşek'in *Aslan Asker Şvayk*'ı, hattâ *Don Quixhote* bu kategoride ele alınabilir.

İroninin dördüncü durumu olan "dramatik ironi"de ise, ironist tümüyle devreden çıkar ve ironik bir durumu tasvir etmekle yetinir. Bu teknik, esas olarak, tiyatro yazarları ve romancılar tarafından kullanılmaktadır (Muecke, s. 62). Burada, yazar, karakterlerin kendilerini ironik bir biçimde teşhir etmelerini sağlayacak biçimde düzenlemeler yapar. "Dramatik ironi"nin en önemli özelliklerinden biri, kurbanın daha öğrenmediği bir gerçeğin, izleyici tarafından bilinmesidir. Bu tür ironinin, "olayların ironisi"nden ayrıldığı nokta ise, beklenti ile olayın farklılığından kaynaklanan "olayların ironisi"nde, kurban uğradığı zararın farkına varırken, dramatik ironide, beklenti ile olay arasındaki farklılığın izleyici tarafından tanınması, ancak kurbanın olaydan habersiz kalmasıdır.

İroninin daha ayrıntılı bir sınıflandırılması bizi aşağıdaki alt türlerle karşılaştırır: "kendi kendini ele vermenin ironisi" (irony of self-betrayal), ironinin kurbanının, yaptığı ya da söylediği şeylerle, zaaflarını ve hatalarını ifşa ettiği bir türü gösterir (Muecke, s. 107)[29]. "Çözümsüzlük ironisi"nde (irony of di-

29 "Şahsi olmayan ironi"de ve "kendini ele verme ironisi"nde, ortalama dilden farklılık gösteren sözcüklerin kullanımı (İngilizcede Latince asıl-

lemma) ise birkaç alternatif durum söz konusudur. Örneğin, ciddi bir sorunu olduğu halde, bunun farkında olmayan, içinde yaşadığı evrenin "akıl ve ahlak ötesi" bir evren olduğunu kavrayamayan kişinin durumu, bu tür bir ironiyi içerir. Öte yandan, çözümü olan bir sorunla karşılaştığı halde, çözümsüz bir durumla karşı karşıya olduğunu zanneden kişinin durumu da, yine bu ironinin kapsamındadır. İronistin kendisinin de benzer kanaatte olduğu, yani çözümsüzlüğe inandığı hallerde de, farklı görüşte olan okuyucunun ya da izleyicinin bakış açısından, bu tür bir ironinin var olduğunu söyleyebiliriz. Liberal olma iddiasındaki bir sistemde, "totaliter bir rejim"in iktidara geleceği gerekçe ve endişesiyle, "totaliter önlemler" alınması ve bunun demokrasinin savunulması için yapıldığının öne sürülmesi de "kendi kendini ele veren ironi" kategorisinde değerlendirilmektedir. Bu durum aynı zamanda "çözümsüzlük ironisi" kapsamında da ele alınabilir[30] (Muecke, s. 113-115).

Çağdaş ironi anlayışının kurucularından biri olan Booth'un geliştirdiği "sabitlenebilen" (stable) ve "sabitlenemeyen" (unstable) ironi ayırımı, üzerinde durulması gereken bir konu oluşturmaktadır. "Sabitlenebilen ironi"nin başlıca özellikleri şu şekilde sayılabilir. Öncelikle, bu tür ironi belirli bir "niyet"i yansıtır, tesadüfi değildir; ikinci olarak, "sabitlenebilen ironi" aynı zamanda "kapalı" ironi olma özelliğindedir; ayrıca, bu tür ironilerde, anlam bir kez kurulduktan sonra, okuyucudan bu anlamı "aşındırması" beklenmez; ironi sonsuzca çoğaltılmaz (Booth, s. 5) . "Sabitlenebilen ironi"de anlam şu şekil-

---

lı sözler ve Türkçede Osmanlıca sözler benzer bir işleve sahip olabilir) konuşmaya hem gayri şahsi bir ton kazandırmaya, hem de ifade edilen şeyin gülünçlüğünü belirginleştirecek bir gösterişçilik sağlamaya yarar. Bu durum, parodi bölümünde ele aldığımız *Mylassiad*'daki "geç Osmanlı dönemi karakteri"nin konuşmalarının işlevini anlamamızda önemli bir rol oynayacaktır. Bkz. Muecke, s. 112.

30 Günümüz Türkiye'sinde yapılan "türban tartışmaları", bu ironinin alanına girer.

de kurulur: İlk adım olarak, ironik ifadenin "lafzi anlam"ının reddedilmesi gerekir. Bunu, alternatif anlamların sınanması aşaması izler. Bu alternatif anlamlar, lafzi anlamla değişen derecelerde uyumsuzluk göstermek durumundadır. Bu aşamada, yazarın inanç ve bilgisiyle ilgili bir çıkarsamanın yapılması gerekir. Okuyucu, lafzi anlamın yazar tarafından da reddedildiğinden, onun da kendisiyle aynı sonuca vardığından emin olmalıdır. Bundan sonra yapılacak iş, yazarın düşündüğü kabul edilen bir anlam ya da anlam öbeğinin seçilmesidir. Bu anlam, lafzi anlamdan farklı olarak, yazara izafe edilen ancak doğrudan dile getirilmeyen tavırla uyum içinde olacaktır (Booth, s. 10-12). "Sabitlenemeyen ironi"de ise yazar herhangi bir pozisyonu benimsemeyi reddeder. Belirlenebilen belli başlı tek şey, bir "olumsuzlama" ya da "reddetme" eğilimidir. Ancak bu eğilimin kendisi de "ironik aşınma"ya maruz kalacaktır. Buradan çıkarılabilecek sonuçsa, evrenin yapısı icabı saçma bir yer olduğu, bu evrene ait her türlü irade beyanının (ister onaylamaya ister redde yönelsin) bu saçmalığı teşhir edecek ironik bir aşınmaya maruz kalacağıdır. Bu noktada, Booth'un "sabitlenemeyen ironi" kavramının Muecke'nin tanımladığı "genel ironi" kavramıyla önemli ölçüde örtüştüğünü öne sürebiliriz. Bu durumda, okuyucunun elindeki metnin niteliğine ilişkin kararı, okuduğu ironinin kendisinde uyandırdığı çağrışımlarla belirlenecektir: Eğer ironi nihai bir kesinliğe ulaşıyorsa, "sabitlenebilen ironi"den, eğer sonu gelmeyen bir ironi zincirine açılıyorsa "sabitlenemeyen ironi"den söz etmek gerekecektir[31]. Saçma bir evrende yaşadığımız ve bir ironinin bir başka

31 İronik eserlerin çoğu, yazar ve okuyucuya yönelimleri açısından, iki kategori içinde değerlendirilebilir: Bir grup yapıt, yazarın bize yol gösterdiği ve daha sonra söylediklerini geri çekmediği bir ironi türüne aittir. Burada ironinin kurbanları, ilke olarak, yazarı ya da okuyucuyu kapsamaz. Genel olarak "sabitlenebilen ironi"nin dahil olduğu bu grubun karşısında ise, yazarın ve okuyucunun da "kurban" pozisyonunda bulunabildiği ve anlamın değişebilirliğinin kabul edildiği "sabitlenemeyen ironi" halleri vardır.

ironiyi davet edeceği yolundaki görüşün mantıksal sonucu, bütün ironilerin terkedilmesi ve mutlak bir suskunluk halinin benimsenmesidir. Ancak Booth'a göre, ne yazarlarda ne de okuyucularda, bu yönde bir eğilim ortaya çıkmamıştır. Tam tersine, yazarlarda kendilerini ifade etme ve okuyucuya da bazı anlam ipuçları verme yönünde bir yaklaşım gözlenmektedir. Yazarlar, evrenin saçma varoluşunu ironik bir biçimde dile getirirken, kendilerinde gizli bir bilgelik hali bulunduğunu ima etmektedirler. Buna göre, yazar neyin dikkate alınacağını bilir (Booth, s. 240, 244, 249). Bu durum, bizi, benzer bir pozisyondaki postmodern yazarları düşünmeye sevketmektedir.

Bu noktadan itibaren bazı ironi tür ve tekniklerine kısaca değinebiliriz: İroninin genel olarak kabul gören üç kullanım amacı vardır: Buna göre, ironi öncelikle retoriğe ait bir araç olarak, konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarar. Bunun dışında, satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafları teşhir etmekte kullanılır. Üçüncü amaçsa, okuyucuya bazı konularla ilgili bir "farkındalık" kazandırmaktır. Bu durumda, retorik, satirik ve höristik ironilerden söz edilebilir. Bunun dışında, "kendini düşünen" ya da "kendini koruyan" (self-regarding, self-protecting) ironilerden de söz edilebilir ki bazı durumlarda, örneğin, politik kovuşturmadan kaçınmak amacıyla bu tür ironilere başvurulması makul kabul edilmektedir. "Yargının geciktirilmesi ironisi" de bu kapsamda ele alınabilir. Burada, ironist farklı iki bakış açısı arasında bir seçim yapamamakta, bazen her iki bakışı da reddetmekte ancak bir alternatif öneremektedir (Muecke, s. 232; Booth, s. 234). Bu tür ironiyi, Nasreddin Hoca'nın "Sen de haklısın karıcığım" fıkrası üzerinden örneklendirebiliriz. Söz konusu fıkrada, Nasreddin Hoca, "kadı" olarak canlandırılır. Kendisine başvuran ve zıt beyanlarda bulunarak aralarındaki sorunu

Burada anlam bir hiçlik noktasına kadar kendi kendisini silme eğilimi gösterir.

çözmesini isteyen iki davacıyı da ayrı ayrı haklı bularak yatıştırır. Olaya kulak misafiri olan karısının itirazı üzerine, onun da haklı olduğunu belirtir: Hoca, bu fıkrada kendisini davacılardan birini haksız bulup onun öfkesinin hedefi olmaktan korumakta, (bu arada belki rüşvet de almakta) ve bu yüzden yargıyı geciktirmektedir.

İroninin kullandığı en yaygın tekniklerden biri "ayıplama amaçlı övgü" olarak tanımlanabilir. Bu türde, ya "uygunsuz ve yersiz övgü"den, ya da aslında "mevcut bulunmayan olumlu vasıflar" nedeniyle yapılan övgüden söz edebiliriz. Bu tekniğin bir başka yöntemi ise "arzu edilmeyen bazı nitelikler nedeniyle övgüde bulunmak"tır (praise of folly). İroninin bir başka ana yöntemi, "övgü amaçlı yergi" adını taşır. Örneğin, hitabedilen kişinin, "kendisinde olmadığı bilinen olumsuz bazı nitelikler nedeniyle kınanması" bu çerçeveye girer. İroninin bir başka yöntemi ise "kurbanla aynı fikirdeymiş gibi" yapmak biçiminde tanımlanabilir. Buna bağlı olarak, ironinin kurbanına güya tavsiyede bulunmak ya da onu cesaretlendirmek söz konusu olabilir. İroninin sık rastlanan bir diğer yöntemi, "retorik sorusu" denilen ve gerçek bir soru olmayıp dikkati belirli bir konuya çekmeyi amaçlayan bir tekniği içerir. Bunların yanı sıra, sahte kuşkuculuk, cehalet taslamak, imada bulunmak ve gerçek düşünceyi gizlemek, muğlaklık, ironinin kurbanının rakibine sözde karşı çıkmak, ironi kurbanını savunur gözükmek, anlamsız ve yanlış izahlarda bulunmak, mantık hataları yapmak, ifadede iç çelişkiler barındırmak diğer yaygın ironi teknikleri arasındadır (Muecke, s. 67-76).

İroni, çerçeve ve bağlama dayalı bir sanattır. Bağlam ise önceden bilinen bazı işaretlere tabi olarak, ironinin varlığını tespit eden "söylem topluluğu" tarafından belirlenir. Wayne Booth'a göre beş tür işaret vardır; 1. Doğrudan işaret ve uyarılar: Bunlar yazarın verdiği konu başlıkları, doğrudan açıklamalar vs. ile belirtilir; 2. Ortak bilgide yapılan çarpıtmalar;

örneğin gerçeklerin bilinerek saptırılması; 3. Eserin içindeki çelişkiler; 4. Üslup çatışmaları; 5. Kendi düşüncelerimizle yazara ait olduğunu düşündüğümüz fikirler arasında çatışma. Hutcheon'a göre, sorun işaretlerin türlerinden çok işlevleri arasında bir ayırım yapılmasıyla ilgilidir. İşaretlerin işlevleri ise "oyun kuramı" çerçevesinde ele alınabilir. Buna göre, işaretler "oyunun başlangıç ve sonu"nu haber verir. Bu durumda, bir ifadenin ironik olup olmayacağını haber veren meta-ironik ifadelerden söz etmek gerekecektir. İşaretlerin bazıları jest biçimindeyken, bazıları seslidir, diğer bazıları da grafik özellikler taşır. İroniye yapı kazandıran işaretler genel olarak "anlatı tonu"ndaki değişiklikler, abartma/alttan alma, çelişki/uyumsuzluk, lafzileştirme/basitleştirme, tekrarlama olarak sayılabilir. Bu işaretlerin kendilerinin ironik olmasından çok ironik ifadelere yapı kazandırmaları söz konusudur (Hutcheon, s. 148-151).

İroninin Psikanalitik Bir Perspektiften Görülmesi

Psikanalitik perspektif, diğer ironi kuramlarının bakışından farklı olarak, "bilinçdışı ironi"nin varlığını öngörür. "Bilinçdışı ironi", bir yönüyle, bütün ironik süreçlerin doğal bir parçasıdır; öte yandan, "kişinin konuşurken ironik ifadeler ürettiğinin farkına varmaması" olarak tanımlayabileceğimiz bir başka süreci de ifade eder (Stringfellow, s. 25)[32]. Konuyu

32 Alexander'a göre, ironiye yol açan ruh durumu, genel olarak haksızlık karşısında ortaya çıkan bir öfke olarak tanımlanabilir. Bu öfkenin doğal sonucu intikam alma isteğidir. Bu açıdan, ironinin bir tür intikam olduğu söylenebilir; ancak bu kan dökülmeyen bir intikam biçimidir. Kızgınlığın hedefi olan kişi ya da kurumun gülünç duruma düşürülmesiyle yetinilir.

şöyle açabiliriz: İronik ifadelerde, ironistin "bilinç düzeyinde reddettiği" ancak "bilinçdışında kabul ettiği" bir gerçeğin dile getirilmesi söz konusudur. Bu durum, ironistin alay amaçlı olarak söylediği şeye, aslında, içten içe (ve bir ölçüde) inandığı anlamına gelir. Bu olgunun, psikanalizdeki "ret" ve "inkar" kavramlarıyla ilişkisi vardır. Freud'a göre, "bastırılmış" bir düşüncenin bilinç alanına çıkabilmesi, bu düşüncenin "bilinç tarafından reddedilmesi" şartıyla mümkündür. İronide ise, bilincin normalde reddedeceği bir düşüncenin, mümkün olduğunca sansüre tabi tutulmadan ifade edilebilmesi söz konusudur. Freud'un, kendisinden yardım isteyen bir arkadaşı-

---

İsay, dildeki "muğlaklık" olgusunu bir ya da daha fazla ifadenin, birden çok yoruma tabi tutulmasına olanak veren bir belirsizlik hali olarak tanımlar. Freud'a göre, muğlaklık, açık rüya ile gizil rüya arasındaki bağlantıları sağlayan bir köprü gibi işlev görür. Freud, psikanaliz sırasında danışanın muğlak ifadelerini yorumlamaya çalışan analistin, danışan tarafından ironik bir biçimde değerlendirilmesinden söz eder.

Kris ve Kaplan, muğlaklığı "ayırıcı" (disjunctive), "eklemlenici" (additive), "toplayıcı" (conjunctive), "entegre edici" (integrative) ve "yansıtmalı" (projective) biçiminde gruplandırır. Bu yazarlara göre birincil düşünce süreçleri çeşitli anlamları tek bir sembolün içine sıkıştırma (yoğunlaştırma=condensation) eğilimi taşımaktadır ve muğlaklığın kaynağı da budur. "Yoğunlaştırma" (condensation) kavramı için, bkz. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 2004, İthaki.

"Bilinçdışı ironi olgusu", psikanaliz seansları sırasında gözlemlenebilen bir durumdur: Bu kapsamda, Sacerdoti'nin, seans sırasında danışanla analist arasında geçen konuşmalarla, "seansdışı" konuşmaları karşılaştırması ilgi çekici sonuçlar verir: "Seansdışı konuşma" ya da "gündelik hayatta rastlanan konuşma", gerçek olgu ve kişilerden yola çıkıp, rasyonel-mantıklı bir çizgi izlerken, hastanın analiz sırasında kullandığı dil, gündelik dilin bir tür "taklidi" özelliğini taşır. Gündelik dilde "irrasyonel olgular"ın konuşmadan mümkün mertebe uzak tutulması hedeflenirken, analiz sırasında, rasyonel olanla irrasyonel olan arasındaki duvarın yıkılması söz konusudur. İroni, bu bağlamda, analizde kullanılan dil gibidir. Normal konuşmayı taklit ederken, bir yandan da, özellikle saldırganlık duygularının "örtülü biçimde" ifade edilmesine hizmet eder. Eğer ironinin üzerindeki örtü fazla kalınsa, ironinin hiç hissedilmemesi söz konusudur ki bu da amaca aykırı bir durum sayılır. (Sacerdoti, s. 10-13).

na "Tanrısal güç edinir edinmez yardım edeceğini" söylerken yaptığı ironi bu olgunun bir örneğidir: "Freud'un bilinçdışı", içten içe, Tanrısal bir güce sahip olduğuna inanır. Bilinç düzeyinde kabul edilemeyecek bu inanç, ancak ironik bir forma girdiği zaman "olduğu gibi ifade edilme" olanağını bulmaktadır (Stringfellow, s. 24). Burada, bir yandan da, Freud'un, kendi kendisine yönelik bir saldırıda bulunması söz konusudur: Bilinç düzeyinde güçsüz bir varlık olduğunu kabul etmiştir. Buradan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: İronide, ilke olarak, aynı anda hissedilen iki anlamdan daha "derinde" olanla, "yüzeyde" olan arasında bir çatışma vardır. Ancak bu çatışma, anlamlardan birinin diğerini "yok etmesi" manasına gelmez. Bu noktada ironi, "zıddıyla ifade mekanizması"yla karşılaştırılabilir. "Zıddıyla ifade"de çelişen iki anlamdan birinin bilinç alanına çıkmasına izin verilmemektedir. Böylece, muğlaklık bertaraf edilmiş olur. Freud'un ironi tanımı, Booth'un "sabitlenebilen ironi" anlayışıyla örtüşür diyebiliriz[33].

33 Psikanalitik bir yazar olmayan Muecke de, bilinçdışının çalışma yönteminin ironinin çalışma yöntemine çok benzediğini kabul eder. Buna göre, örneğin "dil sürçmesi" olarak tanımlanan olgu, ya da sanatçıların konu, sembol ve motif seçimleri bilinçdışının önceliklerini yansıtır. Bu öncelikler, birçok durumda sanatçının ya da konuşan kişinin bilinçli öncelikleri arasında değildir. "Zıddıyla ifade" adı verilen ve bilinçdışına ait bir süreç, söylenen sözlerin tersiyle ifade edilmesine olanak vermektedir (Muecke, s. 142). İşte ironi de bu tekniğe dayanır. Booth da, ironinin psikanalitik açıklaması göz önünde tutulduğu zaman, "anlam" (meaning) ve "ehemmiyet" (significance) arasında yaptığı ayırımın uygulanabilirliğinden kuşkuya düştüğünü kabul eder. Buna göre, pek çok yapıt, yazarlarının tasarladığından çok daha derinlere inmektedir. Bu durumda, yazarın niyetinden çok "yapıtın niyeti"nden söz etmek ve ironiyi bu kapsamda yorumlamak daha doğru olacaktır (Booth, s. 241). Bu kapsamda, Lewis Carroll'ın *Alice in Wonderland*'i yazarken içinde bulunduğu duygulardan habersiz olması da anlaşılır bir durumdur. Yazarın "bilinçdışı duyguları", söz konusu hikâyeyi çocukları eğlendirmek için uydurulmuş basit bir anlatı olmaktan çıkarıp, çok daha kapsamlı bir ürüne dönüştürmüştür. İroninin genellikle "komik" olarak algılanmasının nedeni ise, okuyanda,

Yukarıda sözünü ettiğimiz ve bütün ironi türlerinde geçerli olan bu mekanizmanın yanı sıra, "bilinçli ironi yapma iradesinin olmadığı" durumlarda ortaya çıkan ve kişinin kendisinden ve muhtemelen çevresinden de gizli kalan bir başka "bilinçdışı ironi" türü daha vardır. Aşağıda değineceğimiz ve "gerçek bilinçdışı ironi" olarak adlandırdığımız bu ironinin işleyişini, bölümün sonunda "dil sürçmesi olgusu" ile de karşılaştırarak göstermeye çalışacağız.

"Gerçek bilinçdışı ironi" olgusunu Reik'in görüşleri üzerinden ele almayı deneyebiliriz: İlk kuşak psikanalistlerden olan Reik (*Borderland of the Joke*, 1932) "ironik alaycılık"ı obsesif-kompülsif semptomlarda gözüken "gizli alay etme" haliyle ilişkilendirir. Reik bu fikre, psikanalizini yaptığı genç bir "soylu kişi"nin semptomlarından yola çıkarak varmıştır. Bu genç adam, soyluluğu çok önemsemekte, "hizmetçi sınıfı"nı ise hemen hemen insanlığın dışında bir grup olarak görmektedir. Kendisi, çocukluğunda hizmetçilere çok yakınlık duymuş, ancak anne-babası tarafından aksi biçimde davranmaya ve düşünmeye zorlanmıştır. Genç adamın hizmetçiler karşısındaki tutumu, bilinç düzeyinde, anne-babasının isteklerini yerine getirmeye, bilinçdışında ise onlarla alay etmeye yöneliktir. Ancak, bu "alay etme durumu" hastanın hem kendisinden, hem de çevresinden gizli kalır. Buna karşılık, benliğin kendi içinde işlevsel olma özelliğindedir; bu bakımdan yukarıda sözünü ettiğimiz ikinci tür "bilinçdışı ironi" kapsamında değerlendirilmelidir. "Normal ironi" ise, sosyal olarak ifade edilebilen durumlarla ilgilidir. Reik'e göre, normal ironide geçerli olan mekanizma, kişinin kendisini hasmının yerine koyup, onun gibi davranarak söz konusu kişiyi küçük düşürmesidir[34].

---

işitende, daha sonra gerekli olmadığı anlaşılan bir anlama çaba ve enerjisi ihtiyacı yaratmasıdır. Freud'un "psikolojik enerjinin ekonomisi kuramı" çerçevesinde, bu enerjinin gerekli olmadığının anlaşılması komik duygusuna yol açmaktadır.

34 Reik, obsesif-kompülsif semptomların oral yamyamlık dönemiyle ilgili ol-

Konuya şöyle de yaklaşabiliriz: Obsesif-kompülsif kişilerde otorite figürlerine karşı "çift-duygulu" bir tavır söz konusudur. Öncelikle, otorite figürlerine yönelen bir saldırganlık duygusu, ikinci olarak da, bu duygunun "inkar edilmesine yönelik bir eğilim" mevcuttur. Her iki eğilim de "bastırıldığı" için ancak sembolik eylemler aracılığıyla açığa çıkabilir. Normal ironide de benzer bir "çift-duygululuk" bulunmakta, ancak, bu duygulardan biri diğerinden daha çok bastırılmakta, beri taraftan, iki istek arasında zaman farklılığına rastlanmamaktadır. Bu yüzden, her iki isteğin de ironi aracılığıyla ve bir arada ifade edilmesi söz konusudur; bu isteklerden biri bilinç seviyesinde kabul edilirken, diğeri bilinçdışında kalır ve sembolik bir biçimde ifade edilir. Buna karşılık, saldırganlık olgusu, obsesyonda rastlandığı gibi, ironide de bütünüyle bastırılmışsa, "gerçek bilinçdışı ironi"den söz edebiliriz. Burada, dış dünyadaki

---

duğu görüşündedir. Bu aşama, hem sevilen hem nefret edilen bir figürün, bir yandan "yenerek içselleştirilmesi" bir yandan da "kusularak atılması" ilkesine dayanır: Sevilen ve içselleştirilen nesnenin "hayal kırıklığı" yaratması durumlarında bir depresyonun ortaya çıkması, bunun sonucunda içselleştirilen nesnenin "dışarıya atılması" söz konusudur. Bu "dışa atma" ya da "kusma eylemi", sözel düzeyde ironik ifadeler üzerinden gerçekleştirilir. Reik'e göre, ironi bu açıdan çocuğun gelişim süreci içinde bir tür "ileri aşama"yı temsil eder. İlk aşamalarda hareketler, ses ve mimiklerle, özellikle karikatürü hatırlatacak biçimde yapılan reddetme hareketi, bu aşamada, ironik sözler aracılığıyla ifade edilir. Reik, ironik ifadelerin, kısa bir süre için de olsa, izleyicide ironistin sözlerine "yüzey anlamıyla inanma eğilimi" yarattığı görüşündedir. Bunun nedeni, ironistin konuşması sırasında psikolojik anlamda "gerilemesi" (regression), dışta eleştirdiği ve ironisini yaptığı şeye "bir zamanlar inanmış olmaktan kaynaklanan" bir duyguyu "saldırganlık" üzerinden seyirciye yansıtmasıdır. Yani ironistin "iç dünyasında meydana gelen bir süreç", izleyicilere de ulaşmakta, onları bir süre için ironistin kastettiği şeyin anlamı konusunda tereddüde düşürmektedir (Stringfellow, s. 32-33) Bu görüş, Shakespeare'in bir oyunundan alıntılanan ve daha önceki bölümde Lausberg'in görüşleri aktarılırken sözünü ettiğimiz "Mark Antony'nin, Brutus'un şerefli bir adam olduğu yolundaki tekrarlanan ifade"sinin işlevini daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır.

otorite figürüyle bilinçli özdeşleşim hali sürdürülmektedir; otoritenin sözlerinin tekrarlanmasıyla oluşan "ironik yüzey", kişinin kendi içindeki bastırılmış mazoşist istekleri temsil eder. Bu mazoşistik istekler, genel olarak, hem ironistten hem de izleyiciden gizli tutulur (Stringfellow, s. 134-35).

Edmund Bergler, *Laughter and the Sense of Humor and Superego* adlı yapıtında "bilinçdışı ego"nun "bilinçdışı süperego"dan kaynaklanan eleştirilere karşı, "nükte" (wit), komik ve ironi gibi silahları kullandığını söyler. Buna göre, bütün nüktelerde iki temel hedef vardır: Öncelikle, dış otoritelere yönelir gözüken nükteli ifadeler, aslında, içsel otorite figürlerine yönelmektedir. Bu otorite figürleri, "bilinçdışı süperego"nun "ego ideali" yani ulaşmamız gereken standartlar kesiminde yer alırlar. İronik eleştiri, bir taraftan "ego idealleri"nin hasarlı olduğunu ve onlara ulaşmanın o kadar da zorunlu olmadığını gösterirken, dış otorite figürlerine yönelmesi itibariyla da, bireyin pasif ve mazoşistik olmadığını göstermeye yarar. Bergler, "kişinin kendisine yönelttiği ironi"nin ise dış dünyadan gelebilecek bir saldırıya karşı önlem olarak kullanıldığını ve mazoşistik özellikler taşıdığını kabul eder; burada birey, dış müdahaleye ihtiyaç bırakmayacak biçimde kendi kendisini alaya almaktadır.

Bergler, Reik'in, ironide içselleştirilmiş otorite figürlerine yönelik bir alay olduğu konusundaki görüşüne katılır. Buna göre, ironi ile "ikiyüzlülük" arasında kesin bir bağlantı mevcuttur; "ikiyüzlülük" içsel bir kabul yerine "sözle kabul" anlamına gelir[35]. Preödipal çocuğun, bir yandan otorite figürlerine isyan etme, bir yandan da onlarla uyum içinde olma ihtiyacı, birbirini izleyen isyan ve barışma girişimleriyle karakterize olabileceği gibi, hem isyan hem de uyumu temsil eden "ikiyüzlülük" ya da "kuralın kenarından dolaşma" gibi yöntemler aracılığıyla da ifade edilebilir. Bu gelişim, ironiyi de içine alır:

35 Bkz. Edmund Bergler; *Laughter and the Sense of Humor and Superego*, New York, Intercontinental Medical Book, 1956.

Özellikle ödipal dönemde, anne-babadan birinden gizlenen ve diğeriyle paylaşılan istekler, ironinin kullanılması için temel bir alan oluşturur. Gerçekten de, ironi, izleyicilerden ancak bir bölümünün anlaması için kullanılan bir araçtır. Dolayısıyla, kökenleri preödipal aşamaya ait olmakla birlikte, ironinin genel kullanımı güçlü bir ödipal özellik gösterir diyebiliriz (Stringfellow, s. 142-43)[36].

Stringfellow'a göre, ironide, ironistin ifadesinin ne anlama geldiği, hem ironistin kendisi, hem de ironiyi dinleyen tarafından kesin olarak belirlenebiliyorsa, Booth'un sözünü ettiği "sabitlenebilen ironi"yle karşı karşıyayız demektir. Ancak bilinçdışında, ironistin söylediği şeyin hem "düz anlam"ının hem de "gizli anlam"ının bir arada kastedildiği unutulmamalıdır. İronist yüzeydeki ifadesiyle kendisini "saf" bir kişi olarak sunar: Her ne kadar bir eleştiride ya da saldırıda bulunuyor olsa da, buradaki "saflık pozu"nun ironist açısından bir savunma anlamına geldiği unutulmamalıdır. Muecke, ironide "ironinin hedefi" ile "ironinin kurbanı" arasında bir ayırım yapar. İlk kategori ironistin saldırdığı kişi ya da kurumu, ikinci kategori ise

36 Bkz. W. N. Evans; "The Casuist: A Study in Unconscious Irony", *Psychoanalytic Review*, 61, 1974, s. 397-413. Evans, hukuktaki "hülle" durumlarından söz ederek, otoritelerin uygulanmasında ısrar ettiği bir kuralın, "kendi kendisini geçersiz bırakacak biçimde", uygun olmayan koşullarda uygulanmasının, ironik bir anlam taşıdığını belirtir. Burada "kuralın uygun olmayan koşullarda uygulanması", bazen bir tabunun aşılması için yalnızca formel özelliklere dikkat edilmesi ve sahte ahlaki gerekçeler yaratılması anlamına gelmektedir. Bu durum, örneğin, şaraba tuz atılarak içilmesi ve içilen şeyin sirke olduğunun söylenmesi olgusunda, özellikle dikkatimizi çeker. İslami evlilik hukukunun, kocasının üç kere boşadığı bir kadının aynı erkekle dördüncü kere evlenebilmesi için öncelikle bir başkasıyla nikahlanması gerektiği yolundaki kuralını aşmak için yaratılan ve cinsel işlevini yitirdiği kabul edilen çok yaşlı erkeklerin, bu durumdaki kadınlarla bir gün için evlenip (teorik olarak cinsel ilişkide bulunmadan) ertesi gün boşamak suretiyle, söz konusu kadınlara eski kocalarıyla yeniden evlenme olanağı sağlamalarını öngören "hülle" uygulaması da bu prensibe dayanmaktadır.

ironik ifadeyi işiten ve (belki de) yüzey anlamına kanan kişileri gösterir. Çoğu durumda ironinin hedefi ile kurbanı aynı kişide birleşebilir. Fıkrada ise anlatan, dinleyen ve fıkranın aleyhine anlatıldığı (ve muhtemelen orada bulunmayan) bir üçüncü kişi söz konusudur. İronide, fıkrada bulunan "masum dinleyici figürü" atlanabileceği için, ironistin kendisini "saflık" maskesi altında koruması gerekebilir. Bu açıdan, ironist, kendi yaptığı açıklamanın bir tür kurbanı rolündedir. Çünkü temel bazı şeyleri yanlış anlamış görünür (Stringfedrow, s. 19-21).

Bu noktada, "dil sürçmesi" ile "gerçek bilinçdışı ironi"yi karşılaştırmaya gayret edeceğiz: Öncelikle, "dil sürçmesi"nin, bilinçdışının "gizli niyeti"ni açığa vurarak izleyiciler üzerinde bir tür "kendi kendini ele vermenin ironisi" etkisi oluşturduğunu belirtelim. Dil sürçmesini yapan kişi açısından ise, kendisi olayın farkına vardığı zaman, bir "durum ironisi" duygusunun ortaya çıkması söz konusudur. "Gerçek bilinçdışı ironi"nin, ironiyi yapan ve izleyenden gizli kaldığı ve ancak özel bir çabayla (örneğin psikoterapi ortamında) anlaşılabileceği düşünüldüğünde, dil sürçmesinin "gerçek bilinçdışı ironi"ye dönüşebilecek bir süreci "yarıda kestiğini" söyleyebiliriz. Aşağıdaki anekdot bu durumu örneklendirmesi açısından ilgi çekicidir: 19. Yüzyıl sonu Viyana'sında, sosyeteye mensup bir hanım, bir toplantıda kadınlarla erkekleri karşılaştırmakta, başarılı bir evlilik yapabilmek için gerekli koşulları saymaktadır. Buna göre, bir kadının evlenilebilir olması, güzel, sağlıklı, varlıklı, iyi terbiye görmüş, topluluk içinde nasıl davranılacağını ve bir erkekle nasıl sohbet edileceğini biliyor olması şartlarına bağlıdır. Buna karşılık, erkekler için durum çok daha basittir. Bir erkeğin "beş uzvunun" sağlam olması yeterlidir. Burada, muhafazakar bir çevrede konuşan bu hanımın, bir dil sürçmesi yaptığını ve "dört uzvu" yani kol ve bacakları (kolu bacağı sağlam olsun yeter anlamında!) sağlam olsun demek isterken, bir beşinci uzvu, yani erkeklik organını da işin içine kattığı-

nı görüyoruz. Bu durumda, söz konusu hanımın bilinçdışının bir erkeğin cinsel güce sahip olmasını da evlilik için bir şart olarak algıladığını, ancak bilinç düzeyinde bastırılan bu fikrin, dil sürçmesi aracılığıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. İzleyiciler açısından bir "kendini ele verme ironisi" özelliği taşıyan bu durum, "bilinçdışı ironisi"nin yapısını anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Bu olayda, hizmetçileri küçük görerek anne-babasının temsil ettiği değerleri taklit eden (ve böylece alaya alan) genç soylunun durumunda olduğu gibi, cinsellikten söz etmeyi yasaklayan bir toplumun değerlerine uyan bir kadının, bilinçdışında bu değerleri alaya aldığını, ancak, yine kendi iç dengelerinin yarattığı bir "sürçme"nin kurbanı olarak, bilinçdışının gerçek içeriğiyle yüz yüze geldiğini söyleyebiliriz. Burada gizli ironi süreci yarıda kesilmiş, ironi bir "dil sürçmesi"ne dönüşmüştür.

Öte yandan, yukarıdaki anekdotu bir başka açıdan yorumlamak da mümkündür: Erkeğin beş uzvunun düzgün olmasının yeterli olduğunu söyleyen hanım, cinsellikle ilgili düşüncelerini "bastırmaktan" (repression) çok "baskılamış" (supression) da olabilir. Bu durumda, cinsellikle ilgili duygularının tümüyle bilinçdışında kalması söz konusu değildir. Baskılanmış olan bu duygular, bir yolunu bulup bilinç alanına sızmıştır. Burada artık gerçek gizli ironiye yönelen ve dil sürçmesinin yarıda kestiği bir süreçten söz etmek doğru olmayacaktır.

İroninin Diğer Edebi Tür ve Tekniklerle Karşılaştırılması

Quintilian'ın, ironinin alegorinin bir formu olduğu yolundaki görüşlerini anımsatarak, bu edebi türün en yakın komşusu olan "metafor"la ilişkisini incelemeye geçebiliriz. Öncelikle,

hem ironide, hem de metaforda, okuyucunun "söylenmemiş olan şeyleri" yüzeye ait ve "yalnızca lafzı itibariyla kabul edilemeyecek" ifadelerden çıkarma zorunluluğundan söz edebiliriz. I. A. Richards'ın metafor tanımında, metaforun "esas konu" (tenor) ile, o konuyu taşıyan bir araç rolü oynayan "ikincil konu"dan (vehicle) oluştuğu yolundaki görüşü de bu kapsamda değerlendirilmelidir[37]. Bu açıdan bakıldığında da, ironinin metaforla benzerliği dikkat çekicidir. Monroe Beardsley, *edebi eseri*, "anlamın önemli bir bölümünün 'ima edilmiş' olduğu bir söylem" olarak tanımlar. Bu tanım, edebi eserlerin, barındırdıkları anlamın "ikincil ya da ima edilmiş" olup olmamasına ve bunun derecesine göre sınıflandırılmasını gerektirir. Anlamın "açık" ya da "ima edilmiş" olmasına bağlı bu tür bir değerlendirmenin, metafor ve ironiyi benzer konular olarak sınıflandırması ise doğaldır: Hem ironi hem de metafor, kendi taşıdıkları "yüzey anlamı"yla farklılıkları olan "içsel anlamlar"ı içerir. Okuyucu, yüzey ve derin anlamlar arasındaki farkı algıladığı zaman, hem metafor hem de ironi hedefine ulaşmış sayılacaktır[38]. Buna karşılık, ironideki "olumsuzlama eğilimi", bir diğer deyişle, söylenen sözün tersinin kastedilmesi olgusu, metafor açısından geçerli değildir: metaforda da, ironide olduğu gibi, "yüzey anlamı"nın ötesine geçilmesi söz konusu olmakla birlikte, bu "öteye geçiş" durumu bir "reddediş"ten ya da "tersine çevirme"den çok, bir "keşif ve genişleme" hali olarak tezahür eder. Okuyucu, metaforik yapılarda (ilke olarak) "çelişki durumları"yla karşılaşmadığı için, anlam seçenekleri arasında tercih yapmak zorunda değildir; tam tersine, bu anlamları üst üste koyarak anlayışını "genişletme" olanağına sahiptir. Bu faaliyet sırasın-

37 Bkz. I. A. Richards; *Principles of Literary Criticism*, London, 1924. Ayrıca, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, London, 1929.

38 Bkz. Monroe Beardsley; *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, NY, 1958.

da, "yazarın niyeti"nin ne olduğu konusu da önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaz. Okuyucu, metaforun kendisini nihai olarak ulaştıracağı "bütünsel anlam"a ulaşmaya gayret eder. Burada şu da eklenmelidir: Metaforda okuyucunun "bütünsel anlam"a ulaştığını kabul ettiği ve ek anlamlandırma çabalarına artık ihtiyaç duymadığı bir aşama vardır. İronide ise, baştan itibaren geçerli bir "olumsuzlama eğilimi" söz konusudur; burada, yazarın niyetinin sezilmesine çalışıldığı ve buna bağlı olarak, alternatif anlamlar arasında seçim yapıldığı, buna ek olarak, seçilmiş bir anlamın "alternatif bir başka anlam ihtimali" tarafından bertaraf edilebildiği "eksiklendirici bir süreç" mevcuttur. İroninin özellikle "sabitlenemeyen ironi" olarak adlandırılan türünde, bu sürecin hiç durmadan devam ederek, anlamın tümüyle silindiği bir hiçlik noktasına ulaştığını söyleyebiliriz (Booth, s. 22, 24, 142). "Sabitlenebilen ironi"de ise, metaforda olduğu gibi, ilave anlamlandırma sürecinin sona erdiği, bütünsel anlama ulaşıldığının kabul edildiği bir aşama mevcuttur.

Özetle ifade edilirse: Metafor ve ironinin ters yöndeki eğilimleri temsil ettiği öne sürülebilir. Bu eğilimlerden ilki, "görünenden daha çoğunu" bulmaya yönelen *metaforik eğilim*, ikincisi ise "görünenden azını" ortaya çıkarmaya yönelen *ironik eğilim*dir. Metaforla ironi arasındaki fark şu şekilde de gösterilebilir: Metaforlar açıklamaya, açımlamaya ve aydınlatmaya yönelirken ve bu açıdan bir tür tanım oluştururken, ironi eleştirel bir yorum ve değerlendirme olarak görülebilir[39]. İroni-metafor karşılaştırmasında, ironi lehine şu söylenebilecektir: Booth'a göre, metafor, ilk eğilimi, yani "görünenden çoğunu" bulma isteğini besleyen bir türdür. İroni ise ikinci eğilime yani "görünenden azını" bulma eğilimine yönelir görünmekle birlikte, özünde her iki eğilime de hizmet eder; bu

39 Bkz. Katharina Barbe; *Irony In Context*, Northern Illinois University, Philadelphia, 1995, s. 87.

açıdan, zaman zaman metaforu aşabilir. En azından, çağdaş yazarların çoğunun kendilerini ironi üzerinden ifade ediyor olmaları, "ironik ses"in "metaforik ses"le rekabet içinde olduğunun bir göstergesi sayılmalıdır (Booth, s. 177, 178)[40].

İroninin benzer ilkelerden yola çıkan diğer "söylem biçimleri"yle ilişkisini de kısaca ele alabiliriz: Söylenen şeyin aslında gerçekten düşünülen şeyi yansıtmaması noktasında benzer olan *ironi ve yalan* şu şekilde karşılaştırılabilir: Leech (1983) ve Lakoff (1973) gibi yazarlara göre, konuşmacı(lar) ile dinleyici(ler) arasında, öncelikle dikkate alınan ve "kibarlık prensibi" adıyla tanınan "zımni bir anlaşma" bulunmaktadır. "Bazı gerçekler"in, dinleyici(ler) üzerinde duygusal yaralanmalara yol açmaması için gizlenerek, asıl durumu yansıtmayan bir açıklamayla örtülmesi halini ifade eden "beyaz yalan" kavramı, "kibarlık prensibi"nin uygulanması çerçevesinde, ironiyle benzerlikler gösterir (Barbe, s. 89). Beyaz yalan, kibar olmak için gerçeğin çarpıtılmasını öngörürken, Leech'e göre, ironi, "kibar görünürken kibar olmamaya olanak vermesiyle işlevseldir". Bu anlamda, beyaz yalan gibi, en azından bir ölçüde "görüntüyü kurtarma" işlevine sahiptir. Öte yandan, yalanın temel hedeflerinin, bir yönüyle, "yalan

40 Çocukların ironiyi nasıl kullandığı konusu ilgi çekicidir. Ellen Winner'a göre, çocuklar metaforu anlamadan ironiyi anlayamazlar. Çünkü metafor "nesnelerin özellikleri"ni temsil etmeye yönelirken, ironi ironistin bu "nesnelerin içinde bulunduğu dünyaya yönelik tutumu"nu gösterir (Barbe, s. 87). Metafor "değişiklik içindeki benzerlik"i görmeye yönelirken, ironi "söylenmiş olanla söylenmemiş olan arasındaki fark"ı ayırmayı gerektirir. Semantik düzeyde, çocuğun uyumsuzluk olgusunu algılaması ve gerçekle sahte arasındaki ayırımı yapabilmesi gerekir. Pragmatik seviyede ise, bir başkasının inanç ve niyetlerini ya da iletişim amaçlarını algılayabilmesi zorunludur. Bu durum, konuşmacının ve dinleyicinin "paylaştıkları bilgi"nin algılanmasını, bir yandan da, konuşmacının konu hakkındaki düşüncesinin anlaşılmasını gerektirir. Bu tür bir öğrenme, bazı kişilerin hiçbir zaman ulaşamadıkları bir sofistikasyon düzeyini gösterir (Hutcheon, s. 122).

olduğunun anlaşılmaması", bir diğer yönüyle de "dinleyiciyi söylenenler doğrultusunda ikna etmek" olmasına karşın, ironinin nihai hedefinin "anlaşılmak" olduğu unutulmamalıdır. "Anlaşılmama hedefi" ancak "özel ironi"lerde söz konusu olabilir. Bu son durumda, ironi-yalan farkı, yalanın ilke olarak "çıkar sağlamaya" yönelmesine karşın, "özel ironi"nin yalnızca ironisti psikolojik anlamda tatmin eden bir tür olmasında ve tipik anlamda "fayda" olarak kabul edilecek bir hedefe yönelmemesinde ortaya çıkar[41].

Rüya-ironi bağlantısı şu şekilde ele alınabilir: İroni bir açıdan "manifest" yani açık rüyaya benzer. Ancak ironi sosyal bir formken, rüya asosyaldir. Muecke'ye göre, ironi süreci rüya sürecine şu açılardan benzerlik gösterir: Rüyada olduğu gibi ironide de, ilk aşamada "anlam" ile "yüzey" arasında ne ölçüde benzerlik kurulacağı karara bağlanır; ikinci aşamada ironik niyetin (ve rüya içeriğinin) bu yüzeye dönüştürülmesi gelir. Üçüncü aşama ironinin mevcut olduğuna ilişkin verilerin sağlanmasıdır ki bu da "rüyanın hatırlanması" olgusuyla örtüşür[42]. *İroni-şaka-fıkra* bağlantısı için şunları söyleyebiliriz: Öncelikle, ironi arkadaşlar arasında şaka yapılırken de kullanılan bir araçtır; şakalaşma sırasında taraflar birbirlerinden ne duyacaklarını genel olarak bilmelerine karşın yine de ironiyi kullanırlar. Bunun dışında, ironi, fıkra aracılığıyla, bir yandan baskıcı politik unsurları eleştirmeyi ve cezadan kaçınmayı mümkün kılar; bir yandan da, bir grup insanla dayanışma duyguları uyandırır ve biriken kızgınlıkların ifade edilmesine olanak verir. *İroni-fıkra* ayırımı konusunda şunlar söylenebilir: İroninin başarılı olması için, en azından belirli bir grup ta-

41 Bkz. George Lakoff ve Mark Johnson; *Metaphors we live by,* Chicago, The University of Chicago Press, 1980 (*Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İst., 2015) ve bkz. Goeffrey Leech; *Principles of Pragmatics*, London, Longman, 1983.

42 Bkz. Giorgio Sacerdoti; *Irony Through Psychoanalysis*, Karnac Books, New York, 1992, s. 115.

rafından anlaşılması gerekir. Fıkrada ise, anlayanların sayının mümkün olduğu kadar çok olması önemlidir. Fıkralar genellikle eğlendirmeye yönelir. İroni ise bazen eğlenceli olabilir, ama asıl olarak eleştireldir. (Barbe, s. 96, 126-127). Nitekim bazı ironiler, korku, huzursuzluk, kontrol edilme/etme, küçük düşürme/düşürülme gibi duyguları uyandırabilir.

Hutcheon'a göre, ironiyle mizah, (humor) arasındaki temel fark, mizahın bir söylem topluluğunun mevcut bağlantılarını güçlendirmeye hizmet etmesidir. Booth'a göre, ironide "kurban"ın rolü geleneksel olarak vurgulanmakla birlikte, ironinin asıl yönelimi, bazı bireyleri kurban etmekten çok, "uyumlu topluluklar" (amiable communities) oluşturmaktır. Bu açıdan, "sabitlenebilen ironi" benzer duygu ve düşünceleri olan kişilerin bir araya gelebilmelerini sağlayan toplayıcı bir araç olarak görülmelidir. Booth, ironinin birbirlerine katılan, birbirlerini bulan ve iletişim kuran bireylerden oluşan topluluklar oluşturma işlevine dikkat çekerken, Hutcheon'ın mizaha mal ettiği bir özelliği, ironi kapsamında değerlendirmiş olur.[43]

Bazı yazarlar, ironinin toplumsal değişikliklere yol açabilecek bir güç olduğu kanısındadır. Bu durumda, ironiyle toplumsal eleştiriye yönelen bir tür olan *satir* arasındaki bağlantıdan söz edilmelidir: Genel olarak satirin hizmetindeki ironinin muhafazakar hedeflere yöneldiği söylenebilir. Buna karşılık, ironinin asıl olarak "yıkıcı" (subversive) bir form olduğu görüşü de yaygındır (Hutcheon, s. 26-29) Northrop Frye'a göre, ironi ile satir arasındaki ana fark, satirde ahlaki

43 Muecke ise, Booth'un iletişime yönelmeyen ironileri dikkate almadığı görüşündedir. İletişime yönelmeyen ironinin görelilik, şüphecilik ve nihilizmle bağlantılı olduğu söylenebilir.

Öte yandan, belirli bir dünya görüşünü yansıtan espriler, o grubun kendi değerlerini yineleme ve böylece doğrulama ihtiyacını karşılamaktadır. Bu anlamda, ironik ifadelerin de benzer bir işlevi vardır diyebiliriz. Örneğin özellikle "kötümserlik"leriyle tanınmış ulusların, hayata karşı ironik bir yaklaşım geliştirip geliştirmedikleri sorgulanabilir.

normların daha belirgin olması, grotesk ve saçmanın teşhir edilmesini sağlayan bazı standartların açıkça savunulmasıdır. Öte yandan, "doğrudan hakaret" (invective) ve "isim takma" (flyting) gibi araçların kullanıldığı satirlerde, ironinin sınırlı bir yerinin olduğu söylenebilir. Buna karşılık, okurun, yazarın niyetinden (saldırı nesnesinden) çok emin olmadığı durumlarda, asıl olarak ironiyle karşı karşıyayız demektir. Burada satirin rolünün sınırlı olduğu kabul edilmelidir (Frye, s. 223). Morton Gurewitch, ironi ile satir arasındaki ayırımı şöyle belirler: İroni "saçma" (nonsensical, absurd) ile uğraşırken, satir "gülünç" (ridiculous) olanı ele alır. Bu açıdan, "insan ahlakı" satir yazarının alanına girerken, "evrenin işleyişi" (bir anlamda "evrenin ahlakı") ironistin çalışma alanını oluşturur. Satirin daha çok "sabitlenebilen" alanlar ve konuları hedef almasına karşın, ironi evreni tutarsız ve grotesk bir yer olarak görür ve bir "karar noktası"na ulaşmaya çalışmaz (Muecke, s. 27)[44].

İroninin yıkıcı gücü, önemli ölçüde, yıkmayı amaçladığı söylemle bağlantısından, o söylemin dilini kullanabilmesinden kaynaklanır; bu durum ise ironi-parodi bağlantısını gündeme getirecektir (Hutcheon, s. 30). Parodinin alt türleri olan "yalancı destan" (mock heroic) "üst seviyeden bir dilin alt seviyeden bir konuyu ifade etmek için kullanılması"nı öngörürken, bir yandan da, yazarın gerçek duygularını örtmeyi hedefleyen "oyuncu" bir tavrı gösterir. Yazarın gerçek duygularını ifade etmemesi hali ise, benzetme yoluyla, "kendini koruyan ironi" (self-protective irony) çerçevesinde tanımlanmaktadır. Aynı şey, "yalancı destan"ın tersi olan ve "üst seviyeden konuların alt seviyeden bir dille anlatıldığı 'bürlesk'" için de geçerlidir. "Eksik ifade" denilen tür de benzer biçimde ironiye yaklaşır. Örneğin, "bizim civarlarda hırsız kıtlığı yok" biçimindeki bir cümle bu türe bir örnektir (Muecke, s. 79-81)

44 Bkz. Morton Gurewitch; *European Romantic Irony*, Ann Arbor, 1957, microfilms.

Son olarak şunlar söylenebilir: Bir metnin ironik olup olmadığına, okurla yazar arasındaki bir tür anlaşmaya dayalı olarak karar verilir. Buna göre, öncelikle, okurla yazar arasında "dil"e ilişkin ortak bir anlayışın bulunması gerekir. Benzer biçimde, okur ve yazar, içinde bulundukları kültüre ve o kültürün değerlerine yönelik ortak bir anlayışa sahip olmalıdır. Bunlardan da daha önemli olmak üzere, okur ve yazar arasında edebi türler konusunda paylaşılan bir kanaatin varlığı zorunludur. Okuma deneyimi, edebi türlere ve bu türlerin nasıl yorumlanması gerektiğine ilişkin bu "paylaşılan bilgi izlekleri" üzerinden gerçekleştirilmektedir. İroninin varlığı ve yokluğu konusundaki kararlar da bu çerçevede, okuyucu ile yazarın paylaştıkları bilgi ve deneyim alanı üzerinden gerçekleştirilir. Bu konuda şu da söylenmelidir: Bazı eleştirmenler, belirli okuyucu gruplarında, edebi türlerin ifade tarzlarına yönelik "doğuştan getirilen" tercihlerin olduğunu varsaymaktadır. Buna göre, bir kesim okuyucu, deneyimlerini "trajik izlekler" üzerinden algılamaya eğilim gösterirken, bir başka kesim "satir ya da komedi izlekleri"ne yönelme eğilimindedir. Hangi metinlerin hangi okuyucular tarafından ironik olarak algılandığı konusu, bu bilgilerin ışığında değerlendirilmelidir (Booth, s. 100-101).

İroniye Yönelik Eleştirel Yaklaşımlar

İroninin, iyi edebiyatın belirtisi olduğu yolundaki görüşün yaygınlığına karşın[45], ironinin "aşırı" kullanımının yol açtığı sorunlar bazı araştırmacıların dikkatini çekmekten geri kalmamıştır. Kimi yazarlar, ironinin varoluşçu bir "inançsızlık" (bad

45 Yeni Eleştiri'nin önemli isimlerinden Cleanth Brooks'un ironi anlayışı bu kapsam içinde değerlendirilmelidir.

faith) durumunu ifade ettiği görüşündeyken (Lawson, 1984, s. 164), kimi yazarlar da ironinin çağımıza özgü bir klişe olduğu kanısındadır. İroniye ilişkin bu negatif algılama, büyük ölçüde, Hegel'in ve Kierkegaard'ın ironinin "olumsuzlayıcı yönü" hakkındaki eleştirel görüşlerine dayanır: Kierkegaard'a göre, ironinin aşırı kullanılması "sıkıntı duygusu" uyandırır. Bu durumu psikanalitik bir perspektif üzerinden şu şekilde açıklayabiliriz: Isay'a göre, psikanalizde "muğlaklık" duygusu, bilinçdışına ait bir "istek ya da niyet"le bu istek ya da niyete karşı bir "savunma"nın varlığını, aynı zamanda, bu çelişkili durumun yol açtığı çatışmanın "çözülememiş" olduğunu gösteren bir belirtidir[46]. İşte, "muğlaklık algısı", bilinçdışına ait bu "çözülemeyen çatışma"nın yarattığı bir durum olup, nihai olarak "sıkıntı duygusu"na dönüşmektedir[47]. Diyebiliriz ki, "sürekli bir başka şeye gönderme yapmak" biçiminde tanımlayabileceğimiz "sabitlenemeyen ironi" halleri, yukarıda sözü edilen türden "çözümlenememiş çatışma" durumlarına uyar: Burada, "anlam sürekli ertelenmekte", bunun sonucunda, okuyucuda "yorgunluk" ve "sıkıntı" duyguları ortaya çıkmaktadır. Söz konusu hal, bir tür "ironi enflasyonu" olarak da tanımlanabilir. Şu halde, ironiden kaynaklanan muğlaklıkların edebiyat açısından her zaman iyi sonuçlar vereceğini öne sürmek doğru sayılmaz. Örneğin, Booth'a göre, ironideki muğlaklıkların iletişim açısından yol açtığı sorunlar vardır. Booth, modern yazarlardan birçoğunun, ironinin altında yatan değer yargıları hakkında görüş sahibi olmalarına karşın, bu tür değer yargılarına sahip olma fikri sanki önemli değilmiş gibi davrandıklarını, bu yüzden, "muğlaklık" olgusunun edebiyatta başarı anlamına gelmeye başladığını vurgular. Bunun be-

46 Bkz. R. A. Isay, "Ambiguity in Speech", *Journal of American Psychoanalytic Association*, 25:427-452.

47 Bkz. M. Wangh; "Some psychoanalytic observations on boredom", *International Journal of Psycho-Analysis*, 60:515-527, 1979.

deli ise, "sabitlenebilen ironi"nin sağlayacağı cinsten, "kesinlik taşıyabilen" bir iletişim olanağından yoksun kalınmasıdır. Kierkegaard'ın söylediği gibi, her şeyin ironize edilmesi, hem edebiyatın hem de hayatın sıkıcılaşması sonucunu verecektir. Son sınırlarına kadar itilen ironi, hayatın kederlerine olduğu kadar zevklerine de ilgisizleşecektir (Booth, s. 171-172).

Muecke'nin formüle ettiği ve ironide "azalan fayda ilkesi" (law of diminishing returns) olarak niteleyebileceğimiz olgu da yukarıdaki bilgiler çerçevesinde anlam kazanır: Muecke'ye göre, bir yapıtta, ironik bir ifade ya da aracın her bir tekrarı, bir öncekine göre daha az etkili olur (Muecke, s. 55). Bu durum, özellikle "açık ironi" için geçerlidir. Ancak, okuyucu ilgisini daha uzun süreli olarak tutabilen "kapalı ironi" de de "azalan fayda" ilkesinin geçerli olduğu belirtilmelidir. Aynı ironik aracı tekrar tekrar kullanan bir yazarı rahatsız edici bulmamız bundan kaynaklanmaktadır (Muecke, s. 59)[48]. Ayrıca, ironinin kullanımının ahlaki açıdan da ele alınması gerekir. Burada karşılaşılan bir sorun, ironinin "doğası gereği" ironisti yozlaştırması, her şeyi ironik bir perspektiften görmeye zorlaması olgusudur. Böyle bir bakış açısının, sonunda, nihilizme ulaşması da söz konusu olabilir.

Benzer biçimde, ironinin "boşluğu ve negatifliği" örtmek için, ya da "güçsüzlüğü güç olarak sunmak" suretiyle etrafı sindirmeye çalışmanın bir aracı olarak kullanılması da mümkündür. Bu tür ironiler "savunmaya yönelik" olup, benzer özellikleri olan başka retorik sanatlarıyla da ilgilidir. Örneğin, "kehanetlerde", sonuç ne olursa olsun yanlış çıkmama özelliği gözetilir. Bu tür ironi, köşeye sıkıştırılmayı reddeden bir ironidir (Muecke, s. 239). Nasreddin Hoca'nın karısının sadakatsizliğiyle ilgili fıkrası, bu tarz bir ironiye örnek olarak

48 A. H. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında en önemli sorunun, ironinin bu şekilde aşırı kullanımı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan "sıkıntı" duygusu olduğu kanısındayız.

gösterilebilir kanısındayız. Parodi bölümünde ele aldığımız bu fıkrada, Hoca, kendisini eşinin sadakatsizliğini bildirerek eyleme geçmeye zorlayan komşularının baskısından ironik "yanlış anlama" ile kurtulur.

Bazı yazarlara göre, insan iletişimindeki genel ve ortak sembolizmin çözülmesi, evrensel değerlerin bulunduğuna ilişkin inancın zayıflaması, dilin yozlaşması gibi olgular, ironinin zamanımızdaki yaygınlığının sebepleri arasındadır. Bu yüzden, ironinin belirli "negatif anlamlar" taşıması kaçınılmazdır. Diyebiliriz ki, ironinin varlığı bir yandan bir sağlıksızlık belirtisidir, diğer yandan da, okuma sürecine özel anlamlar yükleyerek, içinde bulunulan çağın kötülüklerinden kaçmak için kullanılan bir sığınak oluşturur. Bu bakımdan, ironinin teşvik ettiği "içe bakış ve kendi üzerine düşünme"ye dayalı okuma, yeni bir entelektüel din haline gelmiştir (Dane, s. 155). İroni, bir yönüyle, edebi ifadeye canlılık ve somutluk kazandırmak için kullanılan bir araç olma özelliği taşır. Ancak, çağımızda, ironinin parodide olduğu gibi, daha çok olumsuz özelliklerinin vurgulanması söz konusudur. Bunun nedeni, muhtemelen, komikle ilgili bütün türlerde rastlanan "abartma" ve "aşırıya gitme" eğilimleri nedeniyle, ironinin "duracağı yeri bilmemesi"dir. (Sacerdoti, s. XIII-XXII).

İroninin savunulması kapsamında ise şunlar söylenebilir: İroninin dünyayı anlamsız göstermekten çok, bu anlamsızlığı belirginleştirmesinden söz etmek daha doğrudur. Booth, "düzen arayışı"nın temel bir insan ihtiyacı olmasına karşın, düzen fikrinin, insanı gerek politik, gerekse ahlaki ya da entelektüel anlamda "kapalı sistemlere hapsetmesi" olasılığının da yabana atılmaması gerektiğini belirtir. İroni, insanın varoluş durumuna ait dengesizlikleri ve tutarsızlıkları sergileme yeteneğine sahip olduğu için, değişime giden yolu açan bir unsur olarak işlev görebilir. Nihilist, züppe ya da "gerektiği halde ahlaki tavır almaktan kaçınan" ironistlerin varlığına karşın, bütün

ironistlerin aynı çizgiyi izlediği söylenemez. İroninin ahlaki olmaktan çok entelektüel bir etkinlik olduğunun düşünülmesi de yararlı olacaktır. Buna göre, ironinin ahlakı "zihinsel bir ahlak" halidir; ironistin erdemi de zihinsel uyanıklığı ve etkinliğinden oluşur (Booth, s. 242-247).

İroni Kavram ve Tekniklerinin Örnekler Üzerinden Gösterilmesi

Komik kavramını ve bu kavramı barındıran edebi türleri incelerken kullanacağımız temel metinleri Batı edebiyatları dışından seçmeyi tercih ettik. 19. yüzyıldan itibaren bütün dünyada gözlenen bir kültürel olgunun, modernleşmenin Ortadoğu edebiyatları, özellikle de Türk edebiyatı üzerinde uyandırdığı etkiyi karşılaştırmalı bir perspektiften ele alma ve yorumlama isteğimiz bu seçimde önemli bir rol oynadı. Türk edebiyatının yüzünü uzun süredir Batı'ya çevirmiş ve kültürel kaynakları olan İran-Arap edebiyatlarıyla bağlarını koparmış olduğu bir gerçektir. Çeşitli politik nedenlere dayalı bu "saf değiştirme" olgusunun Türkiye'ye özgü bir durum olmadığını, Batılı olmayan diğer ülke edebiyatlarının da benzer bir modernleşme sürecinden etkilendiğini burada belirtelim. Bu çerçevede, kültürel akrabalığı olan toplumlar arasında daha önce kurulmuş edebi ilişkiler ve hiyerarşiler yıkılmış, bölgelerarası edebi alış veriş, Batı edebiyatı lehine erozyona uğramıştır. Konuya Osmanlı-Türk edebiyatıyla ilişkileri kapsamında "kaynak" edebiyatlar olan İran ve Arap edebiyatları açısından bakıldığında, bu edebiyatların kendilerinin de "Batılılaşmanın" etkisi altına girdiği, eski edebi türlerin terkedildiği ya da "melezleştiği" yeni bir edebiyat çağının doğduğu görülecektir. Özellikle, zamanımızın gözde edebi türü olan "roman", kültürel

etkilenmeye açılan bu toplumların edebiyatında, toplumsal tablonun yansıtılmasında ve dönüştürülmesinde dikkate değer bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Diyebiliriz ki, bu açıdan, "roman" Ortadoğu kültürlerindeki değişimin hem bir belirtisi hem de yansıtıcısıdır. Bu türün belirmesiyle birlikte, Ortadoğu toplumlarının birbirlerine duydukları ilginin de sonuna gelinmiş, yeni yaşama biçimlerinden, bu hayatları temsil eden edebi karakterlere varana dek, her şeyde Batı'nın model ve merkez alındığı yeni bir dünya anlayışı doğmuştur[49].

Mısır ve İran edebiyatlarına ait iki romanı ironi kavramı çerçevesinde ele alarak, bu türün toplumsal eleştirinin bir aracı olarak Ortadoğu kültürünü yansıtma ve dönüştürme yeteneğini göstermeyi umuyoruz. Bunun dışında, Arap ve İran edebiyatları üzerinden ulaşacağımız bulguların, Türk romanıyla karşılaştırılması fikrinin, içinde bulunduğumuz kültürel iklimi daha iyi tanımamız açısından, gelecekteki araştırmacıların ilgisini çekecek bir konu olacağı inancındayız. Değerlendirmemizin bir diğer hedefi ise, modernleşmenin etkisindeki bu toplumların kendi "kaybedilmiş benlik"lerini roman üzerinden arama çabalarına dikkat çekmektir. Ortadoğu'da roman bu işlevi taşıdığı ölçüde yerli bir edebi tür olma vasfını kazanacaktır.

Bu bölümde ele alacağımız romanlardan ilki Alâ el Asvani'nin 2002 yılında Mısır'da yayınlanan *Yakupyan Apartmanı* adlı yapıtıdır. Diğer roman, İranlı yazar Iraj Pezeshkzad'ın 1970'li yılların başında yayınlanan *Dayım Napoleon* adlı yapıtı olup her iki roman da "İngilizce çevirileri" üzerinden değerlendirilmiştir.[50] Bu durum, bir yandan "Batı merkezli bir

49 Arap edebiyatının temel öyküleme türü olan "makama" ve Türk-İran edebiyatlarının temel öyküleme türü olan "*Mesnevi*" bu süreç içinde kullanımdan düşmüş bulunmaktadır. (Yard. Doç. Dr. Ali Emre Özyıldırım'la şahsi görüşme).

50 Bu çalışma yayına hazırlanırken "*Yakupyan Apartmanı*'nın Türkçeye çevrilip yayınlandığını memnuniyetle öğrendim.

dünyada Ortadoğu ülkelerinin birbirlerine yabancılaşmışlıklarını" bir yandan da "bu yabancılaşmayı aşma girişimini" simgeleyen "ironik bir örnek" olarak kabul edilmelidir. Önceki bölümlerde olduğu gibi, bu bölümde de, öncelikle inceleme metinlerinin kapsamlı biçimde tanıtılması yoluna gideceğiz. Böylece okuyucunun, söz konusu romanlar üzerinden yürütülen eleştiri ve tanımlama çabasını izlemesini kolaylaştıracağımızı umuyoruz.

Yakupyan Apartmanı'nın Genel Özeti

El Asvani'nin, 2002 yılında Mısır'da yayınlanan *Yakupyan Apartmanı* adlı yapıtı, hem yayınlandığı yıl, hem de 2003 yılı itibariyla en çok satılan Arap romanı olma özelliğini taşımaktadır. Bunun yanı sıra 2003 yılında, Mısır'ın Ortadoğu'ya yaptığı yayınları izleyenler tarafından yılın en iyi romanı seçilmiştir. Roman, "*Yakupyan Apartmanı*" olarak adlandırılan bir yapıda yaşayan ya da hayatları bu yapı üzerinden kesişen karakterler aracılığıyla, çağdaş Mısır'a eleştirel biçimde yaklaşmayı hedefler. Bu çerçevede, *Yakupyan Apartmanı*'nın kendisi de Mısır'ı temsil eden bir "karakter" olarak romandaki yerini almıştır diyebiliriz.

"*Yakupyan Apartmanı*" aslında gerçek bir bina olup, yazarın romanda verdiği adreste, Kahire'deki Süleyman Paşa Sokağı'nda bulunmaktadır. Ancak romanda tasvir edildiği gibi "yüksek Avrupa üslubu"nda yapılmış, balkonlu bir bina olmayıp, yine Avrupai tarzda ancak Art Deco üslubunda bir yapıdır. Yazarın babasının ve kendisinin bu binada büro tutmuş oldukları da bilinmektedir. Benzer biçimde, romanda geçen Halegian Barı da gerçek bir mekândır; ancak söylendiği gibi Attikhane Caddesi'nde değil, Abdülhalik Servet Caddesi'nde

bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak, Yakupyan Apatmanı'nın bir yandan otobiyografik özellikler taşıdığını, bir yandan da, somut verilerin sağladığı gerçeklik atmosferi aracılığıyla, bir çağ ve Mısır belgeseli olmayı hedeflediğini söyleyebiliriz.

Yakupyan Apartmanı, Mısır'ın zengin Ermenilerinden Agop Yakupyan tarafından, 1934 yılında, tanınmış bir İtalyan mimara yaptırılmıştır. Şehrin en gözde semtlerinden birinde bulunan Süleyman Paşa Sokağı'ndaki bu on katlı bina, geniş garajı, Yakupyan'ın gümüş işleri yapan atölyelerinde ürettiği parçaların sergilendiği gösterim mekânlarıyla, Mısır sosyetesinin ilgi odağı haline gelmiştir. Dönemin bakanları, toprak zenginleri, yabancı üreticiler ve başka önemli kişiler *Yakupyan Apartmanı*'nda ev sahibi olmuşlardır. Yaklaşık kırk yıl kadar faaliyet gösteren gümüş eşya sergisi, zamanla önemini kaybetmiş, mekân, romanın bir diğer kişisi olan Hacı Muhammed Azam tarafından giyim eşyaları dükkanı olarak kullanılmaya başlamıştır. Binanın çatısında, kapıcı ve ailesi için ayrılan odalar ve binadaki her bir daireye bir tane olmak üzere, depo amaçlı 50 küçük oda bulunmaktadır.

Yakupyan Apartmanı'nın kaderi 1952 devriminden sonra değişir. Musevilerin ve yabancıların ülkeden ayrılmasından sonra, *Yakupyan Apartmanı*'ndaki dairelerin bir çoğu ordu mensuplarının kullanımına geçer. Değişik rütbelerde bulunan bu subaylar ve aileleri, apartman hayatını büyük ölçüde değiştirir. Özellikle 50'li yıllarda küçük rütbeli subayların eşlerinin çatı katında tavuk ve tavşan gibi hayvanlar besledikleri bile görülür. 60'lı yıllardan itibaren *Yakupyan Apartmanı*'nın bulunduğu semt gözden düşmeye başlar ve binada yaşayan varlıklı kişiler başka yerlere taşınırlar. Eski daireleri ya satılır ya da iş hayatına yeni atılan çocukları için büro işlevi görmeye başlar. Zaman içinde, çatıda bulunan küçük odacıklar kırsal kesimden gelen yoksul işçilerin aileleriyle birlikte sığındıkları ucuz kiralık mekânlara dönüşür. Bu durum aynı zamanda ça-

tıda yaşayanlarla binanın içinde oturanlar arasındaki bağlantıların da büyük ölçüde kesildiği bir dönemi gösterir. *Yakupyan Apartmanı*'nda artık birbirinden bağımsız iki hayat biçimi mevcuttur. Binanın asıl daireleri önemli ölçüde iş yerlerine dönüşürken, çatıdaki odacıklarda yaşayan kalabalık aileler, mensup oldukları sınıfın ve cinsiyetin gereklerine göre, tipik Mısırlı hayatları sürerler.

Roman, önemli karakterlerden biri olan Zeki el Dessuki Bey'in evinin bulunduğu Behler Pasajı'ndan, işyerinin bulunduğu *Yakupyan Apartmanı*'na gelişinin tasviriyle başlar. 1940'lı yılların sonlarına doğru, eğitim gördüğü Fransa'dan Kahire'ye dönen Zeki Bey, çevrenin çok sevilen bir insanıdır. Pantolon, yelek, ceketten oluşan klasik takım elbisesi, her zaman ütülü ve ceket cebinden gözüken mendili, kravatı ve purosuyla devrim öncesi Mısır'ının üst sınıfına mensup ama artık yaşlanmış ve nispeten yoksul düşmüş bir karakter olarak temsil edilmiştir. Gözlüğü, takma dişleri, boyalı saçlarıyla hâlâ genç gözükmeye çalışan Zeki Bey, çevresinde cinsellik konusundaki deneyimleri ve sönmek bilmeyen kadın düşkünlüğüyle tanınmaktadır. Yarı alay yarı hayranlık konusu olan bu ilgi ve bilgisi, her sabah eviyle işyeri arasındaki yüz metrelik mesafeyi bir saatte kat etmesine neden olacak biçimde sorulara maruz kalmasına yol açmaktadır.

Yakupyan Apartmanı'nın bir diğer önemli karakteri, Busayna adlı yoksul genç kızdır. Ailesiyle birlikte, apartmanın çatısında yaşar. Busayna'nın babası kırsal kesimden gelen birçok Mısırlı gibi, bir parazit hastalığından mustariptir. Bu hastalık, elli yaş civarında bir karaciğer kanaması sonucunda ölümüne yol açar. Busayna'nın annesi çocuklarına bakmak için elinden geleni yapar. Ancak kazancı evi geçindirmeye yeterli değildir. Büyük çocuk olan Busayna'nın da çalışması gerekmektedir. Genç kız iş aramaya başlar; ancak bulduğu işlerin hiçbirinde uzun süre kalamaz. Çünkü patronlarının cinsel tacizine

maruz kalmaktadır. Daha sonra bir kız arkadaşı, kendisi gibi genç kızların cinsel taciz karşısında takınması gereken tavrı Busayna'ya anlatır. Buna göre, tam cinsel ilişkiye kadar varmayan ve patronu tatmin eden cinsel faaliyetler, hem işte kalmanın hem de maaşa ek bir gelir sağlamanın en kolay yoludur. Busayna tereddüt etmesine karşın bu yöntemi uygulamaktan başka çare bulamaz.

Romanın en önemli kişilerinden biri, *Yakupyan Apartmanı*'nın kapıcısı Şazli'nin oğlu ve Busayna'nın sevgilisi olan dindar Taha'dır. Taha el Şazli, okuyucuya ilk olarak dua ederken takdim edilir. Son derecede dindar olan bu genç, bütün bir geceyi dua ederek geçirecektir. Gün ağarırken çatı halkının uyanma seslerini duyar. O gün Taha için hayati önemde bir gündür. Her zaman istediği bir pozisyona ulaşmak, polis olmak için sınava girecektir. Çok başarılı bir öğrenci olan Taha, apartman halkında karışık duygular ve tepkiler uyandırır. Kendisini destekleyen küçük bir azınlığın varlığına rağmen, sınıf ayırımına dayalı kaygılarla, alt tabakadan birinin başarılı olmasını istemeyen, bunu hemen hemen kişisel bir hakaret gibi algılayan apartman sakinlerinin, kimi zaman bahşiş vererek, kimi zaman çalışmasına kusur bularak küçük düşürmeye çalıştığı bu genç adam, çok çalışarak hayatta başarılı olacağına inanmaktadır.

Romanın kötücül karakterlerinden biri olan Hacı Muhammed Azam, zengin ve yaşlı bir işadamıdır. Hayata ayakkabı boyacılığı yaparak başlamış, çeşitli işlerde çalışarak çok zengin olmuştur. Çeşitli iş alanlarında faaliyet gösteren Hacı Azam'ın bürosu *Yakupyan Apartmanı*'ndadır. Her sabah kırmızı mercedesine binerek Süleyman Paşa Sokağı'ndan aşağılara iner. Çeşitli işyerlerini denetleyerek, çalışma gününe başlar. Dindar bir adam olan Hacı Azam, Körfez Ülkeleri'nde çalıştığını öne sürdüğü yirmi yıllık bir süre boyunca ortadan kaybolmuş, daha sonra büyük miktarda parayla ortaya çıkmıştır.

Bazıları onun bu süreyi hapiste geçirdiğini, asıl servetini uyuşturucu ticaretinden elde etmiş olduğunu öne sürmektedir. İki yıl kadar önce Hacı Azam'ı tedirgin eden bir durum ortaya çıkmıştır. Yaşça ilerlemiş olmasına karşın, cinsel istekleri yeni bir canlanma devresine girmiş, yaşlı eşinin tatmin edemediği bu istekleri, diğer zenginler gibi çalışanlarıyla ilişki kurarak gidermeyi de istemediği için, çözemediği bir zorlukla karşılaşmıştır. Hacı Azam, bu sorunundan kurtulmak için dini konuları danıştığı İslami Hayırişleri Derneği'nin başkanı Şeyh el Samman'a başvurur. Şeyh Samman, bu durumda yapılacak tek şeyin evlenmek olduğunu söyler. Hacı Azam tereddüt geçirir, ya da yazarın söylediğine göre, tereddüt geçirir görünür; ama sonunda eşinden gizli olarak evlenmeyi kabul eder. Oğulları, babalarının bu isteğini kabul ederler ve genç bir dul olan Suat yeni eş adayı olarak belirlenir.

Eve dönüşü geciktiği için annesinin ve Busayna'nın merak ettiği Taha, Polis Akademisi'nin mülakatına girmiştir. Daha önce bazı polislerle arkadaşlık kurarak ya da rüşvet vererek edindiği bilgilere göre mülakat sorularını cevaplandırır. Her şey iyi gider gibi görünürken son bir soru gelir. Bu soru, babasının ne iş yaptığıyla ilgilidir. Taha babasının memur olduğunu söyler, dökümanlarda da öyle belirtmiştir. Ancak babasının kapıcı olduğunu itiraf etmek zorunda kalır. Akademiye kabul edilme şansını kaybetmiştir. Bunun yalan söylemesinden mi kaynaklandığı, yoksa bir kapıcının oğlu zaten polis olamayacağı için mi öyle olduğu açıkça belirtilmez.

Romanın yan karakterlerinden biri olan Hatim Raşit, bir hukuk profesörü olan babası ve çevirmenlik yapan Fransız asıllı annesi tarafından ihmal edilmiş bir çocuktur. Daha çok hizmetçilerle vakit geçiren bu çocuk, siyah bir uşak olan İdris aracılığıyla eşcinsellikle tanışır. Annesinin de ölümünden sonra serbest kalan Hatim, *Yakupyan Apartmanı*'ndaki dairesinde bir bohem hayatı sürmeye başlar. Bir yandan da Fransızca bir

gazetenin editörlüğünü yapmaktadır. Bazı geceler, özellikle alkollü olduğu zamanlar, cinsel ilişki kuracak birisini bulmak için sokaklara çıkar. Bu seferlerden birinde Abduh'la tanışır ve aralarında bir ilişki başlar.

Romanın ikincil ve kötücül karakterlerinden biri olan Kemal el Fuli çok yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğmuş, üstün zekâsı ve hırsı sayesinde, 1955'ten başlayarak hızla yükselmiş, çağdaş Mısır'ın en önemli kişilerinden biri olmuştur. Bütün politik rejimlerde ve her şart altında pozisyonunu korumayı başaran el Fuli, yetenekli ancak ahlaksız politikacı tipinin bir örneğidir. Güç ve zenginlik için yapmayacağı hiçbir şey yoktur. El Fuli bir bakıma yeteneğin ve zekânın sapkınlaşmasını örneklendirir, bu haliyle yalnız Mısır'ın değil, bütün üçüncü dünya ülkelerinin ortak bir sorununa dikkat çeker: Yetenekli kişilerin toplumlarının yararına çalışmak yerine, kişisel çıkar peşinde koşmaları ve bu yüzden topluma zarar vermeleri biçiminde özetlenebilecek bu olgu, muhtemelen, sözü edilen toplumların kendine özgü şartlarının yarattığı bir durumdur. Ne dinsel kurallar, ne de ahlak ilkeleri, aşırı yoksulluktan gelme bu kişilerin şahsi hırslarını toplumsal yarar doğrultusunda dönüştürmelerine olanak sağlayacak bir motivasyonu sağlayabilmiş görünür.

Polis Akademisi'ne girmeyi başaramayan Taha, Kahire Üniversitesi'nin prestijli İktisadi ve Siyasi Bilimler fakültesine kabul edilir. Aslında lisedeki başarısı ve sınavlarda aldığı dereceler, polis okulunun çok üstünde yerlere kabul edilmesine yetecek seviyededir. Hayatının en büyük hayal kırıklıklarından birini yaratan bu ironik durum, aslında Taha'nın dünyayı algılayışındaki sorunlara dikkat çeker. Yeni okul, zengin ailelerin çocuklarıyla yoksul ve dindar gençlerin ayrı ayrı kamplaştıkları bir yerdir. Taha, hem mensup olduğu sınıf, hem de babasının işi yüzünden, asla zengin çocuklar grubuna kabul edilmeyeceğinin farkındadır. Dindar gençlerden biriyle arkadaş olur. Bu

durum bir başka ironiyi daha gösterir. Sınıf ayırımına dayalı bir toplum, yetenekli üyelerini yapay gerekçelerle dışlamakta, marjinal gruplara katılmaya zorlamaktadır. Taha, dindar öğrencilerle kurduğu ilişki içinde, Mısır'ın İslamiyet öncesi "cahiliye devri"nde yaşadığını, komünizmin kötü ve dine karşı olduğunu, Nasır rejiminin Müslüman Kardeşler'e zulmetmiş olduğunu öğrenir. Daha sonra Anas ibni Malik Cami'sinde vaaz veren Şeyh Şakir'le tanıştırılır (92). Şeyh Şakir, öğrencileri Mısır rejimine karşı kışkırtan vaazlar vermektedir. Yaklaşan Irak-ABD savaşı sırasında Müslüman güçlerin desteklenmesi gerektiğini vurgular. Öğrenciler heyecanlıdır ve eyleme geçmek istemektedirler. Şeyh, zamanlamaya dikkat etmek gerektiğini söyleyerek eylem yapma girişimlerini erteler (100).

Eski sevgilisi ve yakın dostu Christine'le, bu yaşlı Fransız kadınının işlettiği Maksim Barı'nda buluşan Zeki Bey hayatını sorgulamaktadır. Ablası Devlet tarafından kendi evinden atıldıktan sonra *Yakupyan Apartmanı*'ndaki büro-dairede yaşamaya başlamıştır. Bu sırada, Zeki Bey'in Hıristiyan Kıpti halkına mensup uşağı Abbasharun, kardeşi Melek'in kurduğu bir planı uygulamak üzere Busayna'yı Zeki Bey'e takdim eder. Zeki Bey, genç kızdan çok etkilenmiştir; onu hemen işe alır (114). Busayna ile Zeki Bey'in iş ilişkileri zamanla cinsel bir boyut kazanacaktır. Ancak bu kez Busayna mutsuz değildir. Yaşlı adamın cinsellik konusundaki uzmanlığı ve karakterinin özünde iyi olması genç kızın tepkilerini yumuşatır. Zeki Bey, her şeyin kadere bağlı olduğunu düşünmektedir. Ülkesini sever, genç kuşakların Mısır'dan nefret etmelerini de anlayamaz. Busayna, Zeki Bey'e bazı hayat gerçeklerini ve fakir halkın sıkıntılarını hatırlatır. Yaşlı adamın verecek bir cevabı yoktur. Ancak Busayna'yı sever, kibar ve iyi niyetli bir insandır. Melek'in Busayna'yı Zeki Bey'le tanıştırmasındaki asıl sebep ise, Busayna aracılığıyla yaşlı adama bir belge imzalatmak ve ölümünden sonra oturduğu daireye sahip olmaktır.

Busayna bu iş karşılığı para alacaktır. Ancak Zeki Bey'e karşı değişen duyguları bu planın gerçekleşmesine olanak vermeyecektir.

Öğrenci gösterilerine katılan Taha, polisten son anda kaçarak evine döner. Dini düşüncelere dalar ve uyuyakalır. Daha sonra odayı basan polisler tarafından uyandırılır. Polis merkezinde işkence görür ve tecavüze uğrar (144).

Hacı Azam bir Japon şirketinin temsilciliğini almıştır. Bir süre sonra Kemal el Fuli'yle lüks bir otelde buluşur. Otel, Mısır'ın yeni zengin sınıflarının buluşma yeridir. İyi yiyeceğe, lükse aç bu topluluk, daha önceki aristokrat grubun yerini almıştır. İki adam, çağın getirdiklerinden, televizyon programlarındaki ahlaksızlıktan, yönetimin işe el koyması gerektiğinden söz ederler. Özellikle kadınların açık kıyafetler giymelerini kabul edilemez bulmaktadırlar. Bu yüzden kocaları, babaları ve erkek kardeşleri de suçlarlar. Daha sonra asıl konu olan Japon otomobilleri işinden gelen kârın paylaşımı konuşulacaktır. Hacı Azam, bütün kârı kendisine saklama eğilimindedir. Ama el Fuli tarafından uyarılır, âdet gereğince kârın dörtte birini bırakması gerekmektedir. Tartışmanın sonunda el Fuli'nin "büyük birader" olarak anılan çok etkili bir ismi temsil ettiği anlaşılır. Muhtemelen Mısır devlet başkanı olan "büyük birader" Hacı Azam'ın Japon arabalarından elde ettiği kârın dörtte birine ortak olmak niyetindedir. Kendisi istediği her şeyi ele geçirebilme özelliğiyle tanınmıştır (148). Hacı Azam, Suat'ın dairesine gider. Suat iki aylık hamile olduğunu açıklar.

Polis tarafından serbest bırakılan Taha intikam peşindedir. Şeyh Şakir'le buluşur. Okuluna dönmek yerine yönetimle savaşan illegal gruplara katılmak istemektedir. Şeyh, söylediklerine yakınlık duymakla birlikte, taleplerini başlangıçta kabul etmez. Genç adam tecavüze uğradığını söyler ve bir öfke krizi geçirir. Bunun üzerine bulundukları yeri terketmek zorunda kalırlar.

Hacı Azam, hamile olduğunu söyleyen Suat'ı çocuğunu aldırması için ikna etmeye çalışır. Suat anne olmaya kararlıdır. Bunu, hem hayatına anlam verecek bir şey, hem de bir tür güvence olarak görmektedir. Başka çaresi kalmadığını düşünen Hacı Azam, Körfez Savaşı dolayısıyla hükümetin tutumunu ve Amerikan müdahalesini savunan Şeyh Samman'a başvurur. Şeyh, Suat'ı ikna etmek üzere evine gelir. Dinin açık hükümlerine karşı yine dini argümanlar kullanarak Suat'ı ikna etmeye çalışır. Suat, Şeyh'le ve Hacı Azam'la kavga eder. Daha sonra, aynı gece evine gizlice giren kişiler tarafından kaçırılır. Baygın olduğu bir sırada kürtaja tabi tutulur. Çocuğunu kaybetmiştir. (177)

Taha, intikam alma isteği içinde Şeyh Şakir'den işkencecilerin isimlerini öğrenmeye çalışır. Şeyh Şakir, konuşmalarının her aşamasında Taha'ya rejimle mücadele etmenin ölüm anlamına geleceğini söylemektedir. Buna karşılık, genç adam ölümden korkmadığını, şehit olmak ve cennete girmek istediğini belirtir. Bu noktada Şeyh Şakir'in davranışları değişir. Taha'nın sözlerinin gerçek imanın göstergesi olduğunu, eşyalarını toparlayıp kendisine katılmasını söyler. Onu neresi olduğunu söylemediği bir yere gönderecektir[51]. Şeyh ve Taha ıs-

51 Burada da ince ancak keskin bir ironinin söz konusu olduğu belirtilmelidir. Polisin işkencesine maruz kalan ve yaşamaktan çok intikam almak ve ölmek isteyen bir genç, bütün dünyada terörizmin kolayca kullanabileceği bir araç oluşturur. Burada, yazar, Şeyh Şakir'in kişiliğinde, terör örgütlerinin "fırsatçılığını" sergilemektedir diyebiliriz. Şeyh Şakir'in, başlangıçta, Taha'nın intikam isteğini reddetmesi, aslında genç adamın kararlılığını ölçmek için kullandığı bir taktikten başka bir şey değildir. Taha da aynı şeyi düşünür, ancak bu düşüncesi ironik bir tavrı göstermez. Taha'nın anlayışına göre Şeyh, makul bir davranışta bulunmaktadır (190). Bu durum, Taha'yı bir ironist olarak değil, bir "dramatik ironi" durumunun kurbanı olarak görmemize yol açmaktadır. Genç adam, koşullarını bildiğini sandığı bir oyuna dahil olmuştur. Öte yandan, Taha'nın "çözümsüz bir durumu çözümlü bir durum olarak algıladığı" (yani cennete gitmek yerine öldüğüyle kaldığı) ve böylece bir "durum ironisi"nin kurbanı olduğu

sız bir bölgede bulunan terk edilmiş bir binaya giderler. Burası teröristlerin eğitim yeridir. Şeyh, Taha'yı kamp komutanıyla daha önce sözünü ettiği genç olduğunu belirterek tanıştırır.

Kampa alışan Taha zaman zaman eski günlerini hatırlamaktadır. Askeri eğitimde başarılı olmuştur. Bütün isteği bir "görev"le eyleme gönderilmektir. Buna karşılık, kamp yöneticisi tarafından, öncelikle, evlendirilmek istenir. Gelin adayı daha önce evlenmiş ve eşini "kutsal savaşta" kaybetmiş bir genç kadındır. Taha, Radva adındaki bu genç kadınla evlenmeyi kabul eder. Evlilik başarılı bir evliliktir. Taha duygusal ve cinsel tatmini bulmuştur. Radva'nın konuşmalarından eski kocasını sevdiği ve şehit düşmüş olmasından da ayrıca mutlu olduğu anlaşılır[52].

Hacı Azam, Büyük Birader'le kararlaştırılan buluşmaya gider. Etkileyici bir sarayda uzun süre bekletilir. Büyük Birader yerine "sesiyle" karşılaşır. Büyük Birader hakaretamiz ve alaycı bir tonla Hacı Azam'a yerini hatırlatır ve direnmeden

---

görüşünün tartışmalı olduğu da açıktır. Taha, giriştiği eylemin sonunda, gerçekten de, umduğu gibi "cennete gidiyorsa", metinde ironiye "kurban" düşen kesim "çözümlü bir durumu çözümsüz bir durum olarak" algılayan bir kesim okuyucu (ve hattâ yazarın kendisi) olarak yeniden tanımlanmalıdır. Bu durumda Tanrı, Taha'nın (ve okuyucunun) pozisyonlarını tayin eden nihai ironist olarak devreye girmektedir diyebiliriz.

52 Burada, yazarın, terörist örgüt üyelerinin psikolojik durumları üzerine ironik bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Teröristler için ölüm fikri rahatsız edici değildir. Taha'nın kamptaki hayatı ve evlilik dönemi, bir açıdan, Alamut Kalesi fedailerinin hayatlarına benzetilebilir. Yazarın bu konuda açık bir göndermesi olmamakla birlikte, ölüme hazırlanan bir fedainin dünyevi hazlardan yararlandırılması geleneğine atıfta bulunduğu kanısındayız. Bu kapsamda yapılacak daha ayrıntılı bir analiz, karşımıza "insan kurbanı" kavramını çıkaracaktır. Burada, kurban figürünün, kurban edilmeden önce bir süre "ayrıcalıklı muamele" görmesi söz konusudur. Kurban bayramı öncesinde, kurbanlık hayvanların özel olarak iyi muamele görmesi de, benzer bir mantığın ürünüdür. Neticede, "kurban" topluluk için feda edilen bir bireydir, topluluk üyeleri feda edilen bireye iyi davranmakla kendi suçluluk duygularını gidermeye çalışır.

anlaşması için uyarıda bulunur. Eroin ticaretiyle uğraştığını bilmektedirler. İsterlerse onu hemen yok edebileceklerdir[53].

Abduh'la arası açık olan Hatim, onu yeni bir iş ve "bir daha görüşmeme sözü"yle, kendisiyle son bir gece daha geçirmeye ikna eder. Ancak, Abduh'un, sevişmelerinden hemen sonra gitmek istemesine kızar. Para vermemekle ve iş bulmamakla tehdit eder. Abduh, Hatim'i vahşi bir biçimde döver. Açıkça söylenmese bile, Hatim'in öldüğü anlaşılır.

Taha nihayet beklediği göreve kavuşur. Gaz tüpü taşıyan bir kamyonla belirli bir semte gidecekler ve önemli bir polis görevlisini öldüreceklerdir. Taha öldürmeleri gereken kişinin işkencecilerinden biri olduğunu anlar ve plandan ayrılarak işkenceci polise saldırır. Polisi ölürken görmek isteyen Taha, kaçmaya çalışırken vurulur ve ölür. Duyduğu büyük acı daha sonra bir rahatlamaya dönüşür; tekrarlanan melodiler ve ritmik bazı "okuma" sesleri duyarak, kendisine hoşgeldin diyen yeni bir dünyaya yaklaştığını hisseder.

Christine'in barı Maksim, geçmişteki şaşaalı günlerinden birini yaşar gibidir. *Yakupyan Apartmanı*'nın çatısında yaşayanlar, en güzel giysilerini giymiş olarak Zeki Bey'le Busayna'nın düğününe katılır. Christine çok mutludur. Yeni çift için şarkı söyler. Ama kalabalık kendi müziğini ve eğlencesini tercih etmektedir. Çok geçmeden pist geleneksel danslarını yapan çatı halkıyla dolar. Roman, yeni evli çiftin dansa katılmaları ve birlikte dans etmeleriyle sona erer.

Yakupyan Apartmanı'nın bu tek mutlu sonu da ironik tonlar taşımaktadır diyebiliriz. Normal koşullarda herkesin itirazını gerektirecek bir ilişki, yaşlı bir adamla torunu yaşındaki

53 Buradaki ironi güçlü görünenin de aslında güçsüz olduğu ve herkesin eşit derecede yaralanabilir bulunduğu bir ortamın parodik ironisidir. Büyük Birader, bir anlamda Tanrı'yı simgeliyor diye de düşünülebilir. Burada, bir bakıma haksızlığa uğrayanların, özellikle de Suat'ın intikamı alınmaktadır. Ancak daha altta yatan ironi, en güçlülerin bile güçsüz oldukları adaletsiz bir düzenin ironisidir (229).

bir genç kızın evliliği, romandaki tek mutlu beraberlik olarak sunulmaktadır. Yaşanan diğer mutsuzluklarla karşılaştırıldığında, Zeki Bey'in Busayna'yla evliliğini mutlu saymaktan başka çare olmadığı ise bir gerçektir. Bu durumda, mutluluğun da göreli bir kavram olduğunun vurgulandığını söyleyebiliriz. Bir yandan, mutluluğun herkesin hakkı olduğunu söyleyen bir geniş görüşlülük, bir yandan da, romanda sergilenen ve "felaket olmayan her şeyin mutluluk sayılması gerektiği" sonucuna ulaşmamıza yol açan toplumsal karanlık, Zeki-Busayna ilişkisini olumlamamıza fırsat verir. Gerçekten de, *Yakupyan Apartmanı*'nda beliren toplumsal tablo umut verici bir tablo değildir. Bu tablonun içinde rastlanan nadir mutluluk sahneleri bu yüzden özellikle değerlidir.

Yakupyan Apartmanı'nın İroni Açısından Çözümlenmesi

Yakupyan Apartmanı, çağdaş Mısır'ın problemlerine ayna tutan satirik bir eserdir. Bu bölümde ele alacağımız diğer eser olan *Dayım Napoleon*'dan farklı olarak, "güldürücü anlamda komik" bir roman olduğu ise söylenemez. Ancak, ironinin kullanımı açısından, aynı derecede üzerinde durulmaya değer bir yapıttır. *Yakupyan Apartmanı*'nı öncelikle ironi kuramında önemli bir yer tutan "açık ve kapalı ideoloji" kavramları açısından ele almaya çalışacağız. Daha önce de söylediğimiz gibi, eser çağdaş Mısır'ın sorunlarını ele alan bir satirdir. Bu sorunların en başında ise, Mısırlıların hayatlarına hakim olan ideolojik sistemlerin, toplumsal ihtiyaçlara cevap verememesi olgusu bulunmaktadır. Mısır toplumu, kalabalıklaşan nüfus, yoksulluk ve değişen ekonominin yarattığı çalkantıların pençesinde olup, henüz yeni sosyo-ekonomik dengelere kavuşa-

mamıştır. Eski yaşama biçimi, yeni ekonominin gereklerine karşılık verememekte, kadınların çalışma hayatına girmeleri, geleneksel olarak kadın-erkek ayırımına dayalı bir toplumda, cinsellik konusundaki kuralların zorlanması sonucunu vermektedir. Metnin ana kişilerinden Busayna'nın ve çalışma hayatına girmek zorunda kalan diğer genç kızların, erkek patronları tarafından cinsel istismara uğramaları bu durumun tipik bir örneğidir. Öte yandan, genç kızlar da durumu kendi lehlerine kullanmanın bir yolunu bulmakta, teknik anlamda "bekaretin korunması", bunun dışında patronun cinsel açıdan tatmini ve genç kızın maaşının üzerine "prim alması" olarak nitelenebilecek bir tür "anlaşma", yeni ancak gizli ve çarpık bir ilişki biçimini ortaya çıkarmaktadır. Bu olgu, mevcut sistemin yetersizliğini ve bu sistemin yerini alabilecek yeni bir yaşama biçiminin ortaya çıkamadığını gösterir. Durum ilk bakışta, feminist bir perspektiften ele alınmaya uygun olup, yazarın kadınların erkekler tarafından sömürüldüğü tezine yakın bir tavrı benimsediği izlenimini uyandırmaktadır. Ancak daha yakın bir inceleme, çalışan genç kız-yaşlı erkek patron ilişkisinin, aslında, iki taraflı bir çözümsüzlüğü ifade ettiğini gösterir. Yakın zamana kadar kadınların çalışma hayatına girmesine alışık olmayan erkekler, bu yeni yakınlık olgusu karşısında, cinsel güdülerini nasıl kontrol edeceklerini bilememekte, uzun vadede toplum için yıkıcı sonuçlar verebilecek bir cinsel serbestleşmeye heves etmektedirler. Genç kızlar da aynı şekilde kendilerini koruyacak mekanizmalardan mahrumdurlar. Ortaya çıkan "yarı fahişelik" sistemi ise mevcut düzenin çözümleyemediği bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Bu bakımdan, *Yakupyan Apartmanı*'nın temel ironilerinden biri, Mısır'ın çalışma hayatına ve cinselliği düzenleyen "eski" ve "kapalı" ideolojisinin teşhirine yönelmiştir diyebiliriz.

Örneğin, dinin koyduğu kurallar çerçevesinde yaşamak isteyen Taha, Busayna'nın maddi sorunlarına çözüm getiremez.

Para için evlenen Suat ise, kendisiyle din kurallarını da gözeten bir anlaşma yapan Hacı Azam karşısında güçsüzdür. Kadının değişen rolü Arap dünyasında geç kalmış bir gelişmeyi ifade etmektedir; bu değişim halen devam eden ve çözümsüzlüklerle dolu bir sürecin parçasıdır. Romanın eşcinsel karakterleri de, benzer biçimde, İslam ülkelerinde yeni yeni tartışılmaya başlanan bir olguyu temsil etmekte, mevcut sistemin dışladığı bu grubun iç dinamikleri, stereotipik durumlar aracılığıyla aktarılmaktadır: Olumlu özellikler taşıyan eşcinsel karakterler, cinsel farklılıkları nedeniyle toplumsal hayatın dışına sürülmüş, gelenekselliği her şeyin önüne çıkaran Arap dünyası, böylece kendi kendisini önemli bir kaynaktan mahrum bırakmıştır. Yazarın eşcinsel karakterlere eleştirel bir gözle mi baktığı, yoksa gelenekselliği her kesimden önce reddetmesi gereken "sol gruplar"ın değerli bir aydını sırf eşcinsel olduğu için reddedişlerini ironik bir gözle teşhir mi ettiği tartışılabilir. Bir yandan, gay ilişkilerin ve mekânların tasviri, özellikle de iki gay sevgilinin ölümle sonuçlanan kavga sahneleri, yazarın bireysel tutumunun hissedilmediği "şahsi olmayan ironi" üzerinden ele alınmıştır, diye düşünebiliriz. Ancak gay karakterlerin tasvirinde, stereotipik ilişkilerin ve şiddet içeren bir finalin uygun görülmesi, yazarın bir noktada klişelere sığındığı izlenimini de uyandırmaktadır. Bu tutumun, ilgi çeken ancak "mesafeli davranılması gerektiği de hissedilen" bir olgu olarak, belirli "Mısırlı söylem toplulukları"nın perspektifini yansıttığı ise kuşkusuzdur[54]. Bu açıdan bakıldığında, *Yakupyan*

54 *Yakupyan Apartmanı*, Kahire'nin eski ve yeni hayat biçimlerini Süleyman Paşa Sokağı'nı merkez alarak karşılaştırır. Eskiden rağbet gören bu semt, zamanla önemini kaybetmiş, ayrıca Mısır'da gitgide artan dindarlığın etkisiyle, Batı usûlü barların sayısı azalmıştır. Barların ve alkollü içki içilen yerlerin açık kalmak için polisle iyi geçinmek zorunda olduklarını tasvir eden pasajlardan sonra, *Yakupyan Apartmanı*'nın altında bulunan Chez Nous adlı gay barının tasvirine geçilir. Chez Nous düzgün görünümlü bir bardır ve Kahire'nin seçkin eşcinsellerinin buluşma yeridir. Chez

Apartmanı'ndaki ironileri, genel olarak, "ilişkilendirici" ve "içselleştirici" ironi kapsamında değerlendirebiliriz. Bu tarz ironi, bir "yorum grubu"nun üyelerinin benzer olay ve durumlar karşısındaki ortak tutumlarını ifade etmekte, böylece kimlik duygusunu pekiştirme işlevi görmektedir. Bu perspektiften değerlendirildiğinde, romanın, "Arap dünyasına ait belirgin bir kötümserliği içselleştirmiş gruplar"ın sözcülüğünü yaptığı kabul edilebilir. Bu da, ironinin modern bilincin gelişmesine katkıda bulunan bir "farkındalık" sağladığı yolundaki görüşle ilişkilendirilebilir. İroni, hem bir tür "farkındalık" sağlamakta, hem de bu farkındalıkla ilgili mevcut bir kanaati pekiştirerek, yakın pozisyondaki kişilerin "söylem grubu"na katılmalarına olanak veren iletişim kanalları açmaktadır.

Yakupyan Apartmanı'nda ele alınan "kapalı-açık ideoloji çatışması" sorununun özünde, eski sistemin "kutsal düzen"in bir parçası olarak algılanması ve bu nedenle değiştirilmesinin güç olması gerçeği yatmaktadır . Mevcut sistemin aksaklıklarını düzeltmeye yönelen kişiler, yeni bir dünya görüşü ve yaşama biçimine yönelmek yerine, hem eskinin hem de şimdiki zamanın "kapalı ideoloji"si olan İslam'a yeni anlamlar yükleyerek, bir tür kurtuluş hareketi örgütlemeyi düşünürler. Bir diğer deyişle, eski "kapalı" ideolojiyi yenileme görevi, yeni bir ideoloji yerine, eski ideolojinin "yeni yorumu" aracılığıyla gerçekleştirilmek istenmektedir. Bu olgu, çağdaş Mısır'ın, üstesinden gelebileceği şüpheli bir "genel ironi" durumuyla

---

Nous'nun tasviri sırasında Mısır'da eşcinselliğin nasıl karşılandığı, eşcinsel alt kültürün özellikleri ve dili de anlatılır. Eşcinsellerin katı aktif-pasif roller üzerinden tanımlandığı bu kültürün önemli kişilerinden biri olan Hatim Raşit, iyi, dengeli ve özsaygısı olan bir eşcinseldir. Ancak cinselliğinin, hayatının zaaf noktası olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada, yazarın eşcinselliğe bakışının ironik olup olmadığı tartışılabilir. Yazarın cinselliğe ve aşka ilişkin görüşleri de bu çerçevede ele alınmalıdır. Gerçekten aşk var mıdır? Yoksa cinsellikten başka bir şey yok mudur? Hatim Raşit, Abduh'u gerçekten sever mi? Sevginin ya da cinsel tutkunun sonu nedir?

karşı karşıya bulunduğunu göstermektedir. Nitekim, romanda herhangi bir çatışmaya taraf olan herkes, kendi konumunu savunmak için, aynı İslami referanslara yönelmekte ve bu durumun yol açtığı ironi bütün metne yayılmaktadır. Yazarın bu konuda takındığı tutum ise özel bir dikkati gerektirmektedir: Asvani, dini açıkça kullananların ikiyüzlülüğünü teşhir etmekten kaçınmaz; ancak dinsel sömürünün daha ince formları olduğu da unutulmamalıdır. Kendi aralarında rüşvet pazarlığı yapanların, söze Fatiha okuyarak başlayıp, Fatiha okuyarak bitirmelerine yönelik alay, metinde daha örtülü bir ton üzerinden, İslami fedai yetiştiren şeyhlerin hesaplılığına ve terör örgütlerinin, dini, kendi hedeflerini gerçekleştirmek için kullanmalarına da yönelir diyebiliriz: Örneğin, Taha'nın terörist bir örgüt tarafından "intihar eylemcisi" olarak hazırlanması süreci, "kapalı ironik bir ton" üzerinden verilmiştir. Bu kapsamda, genç adamın daha önceki kocasını "intihar saldırısı"nda kaybetmiş olan bir genç kadınla evlendirilmesi, dinin izin verdiği cinsel ve maddi hazları yaşaması, nihayet eyleme gönderilmesine ilişkin tasvirler, bu ironik tonun yer yer yüzeye yansıdığı bölümler arasındadır. Taha'nın ölüm sahnesi de, çift-duygulu göndermelerle dolu yoğun ironiler içerir. Genç adam ağır biçimde yaralanmıştır; ölmek üzeredir. Bu sırada kulağına müzik sesleri ve tecvitli okumalar çalınmaya başlar. Bu durum açık bir "cennet" referansıdır ve Taha'nın arzu ettiği yere kavuşmak üzere olduğunu gösteren güçlü bir belirti olarak değerlendirilebilir. Ancak, bu tasvirin yazarın tavrını tam olarak açıklamadığı da dikkate alınmalıdır. Asvani, İslami cennet anlayışını, ya da cennet vaadiyle ölüme gönderilen intihar fedailerinin durumunu, ironik bir dille, ancak kendini gizleyerek eleştiriyor diyebilir miyiz? Mısır'ın ve genel olarak İslam ülkelerinin politik atmosferi düşünüldüğünde, Asvani'nin daha açık bir eleştiride bulunup bulunamayacağı konusunun tartışmalı olduğu görülecektir. Özellikle Salman

Rushdie'den sonra İslami konulara ihtiyatla yaklaşma ihtiyacı birçok yazarın ortak hayat gerçeği haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Asvani'nin eleştirel tavrının "kendini koruma ironisi" üzerinden ifade edilip edilmediği tartışılabilir.

Öte yandan, yazarın tasvirlerinin genel olarak objektif bir nitelik taşır görünmesi, *Yakupyan Apartmanı*'nın bir başka özelliğidir. Natüralist romanlarda da rastlanan bu bakış, "kişisel olmayan ironi" kapsamında değerlendirilebilecektir: Natüralist romanların "satir" niteliği taşıdığı ve toplumsal çirkinlikleri sergilemeye yöneldikleri, bu tür yapıtlarda mutluluğun küçük, mutsuzluğunsa büyük bir yer işgal ettiği de unutulmamalıdır. Zaman zaman karikatüre yaslanan ve aslında "taraflı" olan bu türün, ironiyi yaygın biçimde kullandığı da bir gerçektir. Bu hususlar göz önünde bulundurulduğunda, *Yakupyan Apartmanı*'nın, yazarın kendisini objektif anlatıcı maskesinin ardına gizlediği "kişisel olmayan ironi" tekniğini örneklendiren bir yapıt olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan, Asvani, zaman zaman bu tonu bırakarak kişisel görüşü olduğunu düşündüğümüz fikirleri ifade etmekten de kaçınmaz. Bu durumlarda romanın "açık ironi" ile yazılmış bölümlerinden söz etmek yerinde olacaktır.

"Yeni Eleştiri Ekolü"nün ironinin bir yapıtın kendi bölümleri arasındaki "denge ve gerilim durumu" açısından dikkate alınması gereken bir teknik olduğu yolundaki yaklaşımının, *Yakupyan Apartmanı*'na uygulanabileceği kanısındayız. Bu kapsamda, romanın giriş ve final bölümlerinin diğer bölümlerden dikkate değer biçimde farklı olduğunu söyleyelim: Zeki el Dessuki'nin sabah yürüyüşü ve işyerine gidişini tasvir eden giriş bölümü, aynı zamanda yazarın çağdaş Kahire'ye ilişkin tasvirlerine de yer verir[55]. Bu bölümün ana duygusu, sokağın

55 Zeki Bey, eski rejimin başbakanlarından ve Mısır'ın en zengin adamlarından biri olan Abdül'âl el Dessuki Paşa'nın küçük oğludur.
Fransa'da mühendislik eğitimi gören Zeki Bey, Mısır'da devrimden ve ba-

"kurumsallaşmış" bir karakteri olan Dessuki'nin özünde iyicil kişiliğine, her şeyin belirli bir düzene göre aktığı ve hem eskiyi hem de yeniyi yapısında harmanlayan bir mekân ve zamana yönelik sevecen bir yaklaşımdır. Ancak, bu renkli ve zevkli anlatının "sürdürülemez" yapıda olduğu hemen ortaya çıkacaktır. Nostaljik çağrışımlar taşıyan tasvirler kısa süre içinde çiğ gerçekliklere dönüşür ve giriş bölümünün uyandırdığı yumuşak gülümsemenin yerini, acı bir tebessüm alır. Öte yandan, giriş bölümündeki sevecen duygular, romanın son bölümünde, Zeki el Dessuki ile Busayna'nın Christine'in kulübünde yapılan düğünlerine ilişkin tasvir sırasında tekrar yüzeye çıkarak, *Yakupyan Apartmanı*'na nispeten "olumlu" bir son kazandıracaktır. Giriş ve son arasında kalan bölümlerse, nostaljik ya da haz odaklı olmaktan çok uzaktır ve yukarıda sözünü ettiğimiz natüralistik tasvirlerle doludur. *Yakupyan Apartmanı*'nın hemen bütün kişileri felakete uğrar; en güçlünün bile çok güçsüz olduğunun vurgulandığı bu genel tablo, romandaki karakterleri kuklalara dönüştürür. Bu kuklalaşma süreci, Büyük Birader'in sarayında, kendisinin görülmeyip bir cihazdan gelen sesinin işitildiği sahnede zirveye ulaşacaktır. Romanın çerçeve bölümleri, yani başı ve sonu ile genel içeriği arasındaki uyuşmazlık ve "gerilim" dikkate alındığında, *Yakupyan Apartmanı*'nın iç dengelerinin hassas bir zemine otur-

---

basının gözden düşmesinden sonra, hayatında büyük değişikliklerin meydana geldiğine tanık olmuştur. *Yakupyan Apartmanı*'ndaki mühendislik bürosu başarısızlığa uğramış, zamanla bir sohbet ve içki mekânına dönüşmüş, nihayet bir garsoniyer özelliği de kazanmıştır. Zeki Bey'in hayatındaki değişikliklerin bir kısmı babasının politik kariyerindeki değişikliklere bağlanabilmekle birlikte, romanda asıl sorunun kadınlara karşı duyduğu büyük zaaf olduğu vurgulanır. 65 yıllık hayatı boyunca pek çok kadınla ilişki kurmuş olan Zeki Bey, bu zaafını bir tür "bilimsel faaliyet" haline getirmiş, kadınların görünüşlerinden, konuşmalarından ve fizyonomilerinden, cinsel ilgi ve kapasitelerini değerlendirme yeteneği kazanmıştır. Bu durumun, Zeki Bey'in "mühendislik eğitimiyle" ironik bir ilişki içinde olduğunu da kaydedelim.

duğu ve bu zeminin üzerindeki yükü taşıyamayarak çöktüğü söylenebilecektir. Metindeki ironi bu dengeyi ya da dengesizliği sergilediği oranda öne çıkmakta, sık sık, okuyucunun kapılır gibi olduğu bir haz okumasından "ayılmasına" neden olan bir keskinlik taşımaktadır.

Yakupyan Apartmanı'ndaki ironinin hangi kesimlere hitap ettiği konusu ayrıca üzerinde durulması gereken bir sorun oluşturur: Romanın, yayınlandığı yıl ve ertesi yıl, Arap dünyasının en çok konuşulan ve satılan kitaplarından biri olması, çok kapsamlı bir "söylem/yorum topluluğu"nun bu romandaki ironiyi paylaştığını, giderek oluşturduğunu göstermektedir. Metnin temel konularını kısaca ele aldığımızda söz konusu ironilerin hangi hedeflere yöneldiğini görürüz: Öncelikle, yoksulluk ve yolsuzluk hem Mısır'ın hem de genel Arap dünyasının çok temel bir sorunu olarak vurgulanmaktadır. Yoksulluk ve yolsuzlukla mücadele edecek gerçek bir zeminin olmaması ise metnin "genel ironi"ye ya da "durum ironisi"ne yaklaşan tavrının gerekçesidir. Mısır'ın içinde bulunduğu durum bir "kısır döngü" olarak algılanmaktadır. Mısır ya da diğer Arap ülkeleri akıllı ve becerekli insanlardan yoksun değildir. Ancak, ağır yaşama koşulları, bu türden akıllı ve hırslı insanların karakterlerini deforme etmekte, politik sisteme hakim olmayı başaran bu kişiler, mevcut düzeni olumlu yönde değiştirecek yerde, kendi kişisel çıkarları için kullanmaya çalışan açgözlü canavarlara dönüşmektedir. Bu durumu değiştirecek bir alternatif de ufukta gözükmemektedir. Gerçekten de, romandaki en acımasız kişiler genellikle güce yeni ulaşmış olan kişilerdir. Zeki el Dessuki gibi eski zenginler hayat karşısında bu kadar acımasız değildir. Buna karşılık onlar da güçlerini yitirmiş, yozlaşmışlardır. Mısır'ın ihtiyaç duyduğu insan tipi romanda bir türlü karşımıza çıkmaz. Ya Taha gibi idealistlerin bir çıkmazdan bir diğer çıkmaza yuvarlandığına, ya da Kemal el Fuli gibi fırsatçıların başkalarını sömürdüğüne tanık oluruz.

Romanın mutlu sona erişir görünen tek ilişkisi, yaşlı Zeki el Dessuki ile Busayna'nın evlilikleridir. Normal koşullarda kabul edilemeyecek bu evlilik, romandaki diğer bütün insan ilişkilerinin uğradığı felaket dikkate alındığında, şaşırtıcı biçimde "mutlu bir son" olarak görülür. *Yakupyan Apartmanı*'ndaki bu olguların Arap dünyasının önemli bir kesimini içine alan bir "umutsuzlar topluluğu"nun duygularını yansıttığını söyleyebiliriz. Söz konusu "yorum topluluğu", ülkelerinin içinde bulunduğu duruma yönelik öfke ve umutsuzluklarını romanın "genel ironik" yapısı üzerinden ifade etmektedirler.

Bu noktadan itibaren, konuyu bazı ayrıntılar üzerinden ele alabiliriz: Mısır'ın genel ekonomik yapısının, romanda mevcut bulunduğunu düşündüğümüz "kapalı bir ironi"nin açıklanması yönünden önem taşıdığı kanısındayız: *Yakupyan Apartmanı*'ndaki büyük zenginler, servetlerini uyuşturucu kaçakçılığına borçludur. Ülkede yeterli anlamda bir üretim faaliyeti ya da endüstriyel gelişim söz konusu değildir. Devlet mekanizmasına hakim olanlar başta olmak üzere, bütün servet biriktirme sistemi ilkel bir sömürüye ve uyuşturucu ticaretine dayanmaktadır. Bu tarz bir üretim sistemi hangi olumlu gelişmeye ortam sağlayabilir? Bu durum ülkenin geleceğine yönelik umutsuzluğun temel nedenlerinden biri olmalıdır.

Romanın açıkça dile getirmediği, ancak okuyucuyu düşünmeye yönlendirdiği "kapalı" ironilerinden bir diğerinin, Arapça ve İslam bağlantısına ilişkin olduğu kanısındayız: Kötülerin de en azından iyiler kadar çok dua ettiği Yakupyan Apatmanı'nda, Arap İslamı'nın sorunlarından biri, dinin büyük ölçüde şekle indirgenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ana dili Arapça olan bir toplumun, kutsal kitaplarının kendi dillerinde yazılmış olmasının avantajlarıyla olduğu kadar dezavantajlarıyla da karşılaştığını düşünebiliriz. Kuran'ı bir kurallar kitabı olarak anlayanlar, bu kuralların şekline uymakta zorluk çekmemekte, ancak muhtemelen, metinle aralarında

yeterli "mistik mesafe"nin bulunmamasından kaynaklanan bir yüzeysellik, dinin maddi-formel bir ritüel silsilesine dönüşmesi sonucunu vermektedir. Nitekim, her fırsatta ibadet eden dindar ve iyi niyetli Taha, polis okulu sınavını kazanmak için rüşvet vermekte sakınca görmez, bununla ilgili herhangi bir vicdani sorun da yaşamaz. Hacı Azam'la el Fuli'nin toplantıları da dualarla açılıp dualarla kapanır. Bu kişilerin birbirlerine gösteriş yaptıkları düşünülemez; kendilerine göre dini gerekleri yerine getirmektedirler.

Romanın yukarıdaki konuyla yakından bağlantılı ironilerinden bir diğeri, Arap aydınlarının İslami örgütler karşısındaki tutumuna ilişkindir. 19. Yüzyıldan itibaren bütün Ortadoğu coğrafyasında yaygın olarak paylaşılan "İslamın özüne dönüş" ve böylece Batı emperyalizmiyle savaş tezi, *Yakupyan Apartmanı*'nın önemli konularından biridir. Dindar bir öğrenci olan Taha, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşullar yüzünden, Mısır toplumunda ilerleyemeyeceğini anlar ve bu tür örgütlerden birine katılmayı kabul eder. Taha'nın durumu Mısır toplumunun bugününü anlamamız için önemli ipuçları taşımaktadır. Bir kapıcının oğlu olan bu çalışkan gencin, kendi sınıfının sınırları içinde kalması beklenir. Oysa güç ve itibar açlığı içindeki Taha, polis olarak, sosyal konumunu değiştirmeyi ummaktadır. Taha'nın girmeyi hedeflediği polis akademisi, aslında, üst tabakaların tercih ettikleri bir okul da değildir; polis okuluna giremeyen Taha'nın, daha sonra, prestijli bir okula kabul edilmesi de, bu nedenle, romanın ironileri arasında sayılmalıdır: Taha'nın gözünde "fiziksel gücü" elinde bulunduran gruba mensup olmak, "itibarlı olmak"la eş anlamlıdır. Gücün daha "üst seviye"den kullanımları genç adamı ilgilendirmez. "Çevreyi fiziksel şiddete maruz bırakabilme olanağı"nın, buna ilişkin üniforma ve silah gibi sembollerin, saygınlıkla özdeş olması, kendi içinde ironik bir durumken, bu dindar gencin, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, itibarlı ol-

mak amacıyla rüşvet vermeyi ve yalan söylemeyi kabul etmesi de konunun bir başka ironik yönünü oluşturur. Bu açıdan bakıldığında, romanda "gerçek anlamda dindar" kişi bulmak da zorlaşmaktadır. Herkes dinden bir şeyler beklemekte, herkes dini kendi beklentileri doğrultusunda kullanmaya çalışmaktadır. Bu çerçevede, ölümü göze alacak kadar "imanlı" ya da "ümitlerini kaybetmiş" bir genci bulmak ve "suikastçi" olarak yetiştirmek de, Taha'nın kabul edildiği dinci örgütün bir yöntemi olarak, romandaki ironinin konusudur. İşkence görerek ve cinsel kimliği aşağılanarak ruhsal yıkıma uğratılan Taha, uğradığı "kimlik kaybı"nı ölerek telafi etmeyi düşünmektedir. Bütün dünyada görüldüğü gibi, bu durumdaki umutsuz bireyler, kendilerini politik amaçları doğrultusunda kullanmayı hedefleyen politik grupların aracı durumuna düşmekten kurtulamaz. Nitekim, bir süre dünyevi hazlardan yararlanmasına izin verilen Taha, daha sonra ölümle sonuçlanması çok muhtemel bir görevle yüklenecektir. Taha'nın ölürken "cennet sesleri" duyması ise, romanın ana okuyucu kitlesini oluşturan "yorum grubu"nun tereddütle yaklaştığı bir konu olarak ele alınmalıdır.

Yakupyan Apartmanı özelinden bakıldığında, romandaki ironinin "kurban" ve "hedef"lerinin kimler olduğu, ayrıca romanın yöneldiği amaç konusu ayrıca tartışılabilir. Romanda bütün Arap dünyası ve özellikle de Mısır, yoğun bir eleştiriye tabi tutulmakta, yöneticilerin ve halkın ahlaki bir çöküntü içinde olduğu vurgulanmaktadır. Öte yandan, romanın değindiği sorunlara yönelik çözüm önerileri sunmadığı da bir gerçektir. O yüzden "ıslah amaçlı satir" kategorisine alınması zordur. Bu açıdan bakıldığında, romandaki ironinin "genel" bir ironi olduğu, aynı zamanda Booth'un "sabitlenemeyen ironi" kategorisine girdiği düşünülebilir. Gerçekten de, *Yakupyan Apartmanı*'ndaki karakterlerin sorunlarına çözüm olarak gördükleri şeylerin, romanın ilerleyişi içinde, boşa çıkarıldığına

tanık oluruz. Ne idealist gençlerin heyecanı, ne zenginlerin hırsı, ne dini liderlerin öncülüğü, bu kişilerin kalıcı sonuçlara ulaşmalarına olanak sağlayabilecek gibi gözükmektedir. Hiçbir kurum ve kişilik tutarlı ve sağlam bir varoluşu sürdürebilecek güce sahip değildir. Hacı Azam'ın "Büyük Birader"le buluşma sahnesi bu açıdan çok anlamlıdır: Güç odağı sürekli bir kayma halindedir; kendisine ulaşılamaz. Hacı Azam gibi çok başarılı bir adam bile, bu kaygan gücün karşısında bir oyuncaktan başka bir şey değildir. Sıradan halktan seçkinlere kadar, herkesin hayatında bir yer taşır görünen din de, aslında, hiç kimseyi hiçbir yere ulaştıramamaktadır. Bu durumda, *Yakupyan Apartmanı*'nın bünyesinde nihilistik bir ironiyi taşıdığı mı kabul edilmelidir? "Yazarın söylemediği şeyler" kavramının bu noktada devreye girmesi gerektiği kanısındayız: Green ve özellikle Hutcheon'ın görüşlerinden yola çıkarak, ironide söylenenlerle söylenmeyenler arasında bir asimetri bulunduğunu ve "söylenenin söylenmeyenin hücumuna maruz kaldığını" anımsayalım. Romanın anlatıcısı, çoğu zaman, "kişisel olmayan ironi" tekniklerini kullanarak kendi sesini maskelemekte, karakterlerin hangisinin ağzından konuştuğu konusunu sallantıda bırakmaktadır. *Yakupyan Apartmanı*'ndaki "objektif anlatıcı ses" ilke olarak tasvire dayalı, mesafeli bir tavrı benimsemiş görünür. Bu tavır, zaman zaman bir "belgesel yazarı"nın tavrına yaklaşır[56]. Şu halde soruyu tekrar sorabili-

---

56 *Yakupyan Apartmanı*'ndaki genel hayat ve kadın-erkek ilişkileri, kadınlar için sık yaşanan komşu kavgaları ve barışmalar, erkekler için kadınlara yönelik hoşgörüyle karışık küçümseme ve cinselliğin bu yoksul hayatlarda oynadığı canlandırıcı rol çerçevesinde özetlenebilir. Roman, *Yakupyan Apartmanı*'nda yaşayanların davranış biçimlerini sınıfsal bir perspektiften ve genelleştirerek tasvir eder. Örneğin erkekler karılarının adını anmaz, çocuklarından birinin adını söyleyerek "falancanın annesi" demekle yetinirler. Ya da "çocuklar bugün mülhiye pişirmiş" gibi bir ifadeyle, eşlerinin mutfak hünerlerinden söz edebilirler; bunlar erkeklerin eşlerinden bahsetmek için kullandıkları formüllerdir. Buna karşılık, aynı

riz: *Yakupyan Apartmanı*'nda yazarın tutumunu açık etmekten kaçınması yüzünden, asıl düşüncesini gösteren unsurlar nasıl kestirilecektir; dahası bu tür unsurlar mevcut mudur? Burada şunu söyleyebiliriz: Asvani'nin yargıdan kaçınması bir açıdan "kendini savunma ironisi" kapsamında değerlendirilebilecektir. Buna karşılık bir hüküm vermeye çok yaklaşır göründüğü anlar da vardır. Bunlardan en önemlisi, daha önce de sözünü ettiğimiz, Taha'nın ölüm sahnesidir: Taha son nefesini verirken uzaktan müzik ve makamlı okuma seslerinin geldiğini işitir; sesler gitgide belirginleşmektedir. Öteki dünyaya yola çıkan genç adam cennete mi ulaşmak üzeredir? Eğer Asvani'nin tavrının bu olduğu kabul edilirse, romanın terörizmi ve cihadı savunan, toplumsal kötülüklerin ortadan kalkması için bunu bir yöntem olarak gören bir metin olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Buna karşılık, Taha'nın hissettiklerinin bir yanılsama olması, cennet umudundaki genç adamın zihninin, son anlarında, ona böyle bir deneyim yaşatması da mümkündür. Bu durumda, Asvani'nin "kişisel olmayan ironi" aracılığıyla "kendini savunma ironisi" kapsamında kaldığını, belki

---

erkeklerin eşleriyle yaşadıkları yatak sahnelerini ve sekste kazandıkları başarıları çok açık bir dille ifade etmeleri de söz konusudur. Eşlerinin adını anmaktan utanan bu adamlar, aynı kadınların yataktaki reaksiyonlarını anlatmakta bir sakınca görmezler. Kadınlar da cinsellik konusunda konuşmayı ve övünmeyi sever. Bu onların yaşadıklarını ve hâlâ arzu edilir insanlar olduklarını hissetmelerinin en önemli yoludur. Burada şu hususa dikkat çekmek istiyoruz: Romanda bireylerden çok, "tipik davranışlarıyla beliren çatı halkı"ndan söz edilmektedir. *Yakupyan Apartmanı*'nın "belgesel" olma çabasının bir yönü yazarın bu tavrında belirginleşir. Öte yandan, yazarın tasvir çabaları genellikle objektif bir çizgiyi korumaya çalışırsa da, Asvani'nin halkın mutluluğuna duyarlı olduğunu, mutluluk olarak kabul edilebilecek sahnelerde sempatisini göstermekten kaçınmadığını da burada belirtelim. Şu halde, Asvani'nin romanı tam bir belgesel nesnelliğiyle hareket etmez, gördüğünü doğru tanımlamaya çalışan bir yazarın zaman zaman kime yakınlık duyduğunu açıkladığı bir kişisel kameranın görüntülerine dönüşür.

de gerçekliğine inanmadığı bir deneyimi, karakterlerinden birinin öznel algısı olarak yansıttığını mı düşünmeliyiz? Asvani bu yanılsamayla alay ediyor da olabilir! Yazarın tutumunun kesinleştirilemediği bu tür durumlarda, "yorum topluluklarının tercihleri"nin devreye girmesi kaçınılmazdır. Okuyucular mensup oldukları "yorum topluluğu"nun eğilimi doğrultusunda kendi kararlarını vereceklerdir. Benzer biçimde, Busayna ile Zeki el Dessuki'nin evlilikleri ironik bir ışık altında mı okunmalıdır? Kış'la Bahar'ın evliliği sürdürülemeyecek bir ilişkiyi mi simgelemektedir? Christine'in eski güzel günleri anımsatan barı gibi, bu düğün sahnesi de çabucak unutulup gidecek bir anı parçası olarak mı kalacaktır? Asvani'nin, romanın genelinde çizdiği umutsuz tablo, mutluluk sahnelerine yönelik bir art-metin olarak okunabileceği için, bu konuda da kesin bir şey söylemek zordur. Bu yüzden, romanın bir mesajı olup olmadığı, ayrıca "söylemedikleri"nin neler olduğu konusunun muğlak kaldığını tekrar vurgulamak istiyoruz.

Yakupyan Apartmanı'nın ironik belirsizliklerinin, yazarın iç dünyasındaki tereddütlerin ve çift-duygululuğun bir ürünü olduğu söylenebilir. Bu durumun pratik bir sonucu, yazarın aktif biçimde taraf tutmak yerine, geri çekilerek, tabloyu kapsamlı biçimde göstermesi, bu açıdan, ironinin "farkındalık sağlama işlevi"ni öne çıkarması olmuştur. Yazar, bu tür bir "farkındalık"ın radikal bir toplumsal değişiklik için hazırlık sağlayacağını umuyor da olabilir. Bu değişikliğin ne olacağı açıkça söylenememekle birlikte, ne olmayacağı konusunda bazı ipuçları vardır: Örneğin, eroin ticaretinden para kazananların, dinin şekli yönü üzerinde ısrar etmelerinin sağlayacağı bir yarar olamayacağı açıktır. Bu insanlar, kendileri ahlaklı olmadıkları için savundukları "ahlaki tutum (!)" daha baştan değersizleşmiştir. Benzer biçimde, Taha ve ona benzer öğrencilerin sınıf atlama çabalarının sonuç vermesi mümkün değildir. Radikalizm de bir çözüm yolu sunamamaktadır. Bu

durumda geriye kalan nedir? Asvani'nin sorduğu ve cevabını toplumdan beklediği soru da bu olmalıdır. Özelde Mısır, genelde Arap ve daha genelde de dünya halkı, çağdaş yaşamın koşullarına uyarken, mutlu olmanın yollarını da araştırmak ve bulmak durumundadır. *Yakupyan Apartmanı*'nda bunun için bir formül önerilmemekte, ancak mücadele fikri bir potansiyel olarak romanın dokusuna sinmiş bulunmaktadır.

Dayım Napoleon'un Genel Özeti

İroni konusunu ele alırken değerlendireceğimiz ikinci roman *Dayım Napoleon*, 1970'lı yılların başlarında İran'da yayınlanmıştır; romandan uyarlanan dizi film, İran televizyonunun bugüne kadar gerçekleştirilmiş en başarılı yapımları arasında kabul edilmektedir. 1996 yılında yapılan İngilizce çevirisinin önsözünde, romanın ve dizi filmin çağdaş İranlı için taşıdığı önemin altı çizilmekte, İran toplumunu "stereotipler" üzerinden canlandıran yapıtın, geleneksel aşk hikâyeleri kapsamında Ferhat ile Şirin temasından yola çıktığı, bir yönüyle İran toplumunun cinsellik karşısındaki tutumunu ele alan bir fars, bir diğer yönüyle genel toplumsal eleştiriler taşıyan bir satir olduğu vurgulanmaktadır.

Dayım Napoleon'un genel olaylar dizisi şu şekilde gelişir: İran, 19. yüzyıldan itibaren Rus ve İngiliz etki alanlarına ayrılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında bu iki güç İran'ı istila eder. Romandaki olaylar büyük ölçüde bu istila hareketinin öncesinde ve sonrasında yer almaktadır. Romanın en önemli karakterlerinden "dayı"nın İngilizlere yönelik kaygılarının ve paranoya boyutuna varan endişelerinin altında İran'ın politik güçsüzlüğü yatar. 1907 yılında Rusya ile İngiltere arasında yapılan ve İran'ı üç bölgeye ayıran anlaşma (Rus, İngiliz bölge-

leri ve tarafsız bölge), ülkenin işleyişine yönelik müdahaleler, zaman zaman şahların ve başbakanların ülkeyi terk etmeye zorlanması, İranlıların zihninde kalıcı izler bırakmıştır. Dolayısıyla *Dayım Napoleon*'un bu bilgilerin ışığı altında okunması zorunludur. Yabancı müdahalelerin İran'da uyandırdığı etkiler, Osmanlı İmparatorluğu'nun deneyimleriyle birlikte değerlendirildiğinde, iki toplum arasında ilginç paralellikler olduğu görülecektir. İran'ın okumuş sınıfı, Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu gibi, mevcut sorunların ve Batılı ülkeler karşısındaki güçsüzlüğün, büyük ölçüde teknik, politik ve hukuki nedenlere dayandığı kanısındaydı. Buna göre, ülkede demokratik reformların yapılması, her türlü sorunun çözülmesinde ilk ve vazgeçilmez bir adım oluşturuyordu. Romanın ana kişilerinden "dayı"nın "anayasa" hareketi içinde yer alma iddiaları bu tarihsel kapsam içinde değerlendirilmelidir. Denebilir ki, dayının herkesi ve her şeyi şüpheyle karşılaması, kişisel ruh dengesinin bozulmasının yanında, "İran'ın ruh dengesi"nin de aynı ölçüde bozuk olduğunun bir göstergesidir: Dayının sergilediği bu ruh halinin öteki ucunda, İran'ın istilasına hiçbir tepki göstermeyen, bütün ilgisi dünya zevklerine yönelmiş olan bir başka insan tipi vardır. Bu apatik ruh durumu dayının paranoid ruh hali ile bir arada ele alınmalıdır.

Bu girişten sonra, *Dayım Napoleon*'un kişilerini kısaca tanıyabiliriz: Anlatıcı karakter olaylar sırasında 12-13 yaşlarındadır. Annesinin çocuklar arasında "Sevgili Dayımız" diye anılan büyük ağabeyinin kızı Leyla'ya âşıktır. "Sevgili Dayı", ikinci eşinden olan kızı Leyla ve daha küçük yaştaki oğluyla birlikte, babadan kalma geniş bir avluya bakan evinde yaşamakta, bu avluyu, yine baba mirası evlerde oturan diğer kardeşleriyle paylaşmaktadır. Söz konusu kardeşler, "Sevgili Dayı"nın huysuzluklarından ve otoriter tavırlarından yıldıkları için avlu-bahçeyi terk ederek başka yerlere taşınmışlardır. Geriye anlatıcının anne-babası ile dayının "Albay" diye anılan ancak

aslında yüzbaşılıktan emekli bir subay olan erkek kardeşi ile eşi ve anlatıcının rakibi olan oğlu Puri kalmıştır. Avluya komşu bir evde ise ailenin akrabası olan Dostali Han'la eşi Aziz el Sultani, Aziz'in ilk eşinden olan kızı saf yaradılışlı Kamer oturmaktadırlar. Ailenin akrabalarından ve Kaçar Hanedanı'yla ilişkilerinden dolayı mirza unvanını taşıyan Şemsali Mirza ile üvey kardeşi Asadullah mirza evin sık sık gelen misafirleri arasındadır. Bir başka konuk ise yalnızca kötü haberler alıp vermekten hoşlanan Faruk Laka adındaki siyahlar giyinmiş kadın akrabadır. Bunların dışında, aile doktoru ve komşu Dr. Nasır el Hokama, yerel din adamı Seyit Ebulkasım, mahalle kasabı Şirali ve eşi Tahire yine yakın çevrede yaşayan kişilerdir. Romanın diğer yan karakterleri arasında polis dedektifi Taymur Han, yardımcısı Gişabadi, Gişabadi'nin annesi Recep Nine, kız kardeşi Ahtar, Ahtar'ın sevgilisi "Dizel" Aşkar, ayakkabı boyacısı Huşeng, anlatıcı karakterin babasının kiracısı Hintli Maharat Han ve İngiliz eşi Lady Maharat Han vardır. Romanın çok önemli bir kişisi ise, konu ne olursa olsun, söze "Niye yalan söyleyeyim, bir ayağımız çukurda, şurda ne kaldı ki ..." diye başlayan ve Napoleon Dayı'nın uşağı olan Maş Kasem'dir.

Olaylar, ana karakterin, bir yaz günü, dayısının kızı Leyla'ya nasıl âşık olduğunu anlatmasıyla başlar. Anlatıcı, diğer çocuklar gibi öğle uykusuna yatırılmıştır. Daha sonra yine diğer çocuklarla birlikte "Sevgili Dayı"nın evine çağırılır. Çocukların kendi aralarında "Sevgili Dayımız Napoleon" diye andıkları büyük dayı, Napoleon'a yönelik büyük hayranlığı ve her sözü ona bağlamasıyla tanınmıştır. Çağrının sebebi de, "dayı"nın bir kapıya "Napoleon eşektir" sözlerinin yazılmış olduğunu keşfetmesidir. Bu suçun faili çocuklardan biridir. Suçlu çocuğun cezalandırılmasından sonra, "dayı"nın hayat hikâyesini öğrenmeye başlarız. Buna göre, Napoleon Dayı, Muhammed Ali Şah'ın zamanında jandarmada görev yapmıştır. Teğmen olarak görev yapan dayı, Kazerun ve Mamasani muharebelerine katıl-

mış olduğunu iddia etmektedir. Bu muharebelerin dayının da içinde bulunduğu birkaç jandarma ile hırsız toplulukları ya da gezgin haydutlar arasında geçmiş olması gerekirken, zaman içinde dayının hayal gücü çatışmalara katılanların sayısını artırmış, araya İngilizleri de sokmuştur. Böylece binlerce isyancı ve İngiliz askeri ile dayının komutasındaki jandarma güçleri arasında geçen büyük savaş hikâyeleri oluşmaya başlamış, aile üyelerine de dayının hikâyelerine inanır görünmek düşmüştür. Romanın en önemli karakterlerinden biri olan Maş Kasem, Napoleon Dayı'nın uşağıdır. Ne zamandan beri dayının hizmetinde olduğu bilinmemekle birlikte, çalışmaya dayının jandarmalığı sona erdikten ve Tahran'a döndükten sonra başlamış olduğu kesindir. Maş Kasem, her konuda efendisini taklit eder. Hayallerinde dayıyla birlikte muharebelere katıldığını kurar. Dayının anlattıklarına müdahale ederek kendi mevcudiyetini ispat etmeye çalışır. Başlangıçta Maş Kasem'e "Sen orada değildin, sus" diyen Dayı, zamanla dinleyicilerini ikna etme konusunda bir yardımcıya ihtiyacı olduğunu anlayarak Maş Kasem'in iddialarını kabul etmeye başlar. Birkaç yıl önce, Napoleon Dayı, Maş Kasem'in çatışmalar sırasında yanında bulunduğunu resmen kabul etmiştir (34). İkili gitgide artan dozda savaş ve mücadele maceraları yaratmaya başlarlar. Kendi yarattığı hikâyelerin etkisinde kalan ve dayıyla birlikte birçok iş başarmış olduğuna inanan Maş Kasem, aynı zamanda iyi yürekli ve yardımsever bir kişidir. Elinden geldiğince, anlatıcı karaktere yardımcı olmaya çalışır; açıkça sözünü etmese bile Leyla'ya duyduğu aşka karşı çıkmaz, hattâ destek olur.

Anlatıcının rakibi Puri, ailenin üniversiteye giden ilk üyesidir. Puri'nin doğum günü şerefine düzenlenen büyük bir toplantı, bütün olayların da başlangıç noktasını oluşturur. Bu toplantı aslında Napoleon Dayı'nm hayali savaş günlerini anlatması için bir başka vesiledir. Maş Kasem ve Napoleon Dayı kendi aralarında çekişerek hayali bir muharebenin ayrıntıları-

nı anlatırlarken, beklenmedik bir şey olur: Dayının büyük bir heyecanla tasvir ettiği bir savaş sahnesi, tuhaf bir sesle kesilir. Bu ses bir sandalyenin yerinden oynatılırken çıkarabileceği sese benzemektedir. Diğer utanç verici alternatifse, toplantıda bulunanlardan birinin gaz çıkarmış olmasıdır. Sesin geldiği yerde, anlatıcının babası ile Aziz el Sultani'nin aptalımsı olduğu söylenen kızı Kamer oturmaktadır. Kamer gülmeye başlar; odada bulunan herkes de bu gülüşe katılır. Elinde bir tüfek tutmakta olan Napoleon Dayı tüfeği anlatıcının babasına doğrultur gözükür; sonra tüfeği elinden atar ve Firdevsi'den, değersiz bir kişiye yardım etmenin insanın kendisine zarar vereceğine ilişkin bir beyit okuyarak toplantıyı terkeder. Bu olay anlatıcının babası ile Napoleon Dayı arasındaki düşmanlığın da başlangıç noktasını oluşturur (42).

Anlatıcı karakter, âşık olduğu Leyla'nın Puri'yle evlendirilmesi olasılığı karşısında büyük endişeler yaşamaktadır. Bu arada, Napoleon Dayı'nın intikam amacıyla, avlu-bahçeye gelen suyun, anlatıcı karakterin ailesine ait bölüme akışını kestiği öğrenilir. Bunun bir sonucu olarak "Albay Dayı"ya giden su da kesilir. Bütün aile bu duruma çözüm bulmak için seferber olmuştur. Bir aile meclisi toplanır; Şemsali ve Asadullah Mirzalar'ın da katılımıyla Napoleon Dayı'nın konuşması sırasında işitilen sesin ne olduğunun anlaşılmasına çalışılır. Sorguya çekilen Maş Kasem, sese dikkat etmediğini söyler. İçlerinden biri suçu zekâca geri olduğu kabul edilen Kamer'e atmanın iyi olacağını belirtir. Ancak, Aziz el Sultani, evlendirmeyi planladığı kızının böyle bir "iftira"dan zarar göreceği endişesiyle itirazda bulunur. Dedikoducu Faruk Laka'nın sorusu üzerine, Kamer'in daha önce evlendirildiği ancak kocasının "bağlanmış" olması yüzünden kocalık görevini yerine getiremediği, bu yüzden boşanmak zorunda kaldıkları anlaşılır. Saf Puri, "bağlanma"nın ne olduğunu anlayamaz. Cinsellik konusundaki ilgisiyle tanınan Asadullah Mirza, cinsel ilişkide bu-

lunma anlamında kullandığı "San Francisco'ya gitmek"ten söz ederse de Puri bundan da bir şey anlamaz. Sık sık "moment, moment" diyerek konuşmasına vurgu kazandıran Asadullah, canlı ve iyicil bir karakterdir. Tek kusuru her şart altında cinsellik düşünmesidir. Nasır el Hokama'ya olayın sorumlusunun Kamer olup olamayacağı sorulur. Kamer'in yeme alışkanlıklarına ve kilosuna dikkat çeken doktor, bunun çok muhtemel olduğu kanısındadır (58).

Anlatıcı karakter, gece vakti bir sesle uyanır. Birisi, hırsız, diye bağırmaktadır. Herkes Napoleon Dayı'nın evine koşar. Dayıyı yatağının altında saklanırken bulurlar. Doktor Nasır el Hokama çağırılır. Napoleon Dayı kendine gelir gelmez doktora bağırmaya başlar; toplantı sırasında çıkarılan sesin Kamer'in üzerine yıkılmaya çalışıldığını duymuştur. Napoleon Dayı'nın bir hırsızdan korkarak yatağın altına saklandığı anlaşılır. Anlatıcının babasını gören dayı herkesi odadan kovar. Anlatıcının babası, dayının korkaklığını ima eden sözlerle evden ayrılır.

Ertesi gün, anlatıcının evinde büyük bir aile toplantısı düzenlenecektir. Amacın, aile efradına, dayının bir önceki gün hırsızdan nasıl saklandığının anlatılması olduğu anlaşılır. Olup bitene kulak kabartan Puri, dayıya haber yetiştirir. Anlatıcı karakter, Puri'yi izler (romanda bütün ilginç sahneler, karakterlerin görülmeden birbirlerini duyup görebilmeleri tekniğine dayalı olarak yaratılmıştır). Dayı, önlem olarak, Seyit Abdülkasım'ın yardımıyla bir dinsel tören düzenlemeye karar vermiştir. Anlatıcının babası çok kızgındır. Ancak yapabilecekleri sınırlıdır. Katılımcıların Şii yas geleneği uyarınca göğüslerini dövdükleri böyle bir törenin yapıldığı bahçede eğlence düzenlemeye imkân yoktur. Aksi takdirde adlarının kötüye çıkması kaçınılmazdır. Bu olay dayının anlatıcının babasına karşı dini kullanma girişimlerinden ilkidir[57]. Anlatıcının baba-

57 Daha sonra görüleceği gibi, Seyit Abdülkasım aracılığıyla bir başka sabo-

sı, partiyi iptal etmek zorunda kalır. Napoleon Dayı'nın dinsel törenine katılarak, anlatmak istediklerini orada anlatmaya çalışır. Ancak herkes gibi o da parayla tutulmuş yasçıların temposuna uyarak, törensel göğüs dövme hareketine katılmak zorunda kalır; söyleyeceklerini söyleme fırsatı bulamaz (80).

Törensel yas gösterisi bittikten sonra, bahçede kalan akrabalar kendi aralarında konuşurlarken, yardım isteyen bir ses duyulur. Bu ses, törene katılmayan Dostali Han'a aittir. Bahçeye komşu olan evlerinin damına çıkan Dostali, kendisine bir merdiven verilmesini istemektedir. Aziz el Sultani, kocasının başka bir kadınla ilişkisi olduğunu duymuştur, eline geçirdiği bir bıçakla peşinden koşarak cinsel organını kesmekle tehdit etmektedir. Dostali'nin dehşete kapılmasının nedeni budur. Napoleon Dayı, bunun sebebinin, anlatıcının babasının dedidoduları olduğunu söylerse de sözleri dikkate alınmaz. Dostali Han sorguya çekilirken, Aziz el Sultani bağıra çağıra gelir ve kocasına saldırmaya başlar. Dostali'nin ilişki kurduğu düşünülen kadın, mahalle kasabı Şirali'nin karısı Tahire'dir. Şirali, çok kıskanç ve saldırgan bir adam olarak bilinmektedir. Bu durum, Dostali'nin dehşete düşmesine sebep olur. Bu sırada tesadüfen Şirali gelir. Bahçede yapılan törensel yas gösterisini duymuştur; vaktinde gelemediği için özür dilemektedir. Şirali gittikten sonra Aziz el Sultani kocasını eve götürmek ister ama Dostali korkudan gitmek istemez. Bu sırada Aziz el Sultani'nin geri zekâlı kızı Kamer gelerek, annesinin, Dostali'nin cinsel organını kesip kesmediğini araştırır. Kamer bu durumu çok eğlenceli bulmakta ve annesini Dostali'nin cinsel organını kesmesi için özendirmektedir. Sonunda taraflar yatışırlar. Dostali,

---

taj daha yapılacak, anlatıcının babasının eczanesinde alkol içeren ilaçlar satıldığı söylentisiyle işleri bozulacaktır. Dinin bu şekilde "kullanılması", ironik çağrışımlara açıktır. İran'da alkollü içki tüketimine karşı takınılan tavır da genel olarak ikili bir standardı gösterir. Anlatıcının aile çevresinde içki içilmesi normal karşılanmaktadır. Roman, bu vesileyle, İran toplumunun çeşitli konulardaki tutarsızlıklarını eleştirmektedir diyebiliriz.

geceyi Napoleon Dayı'nın evinde geçirir. Kamer ve annesi evlerine dönerler. Anlatıcı karakter, yattığı yerde babasının şikayetlerini duyar (99).

Anlatıcının babası bahçeye su akışını sağlamayı başarır. Napoleon Dayı çok öfkelidir. Bu sırada Aziz el Sultani kocasını aramaya gelir. Dostali Han hiçbir yerde bulunamamaktadır. Napoleon Dayı'nın isteği üzerine, Seyit Ebulkasım, anlatıcının babasının eczanesindeki ilaçlarda alkol olduğu dedikodusunu yayar. Bu, eczanenin bütün işini kaybetmesi anlamına gelmektedir. Anlatıcının babası, Aziz el Sultani'ye, Dostali Han'ın öldürülüp gömülmüş olduğu gerekçesiyle, polise Napoleon Dayı'nın bahçesindeki belirli bir ağacın dibini kazdırmasını tavsiye eder. Amacı, dayının en sevdiği bitkinin zarara uğramasıdır. Böylece Dostali'nin nerde olduğu da ortaya çıkacaktır. Bu sırada, sürpriz şaşırtma yöntemiyle "Avrupa'da da meşhur" olan müfettiş yardımcısı Taymur Han gelir. Dostali'nin kaybolmasını araştıracaktır (111).

Aile üyeleri, Napoleon Dayı'yla anlatıcının babasını barıştırmanın yollarını ararlar. İki taraf da karşılıklı ödünler verecektir. Örneğin, anlatıcının babası Napoleon hakkında kötü sözler söylemeyecek, dayı da Napoleon'un Fransa'ya zarar verdiğini ancak aslında memleketini sevdiğini belirtecektir. Ancak Puri'nin doğum gününde duyulan ses bir tartışma konusu olmaya devam eder. Maş Kasem suçu üstlenmeyi reddeder (151).

Anlatıcının babası, beklenmedik bir biçimde Napoleon Dayı'dan özür diler ve aile içi barış gerçekleşir. Anlatıcı, Leyla'ya olan aşkını itiraf eder. Aşkı karşılık görür. Anlatıcının babası, Napoleon Dayı'nın İngilizlerle olan mücadelesinin, aileye onur kazandırdığını anlatarak, dayıyı etkilemeyi başarmıştır. Buna göre, bütün Doğu'da, İngilizlere Napoleon Dayı'dan daha fazla zarar veren kimse olmamıştır. Anlatıcı, babasının niye böyle davrandığına ilişkin kuşkular taşımakta-

dır. Anlatıcının babası, Napoleon Dayı'ya, Major Saxon adında birinin kendisinden söz ettiğini anlatır. Buna göre, İngilizler, dayının başka hükümetlerle de işbirliği yaptığını düşünmektedir. Maş Kasem, dayının hayal gücünü daha da harekete getiren eklemeler yapar.

Romanın ikinci bölümündeki olaylar aşağı yukarı bir yıl sonra geçmektedir. 1941 Yazının sonlarına doğrudur. Anlatıcı, ailesiyle birlikte çay içmektedir. Napoleon Dayı, çok sıkıntılı bir biçimde yanlarına gelir. Babasıyla dayı arasındaki ilişki çok iyi görünmektedir. Ancak babasının eczanesi dayının yol açtığı dedikodular yüzünden iflas etmiştir. Anlatıcı ile Leyla gizlice mektuplaşmaktadırlar. Geçen yıl boyunca, anlatıcının babası, Napoleon Dayı'ya hayal gücünü gitgide daha çok çalıştıracak biçimde iltifatlar etmiş, kendisini İngiliz İmparatorluğu'nun en güçlü düşmanı olarak görmesini sağlamıştır. Yaptığı şeylerden biri de, dayının zihnine İngilizlerin kendisini asla affetmeyeceği fikrini yerleştirmektir. Bu düşüncelerin etkisiyle, dayı, eninde sonunda İngilizler tarafından öldürüleceğini düşünmeye başlamıştır. Anlatıcının babası, yakında bulunan bir evini Maharat Han adında bir Hintliye kiralar. Dayı, Hintlinin bir İngiliz casusu olduğundan kuşkulanmaktadır. Anlatıcı, babasıyla dayı arasında geçen konuşmaları (her zaman olduğu gibi) gizlice dinler. İngiliz ordusu Tahran'a yaklaşmaktadır. Dayı yakalanmamak için Kum kentine dini bir ziyarete gitme bahanesiyle şehirden uzaklaşacak ve aslında Nişabur'a gidecektir. Anlatıcı Leyla'dan uzaklaşma fikrinden hiç hoşlanmaz. Kendisine akıl danıştığı Asadullah Mirza, bu konuda tek çözümün "Leyla'yla San Francisco'ya gitmek" olduğunu ısrarla söylemektedir. Böylece hiç kimsenin ilişkilerine itiraz etme fırsatı kalmayacaktır. Ancak, Leyla'ya yönelik duyguları platonik olan anlatıcı, böyle bir şeye asla yanaşmaz. Anlatıcının babası, Hintli Maharat Han'ı kullanarak Napoleon Dayı'nın İngilizlerin gizli planlarını öğ-

rendiğini sanmasına yol açar. Napoleon Dayı, planlarından vazgeçmek zorunda kalır (233).

Seyahat planlarından vazgeçmek zorunda kalan Napoleon Dayı, Seyit Ebulkasım'ın evinde gizlenmektedir. Anlatıcının babası, dayıyı, Hitler'e mektup yazarak işbirliğine davet etmesi için ikna eder. Mektup, dayının İngilizlere verdiği zararları anlatmakta, ayrıca Maş Kasem için de sığınma talep etmektedir. Anlatıcı karakter, Asadullah Mirza'dan duruma müdahale etmesini ister. Aziz el Sultani ve Dostali Han başka bir sorunla uğraşmaktadırlar. Kamer, kimden olduğu bilinmeyen bir biçimde hamile kalmıştır. Bebeğinin babasının kim olduğunu söylemeye yanaşmayan Kamer, çocuğu olacağı için çok mutludur (253). Dostali bu işte Asadullah'ın rolü olduğunu söylemektedir.

Bir aile yemeği sırasında, Kamer, bağırarak içeri girer ve annesinin bebeğini öldürmek istediğini söyler. Napoleon Dayı, Kamer'i sorguya çeker ama bebeğin babasını öğrenemez. Bu sırada olayın sorumlusunun Kamer'in üvey babası Dostali olduğu hissedilir. Aziz el Sultani, Albay Dayı'nın çiftesiyle Dostali'yi kalçalarından vurur. Anlatıcı ile Asadullah, Napoleon Dayı'yı anlatıcının babasının elinden kurtarmak için bir plan yaparak, Hitler'e mektup oyununu bozarlar. Bu sırada Dostali, Kamer'i evlendirmenin peşindedir. Böylece babasız bir çocuk sahibi olmaktan kurtulacaktır. Napoleon Dayı, çevresinde İngiliz ajanları ve Almanların gönderdiği yardımcı ajanlar olduğunu düşünmektedir. Anlatıcının babasının kiracısı Maharat Han'ın İngiliz casusu olduğuna inanırken, kapının önünde yer tutan ayakkabı boyacısını Alman casusu olarak görür. Bu ikisi arasındaki bir kavga sırasında Maharat Han'ın altın saati çalınır. Çalınan saati bulmak için dedektif yardımcısı Taymur ve Gişabadi gelirler. Napoleon Dayı gitgide daha çok hayallere dalmakta, kendisini Napoleon'un savaş sonrası ruh hali içinde göstermeye çalışmaktadır. Kamer'in evlendiril-

mesi meselesi Gişabadi'ye açılır. Gişabadi evlenmeye rıza gösterir, ancak, daha önce katıldığı bir savaşta vurularak erkeklik organını kaybetmiştir. Önceki eşinin kendisini bırakmasının nedeni de budur. Kamer'in "hamamda hamile kaldığı" iddia edilir. Gişabadi on-onbeş günlük bir evliliğe razı olmaz. En az üç ay evli kalması gerektiğini söyler. Böylece şöhretini korumuş olacaktır.

Üçüncü bölüm, 1942 yılı baharındaki olayları içermektedir. Puri, geçirdiği ameliyattan sonra Dr. Nasır el Hokama tarafından tedaviye alınmıştır. Böylece erkeklik gücünü tekrar kazanmış olduğu umulmaktadır. Ancak bir tür sınavdan geçmesi gerekmektedir. Bunun için Gişabadi'nin hafifmeşrep kız kardeşi Ahtar'la bir anlaşma yapılır. Ahtar gizlice eve gelip Puri'yi baştan çıkaracaktır. Napoleon Dayı, kendi ailesiyle anlatıcının ailesi arasındaki her türlü görüşmeyi yasaklamıştır. Maş Kasem, Leyla'yla anlatıcı arasında aracılık eder. Dört ay sonra iki aile arasında barış yapılır. Bu arada dayı, İngilizlerle Almanların kendisine karşı anlaştığı kanısına varmıştır. Alman ajanı olduğu kabul edilen ayakkabı boyacısının, Şirali'nin karısı Tahire yüzünden Şirali'nin hücumuna uğradığı ve ortadan kaybolduğu anlaşılır. Ayakkabı boyacısının bulunup geri getirilmesi dayının moralini geçici bir süre için düzeltir. Anlatıcı, dayının babasıyla barışmasının sebebi olarak, dayının İngilizlerin ona karşı olduğuna inanan birisine ihtiyaç duymasını gösterir. Babası dayının paranoid kuşkularını desteklediği için, Napoleon Dayı diğer aile bireylerinden göremediği desteği anlatıcının babasında bulmaktadır (389).

Napoleon Dayı'nın kuşkuları gitgide artmaktadır. Doktor gözetiminde fiziksel sağlığını biraz kazanmış olsa da paranoyası kontrol edilemez bir hal alır. Maş Kasem'in de İngiliz ajanı olduğunu düşünerek ona ateş eder. Asadullah sayesinde, Napoleon'un kendisine ihanet eden bir generali affetmesi olayı hatırlatılarak Maş Kasem'i affetmesi sağlanır (427). Dayı

kendisini Napoleon'un, Maş Kasem'i Napoleon'a ihanet eden ve sonradan affedilen General Ney'in yerine koymaktadır. Bu sırada ailedeki herkes dayıyı iyileştirmeye çalışmaktadır. Anlatıcının babası bile işi bu kadar ileri götürdüğüne pişman olmuştur. İngiliz komutanı taklidi yapacak birisini bularak, dayıyla barış anlaşması imzalatmayı tasarlarlar. Bu işi yapacak olana, Albay Dayı bir İsfahan halısı verecektir. Sonunda Hint asıllı bir İngiliz onbaşısı bulunur. Buluşma günü, dayı odadaki herkesin yerini tek tek belirler; Napoleon rolü oynamaktadır. Kendisiyle görüşmeye gelecek kişinin albay rütbesi taşıyacağını düşünmektedir. Gelen kişinin Hintli olduğunu nasıl söyleyeceğini bilemeyen aile üyeleri, onbaşı Eştiyak Han'ın sir unvanı taşıdığını iddia ederler. Bu durum, dayıyı yumuşatır. Dayı ile Eştiyak Han'ın görüşmelerini Asadullah sözde tercüme etmektedir. Tam her şey yoluna girmiş gibi olurken, Dostali yanında zorla getirdiği Gişabadi ile odaya girer. Damadı, Kamer'i hamile bırakmıştır ve boşanmaya yanaşmamaktadır. Eştiyak Han'ı tanımaktadır. Dayı, Eştiyak Han'ın onbaşı olduğunu öğrenince çok kızar. Herkesi ihanetle suçlar ancak sonra akrabalarının İngilizler tarafından kandırılmış olduğuna inanır. Bir onbaşının gönderilmesinin nedeni kendisini küçük düşürmektir (453).

Leyla, babasının kendisinden Puri'yle evlenme sözü aldığını anlatıcıya söyler. Asadullah hâlâ "San Francisco'ya gitme" tavsiyesinde bulunmaktadır. Aile bir arada yemek yerken Faruk Laka gelir ve İngilizlerin bazı tutuklamalar yaptığını söyler. Napoleon Dayı tutuklanacağından emindir. Gerçekten de bir İngiliz askeri gelir. Bu aslında Asadullah'ın bulduğu İngilizlere benzer bir Ermenidir. Dayı büyük bir komutan olarak teslim olduğunu söyleyerek, gözlerini yumar. Nabzı düzensizdir. Hastaneye kaldırılır. Anlatıcı, Asadullah'ın evine gider. Asadullah kendi hayat hikâyesini ve âşık olduğu kadının ihanetini anlatır. Karısı bir Arapla kaçmıştır. Bu olaydan sonra

aşka olan inancını kaybetmiştir. Yalnızca seksle ilgilenmektedir. Bu arada, bir önceki gün dayının ısrarı ile Leyla ve Puri'nin evlendirildiklerini açıklar. Anlatıcı karakter duyduklarının etkisiyle hastalanır. Bu arada Napoleon Dayı ölmüştür. Anlatıcı Asadullah'la Beyrut'a giderek yıl sonuna kadar kalır. Daha sonra eğitim görmek için Fransa'ya gider. Yıllar sonra Tahran'a geri döndüğünde (494) Leyla ve Puri'yi mutlu bir biçimde evli ve çocuk sahibi olmuş bulur. Aziz el Sultani ölmüştür. Kamer ve Gişabadi California'ya yerleşmiştir. Dostali mutsuz bir evlilik yapmıştır. Asadullah'ı son olarak Dr. Nasır el Hokama'nın cenazesinde görür. Her zamanki gibi kadınlarla ilgilenmektedir. Maş Kasem ortadan kaybolmuştur. Anlatıcı, 1966 yılında tatil için gittiği küçük bir kasabada Maş Kasem olduğunu anladığı zengin bir adamla karşılaşır. Maş Kasem maaşlarına karşılık olarak ailenin kendisine sattığı değersiz bir arazinin zaman içinde değer kazanması üzerine zengin olmuştur. Napoleon Dayı'nın anlattıklarına sahip çıkarak, kendi yaşadığı olaylarmışçasına etrafındakilere anlatmaktadır. Bu arada evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur (499). Anlatıcı, İsviçre'de, anılarının son parçasını yazarken, Paris'ten bir telefon gelir. Asadullah yanında birtakım kadınlar olduğunu, birlikte San Francisco'ya gitmelerini teklif eder. Anlatıcı hâlâ cinsellikten uzak durmaktadır. Roman Asadullah'ın onu azarlaması ve Tahran'da görüşmek üzere hoşçakal demesiyle sona erer.

Dayım Napoleon'un İroni Teknikleri Açısından Çözümlenmesi

Dayım Napoleon, cinselliği vurgulayan ve rezaletten kaynaklanan komiği öne çıkaran güldürücü bir romandır; bu nedenle "fars" olarak tanımlanabilir. Eser, bir yönüyle toplumsal ve

bireysel zaafları teşhir eden, "satirik amaçlar"a yani eleştiri yoluyla ıslaha, ya da en azından, cezalandırmaya yönelik bir metin olarak da nitelenebilir. Aynı zamanda, ironinin sistemli biçimde kullanıldığı, bu yönüyle, ilk başta uyandırdığı "sıradan fars" olma özelliğini aşan bir yapıttır. *Don Quixhote* modeline dayanması nedeniyle bir parodi, cinselliğe yaslanan yer yer kaba komikliğiyle de satirik bir fars olan bu romanı, bölümün ana konusu olan ironi kavram ve teknikleri açısından ele alacağız.

Dayım Napoleon'da ironi ve satirin birlikte yürüyüşü şu hususlar üzerinden gösterilebilir: Romanda, İran, yabancı güçlerin istilasına uğramaktadır. Akli dengesi yerinde olan karakterlerin hiçbiri "gerçek" istilaya karşı bir şey yapabilecek durumda değildir; bu yönde herhangi bir tepki geliştirdiklerini gösterecek hiçbir işaret de yoktur. Hayatla bağlantısı paranoid endişeler üzerinden kurulan Napoleon Dayı ise, gerçek İngiliz istilacıları ancak belirli bir ölçüde yansıtabilen, "hayali bir düşman figürü"yle mücadele halindedir. Dayının "bilinçdışı", düşmanlık ve kırkançlıkla çevrili bir evrende yaşadığı yolunda bir bilgiye sahiptir: Bu bilgi, onu kendi sanrılarının yarattığı tehlikelere karşı, bir tür "kendini koruma ironisi"nin içine hapseder. Ancak, dayının "kendini koruma ironisi"ni yansıtan davranışlarının, diğer karakterlerin perspektifinden, "kendisini ele verme ironisi"ne ve "dramatik ironi"ye ilişkin izlenimler uyandırması söz konusudur. Daha genel bir çerçeveden görüldüğünde ise, dayının ve bütün ailenin içinde bulunduğu koşullar, bir "durum ironisi" olarak nitelendirilebilecektir: İran, kontrol edemediği güçlerin elinde oyuncak olmuştur. Dayı, "hayal ettiği" bir düşmanla mücadele ederken, gerçek hayatta, İran (diğer aile bireyleri), karşı koymayı düşün(e)mediği bir tehditle başbaşadır. Dayının kuruntu niteliğindeki korkusu, ülkenin bütünü için acı bir gerçeklik oluşturur. Öte yandan, dayının hayali bir düşmanlık yüzün-

den gösterdiği "aşırı tepkiler", İran'ın gerçek düşman karşısındaki "tepkisizlik"iyle karşıtlık oluşturmakta, bu durum yapıta hem ironik hem de satirik bir boyut kazandırmaktadır: Ya dayının durumunda olduğu gibi mücadele edilen düşman ve hedef "hayali"dir; ya da İran genelinde olduğu gibi, "gerçek düşman" karşısında savunmadan büsbütün vazgeçilmiştir. Bu olgu, romanın temel ironilerinden birinin, mevcut durumu algılamakta ve tepki göstermekteki yetersizliklere yöneltildiğinin bir göstergesidir: Durumu kendi öznel koşullarından gören dayı için Muecke'nin tanımladığı "spesifik ironi"nin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bir ülke olarak İran içinse "genel ironi"den söz edilmesi doğru olacaktır. Bunun yanı sıra, romandaki ironilerin bir bölümünün Booth'un "sabitlenebilen ironi" kavramı çerçevesinde değerlendirilebileceği kanısındayız. Aşağıda daha kapsamlı biçimde ele alınacağı gibi, burada, ironinin belirli "söylem ve yorum toplulukları"nın ortak tutumunu yansıttığını, bu açıdan, hem bir kimlik duygusunu doğrulamakta işlevsel olduğunu, hem de bir farkındalık durumunu vurgulamayı amaçladığını söylemekle yetiniyoruz. Bu da, ironinin farkındalık sağlama ve bilgilendirme (höristik) işlevleriyle uyum halindedir.

Romandaki karakterlerin konuşmalarının analizi, ironinin oluşumunda dilin işlevine dikkatimizi çekmektedir. Dayının şiirsel ifadelere merakı, destan üslubunu benimseyen abartılı ve süslemeli dili, bu kişiliğin gerçeklerden "dile kaçtığının" bir simgesi olarak alınabilir. Dayı, halktan kişileri temsil eden bir karakter olan anlatıcının babası ile çatışmasında, daima şiir dilinden yola çıkar. Napoleon Dayı ve akrabalarının çiçek ve bitkilerle bağlantısı da bu kapsamda ele alınmalıdır. Dayı, kaybolmuş bir ihtişamın ve kişiliğin, "hiperbolik" ifadeler aracılığıyla "dilde" yeniden kurulmasına çalışmaktadır diyebiliriz. Bu durum, dayı ve ailesinin, "bayağı" gerçek hayatı "sahte destan" (mock heroic) üzerinden aşmaya çalıştıklarının bir

göstergesi olarak da ele alınabilir. Dayı'nın bir tür komik ikizi olan Maş Kasem ise, bir yandan abartısı ve bir yandan da "sahte şahit" olma özelliğiyle bu ironiyi güçlendirir. Maş Kasem'in "Ne yalan söyleyeyim, bir ayağımız çukurda..." sözleri ile başlayan cümleleri, ironik bir biçimde, söylenenin tam tersinin doğru çıkacağının belirtisidir. Dayı ile bir tür *Don Quixhote*-Sancho Panza ilişkisi içinde olan bu karakter, ironinin "sinik" yanını da temsil eder. Romanın sonunda, Maş Kasem'i, dayıyı tümüyle içselleştirmiş olarak ve aynı yalan dünyayı devam ettirirken görürüz. Ancak, dayı için "tehditten kaçış" yolu olan bu hayal dünyası, Maş Kasem'de, daha çok kişiliğin yeniden kurgulanmasını içeren, zevk amaçlı bir faaliyete dönüşmüş gibidir. Ailenin yegane püriteni olan anlatıcı, bu gerçeği keşfettiği zaman, Maş Kasem'den uzak durmayı tercih eder. Benzer biçimde, sevdiği diğer kişi olan Asadullah'ın cinsel aşırılığından da uzak duracaktır. Metindeki ironi, bu noktada, satirik ahlak eleştirisinin keskinliğini artırmakta, bir yandan da, "ahlakçının duygusal ve fiziksel yalnızlığını" sergileyerek kötümser bir tablo çizmektedir. Zaten, romana canlılığını kazandıran renkli tablo da dağılmış, günümüz İran sanatının gözde bir teması olan sürgün ve "anımsama" temelli bir anlayış onun yerine geçmiştir.

Bu noktadan itibaren, yukarıdaki hususları daha ayrıntılı biçimde ele alabiliriz: İroninin genel olarak eleştirel bir tavır gösterdiğini belirtmiştik. Bu eleştiri, toplumsal ölçekli olarak düşünüldüğünde, mevcut bir sistemin alternatif ve yeni bir sistem adına değiştirilmesi çağrısını içerdiğini söyleyebiliriz. *Dayım Napoleon*, bu kapsamda, İran'ın eski düzenine yönelik eleştirel bir tavrı ifade eder. Ancak, söz konusu eleştiri, asıl anlamını, insan yaşamının evrelerini ve dünyanın genel işleyişini de içeren daha kapsamlı bir ironinin bir parçası olarak görüldüğünde kazanacaktır: Nitekim, anlatıcı karakterin bir çocukluk anısından yola çıkarak, zorunlu olarak yatırıldığı

öyle uykusundan âşık olmasına kadar uzanan olayları anlattığı giriş bölümü, çocukluk döneminin kaçınılmaz zorunluluklarına, en çok da "öznel zaman algısı"na, bu zamanın "yavaşlık ve tekrarlılık" özelliğine ilişkin ironik bir "itirazı" dile getirmektedir. Söz konusu tasvir, hem dünyanın kurulu düzeninin sıkıcılığına ilişkin bir yakınmayı (zorunlu ve kaçınılmaz öğle uykusu) hem de bu düzenin sağlamlığına ilişkin bir güvenlik duygusunu (öğle uykusu alışkanlığının hayat boyunca devam edebileceğine ilişkin beklenti) içerir. Bu yönüyle de ironinin "çift-duygululuk"unu temsil etme özelliğindedir. Ancak, romandaki, çocukluk çağına ilişkin bu genel ironinin, hızla spesifik bir durum ironisine dönüştüğünü de belirtmeliyiz: *Dayım Napoleon*'da, asla değişmeyeceği sanılan "düzen" aslında bozulmak üzeredir. Hem anlatıcının yaşamı, hem de temsili bir kişilik olarak "İran'ın yaşamı" şiddetli bir değişim evresine girmiş bulunmaktadır. Aslında, bu süreç daha önceden ortaya çıkmış, dayının sanrısal maceralarında tersine çevirmeye çalıştığı bir "dönüşüm", mevcut sistemi sarsmaya başlamıştır. *Don Quixhote*'un serüveniyle paralellik taşıyan bu süreç, roman boyunca açımlanacaktır. Ülkenin eski sistemi ya da "kapalı ideoloji"si, dayının konuşmalarını süsleyen ve arkaik kahramanlık destanlarına ait olup, anakronizme dayalı bir komik duygusu uyandıran, "hiperbolik" savaş figür ve tasvirleriyle temsil edilir. Bu sistemin bir ucu dayının çiçek sevgisine ve eski edebiyata ait kalıntılarla süslü estetik anlayışına kadar uzanmaktadır. Eski düzenin diğer üyeleri olan aile bireyleri ve akrabalarsa, bu çöküş sürecine, cinselliğe "düşmek" suretiyle karşılık vermektedirler. Bu noktada, anlatıcının daha alçakgönüllü bir çevreden gelen babasının, değişim sürecinin ve yeni bir ideolojinin temsilcisi olup olmadığı sorgulanabilir. Ancak, burada da, anlatıcının babasının temsil ettiği "yeni" bir ideolojiden çok, eski sistem içinde bir yer paylaşımı kavgasının verildiğine ilişkin ipuçları mevcuttur. Bu durumda, metindeki

ironi, dayıyı olduğu kadar anlatıcının babasını da içine alır diyebiliriz. Söz konusu varsayım kabul edilirse, romandaki ironinin "sabitlenemediği"ni ve *Dayım Napoleon*'daki bütün karakterlerin pozisyonlarını tahrip edecek "zincirleme" ironilere dönüştüğünü de söylememiz mümkündür. Booth'un tanımladığı bu "sabitlenemeyen ironi"nin, *Dayım Napoleon* özelinde, Muecke'nin tanımladığı "genel ironi"yle örtüşüp örtüşmediği hususu ise tartışmalıdır. Konuyu şu sorular üzerinden açabiliriz: Romandaki olayların geçtiği sıralarda, İran kendi kaderine hakim olabilir miydi? 20. Yüzyılın ilk yarısının sonlarına kadar geçen dönemde, Batı'nın saldırısına uğrayan bir sistemin direnme şansı var mıydı? Bu soruya "hayır" cevabı verildiği takdirde, ironinin yöneltildiği karakterlerin, ne yaparlarsa yapsınlar kendilerini kurtaramayacakları koşulları gösteren bir "çözümsüzlük ironisi"nin, *Dayım Napoleon*'un temel ironisi olarak kabul edilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Bu soru, günümüz koşullarında da tekrarlanabilecektir: Çağdaş İran, içinde bulunduğu genel ironi koşullarından ve "kurban" olmaktan kaçınmayı başarabilir mi? Frye'ın benzer perspektifinden yola çıkarsak, "dünya tiyatrosu"ndaki "izleyici devletler"in nazarında çözümsüz bir durumla (ABD ile girişmiş olduğu mücadele) karşılaşmış olduğu halde, çözümü bildiğini ve başaracağını (ABD'yi yenilgiye uğratmak) düşünen İran'ın, "dramatik ironi"ye kurban düşmek üzere bulunan bir devlet olduğunu mu kabul etmeliyiz?

Bu noktadan itibaren, daha teknik bir konuya geçerek, ironinin "dissimulatio" ve "simulatio" kavramları üzerinden işlevsel olduğu yolundaki kuramı örneklendirmeye çalışacağız. Bu kapsamda, Maş Kasem'in sürekli olarak tekrarladığı "Ne yalan söyleyeyim, bir ayağımız çukurda..." pelesengi ile Asadullah Mirza'nın cinsellikle ilgili imalarda bulunmak için kullandığı "San Fransisco'ya gitmek..." mecazını ele alacağız: Kronik bir yalancı olan Maş Kasem, bu "yeteneği" ile Napo-

leon Dayı'nın hem yardımcısı hem de kışkırtıcısı olarak özellikle ironik bir pozisyonu temsil eder diyebiliriz. Öncelikle, söylediği her şey yalan olduğu halde asla yalan söylemediği iddiası, bu karakteri başlangıçtan itibaren ironik bir işlevle yüklemektedir. Maş Kasem'in rolünü ne derece ciddiye aldığı ise belli değildir. Dayının hayalinde kurduğu ihtişamlı geçmişin bir parçası olmakta ısrar eder; ancak bunu neden yaptığı tartışmalıdır. Bir açıdan, Napoleon Dayı'nın paranoyasını paylaştığı söylenebilir. Ancak bir başka açıdan bakıldığında, Maş Kasem'in yalancılığının ardında başka motiflerin bulunduğunu da söyleyebiliriz. Sürekli övünen bir "*alazon*" sayabileceğimiz Napoleon Dayı'nın yanında, Maş Kasem, kişisel çıkar motifiyle hareket eden bir "*eiron*" olarak da görülebilir. Romanın sonunda, anlatıcı karakterin Maş Kasem'i zengin bir adam olarak bulması, üstelik bu yeni zengin adamın Napoleon Dayı'nm bütün serüvenlerini içselleştirerek kendisine ait hatıralar olarak çevresine anlatıyor olması, bu figüre karanlık bir ton kazandırmaktadır. Anlatıcı kişi, Maş Kasem'le görüşmek ve kendisini tanıtmak istemez. Belki onun oyununu bozmaktan kaçınır, belki de çocukluğunun bu sevilen kişisini kaybetmiş olmanın rahatsızlığı içindedir. Özetle, Napoleon Dayı ve Maş Kasem'in ilişkilerinde kesin bir "–mış gibi yapma" durumu olduğunu söyleyebiliriz. Dayı, önceleri reddettiği bu yardımcı figürü daha sonra serüvenine katmakta tereddüt etmemiş, Maş Kasem'se, çok daha sonraları, dayıyı bütünüyle kendi varlığına katmış ve bu hayali hikâye sanki kendisinin "–miş gibi" davranmaya başlamıştır. Burada, her iki figürün de, birbirlerine karşı ironik bir pozisyonda bulunduğundan söz edebiliriz. Napoleon Dayı-Maş Kasem ilişkisinde, bir başka ironik pozisyonsa izleyicilere aittir. Yalan olduğunu bildikleri bu maceralara inanmış görünmeleri başka ironilere kaynaklık ederken, söz konusu yalanı bozmaya çalışan tek kişi olan anlatıcının babası da, bir süre sonra, niyetini gizleyerek ve düş-

manıyla aynı fikirdeymiş gibi davranarak, mücadelesine diğer karakterlerin yaptığı gibi, dissimulatio-simulatio teknikleri üzerinden devam etmeye karar verir. Böylece, dayının ruhsal dengesini bozmayı başaracaktır. Bu durum, ironinin nihai olarak yıkıcı bir amacın hizmetinde kullanımını örnekler diyebiliriz.

Romanın bir başka önemli kişisi olan Asadullah Mirza'nın "San Francisco'ya gitme" mecazı ise "cinsel ilişkide bulunma" anlamına gelmekte, Asadullah, "San Francisco'ya gitme"yi, anlatıcı karakterin sevgilisine kavuşmasının tek yolu olarak öne sürmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Asadullah'ın cinsellik düşkünlüğünün eski bir hayal kırıklığını örtmeye yarayan bir maske olduğunu anlarız. Kibar ve âşık Asadullah, sevgili eşini kaba saba bir Araba kaptırmıştır. Bu durumda, ruh inceliklerini bir yana bırakıp aşkın yerine kaba bir cinsellik düşkünlüğünü geçirmiştir. Bu tavrıyla, kadınlara karşı düşmanca bir tutum içinde olduğu da söylenebilecektir. Kadınlara çok düşkün görünen bu kişi, aslında kadınlarla kişisel/duygusal yakınlık kurmaktan kaçınmaktadır. Yani, yaptığının tam tersini ifade eden "ironik" bir tavır içindedir. Asadullah'ın bütün kibarlığına, düşünceliliğine ve sevgisine karşın, eşinin pis ve cahil bir Arapla kaçması, bir yandan da Arap-İran rekabetini akla getirir. Asadullah'ın temsil ettiği İran da onun gibi değer verdiği şeylerin ihanetine uğramış ve teselliyi dünyevi zevklere dalmakta bulmuştur. Bu durum, romanın cinselliği vurgulayan dokusunu anlamamıza da olanak sağlar. Bu açıdan bakıldığında, cinsellik ve cinsellikle ilgili konular, kriz halindeki bir toplumun yaşama mücadelesinde saptığı bir yan yol olarak görülecektir.

Romandaki ironik yapı, "söylem ve yorum toplulukları" kavramları açısından incelendiğinde ise şunlar söylenebilir: Hutcheon'ın öne sürdüğü gibi, ironi grup dayanışmasını ve aidiyet duygusunu pekiştirmekte kullanılan bir araç olarak işlev

görüyorsa, Napoleon Dayı'nın İran toplumu tarafından nasıl karşılandığına bakılmalıdır. Yapıtın ve bu yapıttan uyarlanan dizi filmin çok tanınmış olması, İran toplumunun önemli kesimlerinin romandaki ironiye karşılık verdiğini, fars üzerinden sunulan güldürücü ögelerin yanı sıra, ironik yapının da, toplumun kendi kendisini eleştirmesine olanak sağladığını gösterir. Bu toplum, kuşkucu özellikleri ağır basan bir toplumdur. Sanata ve güzelliğe düşkün olmakla birlikte, hayatın güçlükleri karşısında ciddi ve olumlu bir direniş sergileyemediği görülmektedir. Cinsellik ve para hırsı diğer bütün faaliyetlerin yerini almış gibidir. Bu durum, dünyayı değiştiremediği için hayal aleminde yaşayan bir toplumun durumudur. Bu yüzden, romandaki ironinin İran toplumunun kendi kendisine ilişkin algısını yansıttığı ve pekiştirdiği söylenebilir. Romandaki "komik unsurlar" bu eleştirinin hem yöneltilmesinde, hem de yumuşatılmasında rol oynamaktadır. Anlatıcı karakterin temsil ettiği "ses" ise bir romantiğin sesidir. Ne babasının ve dayısının güç mücadelelerine katılır, ne de Asadullah'ın kaba cinselliğine ilgi duyar. Bu haliyle her üç karakterin de teşhir edilmesine olanak verir. Bununla birlikte, bu karakterlere yönelik eleştirinin sevgisiz bir eleştiri olmadığına da dikkat edilmelidir. Bu açıdan, farsın içinden zaman zaman "humor"un insan sevgisi taşıyan ışıltısının belirdiğini de görürüz.

Olayları anlatıcı karakterin gözlerinden gören okuyucunun hangi tarafı tutacağı konusu ise tartışmalıdır. Taraflardan hiçbiri öbüründen daha haklı görünmemektedir. Öte yandan, anlatıcının kendisi de tam anlamıyla özdeşleşilecek bir kişilik değildir. Platonik bir aşk anlayışına sığınmış, insan ilişkilerinden el etek çekmiş gibidir. Bu durum, dayının büyüklük hayalleri, Asadullah'ın cinsellik düşkünlüğü, anlatıcının babasının acımasız intikamcılığının yanı sıra, hayattan uzaklaşmanın bir başka yöntemi gibidir. Ancak bu tür bir uzaklaşmanın Pyrho'nun "*ataraxia*"sına karşılık geldiğini söylemek

zordur. Anlatıcının nihai tutumu, bu dünyanın çıkmazlarını görmüş ve sakin bir gülümsemeyle geri çekilmiş bir bilgenin tutumunu yansıtmaktan çok, hayal kırıklığına uğramış bir kişinin geri çekilişini hatırlatır. Anlatıcının Maş Kasem'le nihai karşılaşması da, bu "sinik" geri çekilişi destekleyen son darbe özelliğini taşır diyebiliriz. Romandaki karakterler ya hırslarının esiri oldukları bir hayatı tamamlayarak uzaklaşmakta, ya da eski kötü alışkanlıklarını yeni boyutlara taşımaktadırlar. Bu durum karşısında, anlatıcı karakter, hayata dair bütün umutlarını kaybetmiş gibidir. Burada belki de şu söylenebilecektir: *Dayım Napoleon*'da, hemen bütün karakterlerin simgelediği ironik perspektifler mevcuttur. Okuyucu bütün bu perspektifleri görmekte, karakterlere belirli ölçülerde sempati duymaktadır. Romanın genel etkisi, söz konusu perspektiflerin tümel etkisiyle açıklanabilir. Bu çerçevede, ana-anlatıcının, romanın en çekici kişisi olmamasının yanı sıra, nihai olarak ulaştığı kötümser felsefe de, bazı okuyucular tarafından reddedilmesi sonucunu vermiş olmalıdır. Öte yandan, diğer bazı "yorum toplulukları" açısından bakıldığında, anlatıcının romantik bir çocuk-delikanlının perspektifini yansıttığını söyleyebiliriz. Anlatıcı bu özelliğini metnin sonuna kadar korur. Burada, anlatıcının ağzından konuşur gözüken yazarın perspektifi de ele alınmalıdır. Anlatıcı ile yazarı özdeş kabul ettiğimiz ölçüde romanda "kişisel ironi"nin varlığından söz edebiliriz. *Dayım Napoleon*'da "eski İran" yıkılmakta, yerini alacak yeni bir sistem ise doğamamaktadır. Acaba yazar, anlatıcı da dahil olmak üzere, bütün İran toplumunun bir çıkmazını mı sergilemek ister? Eğer öyleyse, bu perspektif büyük ölçüde bir pesimistin perspektifidir diyebiliriz.

Dayım Napoleon'daki ironilerden biri, kadın-erkek ilişkilerindeki çatışmalı durumdan kaynaklanır: Anlatıcının ve Asadullah'ın temsil ettiği erkekler, kadınlarla olan ilişkilerinde ihanete uğramış kişilerdir. Bunun etkisiyle anlatıcı yalnız-

lığı seçerken, Asadullah tek bir kadına bağlanmayı reddetmiş ve bir playboy haline gelmiştir. Buna karşılık, erkekler kadınların perspektifinden görülmez. Faruk Laka ve Aziz el Sultani gibi olumsuz figürlerin temsil ettiği kadınların dışında, olumlu olarak nitelenebilecek başlıca iki karakter, kendilerine sorunlarını anlatmaları için yeterli rol verilmemiş olan anlatıcının annesi ile dayının eşidir. Bu kadınların ne hissettiklerini ve hareket alanlarının genişliğini ancak tahmin edebiliyoruz. Anlatıcının annesi, zaman zaman ağlayarak ağabeyiyle kavga etmemesi için kocasına yalvarır. Ancak, dayının eşinin hiçbir tepkisini bilmeyiz. Diğer kadınlar ya Kamer gibi aptal, ya Aziz el Sultani gibi para ve cinsellik düşkünü, ya Faruk Laka gibi dedikoducu, ya Recep Nine ve Ahtar gibi adi ve manipülatiftir. Nihayet, anlatıcının sevgilisi Leyla da en sonunda sevmediğini öne sürdüğü Puri ile evlenir ve ondan çocukları olur. Bu durum, romanın kadınlara yönelik ironik tutumunu belirginleştirmektedir. Öte yandan, erkek karakterler de benzer zaaflarla doludur. Ancak anlatıcının kendisi, Asadullah ve bir ölçüde de Maş Kasem, zaaflarının dışında iyicil bir potansiyele de sahip olmalarıyla, bu grubun dışında kalır. Öte yandan, romanın sonunda ulaşılan nokta, bu kişiliklerin de sınırları olduğunu gösterir ve *Dayım Napoleon* geleceğe yönelik gerçek bir umut ışığı bırakmadan biter. Bu nedenle, *Dayım Napoleon*'daki ironinin Muecke'nin tanımladığı "düzeltici ironi" olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Anlatıcının kendisine yönelik tutumu muhtemelen "kendi kendisinin ironisi" kapsamında değerlendirilebilir. Leyla'ya yönelik beklentileri boşa çıkmış, bu da onun saf bir romantik olduğunu göstermiştir. Bu açıdan bakıldığında, romandaki ironinin hedefinin karakterlerin tamamı olduğunu söylemek mümkündür.

Teknik açıdan bakıldığında, metnin satir ve farsa yöneldiği bölümlerinde "açık ironi"yi yaygın biçimde kullandığını söyleyebiliriz. "Kapalı ironi" ise ana karakterlerin daha çok yorum

gerektiren davranışları açısından söz konusudur. Bu nedenle, yukarıdaki fikir yürütmelerimiz, az çok "kapalı ironiler" üzerine yapılmış fikir yürütmeler olarak kabul edilmelidir. Romanda, "dramatik ironi" ve "durum ironisi" yaygın biçimde kullanılır. Hem karakterlerin hem de İran'ın genel durumu bu tür ironilerin kullanım alanını oluşturmaktadır. Maş Kasem gibi bazı karakterlerin "kendini azımsama ironisi"ni örneklendirdiklerini de söyleyebiliriz. Akılsız Kamer belki "saflık ironisi"ni örneklendiren ve söyledikleriyle bazı gerçeklerin anlaşılmasına yol açan bir karakter olarak kabul edilebilir. Genç kadının, annesinin üvey babasının penisini kesmek istemesiyle ilgili olarak söyledikleri, hamile kalması ve hamileliğiyle ilgili olarak söyledikleri, hep "saflık ironisi"nin örnekleridir. Buna karşılık, hem Dostali hem de Aziz el Sultani sık sık "kendini ele verme ironisi"ni örneklendirirler. Aziz el Sultani, aç gözlülüğü, dış görünüşe verdiği önem, erkeklerin ilgisine karşı koyamaması gibi özellikleriyle, kendi kendisini teşhir eden bir karakterdir. Dostali ise Aziz el Sultani'nin bir tür erkek versiyonu olarak görülebilir.

Romancının "şahsi olmayan ironi"yi kullanıp kullanmadığı ise tartışmalı bir konudur. Anlatıcı tonun, yazarı temsil ettiği ölçüde, sakin ve dingin bir ton olmadığını burada anımsatmamız yararlı olacaktır. Bu tür ironinin gerektirdiği sakin, mesafeli ancak saçma ve tuhaf şeylerden bahseden bir sesin romanda mevcut bulunmadığı kanısındayız. *Dayım Napoleon*, genel olarak "çözümsüzlük ironisi"nin örnekleriyle doludur. Özellikle, anlatıcı karakterin, romanın sonunda ulaştığı yalnızlık noktası, insan ilişkilerinden kaçınması hali, bu tür ironinin bir örneği olarak algılanmalıdır. Roman, ironinin komik ve trajikle bağlantısı açısından ele alındığında, bazı karakterlerin fars karakterleri olarak kaldıkları, "gülünç" olmanın ötesine geçemedikleri görülür. Aziz el Sultani, Dostali ve Faruk Laka gibi figürler bu kategoriye girer. Napoleon Dayı ise hayatını

tüketen paranoid bir tutkunun kurbanı olarak "gülünç"ün ötesine geçer ve trajik boyutlar kazanır. Asadullah ve "anlatıcı", hayat hikâyelerinde patetik unsurlar bulunmakla birlikte, trajik değil komik karakterler olarak kalırlar. Bunun bir nedeni bu kişilerin "hikâyelerinin" henüz "sonlanmamış" olmasıdır: Trajedi, yapısı gereği, final noktasından bakılmayı gerektiren bir türdür. Öte yandan, metnin kanımızca en ilgi çekici kişisi olan Maş Kasem, romanın sonunda hiç umulmadık bir noktaya gelir. O zamana kadar başkalarının kullandığı bu figürün, aslında çevresini kendi hikâyesini kurgulamakta kullanmış olduğunu, ya da "evrensel ironi"nin bir örneği olacak biçimde, son zamanlarında, böyle bir olanak bulduğunu söyleyebiliriz. Maş Kasem bu yönüyle "sinik" bir kişilik özelliği taşır. Aynı zamanda, yazarın, romanın sonunda okura oynadığı ironik bir oyunu temsil eder. O zamana kadar sevilen ve iyi bir sona ulaşması arzu edilen bu kişiliğin, en umulmadık biçimde karşımıza çıkması, ironistin "kapalı ironi"sinin nihayet yüzeye çıktığı bir final noktasını oluşturur. Bu açıdan bakıldığında, Booth'un "sabitlenebilen ve sabitlenemeyen ironi" kavramlarının, Maş Kasem'de bir uygulama alanı bulduğunu söyleyebiliriz. Bu kişiliğin serüveni de henüz sona ermemiştir ve o zamana kadar uyandırdığı izlenimleri silen bambaşka bir yüzü ortaya çıkmıştır. Maş Kasem'in serüveni ne şekilde devam edecektir? İyilik, sadakat, efendiye bağlılık gibi geleneksel "hizmetçi" değerleri tersine çevrilmiş, eski hizmetçi, efendisinin yerini gaspetmiştir. Bu durum, bir yandan da, İran'ın değişen değer yapısının ironik bir eleştirisini oluşturur. Burada unutulmaması gereken bir konu, Maş Kasem'in servete kavuşmasında eski ailesi tarafından dolandırılmasının etken olduğudur. İşin aslına bakılacak olursa, Napoleon Dayı'nın kendisi de sahip olmadığı bir kişiliği (Napoleon'un kişiliği) gaspetmiş ya da kurgulamıştır. Bu açıdan, Maş Kasem'in yaptıkları, her zaman olduğu gibi, dayının yaptıklarının bir devamı ve tekrarı sayılmalıdır.

Romancının karakterlerle ilişkisi ayrıca dikkate alınması gereken bir konu oluşturur. Burada, psikanalitik bir perspektifi de kullanarak Napoleon Dayı'nın büyüklük sanrılarından, metnin genel kadın aleytarlığma varana dek, yazarın biliçaltının yansıtıldığı bir dizi olgudan söz edebiliriz. İroninin psikanalitik açıdan hem dış dünyaya karşı bir savunmayı, hem de zıt isteklerin aynı anda ifade edilebilmesine olanak verdiğini düşünecek olursak, yazarın karakterleri üzerinden başardıklarını yeni bir gözle görmemiz gerekir. Diyebiliriz ki, metin, genel olarak cinselliğe ve özel olarak da kadınlara yönelik çift-duygulu bir tavrın ifadesidir. Bu yönüyle, insan kişiliğinin yaralanabilirliği gerçeğinden yola çıkan ve bu yüzden savunmayı hedefleyen bir eğilimi gösterir.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Ağaoğlu, Adalet; *Ölmeye Yatmak*, Remzi, İstanbul, 1973.

— *Bir Düğün Gecesi*, Remzi, İstanbul, 1979.

Al Aswany, Alaa (Alâ el Asvani); *The Yacoubian Building*, trans. Humphrey Davies, HarperCollins Publishers, New York, 2005.

Atay, Oğuz; *Tutunamayanlar*, İletişim, İstanbul, 1985.

Bakhtin, Mihail; *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington,1984.

— *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, trans. R. W. Rotsel, Ardis, Ann Arbor, 1973.

— "The functions of the rogue clown and fool in the novel", *Dialogic Imagination* içinde, trans. C. Emerson ve M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

Bill Ashcroft & Gareth Griffiths & Helen Tiffin, eds.; *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, New York, 1989.

Barbe, Katharina; *Irony in Context*, Northern Illinois University, Philadelphia, 1995.

Barthes, Roland; *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, Collins, Glasgow, 1977.

Boratav, Pertev Naili; İhsan Başgöz ile birlikte; *I, Nasreddin, Never Shall I Die*, Indiana University Press, Indiana, 1998.

Bayless, Martha; *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.

Bentley, Joseph; "Semantic Gravitation: An Essay on Satiric Reduction", *MLN* 30, 1969.

Bergler, Edmund; *Laughter and the Sense of Humor and Superego*, Intercontinental Medical Book, New York, 1956.

Bergson, Henri; *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Green Integer Books, Los Angeles, 1999.

Blackburn, Alexander; *The Myth of the Picaro*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979.

Boratav, Pertev Naili; *Nasreddin Hoca*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

Bodi, Leslie; "Comic Ambivalence as an Identity Marker", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

Booth, Wayne C.; *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974.

J. Bremmer-H. Roodenburg, eds.; "Introduction: Humor and History", *A Cultural History of Humor* içinde, Polity Press, GB, 1997.

Brooks, Cleanth; "Irony as a Principle of Structure", *Literary Opinion in America: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticsm in the United States in the Twentieth Century* içinde, ed. Morton Dawen Zabel, 2:729-41, 1951.

Cebeci, Oğuz; *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İhtaki, İstanbul, 2004.

Christie, Davies; *Jokes and their Relation to Society*, Mouton de Gruyter, New York, 1998.

Cornford, M. F.; *The Origin of Attic Comedy*, Doubleday, New York, 1961.

Dane, Joseph; *The Critical Mythology of Irony*, The University of Georgia Press, Athens, 1991.

de Man, Paul; "The Rhetoric of Temporality", *Allegories of Reading* içinde, Yale University Press, New Haven, 1979.

Dentith, Denis; *Parody*, Routledge, Londra and New York, 2000.

Docker, John; *Postmodernizm and Popular Cultur*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Edwards, Brian; "Verbum Ludens, or The Antic Disposition of words: Towards a Theory of the Comic", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

Elliott, Robert; *The Power of Satire*, Princeton University Press, Princeton, 1960.

Behler, Ernst; *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press, Seattle, 1989.

Evans, W. N.; "The Casuist: A Study in Unconscious Irony", *Psychoanalytic Review*, 61, 1974.

Feinberg, Leonard; *The Secret of Humor*, Rodopi N. Y., Amsterdam, 1978.

Fiedler, Leslie; *A Fiedler Reader*, Stein and Day, New York, 1977.

Fisher, Seymour & Rhoda; *Pretend the world is funny and forever: a psychological study of comedians, clowns and actors*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Hillsdale New Jersey, 198.

Flieger, Jerry Aline; *The Purloined Punch Line*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

— "How to Read Freud on Jokes", *New Literary History*, Vol. 6, No: 2, Winter 1975.
Fletcher, M. D.; *Contemporary Political Satire*, University Press of America, Boston, 1987.
Freud, Sigmund; "The Interpretation of Dreams", *Stantard Edition 4/5*, Hogard, London, 1900.
— "Jokes and Their Relation to the Unconscious", *Standard Edition 8*, Hogard, London, 1905b.
— *Narcissism: An Introduction*, Yale University Press, New Haven, 1991.
— "Mourning and Melancholia", *The Freud Reader*, ed. Peter Gay, Norton Library, New York, 1989b.
— *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Norton Library, New York, 1989.
Frye, Northrop; *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957.
Galligan, E. L.; *The Comic Vision in Literature*, The University of Georgia Press, Athens, 1984.
Gelven, Michael; *Truth and the Comedic Art*, State University of New York Press, New York, 2000.
Genette, Gerard; *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channe Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.
Girard, Rene; *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1977.
Glasgow, R. D. V.; *Madness, Masks, and Laughter: An Essay on Comedy*, Fairleigh Dickinson University Press, London, 1995.
Glickberg, Charles; *The Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nuhoff, The Hague, 1968.
Green, D. H.; "Irony in the Medieval Romance", *Arthurian Romance: Seven Essays* içinde, ed. D. Owen, Barnes and Noble, New York, 1971.
Gölpınarlı, Abdülbaki; *Melamilik ve Melamiler*, Elif Kitabevi, İstanbul, 2006.
Graf, Fritz; "Cicero, Plautus and Roman Laughter", *A Cultural History of Humor* içinde, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press, GB, 1997.
Griffin, Dustin; *Satire a Critical Reintroduction*, The University Press of Kentucky, Baltimore, 1994.

Guilhamet, Leon; *Satire and the Transformation of Genre*, University Of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990.
Gurevich, Aaron; "Bakhtin and his Theory of Carnival", *A Cultural History of Humor* içinde, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press, GB, 1997.
Gurewitch, Morton; *Comedy; The Irrational Vision*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.
Gülcemal; *Mylassiad*, Kırmızı Korsan, İstanbul, 2006.
Gürpınar, Hüseyin Rahmi; *Şıpsevdi*, Atlas, İstanbul, 1971.
Gurewitch, Morton; *European Romantic Irony*, Diss., Columbia University, 1957.
— *The Ironic Temper and the Comic Imagination*, Wayne State University Press, Detroit, 1994.
Gutwirth. Marcel; *Laughing Matter*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.
Hallie, Philip; Scepticism, *Man, and God: Selections from the Major Wtirings of Setus Empiricus*, Wesleyan UP, Middletown, 1964.
Hedbige, Dick; *Hiding in the Light*, Routledge, London, 1988.
Highet, Gilbert; The Anatomy of Satire, Princeton University Press, Princeton, 1962.
Hisar, Abdülhak Şinasi; *Fahim Bey ve Biz*, Bağlam, İstanbul, 1996.
— *Çamlıca'daki Eniştemiz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
Hodgart, Matthew; *Satire*, McGraw-Hill, New York, 1969.
Hokenson, Jan Walsh; *The Idea of Comedy*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2006.
Holland, Norman; *Laughing: A Psychology of Humor*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
Hutcheon, Linda; *A Theory of Parody*, Methuen, New York, 1985.
— *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London, 1988.
— Irony's Edge, Routledge, London, 1995.
Hutchings, Patrick; "Bergson's Laughter—A Master Code?", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thomson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.
İleri, Selim; *Hayal ve Istırap*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1986.
Isay, R. A.; "Ambiguity in Speech", *Journal of American Psychoanalytic Association*, Vol. 25:427-452.
Jameson, Frederic; "Postmodernism and Consumer Society", *Postmodern Culture* içinde, ed. Hal Foster, Pluto Press, London, 1985.

— "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 1984.

Jekels, Ludwig; *Selected Papers*, International Universities Press, New York, 1952.

Kayser, Wolfgang; *The Grotesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weinsstein, Indiana University Press, Bloomington, 1963.

Kernan, Alvin; *The Plot of Satire*, Yale University Press, New Haven and London, 1965.

Kirk, Eugene; Menippean Satire: *An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Garland, New York, 1980.

Knight, Charles; *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Kris, Ernst; "Ego Development and the Comic", *Psychoanalytic Explorations in Art* içinde, International Universities Press, New York, 1952.

— & Otto Kruz; *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press, New Haven, 1979 (*Sanatçı İmgesinin Oluşumu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, İst., 2016).

Kristeva, Julia; *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

Koestler, Arthur; *Act of Creation*, The Macmillan Company, New York, 1964.

Konstantinov, Aleko; *Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1972.

George Lakoff & Mark Johnson; *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Leech, Goeffrey; *Principles of Pragmatics*, Longman, London, 1983.

Legman, Gershon; *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor*, New York, Grove Press, 1968.

Le Goff, Jacques; "Laughter in the Middle Ages", *A Cultural History of Humor* içinde, eds. J. Bremmer ve Herman Roodenburg, Polity Press, GB, 1997.

Lewis, Paul; *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, State University of New York Press, New York, 1989.

Lotman, Yuri; "The Text and the structure of its audience", *New Literary History*, Vol. 14, No: 1, s. 81, 1982.

Lynch, William; *Christ and Apollo: The Dimensions of the Literary Imagination*, Sheed & Ward, New York, 1960.

McHale, Brian; *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York and London, 1987.

Mehlman, Jeffrey, ed.; *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis Yale French Studies*, 48, Kraus Reprints, New York, 1976.

Milner, G. B.; "Homo ridens: towards a semiotic theory of humor and laughter", *Semiotica*, 5, s. 1, 1972.

Monroe, Beardsley; *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, Inc. NY, 1958.

Nicoll, Allaryce; *The World of Harlequin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1963.

Ocak, Ahmet Yaşar; *Kalenderiler*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1999.

O'Neill, Patrick; *The Comedy of Entropy: Humor/Narrative/Reading*, University of Toronto Press, Toronto, 1990.

Pezeshkzad, Iraj; *My Uncle Napoleon*, trans. Dick Davis, Mage Publishers, Washington, 1996.

Pamuk, Orhan; *Kar*, İletişim, İstanbul, 2002.

Palmeri, Frank; *Satire in Narrative: Petronius, Swift, Gibbon, Melville and Pynchon*, University of Texas, Austin, 1990.

Paulson, R.; *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 1967.

— *The Fictions of Satire*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1967.

Pearce, Richard; *Stages of the Clown*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1970.

Petr, Pavel; "Marxist Theories of the Comic", *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

Poirier, R.; "The Politics of self-parody", *The Partisan Review*, 35:3, 339-53,

Pollard, Arthur; *Satire*, Methuen, London, 1970.

Purdie, Susan; *Comedy: The Mastery of Discourse*, University of Toronto Press, Toronto, 1993.

Pynes, Samuel; *The Patterns of Hardy's Poetry*, University Of North Carolina Press, Chapel Hill, 1961.

Ramondt, Marie; "Between Laughter and Humor in the Eighteenth Century", *Neophil.*, XV, 1956.

Raskin, Victor; *Semantic Mechanisms of Humor*, Reidel Dordrecht, Netherlands, 1985.

Rawson, Claude, ed.; *English Satire and the Satiric Tradition*, Basil Blackwell, Oxford and New York, 1984.
Recaizade Mahmut Ekrem; *Araba Sevdası*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2004.
Relihan, Joel; *Ancient Menippean Satire*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
Richards, I. A.; *Principles of Literary Criticism*, Routledge, London, 1967.
— *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, Routledge & Kegan Paul, London, 1970.
Roche, Mark William; *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and Critique of Hegel*, State University of New York Press, Albany, 1998.
Rose, Margaret; *Parody: ancient, modern, and postmodern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
— *Parody/Meta-Fiction*, Croom Helm, London, 1979.
Rosenheim, Edward; *Swift and the Satirist's Art*, University of Chicago Press, Illinois, 1972.
Rothbart, Mary K.; "Incongruity, Problem-Solving and Laughter", *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications*, eds. Antony Chapman, Hugh Foot, John Wiley and Sons, London, 1976.
Ryle, Gilbert; *The Concept of Mind*, The Chicago University Press, Chicago, 1949.
Sacerdoti, Giorgio; *Irony Through Psychoanalysis*, Karnac Books, New York, 1992.
Scholes, Robert; *Black Humor*, Bantam, New York, 1965.
Seidel, Michael; "Crisis Rhetoric and Satiric Power", *New Literary History*, Vol. 20, No. 1, Critical Reconsiderations, Autumn 1988.
Shklovsky, Viktor; *Pushkin and Sterne: Eugene Onegin*, trans. M. Holquist, Twentieth-Century Russian Literary Criticism, New Haven, 1975.
— *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher Dalkey, Archive Press, Illinois, 1990.
Stringfellow, F.; *The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation*, State University of New York Press, New York, 1994.
Sully, J.; *An Essay on Laughter*, Longmans/Green, New York, 1902.
Sutton, Dana; *The Catharsis of Comedy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham Maryland, 1994.

Swabey, Marie Collins; *Comic Laughter: A Philosophical Essay*, Archon Books, Hamden Connecticut, 1970.

Swearingen. C. J.; *Rhetoric and Irony: Western Literacy and Western Lies*, Oxford University Press, New York, 1991.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; Beş Şehir, Dergah, İstanbul, 2002.

— *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergah, İstanbul, 1992.

Test, George; *Satire: Spirit and Art*, University of South Florida Press, USA, 1991.

Thomson, Philip; "Is de Sade Funny?" *Comic Relations* içinde, eds. P. Petr, D. Roberts, P. Thompson, Verlag Peter Lang, New York, 1985.

Vilikovsky, Pavel; *Evergreen is...*, trans. Charles D. Sabatos, Northwestern University Press, Illinois, 2002.

Walker, N.; *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*, University Press of Mississippi, Jackson and London, 1990.

Wangh, M.; "Some psychoanalytic observations on boredom", *International Journal of Psycho-Analysis*, 60, 515-527, 1979.

Weinbrot, Howard; *Menippean Satire Reconsidered*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

Welsford, Enid; *The Fool: His Social and Literary History*, Anchor Books, New York, 1961.

Welsh, Alexander; *Reflections on the Hero as Quixhote*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

Wilde, Alan; *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981.

Willeford, William; *The Fool and His Sceptre, Edward Arnold*, London, 1969.

Worcester, D.; *The Art of Satire*, Russell & Russell, New York,1960.

"Türk edebiyat eleştirisinde, 'komik edebi türlere' yönelik kapsamlı bir çalışmanın kaleme alınmamış olması, ironik ve parodik yapılara dayanan modern ve postmodern yapıtların değerlendirilmesinde ciddi sorunlar yaratmaktadır.

'İroni' kavramının ve tekniklerinin yeterince tanınmaması, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi 'ironik yazarlar'ın kapsamlı bir biçimde değerlendirilmesinin önüne geçmiş hatta çoğu zaman yanlış değerlendirilmelerine yol açmıştır. 'Parodik ve satirik' yapılara ilişkin bilgi yokluğu da benzer sorunlara neden olmuş, özellikle çağdaş roman okumalarında karşımıza çıkan postmodern tekniklerin ele alınmasında kullanılacak bazı 'kavramsal araçlar', Türk edebiyat eleştirisinde tümüyle göz ardı edilmiştir. Bilgi ve kaynak yokluğunun salt eleştiri için bir sorun ürettiğini düşünmek saflık olur, aynı zamanda yazar ve okurlar için de ciddi yoksullaşmalara yol açan bir olgudur bu. İşte tüm bu güçlükleri aşmanın yolu kuşkusuz konuyu enine boyuna analiz eden çalışmaların yazılması ve yayınlanmasıdır."

Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*'de hem yukarıda değinilen güçlüklerin üstesinden gelmemize katkı sağlayacak biçimde komik edebi türlerin kapsamlı bir analizini yaparak bu türlere ilişkin bütünlüklü bir tanım sunmakta hem de teorik araçların yapıt analizinde nasıl kullanılacağını mükemmel bir biçimde örnekleyerek eleşiri literatürümüz açısından "dönüştürücü" olacağına inandığımız bir müdahalede bulunmaktadır...



ithaki
www.ithaki.com.tr
facebook.com/ithakiyayin
twitter.com/ithakiyayinlari

23 TL

İnternet Satış:
www.ilknokta.com

9 786053 756224