

Yüksek Lisans Tezi

AHMET MİTHAT EFENDİ'DE MİZAHIN TOPLUMSAL CİNSİYETİ

NURAN KEKEÇ

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Ocak 2014

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

AHMET MİTHAT EFENDİ'DE MİZAHIN TOPLUMSAL CİNSİYETİ

NURAN KEKEÇ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ocak 2014

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Nuran Kekeç 2014

Adnan Kekeç ve Tüm Tersane İşçilerine...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof.. Dr. Talât Sait Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. İnci Özkan Kerestecioğlu
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

AHMET MİTHAT EFENDİ'DE MİZAHIN TOPLUMSAL CİNSİYETİ

Kekeç, Nuran

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Talât Sait Halman

Ocak 2014

Modern edebiyatın kuruluş safhasının en üretken yazarlarından biri olan Ahmet Mithat Efendi, roman ve hikâyenin ilk örneklerini verirken siyasi-sosyal bir dönüşüme de kaynaklık etmektedir. Toplumsal sorumluluk duyarlılığıyla eserlerini kaleme alan yazar, “faideli bilgi” ilkesinden ayrılmadan yeni-geleneksel formda bir toplum inşasının gerekliliğini metinlerinde tartışır. Kitlelilik önceliğiyle hareket eden Ahmet Mithat Efendi, bunu sağlamak için basının olanaklarından faydalanırken tefrika roman ve hikâyeleriyle kendi ideal toplum düzenini ve modern kadın – erkek kurgularını yerleştirmeye çalışır. Bu biçimde kaleme aldığı eserleriyle toplumun her kesimi tarafından ulaşılabilir ve anlaşılabilir olmayı amaçlar; idealindeki geleneksel modern kadınlık-erkeklik formlarına dair görüşlerini bildirir. Bir başka deyişle Ahmet Mithat Efendi'nin, geleneği Batılı ölçütler üzerinden yeniden üretirken öncelikli hedefi toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden düzenlemektir. Topluma yol gösterecek olan kadın ve erkek imgelerini yeni kurmaca biçimleriyle aktarmayı deneyen yazar için geleneksel anlatı özellikleri bir araç olarak belirir. Böylelikle Ahmet Mithat Efendi, dönem okurunun kısıtlı olanaklarının bilincinde, geleneksel anlatı imkânları müsaade ettiği için ideal kadın erkek formlarını kurmaca metinleriyle aktarmış olur. Edebî metinlerinde, cinsiyet kurgularıyla yeni toplum düzenini yerleştirmeye çalışan yazar, bu amaçla mizahi araçsallaştırmaktadır. Yapıcı özelliği doğrultusunda metne yerleştirilen mizahi unsur, ideal toplumsal cinsiyet algısının belirlenmesinde kullanılır; kime, hangi durumda gülüneceğinin sınırı cinsiyet rollerinin toplumsal kabulüyle belirlenir. Bu bağlamda Tanzimat dönemiyle yeniden biçim verilen Osmanlı yurttaşının davranışları ve Batılı normlara göre şekillenen kadın-erkek kimlikleri kurmacanın mekân, mizahın araç olarak işlevselleştirildiği bir düzlemde gerçekleşir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, Modernleşme, Toplumsal Cinsiyet, Mizah

ABSTRACT

THE GENDER OF HUMOUR IN AHMET MITHAT EFENDI

Kekeç, Nuran

MA, Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Talât Sait Halman

January 2014

Ahmet Mithat Efendi, one of the most prolific writers of the establishment phase of modern literature, depicts an age of political and social transformation, while also producing the first examples of novels and stories. In reflection of his social responsibility consciousness, this writer discusses in his texts the necessity of building a society according to neo-traditional forms, without departing from the principle of “useful information”. Acknowledging the advantages of popularization Ahmet Mithat Efendi takes advantage of opportunities provided by the media, in his production of series of novels and stories which depict his view of ideal social order and his conceptualization of modern identities for both men and women. Through such works, and by using media as a channel, he aims to be accessible to all sectors of society and share his views on ideal traditional-modern femininity – masculinity forms. In other words, while reproducing tradition according to Western criteria, his primary goal is to reorganize gender relations. Features of traditional narration function as a vehicle for the author, onto which he transposes the images of men and women who will lead society. Thus, Ahmet Mithat Efendi, aware of the limitations of his contemporary readership and of traditional forms of narrative, inserted his view of ideal gender roles into fictional texts. The writer employs humor for the purpose of combining his view of a new social order with gender identity in his literary texts. Humorous elements contribute both to constructing the text and to determining an ideal gender perception; people and phenomena, though depicted in humorous ways, display a social acceptance of gender roles. In this context, during the Tanzimat period the behavior of the Ottoman citizen and readers’ perceptions of gender identities are shaped according to Western norms Ahmet Mithat Efendi promotes such influences within his fictional works of and he uses humor as a tool to help convince his readership of his ideas.

Key Words: Ahmet Mithat Efendi, Modernization, Gender, Humor

İÇİNDEKİLER

ÖZETiii
ABSTRACTv
İÇİNDEKİLERvii
GİRİŞ1
BÖLÜM I: MİZAHIN KİMLİĞİ VE GÜLMENİN İKTİDARI.10
A. Mizah ve Gülme10
BÖLÜM II: SİYASİ SOSYAL OLANIN MİZAHIN İŞLEVİNE ETKİSİ.22
A. Osmanlı Mizah Basınının Kuruluşu ve Edebî Üretime Etkileri23
B. Ahmet Mithat Efendi'nin Mizahı Yorumlama Biçimi.36
BÖLÜM III: MİZAHIN CİDDİYETİ52
A. <i>Esaret</i> : Ahmet Mithat Efendi'nin "Ensest Endişesi"52
B. Yenilik Meraklısı Bir Osmanlı Erkeği: <i>Gençlik</i> Başında Duman!62
C. <i>Felâton Bey ve Râkım Efendi</i> 'de Kahkahanın Zaferi: Ya Felâton'sun Ya Ona Gülen68
D. <i>Çengi</i> : Masala Kanan Ergen, Yitik Kahraman81
E. <i>Yeryüzünde Bir Melek</i> : Tanzimat Romanında Aranan "Melek" Bulunur.	92
F. Dolap İçinde Dolap Çevrilen Hikâye <i>Dolaptan Temaşa</i> : Bir Görülme Endişesi102
SONUÇ.109
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.118
ÖZGEÇMİŞ125

GİRİŞ

Tanzimat’la birlikte tartışılmaya başlanan Osmanlı – Türk modernleşmesi, Batılı normlara göre şekillenen siyasî, sosyal, kültürel bir toplumsal dönüşüme işaret eder. Yeni bir edebî tür olarak ithal edilen “roman”, bu dönüşümün toplumun bütün katmanlarında fark edilmesini ve denetlenmesini mümkün kılmak amacıyla işlevselleştirilmiştir. Böylece, Batılılaşmanın toplumsal bir proje olarak uygulanabilirliğinin sorgulanması ve sistemli bir şekilde inşa edilmesi, Tanzimat anlatı zemininde, dönem aydınları vasıtasıyla gerçekleşir. Var olan değerlerin muhafaza edildiği modern bir toplum ideali sunmak ve toplumu eğitmek amacıyla yola çıkan Osmanlı aydını, kadınlık ve erkeklik rolleri üzerinden Batılı normlara göre dönüşen bir inşa sürecinin peşine düşer. Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” adlı makalesinde, ilk dönem romanlarının büyük çoğunluğunun toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları irdeleyen metinler olmaları üzerinde durur ve en çok da kadının toplumdaki yeri ile üst sınıf erkeklerin Batılılaşması sorunlarına değinmeleri sebebiyle, bu romanların Türk modernleşmesini mercek altına almak üzere yararlanılması gereken birer kaynak olduğunu belirtir (30). Ardından, Osmanlı aydını için kadının özgürlük sınırını çizmenin, yarattıkları alafranga züppe tiplerle baş etmekten daha çetrefilli bir mesele olduğunu dile getirir (63). Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Ö. Evin, Berna Moran, Cevdet Kudret, Güzin Dino, Jale Parla ve Robert Finn gibi edebiyat

eleştirmenleri de romanı “alafranga züppelik eleştirisi” ve “melek ya da şeytan kadın” imgesi etrafında değerlendirirken Mardin’in çizgisine yakın bir okuma gerçekleştirirler. Bu bağlamda üst sınıf erkeklerin Batılılaşmaması ya da yanlış Batılılaşması “alafranga züppelik” prototipi çerçevesinde kamusal alan üzerinden tartışılırken, kadının kimliği özel alanı ilgilendiren bir sorun olarak melek – şeytan karşıtlığı üzerinden ele alınır. Ölçülü Batılı ve geleneğe bağlı aile formlarını idealleştiren dönemin çoğu romanı, “modern” cinsiyet kurguları üzerinden şekillenen bir ideal Osmanlı toplumu manifestosu olarak belirir. Kadının toplumda nasıl konumlandırılacağı ve erkeğin nasıl doğru Batılılaşacağı sorularına cevap arayan dönem aydını, kurgusal düzlemde idealleştirdikleri gençleri evlendirerek topluma karşı görevlerini yerine getirirler.

Toplumsal tarihçilerin pek çoğu Batılı modern evliliğin Amerika Devrimi ile 1830’lar arasındaki dönemde Amerika’da ortaya çıktığını savunur. Amerika’da ebeveynlerin çocuklarının eşlerini kendi eğilimleri doğrultusunda seçecekleri gerçeğini kabullenmeleriyle daha önceki yüzyıllarda da zikredilen aşk evlilikleri yeniden popüler hâle gelmiş; hatta neredeyse idealleştirilmiştir. Zamanla bu romantik aşk ideali sistemli bir şekilde 19. yy Amerika ve Avrupa’ında yayılırken edebiyatın gücüyle yüceltilir (Yalom 176 -177). Bu modern evlilik biçimleri, kadın ve erkek arasındaki çekim nedeni güçlü olursa olsun cinselliğin evlendikten sonra yaşanmasını şart koşar; evliliğin kimler arasında, nasıl ve ne zaman gerçekleşeceği toplumsal kurallara göre düzenlenir. Yalom’un evlilik reformu olarak nitelediği bu projede, iyi anne ve iyi eş konumu için kadının eğitilmesi birincil koşuldur. Anneliğin ciddi bir iş olarak kabul görmesiyle kadınlar, evlatları için birer ahlâk kalesi, dışarıdan gelen yorgun babalar için de birer sığınak olacaktır (201). Avrupa’da eş zamanlı olarak görülen bu yapısal dönüşüm Osmanlı’nın ihtiyaç duyduğu geleneksel- modern kimliğe de son derece uygundur.

Şemsettin Sami, 1879 yılında kaleme aldığı *Kadınlar* risalesinde kadınlara, “nesil yetiştirici” kimliği sebebiyle iyi bir eğitim verilmesi gerektiğini ve toplumsal ilerlemenin ancak bu şekilde sağlanabileceğini bildirir. Tanzimat modernleşmesinin “iyi anne, iyi eş ve iyi Müslüman” (Zihnioğlu 18) idealleriyle temsil edildiği sürece kaynaklık eden bu anlayış, romanın cinsiyetli bir toplumsal projeye içkin bir şekilde ortaya çıkışının da kanıtıdır.

Susan Moller Okin, *Women in Western Political Thought* adlı kitabında, evliliğin tarihsel gelişim sürecini analiz ederken Rousseau’yu modern ataerkil evlilik modelini yeniden düzenleyen düşünür olması yönüyle ele alır. Okin’e göre, kadınlık ve erkeklik imajları üzerinden kurgulanan Batılı toplum fikri, kadını biyolojik sebeplerden ötürü özel alana hapsederken kamusal alanda erkek işgalinin önünü açar. Kadına doğası gereği isnat edilen bu ikincil konum, onu aileye bağımlı ve erkeğe eklemelenmiş bir toplum yapısına mecbur bırakır. Aydınlanma düşünürü Rousseau, durumu kadının doğasıyla açıklarken kadını ev dışında bir yaşam talep etmeyişi ve ataerkil yapıya itaatle bağlantısıyla yüceltir. Erkek de doğası gereği güçlü, mantıklı, kamusal alanda ailesini temsil eden baba figürü olmayı ve topluma itaat etmeyi öğrenecektir. Bu toplumsal yapıda aile; kadının itaat, erkeğin iktidar alanı olarak belirir (275-284). Bu noktada kamusal - özel alan ayrımının cinsiyet odaklı nasıl geliştirildiğini anlamak adına Rousseau’nun, *Emil Yahut Terbiyeye Dair* adlı kitabında değindiği kadınlık ve erkeklik kurgularına bakmak yerinde olacaktır.

Tanrı kadınları hırçın olmaktan menetmek gayesiyle sokulmak ve kandırmak bakımından kâfi derecede mükemmel; amir geçinmek hususunda ise zayıf yaratmış, yoksa hakaretli sözler yağdırmak üzere kendilerine bu derece şirin bir ses vermemiş, kızgınlık tesiriyle

çehrelerinin altüst olması için bu kadar nazik çizgilerle yüzlerini süslememiştir. Hiddete kapılan kadınlar kendilerini unuturlar. Kadınların birçok defalar şikâyete hakları vardır; fakat tahkir ve tekdire asla. Kadın ve erkek cinsiyetlerini has ve iyi muhafaza etmelidir. Çok yumuşak zevk bir kadının küstah olmasına sebep olabilir; fakat bir erkeği tabiat harici bir mahluk değilse, bir kadının hoş muamelesi er geç yola getirebilir ve onu teshir eder [...] Erkeklerin hoşuna gitmek, onlara faydalı olmak, kendilerini onlara sevdirmek ve saydırmak, küçük iken büyütme, büyüyünce onlara bakmak, nasihat vermek, teselli etmek, hayatı zevkli ve sevimli bir hale koymak... İşte kadınların vazifeleri her zaman bunlar olmuştur. En küçük yaştan beri kendilerine öğretilmesi lazım gelen şeyler de yine bunlardır. Bu esaslı kaideye doğru gidilmedikçe maksat ve gayeden ayrılmış olacağımız gibi, kendilerine verilecek diğer bütün ahlak düsturları da ne kendilerinin, ne de bizim saadetimize faydalı bir şey yapmış olacaktı. (Aktaran Karakoç 18 – 19)

Rousseau'nun bu düşünceleri, kadınlık ve erkeklik formlarının modern ataerkil geleneğe göre nasıl düzenlendiğini gösterir. Yeni modern zamanlarda kadınlık ve erkeklik cinsiyet farklılığını imleyen kimlikler olarak değil, öğrenilmesi gereken cinsel-kültürel temsiller olarak sunulur. Bu temsiliyet dâhilinde modernleşme sürecindeki kadından, bedeninin kültürel bir vaziyeti işaret ettiği ön kabulüyle (Butler 45) toplumsal bir kimlik edinmeyi bilmesi ve ataerkiyle müzakere içinde olması beklenir.

Söz konusu modern ataerkil geleneğin beraberinde getirdiği toplumsal cinsiyet olgusunun Osmanlı modernleşmesine de kaynaklık ettiği görülür. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet olgusunun Tanzimat romanında sistemli bir şekilde ve Osmanlı kültürel

kodlarına göre kullanıldığı görülür. Başlarda, yeni bir tür olarak teknik yetersizlikleri üzerinde durulan romanda, asıl sorunsal “modern” kadın ve erkek kurgularının İslamî geleneğe göre düzenlenmesidir. Romandaki kadın erkek kimliklerinin kuruluşunu belirleyen cinsiyet tartışmalarının kaynaklık ettiği modern ataerkil yapıda, “babalık” önemli bir temsildir. Batıda geleneğin gücü babalık kurumuyla ilişkilendirilirken ilk dönem Osmanlı romanı, babasızlığın getireceği toplumsal çöküşün yaratacağı endişe üzerine kurulur. Osmanlı’da “artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanmayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyorken metinler yetimdirler” (Parla, Babalar ve Oğulları: 15). Bu yetimlik Tanzimat yazınının temel sorunsallarından biri olarak metne yerleşir. “Ahmet Mithat Efendi’de babasızlık, yanlış terbiyeyle eşittir (29)”. Babanın cismanî varlığı bir anlam ifade etmez; İslamî ilkelere göre yürütülen Batı kültüründen beslenen bir eğitim anlayışı makbuldür (33). Namık Kemal de “Aile” makalesinde koruyucu, güçlü baba figürünün bir evin en önemli varlığı olduğunu dile getirir; baba arkadaş, eğitmen, öğretmen, kısacası her anlamda bir rehberdir (54). Babasız topluma kucak açan Tanzimat yazarlarının zorunlu babalığı, Şerif Mardin’in deyişiyle onları “cemaatçi normların bekçileri” haline getirir (428). Toplumsal düzlemde babasızlık sorunu erkek yazar ikamesiyle çözülürken kurmaca düzleminde ataerki ile müzakere içindeki kadın ideali üzerinden ele alınmaktadır. Yeni toplumsal söylem inşasında, erkek yazarlar tarafından kurgulanan kadın karakterler, eril söylemi sürdürmeleri koşuluyla toplumsal özne olmaya hak kazanırlar. Dönemin modern kadını olarak simgeselleştirilen yazar Fatma Aliye de eril söyleme sadık bir gelenek savunucusu olarak belirir. Aliye, Firdevs Canbaz’ın, “Fatma Aliye Hanım’ın Romanlarında Kadın Sorunu” adlı yüksek lisans tezinde, İslam odaklı çözümler üreten muhafazakâr Müslüman bir kadın yazar oluşuyla ele alınır.

Neticede geleneksel- modern bir ideal üzerinden kimlik edinmeye çalışan Tanzimat anlatıcısının, eril söyleme bağı, yeni bir kamusal – özel alan tanımı ürettiği ve Batılı normlara bağlı kalarak bu mekânları cinsiyetlendirdiği görülmektedir. Evlilik sıradan bir toplumsal düzenlemeden ziyade modern cinsiyet kurgularının inşa süreci için denetlenebilir bir toplumsal mekân olarak belirir. Tanzimat sonrası Batıdan esinlenilerek idealleştirilen “kendi rızanla evlen” politikası, alt okumada “toplumsal cinsiyet rolüne göre yaşama görevi”ne evrilecektir. Bu suretle, didaktik yönüyle ön plana çıkarılan Tanzimat romanı, toplumsal cinsiyetli kimlik üretiminde araçsallaştırılır. Okuduğu romandan fazlasıyla etkilenen kadın (Gürbilek, Erkek Yazar Kadın ... 275) imgesi, dönemin sosyal endişesinin mekânsal boyutunu örnekler. Kadının kamusal alanda, cinselliğiyle erkekleri baştan çıkarmasının yaratacağı felaketten endişe duyulurken özel alanda kurduğu hayallerin de bir toplumsal tehde dönüştüğü görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi roman, hikâye ve oyunlarında, bu cinsel inşa süreçlerini ideal kadın ve erkek normları üzerinden denetleyen bir dönem aydını olarak belirecektir. Bu çalışma, modernleşmenin cinsiyetini metinlerinde sistemli ve bilinçli bir şekilde kurgulayan ve toplumu eğitmek amacıyla kurmacayı araç edinen Ahmet Mithat Efendi'nin, yeni toplum idealini benimsetirken mizahtan yararlanma ihtiyacının ortaya çıkışı üzerinde durmaktadır.

Tanzimat dönemi edebiyatının en üretken yazar ve düşünürü, “hâce-i evvel” olarak anılagelen Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) hikâyeleri, romanları, gazete yazıları, tiyatro oyunları ve uyarlamaları, eğitim, felsefe, ekonomi, din ve tarih konulu yazıları ve seyahatnamesiyle döneminin fikrî ve edebî hayatına katkı sağlamış bir aydındır. Edebî geleneğin değişmekte olduğu bir süreçte, Ahmet Mithat Efendi'nin yeni-gelenekçi düşünceleri, dönemin modern edebiyatın kurumsallaşmasında belirleyici

bir konumda yer alır. Ahmet Mithat Efendi için modern edebî türler, yeni geleneksel - modern dünya görüşünü aktarmak için araçsallaştırılmış birer mekândır. Kaleme aldığı edebî metinlerin çoğunda, toplumun eğitim ve gelişim önceliklerine hizmet etmek adına işlevselleştirilmiş bir mizah anlayışı belirlemektedir. Mizahın harekete geçirici ve uyarıcı yönlerinden yararlanan yazar, iyi bildiği geleneksel gülmece unsurlarını kurmaca metinlerinde eğitsel amaçlı kullanır. Bu tezde, yazarın sosyal temalı eserlerinde mizahı ele alış biçimi modern kurmacanın toplumsal cinsiyetli yapısından hareketle değerlendirilmiştir.

Bu tezin yazılış amacı, şimdiye kadar çoğunlukla alafranga züppe tip, yitik kadın kahraman ve ideal kadın-erkek kurguları üzerinden değerlendirilen Ahmet Mithat Efendi'nin metinlerinde mizahın toplumsal cinsiyet odaklı işlevselleştirilmesini araştırmaktır. Metinlerinde kadın sorununa ve yanlış batılılaşmaya dair fikirlerini geleneksel anlatı yöntemlerini kullanarak aktaran yazar toplumsal cinsiyet düzenlemelerini gerçekleştirmek amaçlı mizahtan yararlanmaktadır. Bu doğrultuda, tezin “Birinci Bölüm”ünde, Ahmet Mithat Efendi'nin metinlerinin değerlendirileceği mizahî bağlam ve gülme kuramları ele alınmıştır. Yazarın mizah algısının oluşumuna kaynaklık eden siyasî, sosyal bağlamın incelendiği “İkinci Bölüm”de, “Osmanlı Mizah Basınının Kuruluşu ve Edebî Üretime Etkileri” ve “Ahmet Mithat Efendi'nin Mizahı Yorumlama Biçimi” adlı iki alt başlık yer almaktadır. “Osmanlı Mizah Basınının Kuruluşu ve Edebî Üretime Etkileri” başlığı altında, Osmanlı basın tarihi hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, mizah basınının oluşum süreci incelenmiş ve basının edebî üretime etkileri değerlendirilmiştir. İlk gazetecilerin aynı zamanda edebiyatçı olmaları, edebiyata kaynaklık ederek gelişen bir basın tarihini mümkün kılmaktadır. Tanzimat'la birlikte Batılılaşan topluma kılavuzluk etme iddiasındaki roman türü henüz ortaya

çıkamışken bu kılavuzluk görevini gazeteler üstlenmiştir. Bu bağlamda, ilk dönem gazetelerine bakıldığında, Ahmet Mithat Efendi'nin eğitici eğlence anlayışının kaynağı ortaya çıkmakta ve mizahın topluma ulaşacak “faideli bilgi” adına araçsallaştırıldığı görülmektedir. Öte yandan mizah gazetelerinin ortaya çıkışıyla, araç olan mizah bir amaca dönüşmüş; II. Abdülhamit istibdadı, mizaha karşı yeni sansür politikaları üretimiyle aynı zamanda mizahın ana malzemesini de teşkil etmiştir.

“Ahmet Mithat Efendi'nin Mizahı Yorumlama Biçimi” adlı ikinci alt başlık altında ise, Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyeleri üzerinden mizahı ele alış biçimi incelenerek mizahî bağlamın ana hatları çizilmektedir. Ahmet Mithat Efendi, kurmaca metinlerinde mizahı, “söylemsel” ve “kurgusal” olmak üzere iki şekilde kullanmaktadır. Meddah geleneğinin tesiriyle gelişen mizahî söylem, irdelenen konunun “ciddiyet”ini sarsmadan, ilgi çekmek amacıyla metne yerleştirilen bir öge olarak belirir. Söylemsel mizah, Ahmet Mithat Efendi'nin halk edebiyatından beslendiği bir mizah anlayışına dayanırken; kurgusal mizah, olay örgüsüne bağlı olarak gelişen gülmece anlayışında ortaya çıkar.

Metin analizinin yer aldığı “Üçüncü Bölüm”de ise, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtn Bey ve Râkım Efendi* (1875), *Çengi, Yeryüzünde Bir Melek* (1875) adlı romanları ile *Esaret* (1870), *Gençlik* (1870) ve *Dolaptan Temaşa* (1890) adlı hikâyelerinden hareketle, dönemin siyasî-sosyal kimliği, toplumsal cinsiyet normlarıyla ilişkilendirilerek Ahmet Mithat Efendi'nin mizahî bağlamı irdelenmektedir. Bu bölümde metinlerini sosyal fayda prensibiyle kaleme alan Ahmet Mithat Efendi'nin, edebiyata rağbeti arttırmak için söylemsel ve kurgusal düzeyde mizaha yer verışı ve yeni toplumsal düzene dikkati çekmek için mizahı araçsallaştırması üzerinde durulmaktadır. Özellikle ilk dönem romanında sıkça karşılaşılan evlilik usûlleri, kölelik, ensest tabusu,

yanlış Batılılaşma, ideal kadınlık ve erkeklik kurguları gibi meseleler, dđnemin tđm yazarları tarafından ciddiyle ele alınmıştır. Bu sorunlara eğilen yazarlardan biri olan ve eğitici olmanın aynı zamanda eğlendirici olmayı da gerektirdiğini iddia eden Ahmet Mithat Efendi'nin edebî metinlerinin önemli bir kısmında, toplumun eğitim ve gelişim önceliklerine hizmet etmek adına işlevselleştirilmiş bir mizah anlayışı belirlemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİZAHIN KİMLİĞİ VE GÜLMENİN İKTİDARI

Tezin kuramsal çerçevesinde ele alınan mizahi alt yapı, Ahmet Mithat Efendi'nin toplumsal bütünleyici tavrı göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Ahmet Mithat Efendi, metinlerinde yıkıcı bir tür, eleştirel bir tavır olarak mizaha başvurmaz; tersine eleştirel mizahın iktidar kanalıyla yasaklandığı bir dönemde ideolojik ölçütlere uyumlu bir mizaha yönelmek durumunda kalır. Bu durumdan hareketle parodi, satir, hiciv, gibi eleştirel tavır barındıran mizahi türlere bu bölümde değinilmeyecek, mizah algısı Ahmet Mithat Efendi'nin toplumsal idealine giden birleştirici yönelimi ve amacı özelinde irdelenecektir.

A. Mizah ve Gülme

“Tanrı güldüğünde, dünyaya hükmedecek yedi tanrı dünyaya geldi... Kahkahaya boğulduğunda ışık oldu... İkinci kez kahkahaya boğulduğunda sular oluştu; yedinci kahkahasında ruh doğdu (Sanders 17)”. Bu yaratılış efsanesinde, ilk Mısır Tanrısının kaosla yüzleşip onu kahkahasıyla uzaklaştırdığına ve dünyanın bu kahkahadan doğan coşkuyla oluştuğuna inanılır. Mizahın ne olduğuna ilişkin sorular, yaratılış efsanelerinden bugüne hâlâ cevaplanamazlığını korurken araştırmacılar aslında

bir tanıma ihtiyaç duyulmadığı, mizahın ne olduğunu anlamaktansa hangi toplumlar içinde, hangi bağlamda ve ne şekilde ortaya çıktığının incelenmesi gerektiği yönünde birleşirler. “Bir eski Mısırlı güldüğünde ortaya çıkan neşeyle dünya âdeta yeniden yaratılırken Yahudilerin şakacı Tanrısı, o kil öbeğine bir kahkahayla can verip neden Âdem’i yaratmamış olsun?” (17) Barry Sanders, bu sorunun tarih boyunca ve farklı kültürlerde cevap beklemeksizin defalarca sorulduğunu ve kişinin dünyevî varoluştan kurtuluşunun da aynı şekilde ruhtan kopan kahkahayla nakledildiğini aktarır. Öyle ki bu durum, bütün dünyevî acıların bir gülüşle yerle bir edildiği bir çeşit “tanrılaşma edebiyatıdır” (21). Ruhun tanrısal özüne ilişkin gülme felsefine inanan Cicero da, mizahı kültürel boyutuyla ele alarak “her durumda verilebilecek nükteli bir cevap karşındaki kişiyi kibarca azarlayan bir ruh hali” (Eker 47) sözleriyle açıklar.

Platon hakikat, adalet ve akıl gibi çok çeşitli kuramsal konularda metin üretirken gülmenin felsefesi ve toplumsal işlevi üzerinde de yoğun bir şekilde durmuştur. Sanders bu durumun, Platon’un gülmenin gücüne duyduğu saygıdan kaynaklandığını belirtir. “Platon gülmenin yerleşik düzeni bozguna uğratma gücüne, onun sıkı sıkıya denetlenmiş iktidar saflarını alt üst etmedeki dev kuvvetine saygı duyar” (111). Böylece, gülmenin isyankâr ve toplumsal denetimci yapısından ilk defa sistemli bir şekilde bahsedilmiş olur.

Platon, ideal toplumu düzenleme amacıyla yazdığı *Devlet* adlı yapıtında, gülmenin sınırlarını, “makbul yurttaş” tanımıyla, bekçilerin cinsiyeti üzerinden örnekler. “Gülen Tanrılar”dan bahsedilmesini sakıncalı bulur; II. ve III. Kitaplarda hem insana özgü durumların Tanrıyla temsil edilmesinden duyduğu rahatsızlığını dile getirir, hem de alaya gülen Tanrıların, yurttaşları uygunsuz davranışlara sürükleyebileceğini iddia eder. Gülmeyi insanî bir kamusal eylem olarak kabul ederken Tanrı ve seçkin yönetici sınıfın

bu konuda dikkatli, hatta mümkün mertebe ciddiye alınması gerektiğine vurgu yapar. Bu bağlamda gülmenin, sınıfsal temelli bir belirlenime kaynaklık ettiği görülür.

III. Kitapta, bekçiler sınıfında da gülmenin sakıncalı bir duruma sebep olabileceği tartışılır; taklit için de olsa bekçinin gülünç durumla ilişki kurması sakıncalı bulunur. *Devlet*'te gülünç kişiler, toplumsal yönden kusurlu ve uyumsuzluklarıyla ele alınırken bekçi sınıfının gülünmezliği kesin bir durum olarak sunulur. Platon, VI. Kitapta, kadınlık görevlerini doğası gereği erkekten farklı olarak tasvir eder ve toplumsal uyumsuzluk bağlamında, kadının erkeğe özgü davranışlar sergilemesinin gülünç karşılanmasını makul bulur. Ancak bekçinin gülünmezliği ilkesi, bu toplumsal uyumsuzluk tanımını sarsacaktır. Antik Yunan döneminde kadın bedeninin örtünme geleneğinin kaynağı, Aristoteles'in yorumuna göre, onun vücut ısısının daha düşük olması, yani daha çok üşümesiyle açıklanmaktadır (Sennet 62). Öyle ki, yeterince örtünmeyen kadın bedeni toplumsal bir ezberi bozduğu için gülünç unsur teşkil edebilir. Platon için bu durum gülmenin ahlaklı bir formudur; toplumda cinsiyetine özgü davranamayan bir kadına gülmek mubahtır. Platon sadece bekçi sınıfına dâhil olan kadının, erkekle aynı beden terbiyesi ve toplumsal deneyimden geçtiği için, kadın cinsine özgü gülünçlükten muaf olduğunu bildirir. Bilindiği üzere, bekçilik, onun ideal devletinin bekası için önemli bir kurumdur ve bu kurumun ciddiyeti toplumsal mizah anlayışının önüne geçer. Platon, ayrıca ağlayan kadın, köle, sarhoş ve delilere gülünmesinin sakıncalarına değinir; hatta komedide, eğlence ögesi olarak bile kullanılmamasını salık verir. Platon'un ideal toplum düzeninde, sarhoşluk ve delilik toplumsal bir acz olarak beliren "ahlakî olmayan gülme" durumlarıdır. Bekçi kadın ve ağlayan kadının gülünmezliği ise "toplumsal cinsiyet merkezli gülme denetimi" olarak

belirir. Bu minvalde Platon'un, sınıf ve cinsiyet odaklı bir gülmenin varlığından bahsettiğini söylemek mümkündür.

Sanders, Platon'un *Yasalar*'da gülmeyi, genel yasaklar üzerinden yeni görev ve sorumluluklara dönüştürdüğünü aktarır. Kurumlarla alay etmekle, sıradan yurttaşla alay etmenin farklı şeyler olduğunu belirten Sanders, Platon'un net bir şekilde diğer insanlarla alay etmeyi yasakladığını ve gülmeyi ciddi bir denetime tabi tuttuğunu bildirir: "Öfkeli sözlerle ya da eylemlerle bir başka insana zarar verme ağır bir cezayla cezalandırılmalıdır, çünkü "bir insanın başka bir insanla alay etme alışkanlığında olup da, erdemini ve ciddiliğini yitirmemiş ya da yüceliğinden kaybetmemiş olması olanaksızdır" (114).

Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*'te, erdemli yaşamayı aristokratik idealler üzerinden kurgularken elbette gülmenin erdeminden de bahseder. Platon'un ahlakî olan ve olmayan gülme denetiminden sonra öğrencisi Aristoteles, gülmeye yönelik tutumunu görgülü ve görgüsüz espri üzerinden aktarır. Bu durum Sanders tarafından, gülmenin tarihine çok önemli bir katkı olarak değerlendirilir. Sanders, görgülü-görgüsüz ayrımının Roma döneminde Cicero'ya kadar espri yapmanın gerekçesi olarak kullanılacağını söyler ve Freud'un *Humor ve Komik* kuramlarında bu görüşün yankılarını görmenin mümkün olacağına değinir (131):

Gerçekten nükteli insanlar, bu tür özelliklere saygı göstererek, yalnızca kendilerinin katlanabilecekleri espriler yapar ve bazı espriler güçlü bir ahlâksal güç oluştururlar. Burada Aristoteles şaşırtıcı bir sav ileri sürer: Maskara, gülmenin kölesi haline gelirken, gerçek nüktedan özgür bir kişi olarak kalır ve o konumdan öncekilere yönelik hükümler verebilir! Gülme, her şeyden çok, insanı özgürleştirip onu yeni bir kategoriye

yükseltir, demokratik özgür bir ruh haline getirir. Böyle bir konuma ulaşanlar, dünya karşısında başkalarının saygısını kazanan özgür ruhlu bir önder durumu kazanırlar; bütün bunların kaynağı da gülmeye yönelik doğru tutumdur. (130 - 31)

Böylelikle Aristoteles mizahın toplumsal boyutu ve gücünden hareketle, yine ahlâksal boyutunu göz önünde bulundurarak gülmeyi tipik insanî durumla bağdaştırır. Antikçağda ilk gülüşüyle bebeğin yaşamının sonsuza dek ruhla doldurulduğuna inanılır. Aristoteles'e göre bu ilk gülüş anı, insanlar ve öteki hayvanlar arasında köklü bir ayrıma olanak sağlar ve bu gülme anından yararlanarak insanın özünü "gülen hayvan" (animal ridens) olarak adlandırır (Sanders 22).

İroni kavramının tarihsel gelişimi, Platon ve Aristoteles'in mizahî olanla ciddi olan arasındaki mesafeyi kapatma ihtiyacına dayanmaktadır. Sanders, ironiyi, açıkça saldırgan olmayan bir hile, anlaşılması çaba gerektiren bir olgu olarak tanımlar (117). İlk çağ filozoflarından Anaximenes'e göre, ironi, "bir şey söylerken ya da bir eylem önerirken bunu söylemiyormuş ya da önermiyormuş gibi konuşmaktır" (Cebeci 279); bu açıdan retorik alanı ilgilendiren kavram, zamanla insanın kendi kendini eğlendirdiği aristokratik zekânın bir göstergesi haline gelir. Gorgias'ın, hitabetin hasmı öldürebilecek bir silaha dönüşmesi fikrine dayanan Aristoteles, ironinin keskinleştirdiği iğneleyici esprileri cesur yurttaş tipi için gerekli bulur. "İroni küçümseyicidir," der Aristoteles, "ciddiliğimizle ironiye karşılık verenlere öfke duyarız" (Sanders 131). Dolayısıyla Aristoteles'in ahlakî olan gülme sınırını biraz daha genişleterek öfkenin mizahî unsurla olan ilişkisini kabul ettiği görülür.

Freud, mizahı doğal bir savunma mekanizması olarak tanımlarken onun aynı zamanda "suçluluk ve gerginlik" duygularının dönüşüme uğramasıyla ortaya çıkan bir

sistem olup özü itibariyle saldırgan bir nitelik taşıdığını aktarır. Freud'u izleyen Feinberg de *The Secret of Humor* yapıtında, mizahın kökeninde “oyunla karışmış saldırganlık” olgusunun bulunduğu kanısına varmaktadır (Cebeci 57). Freud *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri* adlı kitabında, gülmenin saldırganlıkla ilişkisinin, bireyin doğasından gelen düşmanca itkileri bastırmasından kaynaklandığını açıklar. Bu sayede gülme, çocukluktan beri başkasına duyulan düşmanca itkiler ve cinsel isteklerine getirilen kısıtlamanın insanî bir tepkisi olarak ele alınır. Freud, insanların henüz düşmanlarını sevmeyi öğrenemediği ve nefretin sınırlarının toplumsal ahlakî kurallarla denetlendiği toplum düzeninde ortaya çıkan çelişkinin, mizahın olanaklarıyla dışa vurulduğunu belirtir. Uygarlığın gelişimiyle, düşmanlığın eylemle anlatılması yerini sözel aktarımlara, yani kaba düşmanlığın yerine geçen sözlü hakarete bırakır. Freud, düşmanlığın eylemle ifadesinden vazgeçmenin zor olduğunu, eylemlilik sırasında seyirlik bir zafer duygusunun ortaya çıktığını söyler. Bu ihtiyaca yönelik zafer duygusunun söylemsel kanıtı da “kahkaha”dır. Freud, düşmanı küçük, aşağı, değersiz ya da gülünç kılarak dolaylı bir yoldan onu alt etmenin zevkine ulaşmanın mümkün olduğunu, hiçbir çaba harcamayan üçüncü bir kişinin kahkahasıyla da bu durumun onaylandığını bildirir (105 - 106).

Arthur Koestler, *Mizahın İyileştirici Gücü* adlı yapıtında, mizahı temelde anlaşılması zor bir şey olarak ifade ederken hâlâ bir tanım aramanın yersizliğine vurgu yapar; mizahı toplumsal sorunlarla baş etmede bireysel bir çözüm yöntemi olarak tasnif eder. Sıkıntılarla mücadele ederken atılan bir kahkahayı âdeta kurtarıcı bir eylem olarak yorumlar. Gülerek her türlü kötü durumun üstesinden gelinebileceğini; korku, güvensizlik ve ümitsizlik gibi duygularla içten gülme yoluyla baş edilebileceğini dile getirir (18). Gülen insan, kendine acımdan vazgeçerek insanî zaafalarını geride

bırakacak ve korku ile öfkenin yol açtığı kötülükten kendini korumayı öğrenecektir.

Koestler, hayatı olumlu kılan yönleriyle işlevselleştirilmiş bir mizah anlayışını idealleştirirken insanî acıların ciddiyetiyle ancak gülmece yoluyla baş edilebileceğini iddia eder.

Mizahın tarihsel ve felsefi boyutuna yönelik bu ve benzeri değerlendirmeler, onun devingen ve toplumsal olaylara bağımlı gelişimini işaret etmektedir. İlk gülüşün kime ait olduğunun bilinemezliği tüm çalışmalarda değinilen ve mizahın bilinemez yönüne tanıklık eden bir durumdur. Gülmenin Tanrısal boyutuna, kahkahanın Tanrıyla ilişkisine değinen yaratılış efsaneleri de, mizahın agnostik kimliğiyle ilgilidir. Bu noktada mizahın, gizem ve bilgelik dolu işlevini taşımaya devam ettiği söylenebilir. Mizahı anlamak kolektif bir bağlamı, tanımak ise söylemsel tanışıklığı gerekli kılar. Lewis de mizah konusundaki araştırmaların form, içerik, işlev ve genel şartlar çerçevesinde ayrı ayrı yapılması gerektiğini ifade eder. Ona göre öncelikle gülme, mizah ve komedinin birbirinden ayrılması gerekir. Yazar mizahı, uyumsuzluk hâlinin sezilmesine bağlı bir ilişkisellikle açıklar ve durumu, Bergson ve Freud'un uyumsuzluk ilkesi çevresinde işlevselleştirir (Cebeci 58).

Oğuz Cebeci, *Komik Edebî Türler* adlı çalışmasında, uyumsuzluğun, mizah yaratma ve mizahî tepki gösterme durumlarında nasıl kullanıldığı üzerine durur. Paul Lewis, uyumsuzluğun mizahın yapısına yönelik bir özellik olduğunu, mizahın önce uyumsuzluğun sezilmesi ve daha sonra bir sonuca bağlanması biçiminde ikili bir süreçte ihtiyaç duyduğunu belirtir (58). Morreal, uyumsuzluğu umulmadık, mantıksız ve uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepki olarak kavramsallaştırır (24). Uyumsuzluk Kuramının ardındaki temel düşünce oldukça basittir: “Nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz

düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan bir şey başımıza geldiğinde güleriz” (24 -25).

Uyumsuzluk odaklı gülme, herhangi bir dış etki ya da nesneden bağımsız geliyorsa, gülen ve gülünen kişi arasında hiyerarşik bir yapı olduğunu imler. Biri, diğerinden üstündür ve dolayısıyla üstün konumdaki gülme hakkına sahiptir. Üstünlük kuramı, John Morreal’a göre, hâlâ en yaygın olarak kullanılan gülme kuramıdır ve “gülme’nin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının ifadesi olduğu” (8) iddiasına dayanır. Bu kuramın alt yapısı, Platon’un *Devlet* kitabındaki hiyerarşik toplum yapısıyla ilgilidir. Gülmenin sınıfsal boyutu, kimin, kime, hangi durumda gülebileceğinin uygunluğunun tartışıldığı bir düzende inşa edilir. Platon, Aristoteles, Hobbes gibi düşünürlerin, gülmenin kişinin karakterine zarar vereceği endişesiyle ciddiyeti erdemle ilişkilendirmeleri, gülmenin denetlenmesi gereken toplumsal bir tehdide dönüşmesine yol açar (11).

Bergson, *Gülme* adlı denemesinde, gülmenin insanlıkla ilişkisi üzerinde durmuştur. Onun için mizahı teşkil edecek üç temel unsur vardır: insan, zekâ ve komiğe tanıklık edecek bir kişi. “Bir peyzaj çirkin ya da güzel olabilir, ama asla gülünç olamaz” diyerek (14) insan odaklı fikrini somutlar ve mizahın kolektif kimliğine şu cümlelerle dikkati çeker: “Eğer yalnızsan komiği duyamazsın. Gülme bir yankıya muhtaçtır” (16). Bergson’a göre gülünç olanın bu hâlden haberi yoktur (22), aksi hâlde bunun için bir tedbir almaya ya da durumdan kurtulmaya çalışacaktır. Ama gülünç kişi aynı zamanda şuursuzluğu da temsil ettiği için gülünmeyi hak etmiştir. Bergson bu biçimde gülmeyi, uyumsuzluğa karşı verilen toplumsal ceza olarak nitelendirir. Bu gülme durumları; sosyal normların dışında olana gülme, zayıf olana gülme, benzemek istemediğine gülme ve en nihayetinde farklı bir bedende ortaya çıkan kendine gülme gibi farklı şekillerde

belirir. Bergson, gülmenin diğer gülenlerle bir anlaşma, gizli bir suç ortaklığı doğurduğunu belirtir. Bir başka insanla birlikte herhangi bir şeye gülmek demek, o insanla aradaki sınırların azalması, yakınlaşılması demektir. Öyle ki gülmek insanlığa, “Ben”lerin “Biz”e dönüştüğü evrensel bir bütünleşme imkânı sunar.

İsmail Yardımcı “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri” adlı makalesinde, mizahın uzun ve çok tartışılan tarihini özetlerken Aristoteles, Platon, Darwin, Descartes, Kant, Hobbes, Freud ve Twain gibi düşünürlerin mizahı açıklama çabalarına değinir; ardından mizahın kökenini eğlence ve hoşgörüle ilişkili çalışmalar üzerinden şekillendirir. Böylece Yardımcı’nın çalışmasında, alay içermeyen komik unsur ve eğlence beklentisi, mizaha dair vurgulanan tanımsal zorluğa bir kalıp getirir.

Latince “humere” olan mizah, nemli anlamına gelmektedir. İsim hali “umor”, nemli ya da sıvı anlamındadır. Bu iki kelime, akıcı ve ıslaklık anlamında olan Yunancada hygros kelimesinden türemiştir” (Cavanaugh 14). Adams’a göre; komik veya eğlendiren hareket veya ifade, kişinin hoşça vakit geçirmesine katkıda bulunan her şey, gülmeyi oluşturan nesne, yapılan mizah tanımlamalarındandır. Çoğu insana mizahın ne olduğu sorulduğunda, muhtemelen kendilerini güldüren bir şey olarak anlatırlar. Mizah, genel olarak komik bir dürtüyle başlayan, gülümseme veya gülme gibi bir tavırla biten, genelde hoşnutluk veren bir deneyim olarak görülmektedir. (Aktaran Yardımcı 2)

Mizahın kavramsal boyutuyla birlikte ele alınması, tanımların sınıflandırılmalarıyla ilgili birtakım sorunları da beraberinde getirmektedir. Mizah, birçok kaynaktan ‘güldürü’, ‘gülmece’, ‘gülünç’, ‘komik’, ‘komedi’, ‘gülme’, ‘komedi’ gibi çeşitli kavramlarla yakın anlamda kullanılmakta; ama değişmez bir tanım

çerçevesinde değerlendirilmemektedir. Mizah kelimesinin kavramsallaşması bile, 20. yüzyıl başlarını bulur. Oğuz Demiralp “Usun Gülümsemesi” başlıklı yazısında, 150 yıllık bir düşünmenin ardından, Fransız Akademisinde ‘humour’ yani mizah sözcüğünün resmen kabul edilmesinin, 1932’de gerçekleştiğini bildirir (87).

İngilizce humor ya da humour olarak kavramsallaştırılan terim Türkçede, Arapça kökenli bir kelime olan mizahla karşılanmaktadır. Arapça mezahe, “eğlenmek, şaka yapmak” mastarından türeyen mizah terimi, sadece felsefî değil, edebî açıdan da birçok çağrışıma açıktır. Müslüman mizah anlayışı üzerine yoğunlaşan Franz Rozenhal, gülmenin geçici ama mizahın kalıcı kimliği üzerinde durur. Rozenhal, *Erken İslam’da Mizah* adlı kitabında, Müslüman yazarların mizahı tanımadıklarını söylerken gülmenin kaynağı üzerine sadece Müslüman hekim ve filozofların düşündüğünü iddia eder (3-4). Ona göre, mizahın dil ve kültürle ilişkisi İslam medeniyetlerinde, hâlâ gerektiği gibi okunamamaktadır. Her kültür ve geleneğin kendi standart sapması sonucunda, kişinin fiziksel ve sosyal çevreden koparak toplumsal sınırlara uzaktan gülere bakabilmesi mizahî dokuyu teşkil eder. Rozenhal, sıradan gerçeklikten ve insan toplumunun âdetlerinden herhangi bir sapma ima edildiği her bir durumda, insanlar arasındaki çok çeşitli ilişkileri hemen komik olarak sınıflandırır. Buradan hareketle, mizahın her kültürde, kendi geleneğinin standart sapması çevresinde şekillenen kolektif bir durum olduğunu söylemek mümkündür. Her kültür, mizah anlayışını kendi dinsel ve toplumsal algılarına bağımlı olarak inşa eder ve dönemine ilişkin sorunlar üzerinden bu durumu tanımlar.

Rozenhal, Ebu Süleyman’ın gülme üzerine akıl yürütmesini şöyle aktarır: “Gülme, aklın güçleriyle hayvansallık arasında ortaya çıkan bir güçtür.” Bir yandan akılla ilgili, öte yandan o hayvansal gücün dağılmasıyla ruhtan başlayarak insan

bedenini etkileyen bir durumdur gülme (217). Ruhun öfkesi hayvansal güçle ilişkilendirilirken, sevinç ve neşe ruhun doğası gereği gülmeyle beslenmesidir. Ebu Süleyman'ın bu yaklaşımı, Aristotelesçi gülme felsefesini akla getirmektedir. Rozenhal da bu görüşlerin, İbn-i Sina'nın, gülmenin adını anmadığı ruhun hareketleri konusundaki tartışmasına çok benzediğini aktarır. Ebu Süleyman böylelikle ruhun hareketlerine bir de gülmeyi eklemiştir.

İnsanların neye, neden güldüğünü araştıran çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan gülme kuramlarının; gülmeye sebebiyet veren iç ve dış belirleyicinin biyolojik, psikolojik, sosyolojik yönleri üzerinde durduğu görülmektedir. Gülme, en basit haliyle irade dışı gerçekleşen bir reaksiyon, bireysel ve fiziksel bir tepkedir. Gülmenin bireyselliğini anlamlandırmak için psikoloji, toplumsallığını yorumlamak için ise sosyoloji bağlamında bir değerlendirme gereklidir. John Morreal, *Gülmeyi Ciddiye Almak* isimli çalışmasında gülme durumlarını 'mizahî olan' ve 'mizahî olmayan' olarak iki farklı bağlamda sınıflandırır. Morreal'a göre, birçok açıdan gülme ve mizah birbirinin yerine kullanılan anlamlar taşır. Gülme, kişinin kontrol edilebilir bir iletişim aracı olarak bedensel bir boşalması iken mizah, kişide oluşan birtakım anlama ve kavrama değişiklikleridir. Morreal mizahın canlılık katan, uyarıcı etkisi üzerinde dururken gülmenin birleştirici yönünü önemser; gülme eyleminden edinilen hazzın paylaşırlılığına değinir. Gülme ve mizahın, ortak özelliği, içinde hapsolunan anın dışına gevşeyerek çıkma hakkını veren özgürleştirici ve gerilim kırıcı yapılarıdır.

Sonuç olarak, mizahın, geçmişi her ne kadar sorularla dolu olsa da, insanî eylemi anlamak, anlamlandırmak ve inşa etmek adına araçsallaştırılmış bir öge olarak yüzyıllardır kullanıldığını söylemek mümkündür. Mizah göreceli yapısına rağmen, kolektif kimliği ve birleştirici bağlamı sayesinde toplumsal müzakere metodu olarak

kabul görmüştür. Siyasî, sosyal, iktisadi, vs. tartışılan sorun hangi toplumsal bağlamda olursa olsun, mizah olayların “ciddiyetine” dikkati çekmek amaçlı kullanılmıştır. Bu çalışma kapsamında ele alınan Ahmet Mithat Efendi, mizahın eğlenceli ve “birleştirici” yönlerinden yararlanarak yeni toplum düzeninin anlaşılmasının gerekliliğinin “ciddiyetine” vurgu yapmıştır. Mizah, Ahmet Mithat Efendi’nin roman ve hikâyelerinde yararlı bir durum olarak belirmiş ve kolektif bilince hizmet etmek üzere işlevselleştirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

SİYASİ SOSYAL OLANIN MİZAHIN İŞLEVİNE ETKİSİ

Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki mizah anlayışını, mizahın işlevini ve işleyişini anlayabilmek için döneminin siyasî-sosyal zeminine bakmak gerekir. Basın hareketi, istibdat rejimi ve yaşanmakta olan sosyal dönüşüm, yazarın edebî üretiminde birincil derecede rol oynamaktadır. Yazar, yayıncı ve bunlardan önce aydın kimliğiyle toplumun karşısına çıkan Ahmet Mithat Efendi, dönemin siyasal şartlarına ve toplumun sosyal ihtiyaçlarına göre bir tutum izler. Toplumsal fayda amacı güttüğünü her fırsatta dile getirdiği metinlerinde mizah, bu fayda anlayışının araçsal bir ifadesi olarak belirir. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinin hangi siyasî, sosyal ve psikolojik dinamikler üzerinden şekillendiğini tespit etmek tezin alt yapısını oluşturmak açısından faydalı olacaktır.

Tezin bu bölümü iki başlık altında ele alınacaktır. “Osmanlı Mizah Basınının Kuruluşu ve Edebî Üretime Etkileri” başlığı altında; Osmanlı mizah basınının kuruluşu, gelişimi, bu gelişimin edebiyata yansımalarına değinilecek, ardından Ahmet Mithat Efendi'nin bu yansımadaki yeri sorgulanacaktır. “Ahmet Mithat Efendi'nin Mizahı Yorumlama Biçimi” adlı başlık altında ise yazarın romancılığı, hikâyeciliği ve bu anlatılarında mizahı ele alış biçimi incelenecektir. Ahmet Mithat Efendi mizahı,

söylemsel ve kurgusal olmak üzere iki düzlemde kullanılmaktadır. Bu bölümün amacı, Mithat Efendi'nin sosyal temalı eserlerinde mizahı nasıl işlevselleştirdiğini açıklamaktır.

A. Osmanlı Mizah Basınının Kuruluşu ve Edebî Üretime Etkileri

Osmanlı basın tarihinin ilk otuz yılına bakıldığında, XIX. yüzyıl düşünce, kültür ve edebiyat hayatının dönüşümüne kaynaklık ettiği görülmektedir. “Gazetelerin kurulması gelişip serpilmesiyle çağdaş düşüncelerin ve türlerin ortaya çıkması, benimsenip yaygınlaşması, birbirlerine paralel bir seyir izlemektedir” (Budak 167). Bu bağlamda tezin bu alt başlığında, istibdat konjonktüründe gelişen Osmanlı basın tarihinin ve mizah basınının edebî üretime katkısı ele alınmıştır. Tanzimat yazınının oluşum sürecindeki güncel dinamikleri gözlemek ve mizahın nasıl işlevselleştirildiğini görebilmek için basın tarihi önemli bir mecradır.

Tanzimat Devrinin en önemli uygulamalarından biri, basının varlığıyla tanıştırılan halkın yazılı haber alma kanallarının farkına varabilmesidir. Osmanlı basını bizzat devlet eliyle “geç kalmış Osmanlı modernleşmesinin kendinden çok şey beklenen sihirli bir aracı olarak doğmuş, daha doğrusu doğurtulmuştur” (Aktaran Budak 111). Halkın haber almasına yönelik ilk çalışmalar, II. Mahmut dönemine kadar uzanır. Sultan Mahmut tarafından erken dönem aydınlanma projesi olarak tasarlanan ve ilk olarak 1831’de yayımlanan *Takvim-i Vekâyi* başlangıçta, özgürlükçü bir Osmanlı basın hareketi adına ümit vaat eden bir gazetedir. Gerek gazetenin nesnel siyasî değinileri gerekse Arapça, Farsça, Fransızca, Rumca, Bulgarca, Ermenice nüshalar çıkartılması gazetenin yayın politikasını göstermektedir (Koloğlu 70). Fakat basın organlarının kuruluşundaki

bu iyi niyetli tavır çok uzun sürmeyecek; II. Mahmut'un destekçi tavrı Sultan Abdülhamit'e gelindiğinde yerini engelleme ve baskı politikalarına bırakacaktır.

Şinasi'nin teşvikiyle Âgâh Efendi tarafından çıkarılan ilk özel gazete *Tercüman-ı Ahvâl* (1860) ilk fikir gazetesi olması açısından önemlidir. Ahmet Vefik Paşa, Ziya Paşa, Hasan Suphi Efendi ve dışarıdan makaleleriyle Namık Kemal gazetenin önemli yazarlarıdır (Budak 111). Gazetenin diğer bir önem taşıyan unsuru da tefrika geleneğine öncülük etmesidir. Ali Budak, *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa* adlı çalışmasında, Şinasi'nin "gazeteyi tutturmak için heyecanlı mahalli hikâyeler" (38) tefrika ettiğini örneklerle gösterir. Basının sosyal işleviyle kamuoyu oluşturma çabasında önemli yer teşkil eden bu tefrikalar arasında, Şinasi'nin kaleme aldığı *Şair Evlenmesi* adlı piyesin ayrı bir yer vardır.

Şair Evlenmesi adlı tek perdelik oyunun önemi, Batılı tiyatro geleneğine göre yazılmış bir komedi olmasıyla, yani Tanzimat algısını etkileyecek mizah anlayışına kaynaklık etmesiyle açıklanabilir. Görücü usulü evliliğin sakıncalarının esprili bir dille aktarıldığı oyunda, rüşvet yeme temayülündeki din adamı sınıfı eleştirisi oldukça önemlidir. Geleneğin ve din adamlarının eleştirilebilmesi, üstelik bunun gülünç bir kurguda ifade edilmesi, modern mizah anlayışı açısından olumlu, otorite açısından ise tedirgin edici bir durumdur. İslamî geleneğe uygun evlilik usullerinin "gülünç" bir çerçevede çizilmesi, bu yeni edebî tür –tiyatro– ve onun yayın organı –gazete– için birtakım sıkıntılar doğuracaktır.

Şinasi'nin başlattığı bu gelenek, devrin öncü gazetecilerini de zamanla edebî içerik üretmeye yönlendirecektir. Tanpınar'a göre bu nesil, yazı ve şiirlerinin gücünü ve sağlamlığını gazetelere borçludur. Namık Kemal, Şinasi, Ahmet Mithat Efendi, Münif

Paşa, Ali Suavi, Ebuzziya Tevfik, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci gibi isimler, gazetelerden yetişmiştir (Budak 168).

Tanpınar, devrin üç büyük muharririni Şinasi, Ahmet Cevdet Paşa ve Münif Paşa olarak sıralarken özellikle Münif Paşa'yı basın tarihlerinde hak ettiği yeri bulamayan öncü gazeteci kimliğiyle ön plana çıkarır (Tanpınar 180). Batılılaşma sürecinde dönemin kültürel yapısını inşa eden aydınlar arasında yer alan Münif Paşa, gazeteciliğin pragmatik olması gerekliliğini savunurken, bir gazetenin “havâdis, ulûm ve fûnûn” içermesinin önemine değinir (Budak 154). Münif Paşa, Ahmet Mithat Efendi'nin romanı işlevselleştirirken kullandığı eğlence anlayışını “gazete”den beklemektedir. Ali Budak, “Münif Efendi'nin gazetecilikteki tarz ve üslubuyla da Ahmet Mithat Efendi'yi hazırla[yışına]” dikkati çeker (171). Münif Paşa'nın “[a]macı bilvesile okuyucuya ‘faideli şeyler’ öğretmektir. Bu belki sınırlı sayıda gazete sayfalarında gereği gibi olmayacaktır, ama her şeyden bir nebze sunmak, okumaya vakitleri ve hâlleri müsait olmayanlara eğlence kabilinden birtakım ma'lumat vermek mümkündür. Böylece, hiç olmazsa kafalarda bir merak uyandırılacak, birçok kişinin ‘hazâin-i fûnûna dühûl’ kapısı aralanmış olacaktır” (155). Münif Paşa'nın, Ahmet Mithat Efendi'den aşına olunan bu tavrı, dilsel olarak da onunla paralellik gösterir. O, okuyucunun basit şekilde anlayacağı bir ifadeden yanadır Avrupaî meselelere de yeri geldikçe değinilmesi gerektiğini savunur.

1860'lı yıllarda Türkçe basının daha canlı bir döneme girmesiyle basın, saltanat karşıtı bir tehlike olarak görülür ve zamanla daha da baskıcı hâle gelecek olan bir yasalaştırma sistemine gidilir. Bâbîâli'de denetimi hızlandıran gelişmelerden biri, Şinasi tarafından *Tasvir-i Efkâr* gazetesinin çıkarılmaya başlanmasıdır. 27 Haziran 1862'de çıkan ilk sayıda kamuoyunun önemi vurgulanırken kullanılan kamusal ibareler zamanla

gelişecek ve bu kamuoyu bilinci, 15 yıl sonraki padişahı istibdat rejimine mahkûm kılacaktır. *Tasvir-i Efkâr* amacını, “halka kendi yararlarını düşünmeyi ve kendi sorunları üzerinde durmayı öğretmek” olarak ortaya koyar (Koloğlu78). 1865’te gazeteyi devralan Namık Kemal de, gazetenin “halkçı düsturunu” geliştirerek iki yıl sonra Avrupa’ya kaçmak zorunda kalana kadar çalışmalarını sürdürür. Onun ardından, Recaizâde Mahmut Ekrem gazetenin başına geçerek süregelen iktidar karşıtı eleştirel tutumu devam ettirir. Dönem aydınlarının halkla bu kadar ilgili olması üzerine şekillenen Osmanlı basını, sürekli olarak yeni düzenlemeler ve kurallara tabi tutulur. Bu kuralların en abartılı şekilde uygulandığı dönem ise, varlığıyla mizah basınının gelişimine büyük katkı sağlayan padişah II. Abdülhamit’in tahtta kaldığı dönemdir (78-79).

1876’da tahta geçen II. Abdülhamit, olumlu-olumsuz yönleriyle çok tartışılan ama asıl, getirdiği denetim politikaları ve bu politikaları uygulamadaki azmiyle dikkati çeken bir padişah olarak bilinmektedir. Nikâh, doğum, ölüm, nüfus kâğıdı edinme ve nüfus sayımı gibi uygulamaların kurallara bağlanması ve düzenli kayıt tutulması, II. Abdülhamit’in denetimci tavrının olumlu yanları olarak belirirken merkeziyetçi bir politika gütmesi idarî işleri zorlaştırır. Özellikle valiliğin her türlü konuyu merkeze danışmasının zorunlu hâle getirilmesiyle vilâyetlerde en küçük işlerde bile aksamalar yaşanır. Buna karşın Abdülhamit döneminin en önemli icraatı, eğitim alanındaki gelişmeler ve idari görevlere mektep mezunlarının getirilmesine öncelik verilmesidir. Mekteb-i Mülkiye mezunlarının valilik görevlerine atanmasına önem verilir (Çadircı 226). Fakat bu gibi gelişmeler, gizlilik politikalarına ayrılan mesai ve ödenek sebebiyle genelde ikincil konumda kalır.

Sultan Abdülhamit, gerek saltanatının gerekse hilafetin devamlılığı için, çok yetkin bir istihbarat ve hafiyelik sisteminin kurulmasını zorunlu bir durum, hatta

memleketin birincil meselesi olarak addeder. Sultanın endişelerinin en başında, kendisine düzenlenecek bir komplo yer almaktadır. Haber alma teşkilatı da özellikle Sultanın şahsi meselelerini çok sıkı bir denetim altında bulundurmaktadır. Gizli servis özellikle Abdülhamit'in kardeşi, veliaht şehzade Reşat'ın Mevlevî oluşundan hareketle Mevlevihaneleri çok sıkı göz hapsinde tutmakta, bu ve benzeri mekânları ciddi birer tehdit olarak görmektedir (Georgeon 184 – 185).

François Georgeon, *Sultan Abdülhamid* adlı çalışmasında, istihbarat sisteminin haber iletmenin yanı sıra halkı kaygı içinde tutmak gibi bir misyonu da olduğunu belirtir. “Nitekim jurnal tam ihbarcılık ruhuna uygundur; başkasına iftira atan bir jurnalcı bırakın bundan dolayı sıkıntı yaşamayı, tam tersine tebrik edilir. Bu nedenle devlete hizmet edenlerin çoğu sonunda korku içinde yaşamaya başlar” (186).

II. Abdülhamit'in eleştirilen diğer bir yanı da, iktisadî meselelerdeki tutarsızlığıdır. Sultan devlet politikası olarak dış borçlanmaya karşıdır ve onun döneminde dış borçlanma önceki dönemlere nazaran çok düşük miktarlarda kalır. Fakat uzun bir süre memur maaşları ödenmezken Sultanın şahsî giderlerinin azımsanmayacak ölçüde olduğu iddiası ve jurnalcilerin paralarını düzenli alabilmesi eleştirilmektedir. Bir partinin yayın organı olan *Sozialist* adlı gazetenin çıkardığı dergi, Abdülhamit'in hususî masraflarının 199.800.00 frank olduğunu ve bir devlet sömürüsü yaşandığını yazar. Bunun üzerine derginin tüm sayıları İçişleri Bakanlığı tarafından toplatılır (Ortaylı 38).

II. Abdülhamit'in devletin her kurumuna sirayet eden bu müdahil tavrı, Osmanlı basın tarihi açısından da son derece belirleyici bir konumda yer alır. Sultan daha tahta çıkmadan, kamuoyunun basın desteğiyle kazandığı önemin farkında ve tahta çıktığı andan itibaren saltanatını kaybetme tedirginliğindedir. Dolayısıyla yazılan, basılan her

şeyi denetleme çabasındaiken Ahmet Mithat Efendi gibi bazı gazetecileri de kendi rejiminin birer destekçisi hâline getirmeye çalışacaktır (Georgeon 189).

Ahmet Mithat Efendi siyaseten tarafsızlık iddiasında bulunur; sürgündeyken yazdığı ve neden sürgüne gönderildiğini bir türlü anlayamadığını belirttiği *Menfâ* adlı eserinde, siyasi bir duruşunun olmadığını ve sadece halkı eğitmeyi esas aldığını ifade eder. II. Abdülhamit'in ricası üzerine yazılan *Üss-i İnkılâp* ve *Zübdetü'l-Hakâyık* adlı tarihler ise, yazarın iddia ettiği kadar tarafsız olamayacağını göstermektedir. Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Ahmet Mithat Efendi'nin tarihle ilgili eserlerine değinirken *Üss-i İnkılâp* (1877-1878)'in II. Abdülhamit tarafından yazdırıldığını şu sözlerle aktarır:

II. Abdülhamit padişah olunca, kendi vaziyetini sağlamlaştırmak için Ahmet Midhat'a bir tarih ısmarladı. Bu suretle yazılmış olan *Üss-i İnkılâp* iki cilt halinde Tanzimat'tan başlayarak II. Abdülhamit'in ilk padişahlığı yılına kadar olan işleri hep bu bakımdan kaydeder; Tanzimat yıllarını ve bu yıllar içinde yapılan işleri fazla taraftar bir görüşle tahlile çalışır. *Üss-i İnkılâp*, bu kadarla bitmedi. Rus muharebesi neticesinde, Osmanlı İmparatorluğu korkunç bir bozguna uğramıştı. Bu bozgununda yeni padişahın kusuru olmadığını göstermek isteğiyle bir cilt daha yazdı. *Zübdetü'l-Hakâyık*'ta muharebenin çıkmasındaki sebepler, muharebeden önce olan politika çalışmaları, muharebenin çıkmasıyla olup biten hadiseler, resmî bir takım evrakın ilâvesiyle gösterilmiştir. Ahmet Midhat'ın yıllarca durmadan çalışan kalemi birçok tarih yazısını, tarih zevki uyandırmak için vücuda getirdi. Bu çalışma esnasında yaptıklarına kanaat edemeyerek belli başlı bir Osmanlı tarihi yazmak istedi. (310)

II. Abdülhamit, böylece halkın güvenini kazanmış bir isim olan Ahmet Mithat Efendi ile kendi lehine kamuoyu yaratmaya çalışır, yine de kendini bir türlü güvende hissetmez. İstibdat politikaları zamanla daha katı bir hâl alır. Sansür 1889-1890 yıllarına gelindiğinde daha serttir. Mesnetli mesnetsiz jurnaller artar, dergiler kapatılır, yazarlar sürgüne gönderilir. Örgütlü bir muhalefete zemin hazırlayacak her türlü ihtimal göz önüne alınarak tedbirler çoğaltılır (Georgeon 188). Bu baskıcı rejim ve Abdülhamit'in gün be gün katılaştan tutumu zamanla, korkulan değil de gülünesi bir unsur olarak belirir. Otoritenin zayıflığı var olan ve alışılmaya çalışılan bir durumken artık bir de "korkak otorite" meselesi gülünç bir unsur olarak ortaya çıkar. Jale Parla'nın Tanzimat romanı düzleminde ele aldığı zayıf baba figürü, "korkak zayıf baba" olarak Osmanlı mizah basınında yer alır. Üstelik Sultan Abdülhamit'e değinen bu gazeteciler, Tanzimat anlatıcıları kadar şefkatli değildir. Yani Tanzimat yazınının sosyal içerik peşinde koşan, yumuşak bir üslupla siyaseti teğet geçen ağırbaşlı yazarları, yerini dönemin mizah dergilerinde yönünü tam da siyasete çevirmiş bir grup muzip gazeteciye bırakır. Bu bağlamdan hareketle Osmanlı mizah basınına bakıldığında, Sultan Abdülhamit'in ve rejiminin ana malzemeyi teşkil ettiği, bunların hem yazılı hem de görsel olarak kullanıldığı bir komik anlayışının belirdiği görülmektedir. Özellikle Sultan'ın burnu, gerek birtakım dilsel göndermelerde gerekse karikatürlerde çok defa kullanılan zengin bir mizahî öge olarak belirir. Durumu ironik bir dille aktaran Hüseyin Cahit Yalçın, burun kelimesinin yasaklanmasını Abdülhamit'in fiziksel hoşnutsuzluğuyla ilişkilendirir. Çünkü "Tanrının yeryüzündeki gölgesinin çok büyük, kural dışı ve gösterişli bir burnu vardır" (*Burun: Abdülhamit Karikatürleri Antolojisi*, Çeviker 12).

1870-77 yılları, mizah basınının sansür politikalarına takılıncaya değin varlığını aktif bir şekilde ortaya koyduğu dönemdir. Osmanlı basınında ilk süreli mizah yayını,

Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından 1868 yılında kurulan *Terakki* gazetesinin, 1869 yılında haftanın iki günü çıkarmaya başladığı *Terakki-i Eğlence* adındaki ilavesidir. Bunun arkasından *Letâif-i Âsâr* gelir. Yazılı mizahın öncüleri kabul edilen bu iki derginin ardından, 1870 yılında ilk mizah gazetesi *Diyojen* basılır (Varlık 1095). Derginin çıkış amacı ilk sayıda, halkın düşünceleri ile hükümetin icraatlarını ve maksadını mizahî bir yoldan ortaya koymak olarak belirtilir (Diyojen, 24 Kasım 1870).

Teodor Kasap tarafından çıkartılan ve dönemin en ses getiren mizah yayını olarak anılagelen *Diyojen* önce Ermenice, Rumca; ardından Fransızca ve daha sonra da Türkçe yayımlanır. Tam dört kez kapatılan *Diyojen*'in ilk sayfasında bulunan, fiçısının içerisinden İskender ile konuşan bir filozof resmi dışında uzun bir süre resim kullanılamaz. İlk kapatma cezasını henüz dördüncü sayısı ile alan dergi, İran şahını küçük düşürücü ifade kullanma gerekçesiyle 50 günlük bir kapatma cezasına çarptırılır (Georgeon 5). İran şahının yaptığı Bağdat gezisinin abartılı bir şekilde ele alındığı iddia edilen yazı şöyledir:

Bağdat'a teşrif eden İran şahının maiyetinde kırk bin can varmış... Ancak bu nüfusun hepsi insan olmayıp otuz bini at, deve ve eşek gibi hayvan olduğundan muşarunileyhin maiyeti halkı topu on bin kişiden ibaret demek olur... Bu miktar nüfustan yalnız rub'u iki ayaklı hesap edilmek şartıyla bir takımını çıplak, bir takımını nallı, bir miktarı da adet üzre kundura ve çizmeli tamam yüz kırk bin ayak hâsıl olur. Baş mikdar-ı nüfusa muadil olmak lazım gelirse de kaffesi bir cürm ve siklette olmayıp çünkü içlerinde eşek başı, deve başı, at başı gibi muhtelif cesamette başlar olduğu gibi insan başlarının dahi elli dirhemlikten bin dirhemliğe kadar bulunacağında bunların taksimi halinde salifü'l-beyan yüz kırk bin ayak

nisbetinde insan başı hâsıl olacağı bedihidir. Kulaklar dahi baş gibi büzülüp düzülmeğe muhtaçtır. Çünkü her ne kadar kırk bin nüfusta seksen bin kulak varsa da uzunlu kısali olduğundan yüz kırk bin ayaklık kulak vücuda getirilmek için taksimi icab eder. Kuyruk bahsine gelince yalnız otuz bin kuyruk olup bu ise heman bir boyda bulunduğundan taksime sığar yeri yok gibidir. Binaenaleyh Diyojen insan ile hayvanı fârik bir alamet olmak üzere kuyruğu haliyle yerinde bırakır” (Diyojen, 14 Aralık 1870).

Diyojen’in ilk defa kapatılmasına vesile olan bu yazı, yöneticilerin mizah malzemesi edilmeye başlaması açısından tehlikeli bulunur. İran’daki despotik rejim liderlerinin alaya alınması, Osmanlı yönetimine de sıranın geleceği endişesini doğurmaktadır.

Elli günlük cezanın ardından yayın hayatına kaldığı yerden devam eden *Diyojen*’in 128. sayısında, bu kez de Namık Kemal’in "Kedi Mersiyesi" tedirginlik yaratır (Diyojen, 14 Ağustos 1872). Mahmut Nedim Paşa’yı alaya alan bu imzasız manzume dilden dile dolaşır. Mersiye, derginin 133. sayısında yeniden yayımlandığı gibi, bestelenir ve notasıyla birlikte ayrıca basılıp satılır; aynı eser *Çaylak* gazetesinde de “Diyojen’in Kedisi” başlığı ile aynen yayımlanır (Kabacalı, 37). Diyojen 132. sayısında, "Kedi Mersiyesi"ne ek olarak bir de "Köpek Mersiyesi" yayımlar ki bu hükümeti iyice rahatsız eder ve derginin ikinci kez kapatılmasına sebep olan gelişmeler birbirini izler (Czygan 26). Böylece basın tarihimize *Diyojen*’le birlikte yasaklı mizah basını anlayışı yerleşmiş olur. *Diyojen* gazetesini takiben, süreli mizah yayınları ve devlet yasakları devam edecektir. Tanzimat dönemi başlıca mizah yayınları şöyle sıralanabilir: *Asır* gazetesi tarafından verilen mizah ilavesi (1870), Teodor Kasap

tarafından çıkarılan *Hayal* (1871), *Çıngıraklı Tatar* (1872), Zaharya Beykozluyan tarafından çıkarılan *Latife* (1871), Antuvan Efendi'nin çıkardığı *Kamer, Medeniyet* gazetesinin ilavesi *Şariveri Medeniyet* (1873), Mihaliki Efendi'nin çıkardığı *Şafak* (1874), Basiretçi Ali Efendi'nin çıkardığı *Kahkaha* (1874), Tevfik Bey'in çıkardığı *Geveze* (1875), *Meddah* (1875), Mehmet Tevfik Bey tarafından çıkarılan *Çaylak* (1876) (Yazıcı 1301).

Osmanlı'ya yerleşen kitle iletişim anlayışı, Batılı çizgiyi takibe devam ederken çizgisel eleştiri ve mizah anlayışı da Osmanlı basın tarihinde önemli bir yer teşkil eder. Baudelaire *Gülmenin Özü* adlı kitabında, karikatürü çizgi ve düşüncenin birleşimi olarak açıklar. “Çizginin yoğun katılığıyla düşüncenin iğneleyici ve üstü kapalı niteliğinden oluşan bu karmaşıklık, kendisi gibi yalın şeyleri anlamaya alışık “naif” bir us için, güç öğeler taşıyan bir şeydir.” (7-8) Ferit Öngören de “[k]arikatür[ün], yalnızca konuyu değil, çizim yeteneği, espri gücü, eğlence ve hoşgörüyü içinde barındır[dığını]” (37) aktarır. Fakat, bu espri gücü taşıyan çizgisel eleştirinin barındırdığı hoşgörü ilk etapta anlaşılabilir. Öncelikle sözlü mizah basını anlayışı yerleşir, daha sonra karikatür ile farklı bir kimlik kazanır.

Turgut Çeviker *Tanzimat: İmzasız Karikatürler Antolojisi* adlı kitabının önsözünde, *İstanbul Meddah, Hayal, Tiyatro, Diyojen, Letâif-i Âsar* ve *Latife* gibi mizah gazetelerinde yer alan imzasız karikatürlerden bir seçkiye yer verir ve Tanzimat döneminde yüzlerce karikatürün imzasız bırakıldığını haber verir. Tanzimat döneminin zayıf devlet babası ve büyük burunlu padişahı sahipsiz karikatürlerin en çok kullanılan malzemesidir. Rejimin yetim bıraktığı bu karikatürleri çizenlerin adlarını saptamak zordur; o dönem karikatürcülerinde kendini “yoğun olarak gösteren biçem tutarsızlıkları, karikatürlerin sahiplerini bulmayı güçleştirir[r]” (7).

Dönemin okuma-yazma oranı göz önüne alındığında, Tanzimat devrinin en iletişim odaklı basın çalışması, karikatür olarak belirecektir. İlk örneğine *Terakkî Eğlencesi*'nde rastlanan karikatür, zamanla *Diyojen*, *Latîfe*, *Letâif-i Âsâr*, *Geveze*, *Çaylak* gibi süreli mizah yayınlarda da devam eder. Orhan Arık *Türk Karikatürü: Başlangıcından Bugüne* adlı çalışmasında Tanzimat karikatürünün daha çok resimsel olduğunu belirtir ve bu durumu sözlü mizahın resimli mizaha dönüşümü olarak açıklar. Arık, daha geç dönemde karikatür çizgisine kayacak ilk dönem karalamalarının, Karagöz estetiğinden etkilenerek resmedilmiş insan uzuvlarına benzediğine dikkati çeker (12-13).

19. yüzyıl sonlarında karikatür, mizah dergilerinin vazgeçemediği bir unsurdur artık. Sultan Abdülhamit, “Matbuat Kanun Tasarısı”nda mizah dergilerinin yasaklanması için çaba sarf eder ve mizah serbestliğinin dinen uygun olup olmadığı yönünde bir tartışma başlatır. Mecliste geçen mizah tartışmalarına ayrıntılı bir şekilde değinen François Georgeon “Osmanlı İmparatorluğunda Gülmek mi?” adlı makalesinde, Osmanlı mebuslarının mizaha dair sorunları ne kadar ciddiye aldığını belirtir. Rus ordularının Balkanları işgal etmeye çalışırken meclisin mizaha bu yoğunlukta mesai harcamasını, konuya verdikleri önemle açıklar. Yasa tasarısının iki taraftarı, Matbuat Müdürü Macit Bey ve Mustafa Efendi (Kozan) mizah gazetelerinin lüzumsuz ve faydasız olduğunu savunurlar ve konuyu İslamî ölçülü tavırdan bağımsız gelişen mizah anlayışından doğacak sakıncalarla ilişkilendirirler. Hasan Fehmi Efendi, Sebuğ Efendi, Solidi Efendi gibi isimler de mizah gazetelerinin lüzumu üzerinde durur. Georgeon’un altını çizdiği mesele, tartışmanın sadece mizah basını sorunu üzerinden değil de mizah sorunu üzerinden geliştiği yönündedir. Georgeon’un imlediği nokta, mizah gazete ve dergilerinin devamını talep edenlerin mizah basınının değil de mizahın olumlu ve yararlı

yanlarına değindiğidir. Solidi Efendi, mecliste “[d]ünyadan komedyaya ile mizah kalkarsa, fenalığı tepelemek için elimizde silah kalmaz” (88) diyerek mizah gazetelerinin gerekliliği konusundaki iddiasını ortaya koyar. Nakkaş Efendi ise bu gazeteleri, tiyatroya ve komedyaya pek yakın göründükleri ve onlar gibi insanları hem eğlendirecek hem de ibret alınacak şeyleri gösterdikleri için gerekli bulur (88-89). Gelenekçilerin ölçüyü kaçıran mizah gazetelerinin kapatılması talebinin karşısında güçlü bir muhalefet vardır; eleştirel, eğitici ve eğlendirici vasıfları mizah gazetelerinin devamlılığı için sunulan gerekçelerdir.

Eğitici-eğlendirici vasfın mizah gazetelerinin devamı için en belirleyici unsur olduğunu aktaran François Georgeon, “matbaa ve basın(ın) gülmecenin gücünü on katına çıkar”dığını ifade eder. Başlangıçta gazetelerin yüksek sesle, toplu bir şekilde kahvelerde ya da kıraathanelerde okunduğuna dikkati çeker. “Dolayısıyla gülme, artık bir meddahın etrafında ya da Karagöz perdesinin önünde toplanmış seyircilerin küçük halkasıyla sınırlı bir iletişim alanını aşmıştır. Çok daha geniş ölçekteki okuyucular arasında görünmez, dolayısıyla daha denetim dışı ve tehlikeli bir iletişim kurmaktadır.” (99)

Neticede, mizah dergileri yasaklanmasa da karikatürler çok sıkı bir denetime tabi tutulmaya devam eder. Özellikle bazı kelimeler, istibdat ve “Kızıl Sultan” için tehlikelidir ve ne yazılı ne de görsel malzeme olarak kullanılması mümkündür. Bu kelimelerin başında vatan, suikast, dinamit, hürriyet, adalar, boya, zulüm, Makedonya, Girit, Kıbrıs ve burun gelmektedir. Halit Ziya’nın anılarında sık sık bu yasaklardan ve zorluklarından söz edilir. Hatta bir yazı grubunun toplanıp neden bu kelimelerin yasaklandığını üç beş gün tartıştıklarını aktarır: “Tepe” diyerek Yıldız Sarayı’nı ve dolayısıyla şehzade Murat’ın tahta getirilmesini, “sakal”, “boya”, “kızıl” gibi kelimeler

de Abdülhamit'in düşürülmesini çağırabilirdi. Abdülhamit'in çirkinliğinin en belirgin işareti kabul edilen "burun" kelimesi coğrafi bir terim olarak bile çok tehlikeli bulunur ve sansürün en belalı kelimesi olarak yer alırdı (Kudret 651-652) .

Sansür politikalarına direnmeye çalışan basın organları ve özellikle de mizah basını, kamuoyunu eğlendirerek eğitime ve mizahı kullanarak bir toplumsal eleştiri zihniyeti oluşturma çabasındadırlar. Mizahî çizgi ve söylem üzerinden gerçekleşen siyasal eleştiri *Diyojen* gibi mizah dergilerinin defalarca kapatılmasına ve yazarlarının sürgüne gönderilmesine sebep olur; saltanat, basını artık alenen bir tehlike olarak görür.

Sonuç olarak, halka haber alma özgürlüğünün yanında eğlenceli bir içerik de ileten gazetelerin Osmanlı edebî kimliği açısından son derece önemli olduğu görülmektedir. Okuryazar sayısının azlığı göz önüne alındığında, romanların tefrikalar hâlinde ve gazeteler aracılığıyla halka ulaşması anlaşılırdır. Üstelik halk devamını okumak istediği kurmaca metin için bir gazete alacak ve gündelik gerçeğe ulaşma alışkanlığı da edinecektir. Dolayısıyla gazetelerin yüksek sesle okunduğu ve yeni sosyal etkileşim alanlarının ortaya çıktığı bu dönemde ilgi çekici, eğlendirici bir yapıya ihtiyaç vardır. Bu bağlamda, halka haber alma hakkını bildiren ve kamuoyu bilincinin yerleşmesini sağlayan ilk dönem gazetelerinin, halkı eğitmek ve eğlendirmek ilkelerini uygulamaya öncelik verdiği görülür.

Tanzimat yazarlarının birçoğunun aynı zamanda gazeteci oluşu, romanların gazeteler vasıtasıyla tefrika usulü halka ulaşması, yasaklanan gazetecilerin edebî içerik üreterek halkı bilinçlendirme projelerine devam etmesi, kurulduğu dönem göz önüne alındığında basının işlevini açıklamaktadır. Mizahın, Tanzimat basınında bu eğitici işlevin bir parçası olarak yer aldığı, halkı eğlendirirken bilgi vermeyi amaçladığı ve edebî üretime kaynaklık ettiği söylenebilir. Özellikle siyasî-sosyal durumun ve yönetici

sınıfın konu edilmesi, Osmanlı geleneği açısından son derece yeni bir tutumdur. Devlet kurumlarının eleştirilmesi, bu kurumların aksayan yanlarına gülünebilmesi, mizahî söyleme yöneticilerin malzeme edilmesi henüz kurmaca metinlerde yer almasa da, halk arasında bir rahatlama zemini hazırlayacaktır. Ahmet Mithat Efendi halka dair duyarlılıkların geliştiği bu noktada kaleme aldığı eserleriyle, sansüre direnemeyen birtakım aydınların görevini daha ılımlı bir tavırla devralacaktır. Yazar, basının hedeflediği ve yarım kalan kamuoyunu eğitime, eğlendirme ve eleştirel bakış kazandırma görevlerini kurmaca metinlerinde üstlenir; bu amaç doğrultusunda geleneksel mizah anlayışına yeni bir kimlik kazandırır.

B. Ahmet Mithat Efendi'nin Mizahı Yorumlama Biçimi

Divan edebiyatı, büyük ve ihtişamlı bir imparatorluğun zaferlerinin edebî tanığıdır. Yaşanan siyasî buhranlar ve toprak kayıpları neticesinde yeni bir üst siyasî kimliğe, askerî, mimarî ve doğal olarak da edebî dönüşüme ihtiyaç duyulur. Tanzimat Fermanı ile bu yeni kimlik inşası sistemli bir şekilde uygulanmaya başlanır ve böylece edebî üretimde de yeni bir döneme girilmiş olur. Mazmunlarının merkezinde yer aldığı divan edebiyatında sık sık kullanılan; “zeki, güç, kuvvet sahibi” (Onay 246) kişiyi imleyen güneş metaforu en çok sevgiliyi, padişahı ve onun gücünü temsil eder. Tanzimat’la birlikte gücünü kendi elleriyle sınırlayan bu sevgili, Jale Parla’nın belirttiği üzere, otoritesini kaybeden bir baba figürüne dönüşecektir. Başka bir deyişle, “[g]erek psikolojik gerekse ekonomik üretim[in] sultana yönelmiş” (Akgün 40) olduğu bir edebî anlayış yerini, toplumsal yönelimlerin peşinde bir edebî kimliğe bırakır. Padişah babanın yitik otoritesinin yaşattığı kültürel değerlerin kaybedilme endişesi, devrin edebiyatçılarının sorunlarının başlangıcında yer alır. Tanrının yeryüzündeki gölgesi

kabul edilen Sultan'ın yiten otoritesiyle kültürel, siyasî, sosyal çok şey kaybolur. Ahmet Mithat Efendi, bu kültürel kaybın peşinde, yitimi en aza indirmek için harekete geçen, devrin en çalışkan ve üretken isimlerinden biri olarak belirir. Camiacı ve İslamî geleneğin muhafaza edildiği bir modern Osmanlı toplumu idealiyle metinlerini kaleme alır. Bu nedenle eserlerinde edebiyat tarihçilerinin de sıkça değindiği üzere edebî kaygı taşımak yerine, bilinçli-Batılı bir toplum inşasına hizmet etmeyi görev edinir.

Orhan Okay, Tanzimat yazarlarını “iyi niyetle, fakat çok defa metotsuz, hatta rehbersiz olarak, sadece birikimleri nispetinde ve el yordamıyla, toplumun düştüğü çetin berzahtan (kabir âlemi) kurtarmaya çalışan aydınlar” olarak konumlandırır (kitap-lık 130). Okay bu noktada Ahmet Mithat Efendi'yi hem çok sayıda hem de değişik alanlarda eser vermesi yönüyle toplumsal kurtuluşa öncülük eden isim olarak işaret eder. Ahmet Mithat Efendi'nin toplumu yaşadığı bu kabir azabını tespit etmek ve ardından çözümünü halka ulaştırmak için en etkili aracı, kurmaca metinleri olur. Roman, hikâye ve tiyatro metinleri sosyal fayda anlayışı ve yeni modern Osmanlı kimliğini anlatmak amacıyla yazıldığı için, toplum tarafından “ciddiyetle” özümsemesi beklenen metinlerdir. Toplum yeni Batılı hayatı ve Osmanlı geleneğine göre kurgulanmış yeni toplumsal cinsiyet kimliklerini Ahmet Mithat Efendi'nin metinlerinden öğrenecektir. Okay'ın dile getirdiği üzere, “el yordamıyla edebî üretim yapan dönem aydınlarına” (130) nazaran, Ahmet Mithat Efendi'nin, metinlerini daha sistemli bir dizge içinde kaleme aldığı görülmektedir.

Avrupa menşeli bir tür olduğu bilinen romanın Osmanlı edebiyatına girişiyle birtakım tartışmalar ortaya çıkar. Osmanlı – Türk yazını üzerine yapılan kimi çalışmalarda, teknik kusurlar ve geleneksel anlatı unsurlarından yararlanılması bağlamında romana şüpheyile yaklaşılır. Güzin Dino'nun Osmanlı romanına getirdiği

eleştirir, “hem geç doğmuş, hem de aceleye gelmiş” (13) addettiği ilk romanların pek de roman sayılamayacağı yönündedir. Türün ilk örneklerinin yeterince itibar görmemesi, roman kavramının Osmanlı düşününde henüz mütakabiliyet bulamamasından kaynaklanmış olabilir. Bu noktada Milan Kundera’nın *Roman Sanatı* adlı kitabının “Roman ve Avrupa” başlığı altındaki değinisinden yararlanmak, Osmanlı romanına dair başarısızlık tartışmalarına bir açıklık getirmeye de yardımcı olacaktır. Kundera’ya göre “Avrupa’nın başarısızlıklarından biri, en Avrupalı sanatı, ‘roman’ı bir türlü anlamamış olmasıdır; Avrupa, romanının ne özünü, ne uçsuz bucaksız bilgi ve keşiflerini ne de özerk tarihini anlayabilmiştir” (182). Bu söylemin, Tanzimat yazınının kuruluş safhasına yönelik eleştirilere temel oluşturan bakış açısıyla da paralellikler arz ettiği görülmektedir.

Milan Kundera, romanın Avrupa tarafından bir türlü anlaşılmadığı iddiasını, onun mizahî temellerinin görülmemesiyle ilişkilendirilir. Sonradan isnat edildiği üzere, romanın kuramsal düşünceden değil, mizahî düşünceden doğduğunu savunur. Kundera Avrupa’da romanın ortaya çıkış serüvenini bilgelik ve mizah ilişkisi üzerinden şöyle hikâye eder: “Çok güzel bir Yahudi atasözü vardır: İnsan düşünür, Tanrı güler. Bu özdeyişten esinlenerek François Rabelais’nin bir gün Tanrının gülüşünü işittiğini ve ilk büyük Avrupa romanının böylece ortaya çıktığını düşünmek hoşuma gider. Roman sanatının dünyaya Tanrının gülüşünün yankısıyla geldiğini düşünmek hoşuma gider” (180). Kundera, bu anlatıdan hareketle, ilk roman karakterlerini, etrafları tarafından inandırıcı olmasa da kendilerini “düşünür” olarak görmeleri üzerinden değerlendirir. “Roman bireylerin düşsel cennetidir. Hiç kimsenin sahibi olmadığı ama herkesin anlaşılma hakkının bulunduğu yerdir burası” (181). Modern anlatı geleneğinin kuruluşunda akla ilk gelen Don Kişot, Sancho gibi karakterler, Tanrısal gülüşün farkında

olmaksızın, kendi algı dünyalarının doğrusuyla hareket eden düşünürlerdir. Kundera bu yolla, etrafi tarafından komik addedilse de, kendince ciddi olan karakterlerin roman sanatının merkezinde olduğunu; mizahî yanı olmayan bir metnin roman sayılamayacağını ifade eder.

Kundera'nın bu tespitlerine uygun biçimde Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığının, mizahî öğeye bağlı olarak geliştiğini söylemek mümkündür. Mustafa Nihat Özön, Ahmet Mithat Efendi'nin romancı kimliğinin, hem Batıyla eş zamanlı, hem de gelenekle ilişkili olarak ilerlediğini dile getirir. Ahmet Mithat'ın olayları bir meddah gibi canlı ve parlak tasvir ettiğini, mizaha yaslanmasıyla dinleyicinin dikkatini sürekli diri tuttuğunu bildirir ve Ahmet Mithat Efendi'nin zamanın Avrupa fikir dünyasıyla yakından ilgili olduğunu; oradaki tartışmaları, fikir akımlarını izlediğini ve bunlara esaslı bir şekilde vakıf olduğunu söyler (295).

Ahmet Mithat Efendi'nin şahsında gerçekleştirilen mizahî sorgulama, onun her metninde farklı nicelikte kendini ortaya koyar. Osmanlılık ideolojisine yakın duran Ahmet Mithat Efendi, genellikle Osmanlı devletinin resmî politikalarını her devirde benimsemiş bir yazardır (Gökçek, Osmanlı Kapısında Büyüme 10). Özellikle kurmaca metinlerinde siyasî - eleştirel bir tavır yoktur. Ahmet Mithat Efendi, kurmaca metinlerindeki tarafsız siyaset iddiasına rağmen, tarih kitaplarında yer alan yanlı görüşleri sebebiyle döneminde ve sonrasında birçok eleştiriye maruz kalır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yazarın hak ettiği itibarı kazanamamasını bu durumla bağdaştıran İnci Enginün, *Araştırmalar ve Belgeler* adlı çalışmasında, Ahmet Mithat Efendi'nin hükümet yanlısı politikaları desteklemesi sebebiyle Namık Kemal'den, Tanpınar'a kadar birçok isim tarafından yargılandığını belirtir. Özellikle bir önceki başlıkta değindiğimiz *Üss-i İnkılâb ve Zübdetü'l Hakâyık* adlı eserlerinin Abdülhamit yanlısı politikaları

desteklemesi başlıca nedenlerdir. Esasen Sultan Abdülaziz döneminin getirdiği karmaşayla, Mithat Paşa'yla olan ilişkisi sebebiyle, “suçunun ne olduğunu bir türlü anlayamamasına (Özön 193) rağmen sürgüne gönderilen Ahmet Mithat Efendi bu andan itibaren politik uzlaşmacı tavrını daha da geliştirir. Metinlerinde bu uzlaşım ilkesi, genelde politik gündem hakkında sessizlik olarak belirir. Yazarın asıl roman külliyatı ve diğer düşün yazıları sürgünde başlar ve ardından döndüğünde, suya sabuna dokunmadan kendini halkının eğitimine adayan bir aydınla karşılaşılır. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi'nin kurmaca metinlerinde siyasal eleştirinin yoksunluğu, dönemin algısı göz önüne alındığında mizahî bir eksikliğe tekabül eder. Mizah basınının en çok malzeme edilen, eleştirilen kişisi Sultan II. Abdülhamit, Ahmet Mithat Efendi tarafından resmî ve edebî kaynaklarla desteklenmiştir. Gerçi dönem itibariyle Tanzimat romancılığının siyasal eleştiri bağlamında henüz mizahı, bir öge olarak kullanmadığı görülür. Fakat Ahmet Mithat Efendi'nin “teşebbüse sarf edilen hayatı” (Okay 136) dikkate alındığında bu teşebbüsten mahrum kalması şaşırtıcı sayılabilir. Görülen odur ki, toplumu dönüştürme gayesinden ödün vermeyen Ahmet Mithat Efendi, hace-i evvel kimliğini tehlikeye atacak girişimlerden sakınan, ihtiyatlı bir Osmanlı aydını olarak karşımıza çıkar.

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatısının en belirgin özelliği, meddahvari anlatıcıyı roman ve hikâyelerinde tüm dinamizmiyle yaşatması ve geleneksel meddahı modern anlatıcıya dönüştürmesidir. İnci Enginün, yazarın okuyucuya hitaplarını meddahlıktan gelen alışkanlığın bir yansıması olarak görür ve Ahmet Mithat Efendi'yi bir romancıdan önce geleneği devralan yenilikçi bir meddah olarak adlandırır. Yazarın bu üslubunun, yeni sosyal etkileşim alanlarının oluşumunda önemli rolü olduğuna dikkati çeker.

Ahmet Mithat Efendi geleneksel sanatlarımızdan olan meddahlığı iyi bilir. O bir romancıdan çok meddaktır. Yazdıklarının ev içine girmesiyle evde, Tanpınar'ın ifadesiyle "okuma saatleri"ni kurar ve insanlar okuyanın etrafında toplanarak o romanları dinlerler (53). Mustafa Nihat Özön de, Ahmet Mithat Efendi'nin geleneksel anlatıya hâkim olması vasfıyla, roman ve hikâyelerine gereken dikkati çektiğini iddia eder. Ancak Ahmet Mithat Efendi, Özön'ün iddia ettiği gibi okuyucunun görüşünü

olarak anlatısına devam etmek yerine, meddah kimliği vasıtasıyla okuru ikna eder: Ahmet Mithat hikâye anlatma sistemi olarak bizim eski meddahlar yöntemini kabul etmiştir. Meddahın konuşması gündelik hayatın üslubudur. Ahmet Mithat'ta anadan doğma bir meddah yeteneği vardı. Onların tarzını inceltmiş ve kendine özgü denecek bir biçim vermiştir. Meddahın, dinleyicilerin dikkatlerini bir an için bile kendinden başka tarafa çevirmemek için kullandığı dile çok yakın olan cümleler Ahmet Mithat'ın hemen bütün eserlerinde bol bol bulunur. Böylelikle hemen bütün hikâyelerine okuyucunun görüş ve düşüncelerini ala ala onlarla konuşa konuşa devam eder. (293-94)

Ahmet Mithat Efendi'nin gelenekçi-folklorist tavrı dikkate alındığında, bu son derece olağan bir durumdur. Meddah özelliklerinden beslenerek gelişen bir hikâye anlatıcısı, Benjamin'in vurguladığı performatif kimliğini kaybeden anlatıcıya bir alternatif oluşturmaktadır. Benjamin hikâye anlatıcısının gerilemesiyle başlayan sürecin ilk belirtisini romanın doğuşuyla ilişkilendirir, romanı bütün diğer düzyazı türlerinden ayıran noktayı, onun sözlü edebiyattan gelmiyor ya da ona dönmüyor oluşuyla bağdaştırır (80). Benjamin böylece, hikâye anlatıcısının halktan aldığı deneyimle halka döndüğünü, romancının ise kendisini tecrit ederek halkın deneyiminden yoksun bir üretimin yalnızlığına mahkûm olduğunu dile getirir. Ahmet Mithat Efendi'nin, yokluğu bu derece

toplumsal yıkıma sebep olacak bir anlatıcıyı gözden çıkarması, gelenekçi tavrıyla örtüşmese de; O, Benjamin'in anlatıcı hayalini kendi özerk roman anlayışında ifade eder. Gelenekten gelen meddah, geleceğin “modern” toplumunun inşasında çalışacaktır.

Meddah bilinen en basit tanımıyla sözlü kültürün hikâyecisidir. Kelimenin sözlük anlamı öven, övücüdür. Bir sanatkârlık olarak meddahlık ise hikâye ile taklit yapma sanatıdır ve tek bir sanatkârda toplanan basit ve sade unsurlardan oluşur. Bu temaşanın sanatkârı eline bir mendil ya da baston-sopa alarak güldürücü ve genellikle ahlakî bir netice çıkarılacak hikâyesini anlatır (Güzel ve Torun 218). Bu tanıma, modern zamanlar meddahı Ahmet Mithat Efendi'nin şahsında bakıldığında, güldürü ögesini ahlakî bir netice çıkarmak amaçlı kullandığı ve hikâyesini basit bir dille aktarıldığı görülür.

13. yüzyıldan itibaren “meddah” sanatçıları destanî konulardan çok realist, eğlenceli vakaları taklitle anlatan hikâyeciler olarak bilinirler. 16. yüzyıla gelindiğinde muhtelif meslekler üzerine yazılan manzum bir kitap, meddahı şöyle açıklar: “Bilir misin nedir âlemde meddah / Biri biriyle halkı eyler ıslâh” (Boratav 498).

Bu manzum metin, meddahın ders verme yönüne, ikilik ilişkisi kurmak suretiyle işaret etmektedir. Metinlerinin toplumu ıslah amacıyla yazıldığı düşünüldüğünde, Ahmet Mithat Efendi'nin de hem söylemsel hem de kurgusal anlamda bu karşıtlık ilişkisinden yararlandığı görülecektir. Ahmet Mithat Efendi için meddahvari anlatıcı, mizahı söylem merkezli kullanan geleneksel bir sanatın temsilcisidir. Akıl veren bir hoca, evlâdının iyiliğini isteyen bir baba ve okurunu eğlendirmek isteyen bir anlatıcı olması, onun bu söylemsel mizah anlayışı bağlamında değerlendirilebilir. Lâkin Ahmet Mithat Efendi kimi roman ve hikâyelerinde müdahil anlatıcının yeterince eğlendirici olmadığı ve dolayısıyla yeterince dikkate alınmadığı endişesiyle, kurgu odaklı bir eğlence anlayışından yararlanır. Gülünç öge, tezat yaratan iki olay, olgu ve en çok da iki kişi

üzerinden geliştirilir. Bu karakterlerden biri topluma model teşkil ederken diğeri –zıttı– eğlendirecek ama aynı zamanda da, okur üzerinde bir tedirginlik yaratacaktır. Bu doğrultuda Ahmet Mithat Efendi halkı ıslah etmek için karakterlerinden birini diğesine üstün kurgular ve zayıfın toplumsal normlara uyumsuzluğunu gülünç tip olarak ön plana çıkarır. Metin analizi bölümünde ele alınan Felâton Bey bu başlığın en bilinen, hatta kurucu tipidir. Ahmet Mithat Efendi, metinlerinde ele aldığı konu izin verdiği ölçüde bu karşıtlık ilişkisinden yararlanarak toplumsal uyumsuzluğun cezalandırıldığı bir mizahî yapıdan yararlanır.

Bu karşıtlık ilişkisinden hareketle değinilecek diğeri bir mesele, Ahmet Mithat yazınında, mizahın toplumsal cinsiyetin inşa sürecinde yer alıp almadığı üzerinedir. Yazar, eserlerinde toplumun farklı kesimlerinden kadınlara yer vererek onların yaşam koşullarına ilişkin bir söylem geliştirir. Tanzimat romanının görünürdeki problemi de, toplumda kadının nasıl konumlandırılacağına ilişkindir. Anne, kız kardeş, dadı, kalfa, cariye, köle, tiyatrocü, fahişe ve gayrimüslim kadınlar için ayrı toplumsal kodlar ve hareket sahaları belirlenir. Kadına cinsel deneyimi ve ataerkil düzene uyumu üzerinden bir yargıyla yaklaşılır ve kendi cinsine özgü bedensel hazlarından bağımsız eril söylem üretebilen kadın idealleştirilir. Bu makbul kadın imgesinin karşısına bedensel hazza yenik düşmüş kadın karakter konumlandırılırken, yanlış Batılılaşma kaynaklı ahlaksal çöküş bu kadın tipolojisi üzerinden resmedilir. Erkek karakterin olumsuzlandığı durumun gülünç olması anlayışla karşılanabilir bir mesele iken, bu durum kadın karakterler için mümkün değildir. Ahlakî yönden zayıf bir kadına gülmek, Ahmet Mithat Efendi'ye göre, toplumsal bir yıkıma sebep olabilir. Modernizm odaklı cinsiyet kurgularında kadının bedeniyle kurduğu ilişki sadece onu değil, bütün toplumu ilgilendirir. Dönemin toplumsal cinsiyet normları haz odaklı zafiyeti sadece erkeğe

tanımış; kadının bedensel hazza yabancı kalmasını ve anne kimliğine sadık olmasını beklemiştir. Bu bağlamda erkeğin bedeni bireysel, kadının bedeni toplumsal bir kimliğe dönüşür. Erkek toplumsal yönden telafisi olan bir zaaf gösterdiği için “gülünç”, kadın yeni geleneksel toplum yapısında telafisi mümkün olmayan bir eylemde bulunduğu için “ciddi” bir mesele olarak ele alınır. Ahmet Mithat Efendi’ye göre, gülünen erkeğin normatif uyumsuzluğunu görerek “yanlışından” dönüp toplumda kabul görme şansı her daim saklıdır; ama kadın için aynı telafi şansı mümkün olamaz.

Öte yandan Nurdan Gürbilek’in “Erkek Yazar Kadın Okur” adlı makalesinde imlediği “kadınsı erkekler”, yoz bir kültürün endişe nesnesi olarak belirirler. Bu efemine Tanzimat karakterleriyle birlikte sorun artık kadının konumlandırılması olmaktan çıkar, kadınsı erkeğin toplumda kabul görme endişesine dönüşür. Kadınsı özellikleri zamanla edinen alafranga-züppe tip, yazar tarafından lanetlenen ve toplumsal özne tarafından “olunmaması” gereken kişiyi temsil eder. Ahmet Mithat Efendi, kadın ya da erkek ayırt etmeksizin züppelik konusunda uyarıda bulunur. Burada baskı daha çok erkeğe yönelmektedir. “O” iki kez dikkatli olmak zorundadır. Zira Batılılaşmak hevesiyle çıktığı yolu sebatla adımlayamayan ve yarıda bırakan kişi hayal ettiği üzere modernleşememiş, sadece kadınsılaşmıştır.

Ahmet Mithat Efendi, konu edindiği bu kimliksiz kişilere gülünmesini salık verir. Kişi ne kadar gülerse o kadar “O” olmaktan uzaklaşacak, güldükçe üstünlüğünü ispatlayarak ötekinin uygunsuzluğuna ve uyumsuzluğuna şahitlik edecektir. Bu bağlamda “erkek yazar, erkek okur” un peşine düşerek onu Bihruzvarî bir karakter olmaması yönünde uyarır. Cinsel kimlik oluşumunda bu derece müdahil olan Ahmet Mithat Efendi’nin kadınsı erkek tipinin yanı sıra kadın kılığında erkek tipleri, erkek kılığında kadın tipleri de vardır. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında bohçacı kadın kılığına

giren Şefik ile *Dürdâne Hanım*'da Acem Âli Bey olarak yer alan Ulviye, romanlarının esas karakterleridir ve ikisinin de ortak özelliği, ne hikmetse, kadın haklarına olan duyarlılıklarıdır.

Darian Leader, bu konuyu, Shakespeare'ın *Onikinci Gece*'sindeki yer alan kılık değiştirme motifiyle ilişkilendirir. *Onikinci Gece*, yine bir yanlışlıklar komedisidir. Kadın kahraman Viola ve onun ikiz erkek kardeşinin gemisi yabancı bir ülkenin açıklarında batar. Erkek kılığına giren ve "Cesario" adını alan Viola, ülkenin yöneticisi Dük Orsino'nun hizmetine girer. Bu arada kaybolan erkek kardeş de yardımsever denizciyle kardeşini aramaktadır. Orsino'nun âşık olduğu zengin Kontes Olivia da "Cesario"ya tutulunca işler iyice karışır. Oyunda Viola erkek kılığındaiken dükün hizmetine girer ve düke âşık olur. Leader, bu motifin dönemin birçok oyununda bulunduğu dikkati çeker. Bu bağlamda, Leader'a göre asıl önemli olan nokta şöyle açıklanır:

Dönemin pek çok oyunu aynı fanteziyi kullanmışsa da, bu kılık değiştirme davranışının önemi sırf bu yüzden gölgede kalmamalı. Bu dramalarda erkekler kadın gibi giyindiklerinde sonucun daha çok bir fars olduğunu ama kadınlar erkek gibi giyindiklerinde bir ciddiyet tavrının sürdürüldüğünü fark ederiz; burada nadiren kendimizi bir farsın içinde buluruz. Belki bu davranışta arzuya giden yolun müdahaleye uğramadığını gösteren daha yumuşak bir şey vardır. İçerdiği şey tam olarak başka birinin arzusunun incelenmesidir. Pek çok sayıda kadının neden sadece bir erkekle ya da bir kadınla değil de çiftlerle ilgilendiği böyle açıklanabilir: Bu kadınlar, üçgenler oluşturmak için ellerinden

geleni yapacaktır, çünkü başka birinin arzusunu incelemek için üçgen gerekli bir koşuldur. (16-17)

Leader'ın erkek kılığındaki kadını, kadın kılığındaki erkekten farklı bir bağlamda ele aldığı açıkça görülmektedir. Leader'ın temel değinisi olan arzudan hareketle, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kılık değiştiren tiplere bakarak kısmî bir ortaklık kurmak olasıdır. *Yeryüzünde Bir Melek* romanının baş karakteri Şefik, birden çok sayıda kadının kendisiyle birlikte olmak istediği bir arzu nesnesidir. Bohçacı kadın kılığında "gülünç" olma ihtimali onun arzulanabilirliğini sorgulatmaz. Şefik sevdiği kadını görme uğruna, gülünç durumuna düşmeyi göze almıştır; sevdiği kadının ona gülüşü, Leader'ın imlediği üzere arzuya müdahale ederek Şefik'i başka bir kadına kaptırma ihtimalini de beraberinde getirir. Böyle bir vaziyetle karşılaşan erkek, birden fazla kadın tarafından arzu nesnesi olma vesilesiyle bu gülünesi hâlden kurtulacaktır. Keza burada kılık değiştiren erkek sevdiği kadınla görüşebilmek için sadece onun değil, toplumun gözünde de muhtemel gülünç unsur olmayı göze almıştır. Bu durum erkeğin toplumsal cinsiyet kimliğiyle uyuşmayan eylemlerinin, bireysel ve duygusal açıklamalarla makul görüldüğünü örnekler. Böylece kadınsılığın yarattığı toplumsal cinsiyet normuna uyumsuzluk tesiri, kılık değiştirme motifinde ortadan kalkar. Osmanlı – Türk romanının kurucu metinlerinden biri kabul edilen Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat* romanında da yer alan kadın kılığındaki erkek motifi, sevdiğini görmek adına fedakâr bir tutum sergileyen erkeği idealize eder. Erkeklik imkânlarını bir kenara bırakıp ikincil konumdaki kadın kılığına girmek, aşkın kutsallığı için yapılacak fedakârlığın boyutunu gösterir. O hâlde, Talat sadece Fitnat'ın aşkı için gerektiğinde kadın kılığına giren ve gerektiğinde ölen klasik bir kavuşamayan âşık değil; modern toplumsal cinsiyet kurgularına kafa tutan ve evlilik usullerinin geri kalmışlığına ciddiyetle çözüm

getirilmesini bekleyen yitik bir kahramandır. Bu noktada Ahmet Mithat Efendi'nin kadınısı erkeği "gülünç" bulurken kadın kılığında sevgilisine ulaşmaya çalışan erkeği ciddiyle yansıtmaması, onun asıl endişesinin modernleşme iddiasıyla yola çıkarken kadınılaşan erkeğe yönelik olduğunu göstermektedir. Kadın kılığına giren erkek bilinçli bir şekilde kılık değiştirmiş ve bunu anlatıcının şahitliğinde ulvî bir amaç için yapmıştır. Oysaki efemine erkek, yanlış bir dönüşümün ürünü, âdeta bir kaza sonucu karşılaşılan talihsizlik olarak belirir.

Ahmet Mithat Efendi'nin toplumsal uyumsuzluk ve üstünlük üzerinden şekillenen mizah anlayışının, kimi metinlerinde uyumsuzluğa, üstünlük kurmaya çalışana yöneldiği görülecektir. *Dürdâne Hanım* romanında toplumsal uyumsuzluğu ve ahlakî düşkünlüğüyle beliren Dürdâne Hanım'ın Mergup Bey tarafından alay nesnesine dönüşmesi, anlatıcı tarafından eleştirilir. Dürdane Hanım'ın hayat tecrübesinin eksikliğinden kaynaklanan bu düşkünlük, Ahmet Mithat Efendi'nin kurguladığı herhangi bir erkek karakterin şahsında gülünç olaylara sebebiyet verirken bu karakterin kadın oluşu işleri tersine çevirir. İkinci bölümde incelenen iki roman, *Çengi ve Yeryüzünde Bir Melek* için de benzer bir durum söz konusudur. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında da, *Dürdane Hanım*'da olduğu gibi, ahlâken düşkün bir kadının alay konusu edilmesi eleştirilir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu konudaki görüşleri, bir kadının düşkünlüğüne gülünlerin, toplumun ahlâken en zayıf insanları olduğu yönündedir. *Çengi* romanında da, deliliği sebebiyle uyumsuz bulunan bir adama üstünlük kurma çabasındakiler eleştirilir. Akıllı ve deli arasında bir üstünlük ilişkisi kurma ve bu üstünlükten eğlence üretme edimi anlatıcının tepkisini çekecektir. Kurgu bu defa zaafî olana değil de; "zaafî olana gülene gülmeyi" salık verir. Zira Ahmet Mithat Efendi'nin adil anlatıcısı, toplumu bir deliye, zayıf bir kadına ve bilinçsiz bir düşküne gülmekten men eder. Ahmet Mithat

Efendi'nin her daim yol gösteren anlatıcısı, yanlış kişiye gülünmemesi gerektiğini vurgular; gülünmesi ve dolayısıyla reel düzlemde kendisi gibi olunmaması gereken tipler anlatıcı tarafından açıkça belirtilmiştir. Böylece Ahmet Mithat Efendi yazınında, toplumsal bir mesele olarak ciddiyetle ele alınması gereken tipler, kadın kılığına girip rezil olmayı göze almış erkekler, düşmüş kadınlar ve deliler olarak belirir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu tavrı, Platon'un ahlâk anlayışını hatırlatmaktadır; kime, hangi durumlarda gülüneceği toplumsal değerler üzerinden belirlenir ve uygunsuz olan, örfî kanun dolayımında değerlendirilir. Bu bağlamda, Ahmet Mithat Efendi'nin yeni toplum düzenini, toplumsal cinsiyet merkezli bir mizahî düzlemde aktarmaya çalıştığı görülmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin meddah tarzında anlatı yeteneğini en açık şekilde kullandığı eserlerinden biri de *Karı Koca Masalı*'dir. Mustafa Nihat Özön, Ahmet Mithat Efendi'nin kışa rastlayan 1875 Ramazanı eğlencesi için kaleme alınan bu eserini bir konuşma kitabı olarak tasnif eder (256). Anlatıcı iddia ettiği üzere her bölüm başında çevresinde döndüğü konuya bir türlü giremez, metin ne bir masal, ne de karı koca karşıtlığına dair bir anlatıya evrilir. Nüket Esen, eseri yazarın diğer metinleri gibi eğlendirici ve eğitici bulduğunu belirtirken türsel olarak tanımsızlığına işaret eder (70). *Karı Koca Masalı* okuruyla ilişki kurmaya, dertleşmeye çalışan basit bir metindir âdeta.

Karı Koca Masalı, “karılık - kocalık görevleri hakkında benimsetilmek istenen bazı görüşlerin (Özön 257) sorgulanması vesilesiyle toplumsal cinsiyet kurguları bakımından önemli bir metne evrilir. Ahmet Mithat Efendi Osmanlı kültürel normlarına göre düzenlenen kadın-erkek eşitliği fikrini savunduğu bu metninde, genç ve güzel olduğu için bir kadınla evlenmenin hem toplumsal sorun, hem de o kadına yapılan bir

haksızlık olduğunu dile getirir. Evlilikte esas olanın denklik ve haddini bilmek olduğunu alaycı ama kibar bir dille aktarır.

“Ahmet Mithat’ın bir çok eserinde görülen kadınlarla ilgili bir başka nokta ise, dilin ne kadar seksist olduğuna yazarın duyarlılığı”dır (Esen 71). Ahmet Mithat “âşık” ve “maşuka” kelimelerini, kadın erkek ilişkisinde erkeğin aktif, kadının pasif olarak addedildiği bir algıyla açıklar. Ahmet Mithat Efendi “(b)öylece erkeği aktif, kadını pasif olarak sabitleştiren aşk anlayışına karşı çıkar; yerleşik kadın tanımını eleştirerek kadınlarla ilgili yeni toplumsal görüşler üretmeye çalışır (72).

Ahmet Mithat Efendi’nin mizah odaklı hazırladığı ve günümüze ulaşan *Beliyat-ı Mudhike* (Gülünç Belalar 1881) adlı çalışması, Nüket Esen tarafından 2011 yılında yayına hazırlanmıştır. Nüket Esen, Ahmet Mithat Efendi’nin “hem belalı, yaşayan kişiye sıkıntı veren, utandıran hem de komik olan bu tarzı hikâyeyi tanıtmaya çalıştığını” (11) bildirir. Ahmet Mithat Efendi’nin İngiltere’de çok ünlü olmuş James Beresford’dan etkilendiğini dile getiren Esen, “(b)u dünyada gülümseme ve gözyaşının birlikte yaşandığı” bilgisiyile gelişen bir türden bahseder (11). Dünyanın her yerinde olabilecek bazı insanlık halleri ve çok sayıda yerli öykünün yer aldığı *Beliyat-ı Mudhike* 47 kısa hikâyeden oluşmaktadır. Esen bu hikâyeleri bazen oldukça hafifmeşrep, bazen de rahatsız edici bulduğunu dile getirir (12-13). Eser, Nüket Esen’in deyişiyile kara mizah tarzı hikâye denemelerinden oluşur. Esen edebî açıdan yetersiz gördüğü bu metni Ahmet Mithat’ın yeni bir anlatı türü örneği vermesi açısından değerli bulur (13). Fakat Ferit Öngören’in “Kara Mizah” başlıklı yazısında yaptığı kara mizah tanımının ilk unsurunu teşkil eden, acı ile mizahı birlikte içermesi durumu(90), bu metinlerde söz konusu değildir. Öngören, kara mizahın savaşın yarattığı mantık dışı acıyla baş etme yöntemi olarak geliştirilen ve sürrealizmden beslenen bir akım olduğundan bahseder. Bu

bağlamda kara mizah sayılamayan *Beliyat-ı Mudhike* içindeki denemeler acıklı hadiselere değil de, anlık gülünç felâketlere dayanır ve daha çok sakarlıklar, şanssızlıklar ve beceriksizliklerden doğan anlık komik unsurları içerir. Mehmet Can Doğan da “Şeytan Bunun Neresinde?” adlı yazısında kendi zavallılığına acıyla gülen bir toplum imgesinin ya da aydınının yer aldığı metinleri kara mizah örneği olarak değerlendirerek, kara mizahın milli mücadele yıllarının ardından Osmanlı aydınınının içinde bulunduğu buhranı acı gülüşle ifade ettiği denemelerle Türk edebiyatına girdiğini bildirir (93-94). Bu noktadan hareketle, *Beliyat-ı Mudhike*, “çok yazan, bu yolla para kazanan, hem eğitici hem de eğlendirici olmak isteyen Ahmet Mithat Efendi’nin yeni konular ve yeni anlatım teknikleri peşinde olduğu” (13) bir deneme olarak değerlendirilebilir.

Hikâyelerde kahramanın kimliği üzerinde durulmaz, sadece kişiyi gülünç duruma düşürecek öğeye yer verilir; bu minvalde başlayan anlatı, herhangi bir yoruma yer verilmeksizin aynı hızla biter. Durum komiği olarak beliren bu kısa hikâyelerde “modern sorunlar” anlık gülünç unsurlar olarak ele alınır. Meselâ birinci hikâyede, şiddetli diş ağrısıyla, dişçi zannettiği bir avukatın kapısını çalan bir adamın hâli gülünç olarak verilir. Üçüncü hikâyede ise elinden çiçek demeti düşen bir kadına çiçeğini takdim etmek için yarışan dört erkek komik kabul edilir. Beşinci hikâyede, Avrupa özentisiyle döşenen bir salonda yere düşen bir adamın hâli gülünç sayılır. Sekizinci hikâyede ise gayet süslü ve alımlı bir kadının bir hamal beygiri tarafından yanlışlıkla baştan ayağa çamura bulanmasından gülünç unsur olarak bahsedilir. Hikâyenin sonunda anlatıcı, güzel kadının başına gelen bu bela üzerine âşığının ona kahkahalarla güldüğünü büyük bir keyifle anlatır.

Ahmet Mithat Efendi’nin bu anlık gülünç olarak niteleyebileceğimiz hikâyeleri, isimsiz ve birbirinden bağımsız kısa anlatılardır. Nüket Esen’i bu eseri çevirirken

düşündüren husus, eserin edebî kimliğinin olmayışıdır ve bu durum, metnin mizahî yönden tetkikini de zorlaştırmaktadır. Bu yüzden de *Beliyat-ı Mudhike*'nin, Ahmet Mithat Efendi'nin erken dönem bir anlık mizah denemesi olarak edebiyatımızda yer aldığını söylemek mümkündür. Yazarın mizahî yapısının asıl boyutu, sosyal tezli roman ve hikâyelerinde ortaya çıkar.

Tezin ilerleyen bölümlerinde, yukarıda çerçevesi çizilen geleneksel söylem ve kurgusal düzlemlerden hareketle, Ahmet Mithat Efendi'nin kimi tezli roman ve hikâyelerinde işlevselleştirdiği mizah anlayışı ve mizahı yorumlama biçimi üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde irdelenen bu roman ve hikâyelerde, geleneksel bir söylem ve modernist bir kurgu üzerinden mizahın farklı ölçülerde kullanıldığı görülmektedir. Ele alınan her metinde farklı bir toplumsal meseleye ve toplumsal cinsiyet kurgularına değinilirken mizah, okuru bu konuda bilinçli ve uyanık olmaya teşvik eden bir unsur olarak belirmektedir. Yazar için modern Batı'nın ve İslami geleneğin sentezlendiği bir formda yeniden düzenlenmesi gereken kadınlık ve erkeklik kurguları yeni bir karşıtlık ilişkisi içinden, “mizahî ve ciddi” olma üzerinden kurmaca metinlerinde yer alır. Bu bağlamda mizahın Ahmet Mithat Efendi'nin sosyal fayda prensibinin ve toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin araçsal bir yansıması olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİZAHIN CİDDİYETİ

Bu bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin kimi roman ve hikâye örneklerinden hareketle mizahi toplumu eğitmek amaçlı işlevselleştirmesi ve bunu toplumsal cinsiyet kurgularından yararlanarak gerçekleştirmesi konu edinmektedir. Ahmet Mithat Efendi, ciddi ile mizahi arasındaki çatışmayı doğu-batı, geleneksel-modern, kadın-erkek gibi karşıtlıklar üzerinden ilişkilendirerek bir toplumsal cinsiyet modeli inşa eder. Çalışmanın metin analizi kısmı, bu zıtlıklar temelinde kurgulanan ve içinde gelenekselliği barındıran bir modern toplum idealinin inşasında mizahi yapının ne derece belirleyici olduğunun araştırılmasına yöneliktir.

A. Esaret: Ahmet Mithat Efendi'nin “Ensest Endişesi”

Osmanlı'da kölelik Tanzimat Fermanı'nın ardından yapılan düzenlemelere kadar, İslami geleneğe göre sistemli bir şekilde ilerlemiştir. Tanzimat'la birlikte doğrudan doğruya hayattan alınan yeni konuların edebiyata girmesiyle, “ferdin hürriyeti” meselesi edebî metinlerde tartışılmaya başlanır (Akyüz 40). Tanzimat edebiyatında kölelik kurumu, hürriyet temasıyla birlikte işlenirken bu konuda ilk örnek veren yazar Ahmet Mithat Efendi'dir (Karabulut 322). Yazar ciddiyetine dikkati çekmek istediği toplumsal

bir sorunu, meddah geleneğinin olanaklarından yararlanarak irdeler ve kölelik kurumuna dolaylı eleştirel bir tutum yöneltir. Bu noktada, çalışmanın bu bölümünde, ciddi bir mesele olarak işaret edilen esir ticaretini eleştirmek adına işlevselleştirilen “meddah tesiri” (Akyüz 75) ve Batılı normlara göre tesis edilen evlilik formları ele alınmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin 1870 yılında yayımlanan *Esaret* adlı hikâyesi Tanzimat yazınının sorunsallaştırdığı esirlik ve insan ticaretini, ensest bir ilişkinin getirdiği felaketler üzerinden ele almaktadır. Eserde efendileri Zeynel Bey tarafından evlenmelerine izin verilen iki genç esirin düğün geceleri kardeş olduklarını öğrenerek intihar etmeleri konu edinilir. Bir insanın başına gelebilecek sayılı trajik hadiseden biri olan kardeş ile birleşme bir tehdit unsuru biçiminde kullanılarak kölelik kurumu eleştirilmektedir.

Evlilik usulleri ve kölelik sistemi, Ahmet Mithat'ın ilk dönem romanlarında sıkça ele aldığı ve batılılaşma sorunlarından önce mesele edindiği konulardır. *Esaret* ile aynı yıl yayımlanan *Teeshül* adlı hikâyede de görücü usulünce yapılan evlilik bir çeşit esaret olarak sunulmaktadır. Beşik kertmesi sebebiyle sevdiğine kavuşamayan bir genç kız olan Hayfa yazdığı mektupla evlilik konusundan ebeveynlerin belirleyici olmasını esaret addettiğini ve bu durumda ancak ölümün özgürlük demek olduğunu haykırır:

Daha beşikte iken takılan nişanın hükmü icra olunmasını talep eyledi.

Valide ve peder “baş üstüne” deyip tedarikata başladılar. Ben “istemem” diye cevabı kestim... Düşündüm taşındım, kurtulmak imkânı yok. Kime arz-ı hal edeyim. Nihayet kendi hayatıma olsun sahibim ya. İşbu analık babalık hukuku ve evlat olmak esareti benim hayatımla bakidir ya. Bunu feda ediversem hiç kimsenin diyeceği ve yapacağı kalmaz, dedim ve bunun üzerine zifaf gecesi telef-i nefis etmeyi katiyen kararlaştırdım. (42)

Özgürlüğün ancak ölümle mümkün olacağına inanan âşık bir genç kız, bedeninin ailesinin tasarrufunda olduğunun farkındadır ve bu durumu lanetlemeden kötü kaderine ağlar. Ahmet Mithat'ın iyi huylu, güzel yüzlü kadın karakterlerinin aksi bir davranış sergilemesi zaten beklenemez; kendisi de bu söz dinleyen gençlerin haklarını her fırsatta dile getirmektedir. Toplumsal duyarlılıkların henüz kadının cinsel kimliği ve tercihleri üzerine yoğunlaşmadığı bir dönemde Ahmet Mithat'ın kadın bedeni üzerinde ailelerin bu kadar katı hak sahibi oluşuna değinmesi önemli bir gelişmedir. Kenan Akyüz, Ahmet Mithat Efendi'yi 'medeni haklar bahsinde' erkek ve kadın arasındaki eşitsizlikten rahatsız oluşuyla ele alırken bu hikâyesinde cemiyetin kendi rızasıyla evlenmeye heves etmiş kadın tipini kabul etmesi amacını güttüğünü öne sürer (74). Ahmet Mithat Efendi'nin modern aile tipi, gençlerin rızası alınarak kurulmuş ve geleneksel değerlere bağlı oluşuyla yüceltilmiştir.

Bir Yunan tragedyasından alınan Oedipus kompleksi kurmacada, haz ve arzunun tehlikeli sınırlarını çizerken evrensel suçluluk duygusundan yararlanır (Mitchell 95). Ensest tabusu, evrensel suçluluk duygusunun farklı kültürlerde, farklı sınırlar üzerinden düzenlenmesine dayanırken Ahmet Mithat Efendi, metinlerinde modern evlilik önerilerini yeni toplum idealine göre düzenlenmiş bir ensest yasağı üzerinden şekillendirir. *Teehhül* hikâyesiyle aynı toplumsal meseleye değinen *Esaret* romanında, bedenleri ve kaderleri üzerinde söz sahibi olmayan iki gencin yasaklanmış bir heteroseksüel birleşme yaşadıklarını öğrenmesiyle metin bir trajediye dönüşür. Tanzimat anlatısında, bu durumun başka örneklerine ilk romanlarda da rastlanır; *Taaşşuk-i Tâl'at* ve *Fitnat* romanı eski usul evliliğin sonuçlarını tesadüf sınırlarını zorlayan bir ensest endişesi ile aktarır. Kendisini yok etmesine mani olunamayan Fitnat babasıyla evlendirilmiş fakat babasıyla halvete girmedığı için bu genç kızın ölümü melankolik bir

tema olarak kalmıştır. Trajediye ramak kala gerçekleşen bu ölüm *Esaret*'in ana karakterleri göz önüne alındığında Fitnat için belki de bir şans sayılabilir.

Oedipus'un lanetli gölgesinin Tanzimat romanlarında belirmesi konunun önemine dikkati çekmek için kullanılan bir ögedir. Fitnat babasıyla birleşmekten kurtulmuştur, ama *Esaret* metninde yer alan iki kardeş Fatin ile Fitnat için aynı durum söz konusu olmaz. Köle oldukları için ailelerinin kimliği belli değildir ve evlenecekleri geceye kadar da bu konu üzerinde pek konuşmazlar. Ahmet Mithat'ın esaret temasını bu kurgu ile aktarması, kölelik kurumunun getireceği her türlü felaketi gözler önüne sererek okura âdeta sert bir tokat atar. Bu düzlemde Ahmet Mithat Efendi hem köleliği, hem de iyi araştırılmadan yapılan evlilikleri eleştirirken gençlerin rızasını evlenmede birincil koşul olarak sunar; ailelerin evlenecek kişilerin denkliğinden ve aralarında evliliğe mani olacak herhangi bir durumun bulunmamasına dikkat edilmesini bekler.

Orhan Okay kölelik kurumunun Batıdan farklı yorumlanması gerektiğine Osmanlı'da kölelerin sahip olduğu haklardan bahsederek vurgu yapar ve köleliğin eleştirel olmaktan çok romantik bir tavır olarak kullanıldığını iddia eder. Okay'ın dönem romanlarında kölelik ve cariyelik sistemi üzerine yaptığı tespitler son derece iyi niyetlidir. Okay, Osmanlı toplumunda cariyelerin ve kölelerin edindiği haklara değinir ve eğitim alabilme, yükselebilmeye gibi olumlu durumların söz konusu olabileceğini aktarır:

Kölelik, batı toplumunda mesele olan ve toprak, inşaat, ziraat işçisi manasında kölelik, Osmanlı toplumu için hiçbir vakit bahis konusu olmamıştır. Hiç şüphesiz köleliğin her türüsünün tasvip edilecek bir tarafı yoktur. Bununla beraber yirminci yüzyılın ortalarına kadar bile Amerika'da her türlü zulüm altında inleyen, gücünün üstünde çalıştırılan,

hayatı çok kolay gözden çıkarılan, hiç değilse açıkça ve kanunlarla beyaz insanlardan farklı muameleye tabi tutulan köleler ile Osmanlı toplumundaki köleler birbirine karıştırılmamalıdır. Nihayet en fazla ev hizmetinde kullanılan köle cariyelerin çok defa ailenin bir ferdi sayıldığı, evlendirildiği hatta eğitilip büyük mevkilere getirildiği bilinmektedir. Dönemin romanında esaretin sosyal bir problem değil, daha çok romantik ve melankolik bir tema olarak kalması bu yüzdendir” (84-85).

Esaret hikâyesindeki kölelerin Okay’ın imlediği üzere iyi yetiştirilmiş ve sonunda sevdikleriyle evlenebilme hakkını kazanmış oldukları görülür. Fakat Ahmet Mithat Efendi romantik bir temadan çok daha öte bir “kimlik sorunu”na işaret etmektedir. Köklerini bilmeyen bir insanın gerçekten özgürleşemeyeceğini savunan yazar, küçük yaşta ailelerinden koparılanın gerekçelendirilmesini eleştirir ve toplumsal bir söylem üretmek adına da kurguyu ensest tabusu üzerinden şekillendirir. Bu bağlamda, bir kölenin kökeni değil de kime tabi olduğu önemliyken “ensest endişesi” Ahmet Mithat Efendi için son derece geçerli bir problemdir. Dolayısıyla *Esaret* toplumsal felaketin sınırlarını çizmek adına dönemi açısından belirleyici bir metindir.

Ahmet Mithat Efendi’nin hikâye ve romanlarındaki meddah tesiri tahkiyede ve üslupta çok daha bellidir (Akyüz 75). Çoğu metninde olduğu gibi *Esaret*’te de dilsel bir eğlence anlayışı mevcuttur. Akyüz, Ahmet Mithat Efendi’nin meddah hikâyelerine özgü bu anlatış tarzına zaman zaman başvurduğunu, tarzın özellikle de yazarın hitaplarında ve konuşmalarında ortaya çıktığını belirtir. Bu noktada eserin başkişisi Zeynel Bey’in monologları meddahî öğeyi oluştururken, onun olayları gözetleyen konumunun getirdiği mesafeyle ciddi bir meseleye gülme unsuru dengelenir. Zira *Esaret* konu itibarıyla çok da “eğlendirici” görünmemektedir. Ahmet Mithat Efendi’nin fayda ve eğlence

anlayışlarını bir araya getirerek söylemsel düzlemde bir mizah unsuruna yer vermesi ve hikâyenin meddah konumundaki Zeynel Bey tarafından aktarılması, okuru kıssadan hisse çıkarılmasını sağlayacak son trajedi sahnesine kadar uyanık tutmayı amaçlamaktadır.

Esaret'te yer alan karşılıklı ve karşılıksız aşk ilişkileri özel alanda ve örtük şekilleriyle, âdeta gizli bir aşk üçgeni olarak sunulur. Aynı evin içindeki kişilerin birbirilerine duyduğu heyecanla yaratılan gerilim, Mustafa Nihat Özön'ün deyişiyle eleştirinin bir sonraki adımı "aile zinasına" zemin hazırlamaktadır (203). Zeynel'in başlangıçta evladı gibi sevip büyüttüğü bu iki gencin zamanla birbirine âşık olması karşılıklı ve makul bir aşk olarak sunulurken gerçek kimliklerinin bilinmemesi tekinsizlik yaratmaktadır. Öte yandan Zeynel'in sekiz dokuz yaşlarındayken evlat edindiği Fitnat'a âşık olması onun açısından yeni bir tekinsizlik yaratmakta ve durum Zeynel açısından gülünç bir unsur oluşturmaktadır. Zeynel öz kızı olmamasına rağmen Fitnat'ı kendi kızı gibi büyütür; ama genç kızın serpilmesiyle birlikte aklına düşürdükleri onu rahatsız etmektedir. Görünürde ensest yaşağını delen bir arzu yoktur ama Zeynel bu durumun uygunluğunu sorgulayarak kendini büyük bir gerilimin içinde bulur ve sonunda duygularına gem vurarak bu aşkın uygun olmadığına karar verir. Tanpınar, Zeynel karakterinin bu çelişkili durumunu direniş ve sonunda kazanılan bir zafer gibi aktarır:

[...] Hikâyenin en mühim tarafı şüphesiz kahramanın genç cariyeye duyduğu aşkı yenmesidir. Onun odasında geçirdiği tereddüt anı, çok acemi bir dille verilen karşısındakinin hislerine hürmet endişesi, edebiyatımızda – yani adeta resmi şekilde- yeni bir insanın başlangıcıdır. Fitnat'ın evde bir odası vardır. Binaenaleyh ferdi hayatı vardır. Bu da bir

başlangıçtır. Nihayet bu acemi hikâye ile edebiyatımıza çocuk ve çocuk terbiyesi girer. Erkek kahramanın evlenmekteki tereddüdü ve odalıkla yaşaması da evlenme müessesesinin o zamanki şekillerine karşı o devirde başlayan isyandır. Fitnat'ın bir kütüphanesi bile vardır. Afife Anjelik, Jöneviev, Leyla ile Mecnun... Hakikatte Fitnat yeni başlayan edebiyatla hissi hayata açılmıştır. O roman okuyucusudur. Böylece bu küçük hikâye ile bir yığın şey birden edebiyatımıza girmiş olur. (417)

Tanpınar'ın yorumuyla Zeynel, Tanzimat toplumunda ihtiyaç duyulan yeni insan tipidir. Hislerini mantık çerçevesinden geçirerek ve “ideal” olanı yapmış; çağının gerekliliklerine göre düzenlenen toplumsal cinsiyet kimliğine uygun hareket etmiştir. Modern kurgular içerisinde evlilik için önerilen rıza ve yaş olarak denklik hususların önemini kavramasıyla arzularını yenmiştir. Zeynel Bey, böylece sık sık konu edinilen şehvi duyguların peşinde zayı olan Tanzimat tiplerinden sıyrılarak ortalamanın üstünde bir karakter olmayı da başarır.

Zeynel Bey modern zamanların hikâye anlatıcısıdır. Konu evliliğe geldiği zaman - ki Zeynel Bey her türlü konuyu çok başarılı bir şekilde her zaman evliliğe getirebilir – alaycı bir tavır takınır. Evlilik konusundaki malumatfuruş hâlleri hikâyedeki gülünç unsuru teşkil eder. Özellikle evlilik içindeki erkeğin durumunu büyük bir savaşın yenik kahramanı gibi yansıtır. Onun gözünde evli erkek yitip bir epik kahramanından farksızdır. Zeynel Bey kendi evli olmamaklığından âdeta bir şans olarak bahseder, durumdan duyduğu sevinci “(i)stirahatımın en büyük ciheti bir kadının pençe-i tegallübü altında bulunmamak” sözleriyle aktarır. Özellikle evli misiniz sorusuna “bela-yı mübrem altında değilim” diyerek cevap vermesi evliliği ne çeşit bir kaçınılmaz bela olarak gördüğünü ispatlamaktadır. Fakat olay örgüsünden bağımsız evlilik hakkında

“ulu orta” konuşan Zeynel Bey, konu Fitnat’a geldiğinde ne yapacağını bilmez bir hâl alır. Zeynel Bey üst katmanda evlilik tahkiyecisi, meddahvari anlatıcı; metnin içerisinde ise karşılıksız aşkın mağduriyetini gizlemeye çalışan bir âşık olarak belirir.

Ahmet Hamdi Tanpınar yukarıda yer verilen alıntıda, bir genç kızın kendisine ait bir odasının ve özel bir kütüphanesinin olmasını özel hayatın kabulüyle yorumlar. Fitnat iyi eğitilmiş, geleneklerine bağlı ve bu ölçüde flört ederek özel alanında huzurlu bir şekilde hayatını sürdürürken yeni insan tipi olarak idealize edilen Zeynel Bey, onu dönemin “modern” kadın temsili olarak görür ve arzular. Fitnat ise bu arzudan ve shevi duygulardan habersiz bir aşka kapılmıştır. Cariyelik kurumunda alışıldığı üzere kendini, efendisine adanması gereken bir cariye olarak değil, sevdiğine saklaması gereken bir genç kız olarak görür. İsmail Parlatır, “Tanzimat Edebiyatında Kölelik” adlı çalışmasında odalık olmanın genelde cariyeler için arzu edilen bir şey olduğunu ve onlar açısından yüksek konuma geçmeyi işaret ettiği görüşünü dile getirir (127). Oysa Parlatır’ın düşüncesinin tersine, özel alanının ve arzularının farkında olan Fitnat’ın odalık olma hususundaki tavrı son derece açıktır; Fitnat’ın bedeni sevdiği adama, Fatim’e aittir.

Zeynel, Fitnat’ın hislerinin farkına varınca bir ayılma yaşar ve genç kızın aşk tanımazlığına, çocukluğuna dair düşüncelere sahip olduğu için hem kendini hem de Fitnat’ı ironik bir dille alaya alır. “Heyhat! Ben ne kadar beyhûde ihtiyat ediyormuşum. Meğer o kitab-ı aşkın besmelesini çoktan çekmiş hatta defaatle hatimler bile etmiş!” (9). Bu sözler karşılıksız aşktan muzdarip, çaresiz, üstelik de kıskanç bir adamın “rahatlama” anındaki serzenişidir. Freud, suçlulukla yüzleşip onu alt etme hevesiyle ortaya çıkan bu rahatlama anını uygarlaşmış bir öfke kontrolü olarak değerlendirir (105). Zeynel Bey için bastırılmış cinselliğin dışavurumu ile gerçekleşen bu rahatlama, çekinceleri nedeniyle ertelediği hazzın bir sonucudur.

Fatin ve Fitnat ise aralarında geçen konuşmalarda tüm ciddiyetleriyle esareti tartıştır; bu durumun bedenlerine getirdiği tahakkümden hayıflanırken imkânsız aşklarından bahsederler. Zeynel bu iki gencin akıbetinin elinde olduğunun farkında, uygun bir çözüm yolu aramakta ve olaya aynı meddahi tavırla yaklaşmaya devam etmektedir: “Lakin bana da yazık değil mi?... Zevk-i iştihasıyla ağzımın suyunu akıttırarak da bulunduğum semere-i nevnihalî olarak bir elmacık olsun demeyeyim mi? Ve bu suretle bende muradıma ermeyeyim mi?” (17) Zeynel Bey’in bu iç monologunda yer alan elma metaforu yaratılış efsanesindeki yasak meyveyi çağrıştırmaktadır. Zeynel bu elmayı yerse hem nefesine yenik düşeceğinin hem de doğanın yasalarına karşı geleceğinin farkındadır. Ayrıca halk anlatılarında yer alan elma motifi farklı anlamlarda da karşımıza çıkmaktadır: Masalın sonunda muradına eren kahramanların başına düşen ya da “Anadolu inançlarında zürriyet simgesi olarak yer alan elma motifi gibi (Altun 266). Elmanın yasak cinselliği simgelediği bir diğer halk anlatısında baba kendi öz kızıyla evlenmek istediğinde ahalinin tepkisiyle karşılaşır ve bu duruma açıklama olarak köylüye şu soruyu yönlendirir. Siz ağacınızdaki en güzel elmayı kendiniz mi yersiniz yoksa başkasına mı verirsiniz? (Oğuz) ¹. Bu anlatı baba-kız arasındaki arzu bağlamında Zeynel’in aşkıyla benzeşmektedir. Bir akrabalık ilişkisi olmasa da, hikâye Zeynel Bey’in örtük ensest endişesinin bir çeşit yansıması olarak okunabilir.

Zeynel bir gün genç kızın odasına gider ve bu beklenmedik ziyaret Fitnat’ı çok korkutur, heyecanlandırır. Zira gelenin Fatin olduğunu düşünmektedir. Kızın sesini duyan Zeynel ise gülünç bir ifadeyle “Fatin’in değil yavrum ikinci Fatin’in” (21) der ve şöyle devam eder. “... Fatin’e muntazır idin. Lakin ne çare kısmetine Zeynel çıktı” (22). Zeynel Bey’in metin boyunca tekrarlanan bu muzip tavrı dışarıdan gelen bir sebeple

¹ Bilkent Üniversitesi, 2010- 2011 Güz Dönemi EDEB 504 Türk Halk Edebiyatı, Öcal Oğuz Ders Notları.

ortaya çıkan iğreti bir gülünç durum değildir. Efendi olmanın verdiği rahatlık ve Ahmet Mithat'ın ona verdiği anlaticılık payesi Zeynel Bey'in söylemlerine özgürlük getirmiştir. Nesnel bir yaklaşımla toplumu ve olayları değerlendirmeyi bilen bu adam özeleştiri yapmaktan da geri durmaz. İyiyle kötü arasındaki çatışmada duyusallığın kötüyü temsil ettiği bir Tanzimat yazınında (Parla 21) diğer tek düze tiplerden farklı bir görünümde karşımıza çıkan Zeynel Bey yaşadığı gerilim sonucunda bu lanet getirecek duyusallıktan vazgeçer. Ahmet Mithat Efendi'nin gündemine henüz alafranga erkek tipinin terbiyesine yönelik sorunlar yerleşmemişken Zeynel Bey şehvetini kontrol etmeye çalışan, içe dönük karakteriyle dönemin modern insan temsili olarak belirir. Fitnat'la nikâh kıymasında ya da onu odalık yapmasında hiçbir engel yokken, gönlü başkasında olan bir genç kızı azat ederek Tanzimat düşüncesine yeni fikirler katmış olur. Zeynel verdiği kararlar psikolojik olarak bir rahatlama yaşar; artık son derece müsterihtir. Söylemindeki özgürlük ve kendini alaya alan ifadeler onun yaşayacağı bu arınmanın zeminidir âdetâ. Albert Rapp'ın modern gülme biçiminde varılan son noktayı imlerken “kendi kendine gülme” yi ele alması (Morreal 13), Zeynel Bey açısından bakıldığında, modern insan olabilme yolunda önemli bir aşamadır. Zeynel kendine gülmeyi, kusurları ve zaaflarıyla alay etmeyi bilen insan tipidir. Ahmet Mithat onu yalnız bir tabloda iç muhakemeleriyle bırakır, kimse onun zaaflarının farkında değildir. Karakter bu düzlemde kendi farkındalığına arkasını dönemez. İçinde bulunduğu aşkın çözümsüzlüğünün de, bu durumdan doğan komik yanların da farkında bilinçli bir insan temsilidir Zeynel Bey: “Ana bana yazık olacakmış. Olsun ne fayda” (24) diyerek sevenlerin arasından ayrılır.

Öte yandan bu durum Fitnat ve Fatin için daha büyük bir felakete dönüşür. Anlatı boyunca tedirginliğini ve umutsuzluğunu taşıyan, gelecek güzel günlere dair inancını yitiren bu iki genç köle, evlendikleri gece aynı zamanda kardeş olduklarını da

öğrenir ve bu durumun getirdiği tarifsiz acıyla ölmek zorunda bırakılırlar.

Kurmacalarında ahlaklı ve geleneğe bağlı davranan gençlere mutlu sonlar yakıştıran Ahmet Mithat Efendi'nin halvete giren iki kardeş için bir çözüm bulması mümkün değildir.

Özön, *Letâif-i Rivayât*'ın birinci kitabının biri acıklı biri gülünç iki hikâyeden meydana geldiğini söylerken *Esaret*'i acıklı olan kitap olarak belirtir (202). Bu bağlamda metnin acıklı bir kurguyu geleneksel anlatı özellikleriyle söylemsel bir mizahi düzleme taşıdığı görülmektedir. Acıklı bir intihar mektubu ile son bulan eserde, Ahmet Mithat Efendi ciddi bir meseleye dikkati çekmek, kölelik kurumunu eleştirmek için tahayyül sınırlarını zorlamış ve bunu ensest tabusu üzerinden gerçekleştirmiştir. Anlatıcının meddahvari üslubu, okura ara sıra tebessüm ettirerek, metni sonuna kadar okunur kılan dinamik bir unsur olarak belirirken, Zeynel Bey'in bastırılmış cinsel dürtüleri, metin içerisinde zaman zaman esprili bir dille açığa çıkar. Zeynel Bey evlatlığına yönelen arzusundan saklanıp bu durumdan kendisiyle eğlenerek kurtulmaya çalışır. Birbirlerini seven bu iki genç ise yüzleşilmeyi bekleyen bir toplumsal sorun olarak köleliğin yarattığı ensest trajedisine maruz kalır ve kurtulamazlar. Olay örgüsünün son derece acıklı olduğu bu hikâyede gülmecenin söylemsel düzlemde gerçekleştiğini ve yazarın ciddiye alınması gereken toplumsal bir sorunu öne çıkarmak amacıyla mizahı araç olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

B. Yenilik Meraklısı Bir Osmanlı Erkeği: *Gençlik Başında Duman!*

Ahmet Ö. Evin, *Letâif-i Rivayât*'ın ilk parçalarının, Ahmet Mithat Efendi'nin didaktik roman versiyonundan önce, özellikle de anlam ve muhtevayı ön plana çıkararak popüler meddah hikâyesinden tezli romana nasıl geçiş yapıldığını göstermeye yönelik

eserler olduğuna dikkati çeker. Bu bağlamda ele aldığı *Gençlik* hikâyesini kahvehanede anlatılan tipik anekdotların bütün karakteristik özelliklerini taşıdığını bildirir. Evin'e göre *Gençlik* hayal gücünden yoksun sıradan bir hikâyedir; fakat zamanla Ahmet Mithat'ın çağdaş toplumun eleştirisine kaynaklık eden düşünceyi taşıdığı için anlamlıdır (65 – 66). Özön de aynı bağlamda metnin alafrangalık meselesine getirilen ilk eleştiri olduğunu savunur.

Orhan Okay *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* adlı yapıtında, modernleşmenin getirisiyle süre gelen değişime değinirken erkek kıyafetinin doğal olarak kadından daha çabuk ve kolay değiştiğini bildirir (139). Kadının özel alandaki hali, kamusal alandaki tavrı ve kıyafeti tartışılırken, İslami sınırlardan bağımsız ne giyeceğine karar veren erkekler uzun bir süre Ahmet Mithat Efendi'nin odağında olmuşlardır. Alafranga esvabın düzenlenmesi konusunda Ahmet Mithat Efendi için belirleyici olan erkeğin kadını özellik göstermemesidir. Orhan Okay, Ahmet Mithat'ın alafranga kıyafette hicvettiği tipleri daha çok, kendine fazla çeki-düzen veren züppe ve biraz efemine şahıslar olarak değerlendirirken *Gençlik* hikâyesindeki genç erkeği Felâton Beyin hazırlayıcısı bir tip olarak ele alır (140).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyat* serisinden çıkardığı beş kitaptan biri olan ve ilk olarak 1870'te yayımlanan *Gençlik* adlı hikâyesi, teyzesi olduğunu bilmeden yolda gördüğü bir kadına âşık olduğunu zanneden tecrübesiz bir delikanlının düştüğü komik halleri konu edinmektedir. Batılı flört ve evlilik usullerinin tartışıldığı hikâyenin temel değinisi, tecrübesiz erkeklerin alafranga aşklara özenmesinin getireceği sonuçlardır. Özön, *Letâif-i Rivâyat*'ın ikinci kitabının biri gülünç diğer acıklı olan iki hikâyeden oluştuğunu, *Gençlik*'in “işçi gücü seyir yerlerinde, kadınların gezebileceği çarşı Pazar yerlerinde sürtmek olan bir delikanlının gülünç hikâyesi olduğunu ifade eder

(203). Evin'e göre de bu alt sınıftan okurları hedefleyen ve okuruna hitap ederken aşinalığı sağlamak adına meddah geleneğinden türeyen bir alışkanlıkla kaleme alınan ve iç monolog tarzında yazılan bir eserdir (66).

Bu noktada anlatının okuyucuyu henüz alafranga tip sorununun ortaya çıkmadığı ama ilk nüvelerinin görüldüğü dönemde flört ve evlilik usullerine getirilen geleneksel mizahi bir söylem ve yanlış anlaşılma odaklı kurgulanan komik bir yapıya götürdüğü söylenmelidir. Metinde adı kullanılmayan genç kendini şöyle aktarır: “Kalın paltoyu frenkvâri koluma takıp büyük şemsiyeyi dahi elime aldım ve yeni yaptırmış olduğum Napolyon çizmelerimi ayağıma çekip kapıdan çıktım (133). Görünüş olarak alafranga olduğundan şüphe etmeyen bu genç, bu hevesiyle ne kadar gülünç olduğunun farkında olmaksızın bir de kendine yakışan bir alafranga aşk bulma peşindedir. Hikâyenin baş erkek karakteri, alafranga züppe tip çizgisine yakın ama bu çizgiye dâhil edilemeyecek bir yerde durur. Yanlış kadına âşık olma parodisi üzerinden Bihruzvari bir oluşuma kaynaklık eden genç, hâlâ toplumsal duyarlılıklarını muhafaza etmektedir. Teyzesi olduğunu bilmeden ona yolladığı aşk mektubu açılınca gencin bayılması ve utanması da iffetindedir. Olaylar adı hakkında bilgi verilmeyen bu delikanlının bakış açısıyla aktarılır. Alafranga flörtlere meraklı genci, züppe tip olmaktan kurtaran en önemli faktör güçlü ve kontrollü baba figürünün varlığıdır. Ayrıca teyzesi de gençlerin hâlinden tavrından anlayan, ölçülü ve muzip bir kadın olarak belirir. Hikâye boyunca tali karakterler dışında ismini bildiğimiz tek karakter delikanlının evleneceği cariye Peyker'dir. Onun dışında bütün kahramanlar aile ilişkileri üzerinden bilinmektedir. Otoriter bir baba, anlayışlı bir teyze ve tecrübesiz bir oğul hikâyenin esas kahramanlarıdır.

Yirmili yaşların başındaki delikanlı geleneksel evlilik usullerini beğenmez ve ideal aşkı bulmanın peşine düşer. “Ben öyle körü körüne evlenemem” diyerek görücü usulü evliliğe karşı çıkar. Ama bir faytonun içinde hayal meyal görüp tanıyamadığı teyzesini bu kapsamın dışında tutar. Aylarca bir silüete âşık olduğunu düşünür durur; bu hayali aşkını bekler. Bu şaşkın delikanlıya oyun oynamak isteyen teyze, yeğenine yanında bulunan cariyelerden birinin fotoğrafını gönderir ve yüzünü görmeden bir silüete âşık olan delikanlı bu sefer de âşık olduğu kadın, yani teyzesi zannederek başka bir genç kıza âşık olur. Delikanlı elinde bir fotoğraf, hayalinde âşık olunan kadın, oynanan oyundan habersiz hülyalara dalar. Fotoğrafla birlikte bir de davet alan delikanlının bu davete icabet etmesiyle birlikte düğüm çözülür ve şakacı teyzenin oyunu ortaya çıkar.

Esaret ile aynı yıl kaleme alınan *Gençlik* hikâyesi, ensest ilişkiye dikkati çekmesi açısından benzerlik gösterir. Kardeş olduğunu bilmeden evlenen iki genç, gerçeği öğrenince intihar eder. *Gençlik*, ise teyzesine âşık olduğunu zanneden delikanlının gülünç hâllere düşmesi ardından güzel bir kadınla evlenmesiyle sonuçlanır. Bu iki hikâyede de akrabalık ilişkileri bilinmeden duyulan bir takım hisler vardır. Cismani birlikteliğin yaşanmadığı hikâye komedi, diğeri ise trajedi olarak şekillenir. Ayrıca iki hikâye arasında realizm açısından da bir fark söz konusudur. Romantik metinlerde sıkça karşılaşılan abartılı tesadüfler *Esaret*'te de kullanılan zaman ve mekân mefhumları açısından inandırıcılığı yitirmektedir. İki kardeşin habersiz olarak aynı eve satılması ve öncesinde hiç gerek duymamasına rağmen zifaf sonrası ilk olarak bu konuyu konuşmaları aşırı romantik tutumun etkileridir. *Gençlik* hikâyesinde ise mesire yerlerine giden bir delikanlının fark etmeden teyzesine dair hayaller kurması dönem itibarıyla ihtimal dâhilindedir.

Tanzimat boyunca yoksunluğu sürekli problematize edilen baba figürü, bu hikâyede varlığıyla metne farklı bir boyut kazandırır. Batılı flört usullerine ve dış görünüşüne düşkün bir gencin, züppelik ithamlarından çıkıp “aile içinde gülünç” olarak kalabilmesi bu güçlü babadan alınan terbiye sayesinde. Başına felaket gelen tecrübesiz erkek yerini, başına komik rastlantılar gelen delikanlıya bırakır. Metindeki babanın varlığı genci “şeytan kadın” ve diğer kötü hadiselerden koruyacaktır.

Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı’dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat deyimiyle sheviliktir (Parla 19). Hikâye kahramanının kadına olan ilgisi shevilik değil de basit bir şaşkınlık sonucunda gerçekleşir. Önce yüzünü bile görmediği teyzesine, sonra da teyzesinin ona gönderdiği resimdeki genç kıza âşık olur. Hikâyedeki modern kadın figürü teyzenin hem bilgili hem de hâlden anlar oluşu, bu şaşkın gencin en büyük şansıdır.

Baba otoritesinden başka delikanlının karşısına tehlikeli bir kadının henüz çıkmaması da olayların gidişatını değiştirir. İntibah’ın erkek karakteri Ali Bey’in yaşadığı cismani birliktelik ve anlatıcının mülevves oluşunu sürekli vurguladığı kadın, bu çeşit delikanlıların başına gelecek en büyük felakettir. Hikâyede yer alan isimsiz kahraman birçok yönden Ali Bey’le benzeşen iyi eğitilmiş, terbiyeli ve naif bir gençtir. Fakat onun başına gelen tek felaket aile efradındaki kadınların durumu öğrenince kendisine gülmesi olarak gerçekleşir.

Hikâyenin adının *Gençlik* oluşu bir hoşgörü içermektedir. Hikâyenin kahramanı alafranga aşk eğilimleri ve gençlik hevesleri sebebiyle mazur görülür. Geleneksel evlilik usullerini beğenmeyen bir gencin hâlleri sadece eğlence unsurudur. Meriç, hikayelerdeki

bu tarz gençlerin merakı nedeniyle gelişen yeni eğlence anlayışından şu sözlerle bahseder:

Osmanlı toplumunda halkın eğlencelerinden biri de ilkbaharın gelmesiyle birlikte mesire yerlerine gitmekti. Mesire yerlerine gitmek Lale Devri'yle (1718-1730) başlamış, II.Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecit'le (1839-1861) devam etmiş, II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde yaygınlaşmıştır. İstanbul'da belli başlı mesire yerleri Göksu, Kağıthane, Kalender, Yoğurtçu Deresi, Kaçaksu, mehtapla Kanlıca Körfezi, Fenerbahçe, Çiftehavuzlar, Kuşdili, Büyükdere-Sarıyer arası. (98)

İlkbaharın gelişi ve uyanan cinsel eğilimler devrin tecrübesiz, henüz Beyoğlu eğlencelerinin merakına düşmeyen gençlerini burada buluşturur. *Gençlik* hikâyesindeki delikanlı ve bu eğlence yerlerinde bulunan gençler birbirinin aynıdır; belki de bu sebepten ötürü Ahmet Mithat Efendi bu delikanlıya ve ailesinin bireyelerine bir isimle anmaz. Hikâyedeki delikanlının evleneceği cariye kızın adı ise Peyker olarak belirtilir; teyzenin hanesinde bulunan Peyker rızası sorularak evlendirilir ve esirliği son bulur.

Orhan Okay, aynı kitabında “Aşk – Flört ve Evlilik Usûlleri” başlığı altında Osmanlı’da yaygınlaşmaya başlayan flört usullerinin geleneğe sahip çıkar bir şekilde düzenlemesinin Ahmet Mithat Efendi’nin toplumsal önceliklerinden olduğunu dile getirir. Ahmet Mithat Efendi’nin evlilik usullerini konu alan ve aynı yıl yazılmış romanı *Teehhül* için Ahmet Hamdi Tanpınar “Devir ana-baba hakkının devridir ve bu hikâye de bu otoriteye karşı ilk itirazdır” (610) yorumunu yapar. Orhan Okay da *Teehhül* ve *Gençlik* hikâyelerini, Ahmet Mithat Efendi’nin Osmanlı’da masumane şartlarla yaşanan flörte onay verdiği tanıklık eden metinler olmaları yönüyle değerlendirir. “Böylece Ahmet Mithat Efendi’nin, muharirliğinin ilk senesinde taraftarların birbirlerine kalbî bir

muhabbet beslemelerini hatta bu duygularını izhar etmelerini hoş karşıladığını” (192) bildirir. Bu bağlamda *Gençlik* hikâyesinin otoriteye karşı alınmış bir zafer olduğu görülür. Hikâyedeki delikanlı şehevi duygularının değil, sadece alternatif evlilik usullerinin peşindedir ve saflığı sonucu kurmacanın gülünç ögesini teşkil eder. Onun gülünç hâli özel alanda ve aile içinde kaldığı için toplumsal bir sorun değil, birleştirici bir öge olarak belirir.

C. *Felâton Bey ve Râkım Efendi*'de Kahkahannın Zaferi: Ya Felâton'sun Ya Ona Gülen...

Alafranga ya da züppe kavramı toplumsal hayatımıza 1826'da Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından sonra daha ciddi bir biçimde girilen Batılılaşma ya da Frenk usulüne uygun yaşayış ve kıyafet tarzıyla ortaya çıkar (Kudret, Alafranga Dedikleri... 27). Tanzimat yazarları bu andan itibaren toplumu bu züppelik tehdidine karşı bilinçlendirmek amaçlı eserlerinde alafranga züppe tipe eleştirel ve alaycı bir tavırla yaklaşacaktır. Ahmet Mithat Efendi'nin 1876'da yayımladığı ve dönemin tüm duyarlılıklarına değinmeyi görev addeden *Felâton Bey ve Râkım Efendi* adlı eseri, Osmanlı – Türk romanının inşa sürecinde değişen toplumu zıtlık ilişkileri üzerinden, alafranga züppe tipin yarattığı toplumsal zararlarla birlikte ele almaktadır. Modernleşme, modernleşen ve modernleşemeyen kadın figürü, yanlış batılılaşan erkek figürü, ideal aile babası figürü, ev ekonomisine dair öneriler, cariye yetiştirme kuralları, yabancılarla âdâb-ı muâşeret çerçevesinde görüşmek ve aslında Tanzimat toplumunda tartışılan birçok mesele *Felâton Bey ve Râkım Efendi*'nin içeriğini teşkil etmektedir. Bu tartışmaları iki ana karakter üzerinden gerçekleştiren yazar “ideal” ve “gülünç” olan iki ana erkek karakter resmeder ve tartışma bu ikilinin iş, aile hayatı ve hayat felsefeleri

üzerinden ele alınır. Toplumun erkek fertlerinden bu iki karakterden biri olması, diğerine de gülmesi beklenir. Her bir birey – doğal olarak yazarın uygun gördüğü- “birini” seçip diğerine gülecek ve o olmamak için çaba sarf edecektir. İkincil konumdaki kadın karakterlerde de alternatif söz konusudur. Gerek Osmanlı gerekse yabancı kadınlar karşıtları ile ele alınır.

19. yüzyıl insanı, hem maddi yaşam koşullarının ağırlığı, hem de hayatın manevi temellerinin sarsılmasına yol açan gelişmeler karşısında, gerek toplumsal gerekse bireysel kurtuluşunu bazı kahraman figürlerinin ortaya çıkmasına bağlamıştır. Dönemin ideal insan tipine ulaşmada bir basamak olarak kurgulanan bu kahramanlara, toplumun ekonomik ve sosyal taleplerinin demokratik yöntemlerle yeterince dile getirilemediği bir ortamda büyük görev düşmektedir. 19. Yüzyılın bazı büyük romancılarının ortak izleği Thomas Carlyle tarafından geliştirilen kahramana “tapma ideolojisi” çevresinde gelişmiştir (Cebeci, Psikanalitik Edebiyat Kuramı 17). Köken Mitlerine kadar uzanan kahramana tapma ideolojisi modern edebiyatın kuruluş aşamasında son derece etkili bir araç olmuştur. Efsanelerde gücü, kuvveti, heybeti ile tapınılan kahramanlar, 19. yüzyıl romanında akli ve kültürel değerleri doğru alımlamalarıyla yüceltilmiştir. Carlyle’nin Batı romanı için geliştirdiği bu kavramı, Ahmet Mithat özelinde “yüceltilen kahramanla empati kurma” olarak belirtebiliriz. Ahmet Mithat Efendi kurguladığı ideal insan tipini, toplumun bireylerinde görmeyi ve toplumun her katmanında Batılılaşmayı doğru algılayan ve yaşayan Râkım Efendi’lerin var olmasını ister. Râkım Efendi’yi kusur ve zaaflarıyla ele almasının onun “insani” yönlerini açığa çıkarmak ve bireysel empati denemelerine izin vermek amacı taşıdığı düşünülebilir.

Felâatun Bey ve Râkım Efendi’yi hâlâ tartışılabilir kılan Tanzimat yazınının genel karakteristiğini yansıtırken yaratılmaya çalışılan “ölçülü modern” toplumun çerçevesini

ortaya koyan bir metin oluşudur. Modern ve geleneksel kavramlarının bir çatışma ile sunulduğu ve geleneğin ezici bir üstünlük kurduğu bu romanın temel sorunu, indirgemeci bir yaklaşımla salt alafranga eleştirisi olarak ele alınmasından doğan sakıncadır. Birinci bölümde değinildiği üzere alafranga züppe tipler üzerinden bir Tanzimat yazını okuma denemesi yapmak sıkıntılıdır. Berna Moran, *Felâton Bey ve Râkım Efendi*'yi ilginç bulmasının sebeplerinden ilkinin romanın “Batılılaşma sorununu alafranga züppe tipini sergileyerek ele alırken, Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi ilk işleyen roman olması”yla açıklar. (48). Moran züppe tipinin kılık kıyafeti ve tavırlarıyla gülünçlüğü'nün konu edinilmesinin ikincil bir mesele olduğunu, Râkım Efendi'nin ideal bir Osmanlı genci oluşuna tanıklık etmek için metinde yer aldığını belirtir. İnci Enginün'ün yaklaşımı da, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin alafranga züppe tipe indirgenmiş bir okuma üzerinden değerlendirilmesinin metnin çok katmanlı açısı göz önüne alınınca yetersiz olduğu yönündedir (254). Ayrıca romanı sadece erkek karakterin alafranga züppelik deneyiminden hareketle okumak, metnin toplumsal cinsiyet kurgularının anlaşılmasını engeller. Felâton'un özentide kendisinden eksik kalmayan kız kardeşi de romanda yer alan alafranga- züppe bir karakter olarak karşımıza çıkar. Sadece hoppa ve aile terbiyesinden yoksun oluşuyla ele alınan Mihriban'ın annesi onu doğururken ölür. Felâton Bey henüz yaşarken baba otoritesinden yoksun iken, Mihriban hiç göremediği annesinin veya ona model olabilecek vasıflı bir kadının eğitiminden yoksundur. Böylece iki yetim genç anne ve babalık otoritesinden yoksun kadın ve erkeklik rollerini öğrenemeyerek Batının kötücül etkisine maruz kalırlar.

Romanın mizahi katmanı geleneksel anlatı sanatlarıyla kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Somut olmayan kültürel mirasın toplumun her katmanına ulaşan en zengin anlatılarından birinin Karagöz ve Hacivat olduğu bilinmektedir. Gölge oyununu

Anadolu'ya ne zaman geldiği tartışmalı bir konudur. Cevdet Kudret *Karagöz* adlı çalışmasında Gölge oyununun tarihine dair çeşitli söylencelere değinir; Karagöz ve Hacivat'ın Bursa'da yaşayan tarihî kişilikler olabileceğini dile getirir ve Karagöz ile Hacivat'ın XV. yüzyıl ortalarında Anadolu'da herkes tarafından bilinen bir anlatıya dönüştüğünü bildirir (12-13). İki karakterin dil sürçmelerine, birbirlerini yanlış anlamalarına dayanan bu komedi döneminde bir sosyalleşme aracıdır da aynı zamanda. Gölge oyunu tüm bayramlarda, kutlamalarda; doğum, sünnet, düğün ve ramazan eğlencelerinde en çok temaşa edilen gösteridir. Karagöz'ün Osmanlı İmparatorluğu içindeki yerine değinen Michéle Nicolas, Osmanlı'nın son yüzyıllarında, özellikle de toplumunun orta sınıfları arasında kazandığı büyük başarıya değinirken Karagöz'ü zararsız bir kaba güldürü gösterisi altında gizlenen hicivli bir öz olarak tanımlar (65).

Tanzimat yazınının sözel kültürden miras aldığını göz önünde bulundurursak Karagöz ve Hacivat'ın zıtlıklar komedisinin, *Felâton Bey ve Râkım Efendi'de* yazınsal düzlemde devam ettiği görülecektir. Sadece iki erkek karakter üzerinden değil; aynı zamanda romanın kurgusuna dâhil olan karakter çeşitliliği açısından da benzeşme söz konusudur. Karagöz, Hacivat, Çelebi, Yahudi, Arnavut, Laz, Tüccar, Çengi, Arap, Züppe gibi tipler dünyanın karnavalesk hâllerini yansıtmaktadır. *Felâton Bey ve Râkım Efendi'de* bu tip çeşitliliğinin muadilini görmek mümkündür. Felâton'un hanesinde bulunan Rum ve Ermeni hizmetçiler, evlerine sık sık ziyarette bulunan İngiliz bir aile, Fransız bir aşüfte ve bir Madam'la diğer karakterler roman bütününde bir karnaval zenginliğini yaratırlar.

Romanın birinci bölümünde alafranga züppe tipinin prototipini teşkil eden Felâton Bey ön plandadır. Ne iş yaptığı belli olmayan Mustafa Meraki Efendi'nin oğlu Felâton Bey, babadan kalma serveti sayesinde, rahat ve eğlenceli bir hayat yaşayan şık

görünüşüne fazlaca mesai harcayan işret âlemlerine düşkün bir adamdır. Parasının ve babasının varlığına rağmen eğitimini tamamlayamaz, yeni çıkan bütün kitapları herkesten önce alıp rafına koyar. Anlatıcı fırsatı oldukça Felâtun'un bu hallerini eğlence malzemesi yapar: “İşte Felâtun Bey öğrenmiş ya! Yazısı var, okuması var, Fransızcası var. Zeki, fatîn, cerbezeli hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da iradı var! Dünyada bir adamın daha öğreneceği ne kaldı?” (14) Babasının giyimine ve eğitimine harcadığı onca paraya rağmen hâlâ cahil kalabilmesi onun hayattaki tek “üstün başarısı”dır. Kadınlara olan zaafı da onun şehvi zevklerinin kurbanı olmasına sebep olacaktır.

Tophane civarlarında yaşayan 27 yaşındaki mirasyedi Felâtun Bey, Orhan Okay'ın tanımlamasına göre “alafranga bozması bir Osmanlı genci”dir (306). Ağabeyinden farklı olmayan 15 yaşındaki kız kardeşi Mihriban'la, babalarından devraldıkları tek eğitim, nasıl daha batılı, hatta nasıl en batılı görünebilecekleri yönündedir. Anlatıcı ironik bir dille, alafranga görünme telaşındaki ailenin dışarıya karşı tutumunu şöyle ifade eder:

Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine arap çorap doldurur mu? Bahusus ki, aralıkta bir alafranga dostları dahî gelmekte olduğundan bunlar meyanında hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı derkârdır. (11)

Anlatıcı birazdan eleştireceği Felâtun Bey'e karşı okurda bir önyargı oluşturmak için zemin hazırlamaktadır. Merakî mahlasını her türlü son moda ve alafranga şeye hevesinden dolayı alan ve çocuklarını da bu minvalde yetiştiren bir babanın çocuklarının da alafranga kurbanı gençler olacağı daha romanın başında açıkça verilidir. Baba yoksunluğunun problematize edildiği bir dönemde “az gelişmiş bir baba” (Gürbilek

Kötü Çocuk Türk) yeni bir sorun teşkil edecektir. Felâtun Bey'in geleneği özümseyemeyen babasını eleştiren anlatıcı, bu genci teşhir ederken aynı zamanda okuru insafli olmaya da davet eder ve Felâtun'un gülünesi hallerine şefkatli bir baba tavrıyla yaklaşır. Düşmesine izin verdiği çocuğa güler ve sonra da yerden kaldırır. Osmanlı kültür tarihindeki hamilik ilişkisi, Anadolu'da ergenleşme sürecindeki erkeğe yol gösteren kirve, alevi geleneğindeki can ya da musahip erkek, tecrübesiz genç erkeği hayata hazırlamakla yükümlüdür ve onun yaptıklarından sorumludur. Bu bağlamda yol gösteren erkek yoksunluğu, anlatıcının eril söylemi baskın bir şekilde kullanmasına ve metnin "bir erkek romanına" dönüşmesine yol açar. Romanda yer alan kadınlar erkeğe hizmet, onu geliştirmek ve eğlendirmek amacıyla bulunurlar. Anne, cariyeye, mürebbiye, öğrenci, dansçı, romandaki tüm kadın figürleri erkek terbiyesine hizmet amacıyla yer almaktadırlar. Felâtun kadınlara ya da daha doğrusu kadın bedenine zaafı neticesinde gülünç duruma düşer. Râkım kadına karşı ölçülü tavrıyla yüceltilir ve ciddiye alınır. Râkım ile Felâtun arasındaki fark Mistery Ziklasların konağında gördükleri muameleyle ölçülebilir.

Felâtun Bey'in Mistery Ziklas'ın konağında başına gelen hadise ya da başından aşağı dökülen mayonez onun ahlaki zaafının bir sonucudur. Râkım Efendi ders verdiği hanede evin hanımlarına ve çalışanlarına olan ölçülü tavırları ve saygısıyla sürekli takdir görmektedir. Hatta zamanla evin beyi ve hanımı tarafından damat mertebesinde bile görülmeğe istenecektir. Öte yandan Felâtun Bey evdeki genç kızların ilgisini çekemez ve çaresiz kalınca hizmetçiyle kırıştırmaya başlar; bu ilişkiyi de eline yüzüne bulaştırarak hizmetçi zannettiği aşçı kadını sıkıştırır. Anlatıcı olay sonrası Râkım'a eşlik ederek onu "Felâtun olmaması" için uyarır:

Râkım saat dörtten sonra İngilizlerin yanından kalkıp bir hayvana binerek hanesine doğrulduysa da esnâ-yı râhda zihnini işgal eden şey Felâtun Bey'in mayonez meselesinden başka hiçbir şey değildi. Kendisinin dahi o akşam Ziklas'ın hanesine med'uv bulunması ve tamam Asmalı Mescit Sokağı'na girmiş olduğunu uşak gördüğü hâlde cemiyette ibât-ı vücûd edememesi üstü başı mayoneze gark olduğunu Râkım bizzat gördüğü gibi sofrada dahi mayonezin geç vakitte dökülmüş olduğu rivayet kılınması hep umumiyet üzere mütalâa olundukça Felâtun Bey'e şeref verecek bir hüküm çıkarılamazdı. Hanesine vasıl oldukça dadısını ihtiyarlık hasebiyle uyumuş ve yalnız Canan'ın kendisini beklemekte olduğunu görmüştü. Aman ya Râb! Bu Canan kız dahi günden güne ne kadar güzelleşiyordu. Ne kadar nazik, tatlı dilli şen bir kız çıktı. Yüzünü gördükçe tab'a neş'at gelmemek muhâldi. Vakıa Türkçeyi gereği gibi de değil, lâyıkiyla dahi öğrenmişti. Ancak Çerkezlere mahsus olan şîve-i ifade ile söz söyledikçe insanın içini tatlı tatlı gıcıklardı[...] İşte bu fikirler Râkım'a geldi. Geldi ama Canan hakkında efkârı bütün bütün başka olduğundan yalnız bir içini çekerek hissiyatını yendi. Vakit geç olduğundan yalnız Canan kendisini soyunduruncaya kadar derslerine filâna dair birkaç şey sorarak bade kendisi yatağa girdi. Canan dahi kendi odasına çekildi. Yattılar[...]Ertesi ve daha ertesi günler Râkım'ı işgal eden şey hep mayonez fikrasıydı. (39-163)

Rezil olmamak için oradan uzaklaşan ve Râkım tarafından “görülen” bu delikanlı Jale Parla'nın kavramsallaştırdığı “Lezaiz'i Süfliyye”nin (Adi lezzetlerin) peşinde

olduğu için ayıplanmaktadır. Râkım için durum komik ve bir o kadar da tehlikelidir. Burada imlenen Felâtun'un kadına olan zaafı değil de hane dışındaki kadına olan zaafıdır. Bu düşüncelerle evine gelen Râkım aynı şehveti Canan'a karşı duyar. Üstelik Canan'la birlikte olmasına bir mani yoktur; ama anlatıcı Râkım'ın bu konuda da bir kadın kılavuza yani Madam Josefino'ya olan ihtiyacına vurgu yapar. Râkım'ın Josefino'yla olan cismani birlikteliği anlatıcı tarafından "Ezvak-ı Ulviyye" (ulvi lezzetler) kapsamında aktarılır. Râkım cinsel dürtülerinin etkisiyle bir süre Madam'la evliliğe dair düşüncelere dalar; fakat daha sonra hocasının gösterdiği yoldan Canan'la evlenecektir.

Felâtun, kendisini küçük düşüren bu bayağı lezzetler konusunda Râkım dışında hiç kimse tarafından uyarılmaz. Râkım Efendi'nin çevresinde ise önemli bir kadın kadrosu, nesil yetiştirme kılavuzları onu eğitmektedir. Annesinin ölümünden sonra kalfaları Fedai ve Josephino onun acemi hallerini görür; uyarır, eğitir. Adeta bir çocuğun emeklemeden yürümeye geçmesi gibi o da adım adım cinselliğini keşfeder. Canan bu iki kadın tarafından doğu- batı sentezi olarak üretilen projedir. Râkım bu sorunlu hallerine rağmen Felâtun'a yol göstermeye çalışır.

Çevresindeki kadınlar Râkım'ı sadece cinsel değil eğitim, iş hayatı ve toplumsal ilişkiler yönüyle de eğitirler. Râkım, küçük çeviriler yaparak başladığı yayımcılıkta giderek daha başarılı olur, yabancı dil öğrenmekteki inadı sayesinde seçkin bir İngiliz aileyle çok yakın ilişkiler kurar, sokakta görüp geçebileceği zayıf ve hasta bir cariye kızı Canan'ı "çok düşük bir fiyata alarak" -ki böyle bir kızı bu fiyata almak anlatıcıya göre büyük bir başarıdır- onu yetiştirir. Madam Josefino'yla kurduğu ilişki de, Felâtun gibi rezil olmanın aksine onu yüceltir. Râkım'ı mutluluğa götüren yol adeta Josefino'nun ellerindedir. Madam, ona doğru olanın cariyesiyle olan ilişkisi olduğunu salık verirken

cariyesi Canan'ı Piyano çalmak ve adap hususlarında yetiştirir; Râkım için ise cinsellik deneyiminde bir hoca işlevi görür. Josefino anlatıcı tarafından evlilik dışı ilişki yaşanacak ideal kadın olarak ifade edilir; zira yabancı bir ülkede yaşamasına rağmen kendi adetlerini geride bırakarak yaşadığı toplumun geleneklerini benimser ve ona göre erkeklere karşı tutum sergiler. Hatta bir cariyenin nasıl yetiştirilip bir ev kadını haline getirileceği onun tasarrufundadır. Ahmet Mithat'ın bu tavrını dönemi açısından son derece devrimci olarak nitelemek mümkündür. Râkım'ın karşısında yer alan Felâtun karakteri gibi, Josefino'nun karşısında da Felâtun'un sevgilisi Pollini karşıt karakter olarak yer almaktadır. Josefino Râkım'la yaşadığı evlilik dışı cinselliğe rağmen hiçbir zaman eleştirilmezken, Pollini hafifmeşrepliği ve hoppalığı Felâtun'un işini zora sokacaktır. Anlatıcıya göre batılı bir kadın olduğu için Josefino'nun cinselliği yaşaması özgürlük iken Pollini'nin ki mülevvesliktir. Tabii ki Josefino'yu yücelten haddini bilip Râkım'ın aşkını kazanacak her hangi bir eyleme yanaşmamasında ve kendini ona layık görmemesiyle açıklanır. Romanın ideal kadın tipi Canan ev içine “kendi rızası ile hapis”tir. Yabancı dil öğrenir, piyano dersi alır; fakat evin sınırı dışında bir varlık gösterme ihtiyacı duymaz; Canan'ın öğrendiği yabancı dili kiminle konuşacağı ve bu bilgiyi nerede kullanacağı bir muammadır. Anlatıcı gayri Müslim kadınları toplum içinde konumlandırmış ama piyano çalıp Fransızca konuşabilen bir Osmanlı kadınının ne yapılabileceğine henüz karar verememiştir.

Madam'la olan cinsî münasebetin tedirginlik yaratmaması ve olağan bir durum olarak addedilmesi olayın iki kişi arasında geçmesiyle açıklanabilir. Sadece Madam'ın evinde yaşanan bu ilişkiden başka kimse haberdar değildir. Râkım evinde ona dostu, Canan'ın hocası olarak ev sahipliği eder. Gelenekten gelen kabahatin de ibadetin de gizli olduğu öğretisi üzerinden bakılınca Felâtun yaptıklarının yanı sıra eylemleri ortaya

döküldüğü için de “rezil”dir. Burada mesele İslami normlardan ziyade kültürel değerlere saygılı olmak üzerinden şekillenmektedir. Madam’la olan münasebetin dinen sakıncalarına değinilmez. Ziklas’lar ve diğer ahabları Râkım’ın hanesinde bir cariye olduğunu ve bunun bir Fransız hoca tarafından eğitildiğini bilirler. Hatta Ziklas’ların kızları Canan’ı kıskanırlar. Ama Râkım bu iki kadınla ilişkisi üzerine konuşulmasına izin vermez. Felâtun ise üzerinde mayonez lekesiyle afişe olur.

Bu iki karakter arasındaki tüm karşılaşmada üstün gelen Râkım Efendi’dir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanın idealize karakteri olarak belirlediği Râkım Efendi, Felâtun Bey’in batılılaşmama sorununa bir yön gösterici olarak belirir. Önce Felâtun gibi alafranga meraklıları ardından da toplum, onu takip ederek nasıl batılılaşacaklarını öğreneceklerdir. Râkım da babasız bir karakterdir; ancak babasızlığıyla yiten karakterlerden değildir. Osmanlı terbiyesini çok iyi almış ve bilinçli birer Osmanlı kadını olan kalfası ve annesinin gözetiminde büyür. Annesi ve kalfasından alın teriyle çalışmayı öğrenen Râkım Efendi, girdiği tüm işlerde başarılı olan ve aklına koyduğu her işi başarıyla tamamlayan gayretli, dürüst bir genç olarak yüceltilir. İdealdir; ilkeli bir Osmanlı genci hem de çok iyi yabancı dil bilen Tanzimat aydınıdır. Hem batılılaşır hem de kültürel değerlerini muhafaza eder. Râkım ve aile hayatının konu edildiği bölümlerde anlatıcının üslubundaki fark açıkça görülmektedir. Her fırsatta Felâtun’la eğlenen ve okurun da eğlenmesini salık veren anlatıcı Râkım’a karşı bir o kadar ciddiyet ister. “Şurasını bilmelidir ki Râkım bir beyaz cariye aldığı için işinden geri kalacak adamlardan değildir” (28). Anlatıcının genel tavrı toplumu batılılaşırken Râkım Efendi ölçütlerine göre eğitmek üzerinedir. Râkım hem geleneğe, hem ailesine bağlı oluşuyla model teşkil eder.

Râkım'ı yüceltmek, onun “mükemmel”liğini ortaya çıkarmak için kurgulanan biçare Felâtun toplumda olunmaması gereken kişidir. Felâtun olmak tehlikelidir, acınası ve gülünesidir. Tabii bu gülme ve acıma İslami değerlere uygun aşağılama ve hakaret içermeyen ibret verici nitelikte olmalıdır. O an Felâtun'a gülünür ve anlatıcı tarafından ona benzeme ihtimaline karşı önlem alınır. Bergson felsefesinde mizah uyumsuzluğa karşı verilen toplumsal cezadır. (19) Gülünen kişi de bir uyumsuzluk, uygunsuzluk ya da utanç verici durum içinde olabilir; ama gülünene kadar bunun farkında değildir. Uyumsuzluğu bilinçli yaratmıyorsa ayılma geç yaşanır ve bu süreçte teşhir olunur. Çünkü toplumun diğer fertleri kendilerini bu standart dışı gülünesi bireyden farklı görecektir.

Platon, gülünç kişilerin kendisini olduğundan daha akıllı, daha erdemli, daha bilgili gören kişiler olduğunu belirtir (Morreall 8). Felâtun eğitime ve “yüksek ahlak felsefesi”ne güvenmekte ve her aklına geleni rahatça söylemektedir:

Felâtun – İşte gördün mü senin gibi feylesofların yapacağı iş bu kadar olur. İffetini muhafaza edelim, edebi muhafaza edelim diye böyle körpecik kızları verem ederler, bırakırlar. Bana alâka etmiş olsaydı da, bak hiç böyle verem olur muydu? Turp gibi yaşardı, turp! (130)

Râkım Efendi'nin, Ziklas'ların kızı Can'ın aşkına karşılık vermemesi üzerine aralarında geçen bu konuşmada Felâtun Bey'in cevabı kendine göre ciddiyet barındırmasına rağmen okur için eğlenceli bir bölümdür. Râkım hiçbir durumda Felâtun'a gülmez; ağırbaşlılığını koruyarak ona akıl verir. Anlatıcı ise Felâtun'un gülünçlüğünü okura hatırlatır.

Üstünlük kuramının temelleri birinci bölümde değindiğimiz üzere Platon ve Aristoteles'e kadar dayanır; bu kuram üzerine çalışan Thomas Hobbes, gülmeyi “sudden

glory” (ani zafer duygusu) olarak kavramsallaştırır. Hobbes’un kuramına göre karşılaşma anlarında gülme bir korkaklık işareti olarak görülebilir ve gülen kişinin karakterine zararlı olabilir (Morreal 12). Bu bağlamda Râkım ve Felâtun’un karşıtlığında Felâtun gülünç, Râkım tarafsız; müdahil anlatıcı da gülünesi durumları okura bildiren kılavuzdur. İkisi arasındaki karşılaşmada üstün tarafın varlığı metin boyunca hissettirilmektedir. Felâtun gülünen, okur ona gülerdir. Felâtun’un gülünç hallerine şahit olan ve ona gülmeyen Râkım, istese de Felâtun kadar zayıf olamayacağına farkındadır ve böyle bir kıyaslamaya girmez. Râkım, Madam Josephino’ya olan zaafının farkındadır ve bunu Madam sayesinde yenmiştir. O yüzden de Hobbes’un tanımındaki yücelik duygusunu Felâtuna karşı duyar. Morreal’in, “daha önce bize ait olan zayıflıklarımızla karşılaştığımızda birdenbire içimizi bir yücelik duygusu kaplar” (10-11) saptamasıyla koşutluk içinde Râkım kendi zayıflıklarını ve çevresini tanıyan bir adam olarak, zayıflıklarını tanımayan birine gülme yerine ona bunları görmesi için zaman verir.

Nurdan Gürbilek’in “kadınsılaştırma endişesi”nin prototipini Felâtun Bey teşkil eder. Gürbilek züppelik tarihinin atası olarak imlediği Felâtun Bey’i tam olarak kadınsı figürlü züppeler silsilesine dâhil etmez; ilk dönem alafranga-züppeler daha çok kadının cazibesine kapılan ve onun oyuncağı olan meczuplardır (58 -59 Kör Ayna). Felâtun da parası bitene kadar Pollini’nin oyuncağıdır. Gürbilek, Felâtun’un kadınsılaştırma sürecini hoppa mizaçlı, kıyafet düşkün, ayna bağımlısı oluşuyla başlatır (Erkek Yazar Kadın Okur, 298). Kadınlara gösterdiği zaaf da bu sürecin devamında görülür. Roman boyunca anlatıcının eril söylemi “zaaf”ı kadına atfeder. İngiliz genç kızın Râkım’a, Pollini’nin Para’ya, Felâtun’un da kadına zaafı vardır. Bu bağlamda Felâtun, kadına olan zaafıyla kadınsı ve gülünçtür.

Felâton Bey ve Râkım Efendi romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin söylemsel düzlemdeki mizahi öğeyi, kurguda da kullanması açısından zengin bir metindir. Yine de Felâton Bey gibi renkli bir kahraman, Meftun Bey ya da Bihruz kadar okura malzeme vermez ya da onlar kadar rezilleşemez. Bunun nedeni Ahmet Mithat Efendi'nin sosyal fayda projesiyle ilgilidir; çünkü o eğlencelik bir roman değil, ibret verici bir karakter yaratmanın peşinde hareket eder. Bu durumda Felâton alafranga züppe tipin başlangıcında ve henüz ciddiyetiyle ele alınan bir karakter olarak belirir. Zira asıl mesele toplumda Râkım Efendileri arttırmak değil; Felâton Beylerin çoğalmasını önlemek. Râkım zaten hayat içerisinde bulunan – bulunması gereken – Osmanlı ferdi, Felâton ise bu ferdin dejenere olmuş versiyonu olarak beliren ve komik'e varan saf Osmanlı gencidir. *Felâton Bey ve Râkım Efendi* romanı topluma Râkım Efendi olma konusunda bir baskı yapmaz, Râkımlık zamanla büyüklerin desteğiyle öğrenilecek bir mevkidir. Felâton Bey olma ise toplumun döneme ait en büyük endişesidir. Ahmet Mithat Efendi bu durumu roman düzleminde "Felâton olma gülünürsün" tehdidiyle verir.

Kendi olma sürecini tamamlayamayan Felâton roman boyunca bir bireycilik sorunu yaşar. Kendi benliğini toplumsal değerlerden üstün gören ve gündelik hazlar peşinde koşan bu adam, kişisel beğeni kaygısıyla düştüğü gülünç hallerin farkında değildir. Ahmet Mithat'ın fikir dünyasını sürekli meşgul eden doğu-batı çatışması bu durumu yaratır. Râkım Efendi Doğu'yu temsil eder; ama Felâton batı değildir. Felâton sadece Doğu'dan memnun olmayan ve kendini arayan kişidir. O yüzden de Râkım Batı kültüründen yararlanabilir. Felâton ise ne Doğuda ne de Batıda kendini bulur; romanın sonunda çıktığı yolculuk Felâton'un kendi olma yolculuğudur.

Tanzimat yazınının mizahi kimliğine bakarken karşımıza çıkan temel soru kime neden güldüğümüz üzerine şekillenir. *Felâton Bey ve Râkım Efendi*'nin okuru,

anlatıcıya güler; çünkü anlatıcı zaman zaman varlığını göstermek ve konuya dikkati çekmek için espri yapmak ihtiyacı duyar. Aynı zamanda okuyucu Felâton Bey'e de güler, çünkü okur "O" olmaktan korkan kişidir. Küçümseme içermeyen bu gülmede okur ne kadar çok gülerse o kadar Felâton olmaktan uzaklaşacaktır.

D. Çengi: Masala Kanan Ergen, Yitik Kahraman

Çengi romanı Ahmet Mithat Efendi yönetimindeki *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde 1877 yılında tefrika edildikten sonra kitap halinde yayımlanır. Eser her birine "kitap" adı verilen dört bölümden oluşur; her bir bölümünün başlı başına bir hikâye olduğu romanın ilk bölümü yedi yıl sonra 1884'te, olaylar Ahmet Mithat Efendi tarafından müzikli bir sahne eseri haline getirilir ve "*Çengi Daniş Çelebi- üç perde milli oyun*" adıyla kitap halinde basılır.

Çengi, karmaşık ve sağlıksız aile ilişkilerine sahip, hayata karşı tecrübesiz iki gencin başından geçen olayları konu edinir; bütün entrikaların çözüldüğü yerde bu iki gencin evlilik haberiyle roman mutlu bir aşk anlatısına dönüşür. Kim olduğunu bilmeden annesine şehvi duygularla yaklaşan delikanlı kadının güçlü ve zeki biri olmasıyla felaketten son anda kurtulur; sevdiği genç kız ise ona hastalıklı bir derecede bağlı olan babasının anlattığı absürt masalların etkisiyle bir kaçışın peşindedir. Ahmet Mithat Efendi nikâhsız birlikteliklerini "anlayışla" karşıladığı bu iki gencin başına gelenlerin ebeveyn hatasından kaynaklı olduğuna karar vererek onlara maddi-manevi refah içeren bir gelecek sunar.

Ahmet Hamdi Tanpınar Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığını değerlendirirken bu eser için şunları söyler:

Çengi'deki buluş daha büyüktür. Binaenaleyh kayıp daha esaslı olur. Thibaudet, romanı bir evvelki roman okuyucusunun tenkidi diye tarif eder. Bunun için de Don Quichotte'u misal gösterir. Filhakika Cervantes'in kahramanı şövalyelik romanı okuyarak çıldırmıştır. Mithat Efendi, *Çengi*'de bunu kendiliğinden bulur; hikâyesinin kahramanını bize Don Quichotte İstanbul'da diye takdim eder. O da *Muhayyelat'ı Aziz Efendi*'yi okuyarak aklî muvazenesini bozar. Böylece romancılık sanatının kaynağında, hissi yahut da hayali terbiye diyeceğimiz başlangıca varmış olur. (456)

Eserin birinci bölümü Daniş Çelebi'nin, yani Osmanlı usulü Don Kişot'un maceralarını içermektedir. Romanın kahramanını bu yola sürükleyen ve hayal aleminde yaşamasına yol açan olaylar, kontrolsüz bir annenin varlığı ve babanın yokluğuyla, hatta kim olduğunun bilinemezliğiyle açıklanır. Daniş Çelebi'nin annesi Saliha Molla Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş gayet kurnaz, efsun ve büyücülüğü kendisine meslek edinmiş bir kadındır. Birçok ailenin yıkımına yol açmış ve hayli de zengin olmuştur. Oğlu Daniş'i beşikten itibaren cin ve peri hikâyeleriyle büyütür. Bu masalları dinleye dinleye; *Binbirgece Masalları*, *Muhayyelat'ı Aziz Efendi* gibi kitapları okuya okuya Daniş ergenlik yaşına gelir. Fakat hâlâ bu çocuk masallarının, cin peri efsanelerin etkisinde, okuduklarını kendi hayatında da yaşayacağı zannındadır. Anne Saliha Molla'nın yaptığı iş ve oğluna verdiği eğitim düşünüldüğünde babasız Tanzimat mağdur erkek çocuklarına bir yenisinin eklendiği görülecektir. Bu babasız ergen erkek, Tanzimat toplumunda endişe edildiği üzere alafanga-züppe tiplere özenmeyecek; ama olgun bir birey de olamayacaktır. Daniş Çelebi babasız erkek figüründe yeni bir tipoloji olarak

belirir. Daniş Çelebi şeytan kadına değil de masala kanar. Onu bu dünyanın değil öte dünyaların güzelleri, hurileri ilgilendirir.

Batılığın sembolik düzlemde algılayıp abartarak gülünç unsuru teşkil eden alafranga tipin alternatifi Daniş Bey, kültürel değerlere zarar vermeyen yarı deli bir adam olarak belirir. Daniş Bey'in gülünçlüğü de deliliğinden kaynaklanır. "Hakikati gülerek söyleyen"² Daniş Bey her deli kadar kendini sevmektedir. Fakat onun gerçeklik algısı, bu dünyanın paradigmalarıyla örtüşmediği için hayal dünyasındaki kimi imgelerden oluşur.

Daniş Çelebi on üç yaşına basmasına rağmen gündüzleri sokağa ve geceleri de odasından dışarı çıkamayacak hâle gelir. Her şeyden korkar, her yeri cin ve peri dolu sanır. Bu çocuksu endişeleri davet edildiği yerlerde alaya alınmasına ve bir eğlence nesnesine dönüşmesine yol açar. Engürusizade Nafiz Efendi adında zengin bir adam kendini ve dostlarını eğlendirsin diye Daniş Çelebi'yi zaman zaman konağına çağırmaktadır. Onun hikâyelerini dinleyerek vakit geçirir, onunla eğlenir ve alay eder. Nafiz Efendi bir gün latife olsun diye cariyelerinden birini Daniş Çelebi'ye bir peri kızı diye tanıtır ve seyirlik eğlence başlar; fakat bu eğlenceli seyir Daniş'in çocuksu düşleriyle birleşince olaylar beklenmedik bir şekilde gelişir.

Daniş Çelebi, peri olduğundan bir an bile tereddüt etmediği kızı bırakmaz, zorla evine götürür. Ertesi gün Daniş Bey'in annesi Saliha Molla bu peri kızını oğlu için Nafiz Bey'den satın almak zorunda kalır ve Daniş Bey bir süre daha bu kızla hayal aleminde yaşamaya devam eder. Genç çiftin bir süre sonra Cemal adını verdikleri bir erkek

² Erasmus, *Delilliğe Övgü* adlı kitabında, "hakikat"ın bir çeşit delilik olduğunu belirtir. Euripides'in "deli delilikler söyler" özdeyişine hak verirken bu şeref yalnız ona ait olduğunu ve tek gerçeği bir delinin söyleyeceğini bildirir: "Benim deliliklerim muhakkak hor görülmeğe layık, başka bir iyi nitelikleri de, bütün insanların biricik samimi ve doğru sözlüleri olduklarıdır. Oysa gerçekten daha güzel ne vardır? Alkibiades, Platon'da, gerçeği çocukluğun ve şarabın söylediğini, istediği kadar desin; Euripides'in şu güzel sözde "deli delilikler söyler, gayet iyi dile getirdiği gibi, bu şeref yalnız bana aittir. (53)

çocukları olur. Hayli fattan ve zeki olan kız Daniş Çelebi'ye periliğini ispat ve onun idaresini ele almak için türlü oyunlar düzenler. Saliha Molla ölünce de meydan iyice kendine kalır. Kocasına esrar içirerek uyutur, evde âlemler düzenler; içeriye erkekler alır. Bu olanlara artık dayanamayan Daniş'in dadısı, bu kızın Daniş Çelebi'nin servetini bitireceği endişesiyle ondan kurtulmanın yollarını arar. Başka masal ve başka peri kızı bulma ihtimali olan Daniş Çelebi'yi bu konuda ikna etmek çok da zor olmayacaktır. Annesinden kalan çekmecedeki paraların suyunu çektiğini görünce dadısı ile beraber Peri'yi öldürmeye karar verir. Fakat Peri kendisine tuzak kurulacağını işitince dadıya esrar içirerek onu kendi yatağına yatırır. Daniş karısı sanarak dadısını bıçaklar. Peri ise evdeki mücevherleri alarak kaçar. Yaptığı yanlışlığın farkına varan Daniş Çelebi büsbütün aklını kaçıır ve on yıl sonra da ölür. Daniş Çelebi'nin ölümü mülevves aşkı yaşamış Tanzimat gencinden farklıdır. O masal dünyasında yaşarken bu dünyadan gelen anne-dadı-peri bütün kadınlar onu bu masal dünyasının değerleriyle algılar; Daniş'i ona göre cezalandırır, ona göre ödüllendirirler.

Yazar bu eserde Daniş Çelebi üzerinden batıl inanç ve hurafelerin de eleştirisini yapar. Nüket Esen ve Erol Köroğlu, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar* başlıklı eserlerinde bu konuda şöyle derler:

Ahmet Mithat Efendi eserlerinde batıl itikatları anlatırken zaman zaman ironik bir üslup da kullanmıştır. Ancak 'babacan tavrı' ve 'efendiliğine' ters düşmeyen bir üslupla batıl itikatlara karşı tavrını ortaya koyarken, yeri geldiğinde hiç inanmadığı, hep karşısında olduğu bu inançlara kendini kaptıranları rencide etmemek için o insanlarla aynı duyguları paylaşır gibi görüldüğü bile olur. Bu bakımdan onun eserlerinde ironi her zaman yıkıcı değil yapıcı yönüyle kullanılmıştır, diyebiliriz. (41)

Eserde esas gülmece ögesi Daniş Çelebi üzerinden verilir. Annesi tarafından cin ve peri masallarının gerçek olduğuna inandırılan Daniş Çelebi, masal dünyası ile gerçek dünya arasındaki bağlantıları kuramadığı için roman boyunca başına gelenleri cin ve peri hikâyeleri ve batıl inançlarla açıklar. Ahmet Mithat Efendi'nin eserin başında “Don Kişot İstanbul'da” diye tanımladığı Daniş Çelebi, tıpkı Don Kişot'un yel değirmenlerini düşman sanması gibi gerçekle hayal arasındaki ince çizgiyi kaybeder. “Dostoyevski'ye göre Don Quijote, insan düşüncesinin en son ve en büyük sözü, insanın ifade edebileceği en acı ironi'dir” (Aktaran Parla 11). *Don Kişot'tan Günümüze Roman* adlı çalışmasında bu konuyu dile getiren Parla, meseleyi Cervantes'in yarattığı ironi çeşitlemesinin yoğunluğu ve gücü dâhilinde ele alır (13). Don Kişot'la Sanço arasında sürekli oynanan yanılsama/gerçeklik oyununun dille ilgili boyutuna dikkati çeker. Don Kişot deli olduğu için kralın kanununu o günün koşulları içinde algılamak yerine, şövalye romanlarının kodlarıyla algılamakta ısrar etmektedir (12). Bu bağlamda Tanzimat sorunsalı dâhilinde ele alacağımız Daniş Çelebi de deli olduğu kertede gülünçtür; alafranga ölçüsüzlüğü ya da efemineliğiyle değil. Daniş Çelebi karar mekanizmalarını kadın hükümlanlığına bırakmış ergen bir çocuk ‘erken bir baba’dır. O oğluna masal anlatmak yerine kendi masallarını yaşar.

Bir gün annesi Beykoz taraflarındaki bir köşke büyü yapmak için giderken onu da götürür. Annesi Saliha Molla köşkte işini görürken o da Beykoz taraflarını gezer. Gezintisi sırasında gördüğü bir evi *Muhayyelat*'i *Aziz Efendi* hikâyelerindeki bir eve benzetir. Hikâyeye göre burada Çin-i Maçin padişahının kızı esir tutulmaktadır. Onu kurtarmak ve kahraman olmak için köşke izinsiz girer. Köşkün bekçisinden adamakıllı bir dayak yedikten sonra canını zor kurtarır. Daniş Çelebi'nin bu kaçış öncesi yaptığı şu konuşma onun Donkişotvari söylem dünyasına tanıklık edecektir:

Bekçi- Bre nabekâr burada işin ne? Ne arıyorsun?

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

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

Daniş- Divane sensin köpek sen cinler padişahı Şemhail değil misin?

Üzerimde mühr-i Süleyman olduğunu anlayamadın mı yoksa?

Bekçi- O nasıl lakırdı be yoksa işi divaneliğe hamlederek elimden kurtulmak mı istiyorsun diye sopaya davranır. (14)

Yine başka bir gün hamamdan çıkan hafifmeşrep bir kadını, dinleye dinleye kendini gerçek sandığı *Muhayyelat'ı Aziz Efendi*'deki hikâyelerin bir kahramanı zanneder. Kadına peşine düşmesini söyler. Kadın karşısındakinin hayli paralı bir efendi olduğunu görünce Daniş Çelebi'nin peşine takılır. Daniş Çelebi'nin dinlediği hikâyeye göre bu kadınla bir evde zevk ve sefa ederken hanenin sahibi gelecek, bu gelen hane sahibi aslında o ülkenin padişahı olacaktır. Hikâyenin devamında padişah, kadınla kendisine hizmet edecek, nihayet sabah olunca kadın gittikten sonra padişah ve Daniş Çelebi dost olacaklardır. Bu düşüncelerle Daniş Çelebi çıkmaz bir sokağa girer. Hiç bilmediği bir evin önünde durur. Peşindeki kadın burayı Daniş Çelebi'nin evi zannederek içeriye girer. Ama evde Daniş Çelebi'nin hikâyede dinlediği gibi padişah falan yoktur. Evdeki kadınlar bunları görünce çığlık çığlığa bağırırlar. Kadınların bağrıışmalarına koşup gelen evin sahibinden Daniş Çelebi dayak yerken yanındaki kadın da hakarete uğrar. Canlarını zor kurtarırlar:

Daniş Çelebi önde; aşüfte arkada merdivenden yukarıya çıkmaya başladılar. Fakat hayfa ki hikayenin adem-i tevafuku burada baş göstermeye başladı. Zira hanenin bomboş olması lazım gelirken yukarıda

birkaç kadın görüldü. Bunlar miyanından ‘A! Erkek geliyor! Aman ya Rab! Arkasında bir de orospu var! Kapıyı bilmeyerek açivermiştik! Aman Mustafa Efendi gel yetiş! Şunlara bir meram anlat!’ Sadalarının vürudu biçare Daniş Çelebi’’nin samiasına ferah vermemişti. Mustafa Efendi geldiği zaman, vakıa Daniş Çelebi ‘Sen bu diyarın padişahısın! Öyle değil mi birader? Burası senin gizlice bir safahanendir. Lakin bizim gelişimiz fena vakte tesadüf eyledi. Zira siz bizden evvel karıları buraya aşırıp zevkinize başlamışsınız. Eğer ben hane boş olduğu zaman gelmiş olsaydım sen dahi beni burada bulsaydın hiç ses çıkarmayıp hatta bana köle olurdun. Bizim bu karı seni dövseydi bile hiç ses çıkarmaz idin’ diye hikayenin mukteziyat-ı atıyyesini yad ü tezkar eylemiş idiyse de Mustafa Efendi’den umduğu gibi bir cevap alamayıp ‘Bu ne halt eder! Sen beni karhaneci mi sandın be! Bir de tutmuş da bana bu memleketin padişahı diyor! Aklını mı zayi ettin yoksa!’ cevabıyla beraber herifin süpürge sopasına dahi sarıldığını görünce ve meselenin sonları Beykoz Kasrı meselesine benzemeye başlayınca, evvelki dayağın acısı biçarenin aklını başına getirmiş ve binaenaleyh bu belalı hane içinde bir dakika daha tevakkufu tecviz etmeyip kararı derhal firara tebdil eylemiştir. (17-18)

Romanın “Âşık Peder” adlı ikinci bölümünde ise bir başka aile, büsbütün başka bir hikâye yer almaktadır. Bu ailede kızının doğumu sırasında karısını kaybeden Canberd Bey vardır. Canberd Bey, Daniş Çelebi gibi cin ve peri hikâyelerine gerçekte inanmaz. Fakat hastalıklı bir şekilde bağlı olduğu kızı Melek’in evlenip gitmesinden korktuğu için “koca nedir?” diye soran kızına “koca denilen şey cindir cin! Bazı kızları görür. Yemek ister” (Çengi 66) cevabını verir. Dünyadan bîhaber büyüyen kızın

babasının bu sözlerine inanması ve saflığı şaşkıncıdır. Canberd Bey “Melek” adını verdiği kızına hastalık derecesinde tutkuyla bağlıdır. Onun evlenip kendisini terk etmesinden korktuğu için kızını gerçek hayatın tamamen dışında büyütür. Melek’e hiç kitap okutmaz, dadısını ona erkekler ve evlilik hakkında konuşmaktan men eder. Nurdan Gürbilek’in “Erkek Yazar Kadın Okur” adlı makalesinde ele aldığı, kitap okuyan ve “daha önemlisi, okuduğu romandan fazlasıyla etkilenen kadın” Canberd Bey’in en büyük endişesini teşkil eder.

“İlk örnekler Ahmet Mithat’tan: *Müşahedat*’ta küçük yaşta anasız babasız kalan Agavni, hayatı okuduğu romanlarda öğrenir; romanların da etkisiyle sefih bir hayat seçer. *Bahtiyarlık* adlı uzun hikâyede bu kez Nusret Hanım romanların etkisiyle hayalle hakikati karıştırıp yanlış adamı koca seçer.” (275) Fakat henüz kitap yüzü görmeyen genç kızın pencereden gördüğü ilk delikanlının peşine takılıp evi terk etmesi Canberd Bey’in önleminin yetersiz olduğunu gösterir. Böylece Tanzimat yazınında babasız oğuldan sonra, anasız kız sendromu daha belirgin bir biçimde ortaya çıkacaktır. Babası kızına “heves, arzu ve aşk üçgeninden uzak dursun diye kitap yüzü göstermez.” (Gürbilek 297)

Melek ne annesinden ne kitaplardan hayata, aşka, erkeğe dair hiçbir şey öğrenemez; yasaklı dadının da elinden bir şey gelmemektedir. Babasının erkek lanetli masalları ergenliğin dönüşüm evresinde ürkünçlüğünü kaybeder. Melek artık psikoseksüel gelişiminin farkındadır. Freud’un yorumuna “Anneliğin Yeniden Üretimi” adlı makalesinde değinen Nancy Chodorow, cinsiyete dayalı kişiliğin, ailenin psiko-dinamiği içinde biçimlendiği tezini savunmaktadır; bu çocuğun özellikle anneye kurduğu “nesne ilişkileri” içinde ortaya çıkar. Cinsiyete dayalı kişilik özellikleri insanları toplum ve ekonomi içinde rollerine hazırlar (Donovan 207). Melek, babası

tarafından ergenliğe, babası da Melek tarafından gitme fikrine hazırlanmamıştır. Metinde genç kız Tanzimat'ın klişe motifindeki gibi ilk görüşte âşık olup evini terk etmiş olarak yansıtılır. Melek ise psiko-seksüel gelişimini tamamlayamamanın endişesiyle kendisini tanımadığı bir gencin peşinden giderken bulur. Melek'in bu uyarılışı, Canberd Bey için bir felakettir ve olayı haber aldıktan iki saat sonra vefat eder. Anlatıcı ise kırmızı başlıklı kız sendromu³ yaşayan Melek'i tecrübesizliği ve gençlik heyecanları nedeniyle mazur görecektir.

Eserin üçüncü bölümünde erkekleri parmağında oynatmakla nam salmış romana ismini veren ve olay örgüsünün seyrini tersine çevirecek kadın çengi, yani köçek Sünbül adındaki işveli ve güzel kadınla karşılaşırız. Kitabın bu bölümünde, Peri merakına yenik düşen Daniş Bey'in oğlu Cemal bu kadının peşinde servetinin çoğunu harcamıştır. Sünbül Hanım'ın yanında kendi sefahat âlemlerine sokmadığı Melek adlı bir kız da vardır. Daha sonra anlaşılacağı üzere bu Canberd Bey'in sokağa çıkarmadan büyüttüğü, evden kaçan kızından başkası değildir. Sünbül Hanım hiç evden çıkmamasına rağmen Canbert Bey'in hanesinde böyle güzel, terbiyeli bir kız olduğunu çevreden duyar ve Cemal Bey'e onu kaçırır. Çengi Sünbül'ün verdiği akılla, ne yaptığının pek de farkında olmadan kızı kaçıran Cemal Bey bir süre sonra Melek adlı ve melek yüzlü kıza âşık olur. Fakat Sünbül mesleğinin verdiği ustalıklarla Melek'i göstereceğim diye Cemal Bey'in elindeki bütün malı mülkü harcar. Melek'in mülkiyeti babasının ölümüyle tamamen bu hafif meşrep ama "kendi içinde bir ahlak felsefesi" olan bu köçek kadına geçmiştir.

³ Erich Fromm "İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri" adlı çalışmasında Kırmızı Başlıklı Kız masalını cinsel simgeci bir yaklaşımla ele alır. Masalda yer alan küçük kız kendi cinselliğini keşfetmek üzere yola çıkacak ama yönünü bulamayarak kurdun eline düşecektir.

Cemal Bey kendisiyle birlikte olmak istediğinde onu yaşına uygun bulmadığı için reddeder. Fakat bu durum Ahmet Mithat'ın zaman zaman değindiği ensest endişesinin bir örneğidir.

Freudçu yaklaşıma göre her çocuğun ilk aşkı karşı cinsteki ebeveynidir. Cemal Bey'in annesi olduğunu bilmeden bir çengiye, Sünbül'e tutulması, peşinde bir servet harcaması Tanzimat romanının da sıklıkla karşımıza çıkan tesadüflerden biri olarak düşünülse de aslında Oidepus Kompleksinin bir yansıması olarak belirir. Ödip kompleksinin babanın yerini doldurma üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde ve Tanzimat yazınında yer alan babaların varlığının bir, yokluğunun ayrı bir problem olduğu bilgisinden hareketle Cemal Bey'in işinin zor olduğu görülmektedir. Her şeyden önce dönem yazınında tekabüliyeti olmayan deli bir adama baba demektir. Toplumsal dinamikler göz önüne alındığında Cemal Bey'in iyi bir evlilik yapması çok da mümkün görünmez. Bu kırgınlık ve bastırılmışlıkla çekirdek ailedeki yasak arzu mekanizmaları tetiklenmiş olur (Mitchell 451- 452).

Eserin sonunda çengi Sünbül'ün, Daniş Bey'in annesi olduğu ve uzun süredir takip ettiği oğlunun babasına benzemesinden endişe ettiği için böyle bir yol izlediği okura bildirilir ve anlatıcının bu hafif meşrep kadını niye bu kadar hoşgörülle karşıladığı bir açıklanır. Cemal Bey'in elindeki bütün malı har vurup harman savurmasından ve babası gibi ahlakı zayıf bir kadının elinde oyuncak olmasından korktuğu için bu oyunu düzenlemiş; Sünbül Hanımefendi oğlunun, babası gibi arzularına kapılmasına izin vermemek için kontrolü eline almıştır.

Masalların, hikâyelerin çocuk edebiyatının vazgeçilmez türlerinden olduğu herkesçe bilinen bir gerçektir. Yalnız masalların çocuk psikolojisi üzerinde olumlu taraflarının yanında olumsuz taraflarının da olduğu yadsınamaz. “Masalın gerçeğini

çocuğa hissettirmeden, içinde yaşadığı ortamın şartlarını gerçek dışı hurafelerle açıklamak, çocuğun ruh dengesini bozmasına da yol açar” (390) diyen İnci Enginün çocuk eğitiminin önemini vurgularken psikolojik hâllerinin de önemli olduğunu altını çizer.

Bu bağlamdan hareketle, Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* adlı romanda, masallara kanan Daniş Çelebi ile kendi masalının peşine düşen Melek karakterlerini kurguladığı görülmektedir. *Çengi*'de güldürü unsuru Daniş Çelebi'nin masal dünyası üzerinden aktarılır; Daniş Çelebi, başına gelen gülünç hadiseler ve buna zemin hazırlayan inanışlarıyla eserin mizahi yönüne hizmet eder. Bu olanları gülünç kılan, Daniş'in hayal dünyasında ürettiği bir takım şeylerin karşılığını bu dünyada arayan bir adam olmasındadır. Toplum tarafından eğlenceli bulunan bu meczup, aslında kamusal alanda kabul görmez, alaya alınır, gülünür. Alafranga züppe tiplerin alaya alındığı bir roman semiyolojisinde, böyle bir babaya evlat olmak son derece tekinsizdir. Bu durumun farkında olan Cemal Bey, gülünen deli bir babadansa; onu tehlikelere karşı koruyacak, güçlü ve aşüfte bir anneyi tercih eder. Cemal Bey'in gülünen bir baba ile aşüfte bir annenin evladı olması ve babasıyla aynı tedrisattan geçerek cin, peri masallarına inanan Melek tabiatlı bir genç kızla evlenmesi ilginç ve özgün bir tesadüftür. Babası Daniş Çelebi hayalinde hurileri, peri kızlarını kovalarken eşi Melek de erkek denen cinden, periden, âdeta bir çeşit canavardan kaçır gibi uzaklaşır. Cemal Bey Ödipal bir eğilimle babasının yerini alıp bilmeden Sünbül'le trajediye dönüşecek bir ilişkiye yeltendiğinde, Sünbül tarafından Melek'e yönlendirilerek başka bir masalın acemi prensine dönüşür. Onu izleyen erkeklerin raksıyla başını döndüren *Çengi*, cinsel arzuları için yaşayan ve buna rağmen oğlunu her şeyden koruyan güçlü bir anne olarak belirir. Sünbül önce deli kocası Daniş Çelebi'yi, sonra da basiretsiz bir delikanlı olan

oğlunu kontrol altında tutarak bu alafranga genç ile geleneksel deliyi ele güne rezil olmaktan kurtarır. Sonuç olarak *Çengi* romanında gülmenin sosyal normlar tarafından ve cinsiyet ilişkileri ile düzenlendiği görülür. Deliliğe gülmek, başına kötü bir olay tesadüf eden genç kıza ve erkeğe gülmek farklı değerler üzerinden toplumsal kodlara yansımaktadır.

E. *Yeryüzünde Bir Melek*: Tanzimat Romanında Aranılan “Melek” Bulunur

Ahmet Midhat Efendi'nin 1879 senesinde yayımladığı *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanı, romantizm tesirinde kaleme alınmış bir macera romanı olarak belirirken yazar şahsî gözlemlerini yer yer realist bir tavırla aktarır (Akyüz 74). Aşkın macera unsurunu oluşturduğu metinde, karakterler toplumsal cinsiyet düzenlemelerine kaynaklık eden bir kurguda ele alınmaktadır.

Yeryüzünde Bir Melek birlikte doğup büyüyen, fakat ailevi sebepler ve onları kıskanan hafif meşrep bir kadının neden olduğu oyunlar sebebiyle uzun yıllar kavuşamayan ve büyük acılar çeken ancak sonunda adaletin tecellisiyle kavuşan iki sevgilinin hikâyesini anlatır. Roman evlilik usulleri ve düşmüş kadın meselesine değinirken idealize edilen kadın karakterin evli ve başkasına âşık olması dönem açısından yenilikçi ve tartışmalı bir tutumdur. Mustafa Nihat Özön, *Yeryüzünde Bir Melek* romanının kadının evlilik dışı bir ilişkisinin olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurarak büyük tepki çektiğini bildirir (221). Güzin Dino da “Yeni Seveda Arayışı” başlıklı yazısında başkasıyla evlendikten sonra ilk sevdasını anmaktan geri kalmayan Raziye'nin suçluluk ve sadakat kavramlarının dönem eleştirmenleri tarafından anlaşılır karşılanmadığından bahseder; Mecmua-i Ulûm, Vakit gibi dergilerde yer alan eleştiri yazılarının, romana ve evlilik kurumuna getirdiği açılıma saldırdıklarını aktarır (99).

Orhan Okay bu durumu romanın konu itibariyle milli roman kimliğine uymamasıyla açıklar. Kocası olmayan bir adamla sevişen kadına yer verilmesini İslam cemaati açısından sakıncalı bulunduğunu dile getirir, kocası olan bir kadına başkasıyla sevişme hakkı veren bu romanın sert bir dille tenkit edilmesi üzerine Ahmet Mithat Efendi'nin İslam kadınına bir daha ihanet vakasına karıştırmadığını bildirir (352). Oysa ki pasif bedenler ve yoğun duygular üzerinden aktarılan bu aşk hikâyesinde, anlatıcı her fırsatta evli olsa da, dengi bir adamla evlendirilmeyen kadının ruhsal ve bedensel olarak eksik kalacağına işaret eder. Bu minvalde metin, kadının bedensel ihtiyaçlarının somut bir örnekle tartışıldığı bir roman olarak değerlendirilir. Ahmet Mithat Efendi son romanı *Jön Türk*'te Avrupa ve İslam kültürü dâhilinde feminizmin farklı algılanmasından bahsederken İslam'a göre yoğrulmuş bir Osmanlı feminizmden bahseder. Bu düşüncesinin temellerini aktardığı *Yeryüzünde Bir Melek*, yazarın kadın sorununa ilişkin düşüncelerinin acemilik safhasının ürünüdür. Romanda yer alan iyi ya da kötü kadın karakterler, Ceylan⁴ kadar baş edilemez değildir. Romanın üç kadın karakteri Raziye, Arife ve Cevriye üzerinden Osmanlı toplumun kadınların başına gelebilecek felaketler, düşmüş kadın temi üzerinden tartışılır. Ahmet Mithat'ın erken dönem İslam Feminizmine ait düşüncelerini taşıyan bu romana göre düşmüş kadın yoktur, ancak erkekler tarafından düşürülmüş kadınlar söz konusu olabilir.

Ayşe Melda Üner, “Düşmüş Kadına Uzanan El” başlığı altında Ahmet Mithat Efendi'nin kimi hikâyelerinde kadın sorununu ele alırken düşmüş kadına acıma ve onu topluma kazandırma temasını işlediğini bildirir:

Ahmet Midhat Efendi, bu eserleri aracılığıyla, fuhuş âlemine düşen genç

⁴ *Jön Türk*'ün ana kadın karakteri Ceylan romanda Osmanlı toplumunca kabul görmeyecek bir feminist söylem üzerinden “kadının kadınlığını yaşaması gerektiği”ni savunur (49).

kız ve kadınların büyük bir kısmının çaresiz, kurtuluşundan ümidini kesmiş, acınası insanlar olduğuna dikkati çeker. Düşmüş kadına katı kaideci ahlâk anlayışı ile değil, insanî ahlâk anlayışı ile yaklaşılması, onu kurtarmak için çaba harcanması gerektiğine işaret eder. Genç kız ve kadınların eğitilmelerinin önemi ve fuhşun ortadan kalkması için başta erkeklerin olmak üzere toplumun görevleri üzerinde durur. (127)

Ahmet Mithat Efendi düşmüş kadına karşı katı ahlâkçı bir tutumla yaklaşılmasına bu romanda da karşı çıkar. Cevriye ve Arife fuhşa sürüklenmiş kadınlardır; anlatıcı, bu kadınların düşmesinde erkeklerin de onlar kadar hatta daha fazla suçlu sayılabileceğini addeder ve bu kadınları topluma kazandırmak için neler yapılacağını tartışır. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında, düşmüş kadın figürü son derece ciddiyetle ele alınan bir konudur; romanın kurgusu gülünç olarak nitelenebilecek bir öge barındırmamakla birlikte, mizahi unsur anlatıcının gerek gördüğü anlarda söylemsel düzlemde kendini gösterir.

Roman, birlikte büyüyen Raziye ve Şefik'in imkânsız aşkını anlatırken fonda görücü usulü evlilik, ailelerin gençlerin halinden anlayamaması ve arzularının farkına varan Osmanlı kadınının beden tasarrufu tartışılır. Anlatıcı bu iki gencin arasındaki sevginin temizliğine her fırsatta dikkati çekerken asıl vurguladığı husus evlilik dışında cinsellik yaşamamalarıdır; zihniyet olarak da buna karşı olmaları Raziye ve Şefik'i yüceltmektedir.

Raziye'nin babası Şefik'i de öz evladı gibi sevmekte ve ona maddi- manevi destek olmaktadır. Raziye ise dönem itibariyle babasına başkasını, bu manevi evladı sevdiğini söylemeyi ve onun uygun bulduğu bir karara karşı çıkmayı kendine yakıştıramaz. Raziye – Şefik ve Baba üçgeninde herkes iyi niyetli ama kader kurbanı

olarak resmedilir.

Şefik tıp tahsili görmek için Paris'e gittiğinde, genç kızın babası Raziye'yi kendisinden yaşça epey büyük ve varlıklı bir adamla evlendirir. Anlatıcı, babanın gençler arasındaki aşktan habersiz olduğuna vurgu yaparken eğer haberli olsaydı işlerin değişeceğini bildirir ve metinde makul bir baba figürünün varlığına işaret edilir. Burada asıl önemli unsur, bu ahlak yuvasında bir anne figürünün olmamasıdır. Anne yoksunluğu şefkatli, kimsesiz bir çocuğa yürekten sahip çıkan bir baba ile terbiyeli ve iyi yetişmiş bir genç kız arasında, iletişim eksikliği olarak belirir. Eğer Raziye'nin annesi yaşamış olsaydı; kızının gönlünde olanı bilip babasına uygun olan bir dille aktaracaktı.

Şefik, İskender Bey'in zevcesi olduğunu bilmesine rağmen Raziye'yi unutamaz ve onunla görüşmek için bohçacı kadın kılığına girer. Taaşuk-i Talat ve Fitnat'ta da örneğini gördüğümüz aşığı görmek için kadın kılığına giren naif erkek figürü bu romanda da belirir. Bu erkek karakterlerin ortak özelliği özel alanlarda yalnız kaldıkları aşklarıyla hiçbir cinsel münasebette bulunmayıp sadece aşk sözleriyle ruhani duygularını tatmin etmeye çalışmalarıdır. Bu bağlamda *Yeryüzünde Bir Melek*'de aşkın da, mizah gibi söylemsel düzeyde kalan bir olgu olduğu görülür. Fiiliyata geçmeyen bu münasebetin anlatıcı tarafından onaylanması bile yukarıda değinilen eleştirilerin çıkış noktasıdır. Raziye cismani olarak kocasıyla birlikte, ruhen ise Şefik'i sevmektedir:

Şefik– Senin yalnız vücudun İskender Beye varmış. Yüreğin hâlâ bakır!

Değil mi?

Raziye– (...)Evet Şefikim! Yalnız vücudum İskender Beye vardı.

Yüreğim bakirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hâlâ sana nişanlıdır. (11)

Beden-ruh taksimini iki erkek arasında paylaştıran bu genç kadın nikâhlı

kocasından bedenini esirgemenin dinen uygunsuzluğuna dikkati çeker ve bedenini babasının uygun gördüğü adama teslim edişini kendince açıklar. Bu durumu anlayışla karşılayan şefik hiçbir kadını nikâhı altına almayacağını ve ömrü oldukça Raziye’yi seveceğini bildirir. Anlatıcı bu talihsiz gençleri şaşılacak kadar makul bir çerçeveden izler; latifelerle geçiştirerek şefik’in durumunu basit bir “yürek hırsızlığı” (7) addeder.

Raziye’nin aşkıyla yetinmeye çalışan şefik “Koynunda İskender Bey yüreğinde dahi ben olayım”(16) diyerek kanaatkâr bir âşık olmaya çalışır. Ancak karşısına hafif meşrepliğiyle nam salmış bir kadın çıkınca bir müddet kafası karışacaktır. Bu kadın karakter, modern kurguda tartışılan eğlenilecek ve evlenilecek kadın ayırımında, eğlence unsurunu teşkil etmesiyle ele alınırken Ahmet Mithat Efendi, bir kadının ahlaksızlığıyla eğlence unsuru olmasına şiddetle karşı çıkacaktır. Hastalarından biri olan Arife ilk görüşten itibaren şefik’e tutulur, genç doktor da ilk görüşte fiziksel olarak kadından çok etkilenir. Aşını anlayışlı anlatıcı, bu durumu da çok olağan karşılayarak olaya eğlenceli bir yorum getirir:

Bu hâl kime tesir etmez ki şefik’e de etmesin? Kime tesir edecek olsa bir tabibe etmemesi lüzumu derkârdır. [...] Fakat bu hâl, hangi tabibe tesir etmeyecek olsa şefik’i mutlaka eder. Zira şefik, demincek haber verdiğimiz veçhile yalnız tabip değildir. Yalnız hâkim de değildir. Hem tabip hem hâkim hem de şairdir. (63)

Arife’nin eski sevgilisinin terki üzerine yatalara düştüğü ve bunun tabiplik bir durum olmadığı görülür. şefik, kadını bu hallere düşüren Lâ Bey’i bir işret âleminde bulur. Lâ Bey “O her bahçenin gl, her gln blbldr! [...] Biz Arife Hanımefendi hazretlerinin cemaziyelevvelini biliriz” (77) diye yüksek sesle Arife’yi ve onun kirli mazisini eğlencelik bir mevzu hâline getirir ve şefik’i bu “kıskanç aşıfte” kadına karşı

uyarma ihtiyacı duyar. Arife'nin sarhoş masasında eğlence konusu olması Şefik'i üzer. Lâ Bey'in, Arife için "biz doyduk da bıktık bile. Allah size mübarek eylesin" (79) deyişleri ve kadının ahlaksızlığını bu şekilde alaya alması Şefik'i ve dolayısıyla anlatıcıyı çok sinirlendirir. Böylece "aşırı anlayışlı anlatıcı"nın sınırı belirlenmiş olur; kim olursa olsun kadın bedeninin ve geçmişinin alaya alınması ve bunun üzerinden bir eğlence anlayışı verilmesi ahlaka uygun değildir. Anlatıcı ahlaksız bir kadın üzerinden bunu gerçekleştiren bir erkeğin en az onun kadar hatta daha fazla ahlaksız olduğunu belirterek ciddiyetini ortaya koyar. Kadın erkek ilişkileri hakkında bilirkışı edasıyla her fırsatta beliren anlatıcıya göre bir kadının cinsel kimliği üzerinden tartışılan ahlaksızlık, yeni modern erkeklik kurguları bağlamında işret âlemlerinde eğlenilecek bir mevzu değil; son derece ciddi ahlakî bir çöküş gerekçesidir. Bu biçimde ahlaki olan gülme ile ahlaksız olan gülmenin toplumsal sınırlarını çizen Ahmet Mithat Efendi, kadın ve erkek temelli gülme durumunun farklılığını bir kez daha somutlaştırır.

Ahlaksızlığı tartışılrsa da anlatıcının anlayışına mazhar olan Arife, tüm aşüftegân hallerine rağmen gelenekten gelen bir takım değerleri taşımaktadır. Kibirli olmanın sakıncaları, nezaket, ağırbaşlılık ve insani saflık onda mevcuttur. Anlatıcı Arife'nin saf olması neticesinde erkeklerin vaatlerine kandığını ve ahlakı düşkün bir kadına dönüştüğünü anlatır. Anlatıcının defalarca vurguladığı güzelliğiyle erkeklerin başını döndüren bir kadın olmasına rağmen çirkin bir kadın sayılmadığını dile getirerek tevazu gösterir: "İyi ama beni niçin sevmesin? Kendini beğenmek şeytana yakışır ama zannederim ki benim de beğenilmeyecek göze batacak bir çirkinliğim yoktur" (86). Şefik'i neden etkileyemediğini kendi kendine sorar ama doktorun kalbini çalan Raziye'nin varlığından haberdar olana kadar bir cevap bulamaz.

Arife ve *İntibah*'ın ana kadın karakteri Mehpeyker, kendi bedenleri üzerinde

tasarruf sahibi olan arzulu ve cinsel açıdan aktif kadınlardır. Bu iki kadın batı özentisi değildir ya da büsbütün toplumsal değerlerin karşısında yer almazlar. Hadlerini ve yerlerini bilen bu iki kadının, tek kusurları kirli mazilerine rağmen “tecrübesiz”, saf delikanlılara âşık olmalarıdır. Mehpeyker dönemin toplumsal duyarlılıklarının farkında olduğu için Âli Bey’in evlenme teklifini çok üzümlere reddeder; yine de ona sadakatinden ödün vermez. Dolayısıyla Arife ve Mehpeyker tecrübeli ve cinsel yönden aktif oluşlarıyla, modern kurgunun dayattığı ilişkide denklik ve saflık beklentilerini karşılamamaktadır.

Şefik cismaniyetiyle Arife’ye teslim olmayarak bir zafer kazanırken Mehpeyker’le yaşanan kirli ilişki Ali Bey’e ölüm getirir. Toplumun nezdinde saflıklarıyla bu iki deneyimli kadının ağına düşen delikanlılar, bu tecrübeli kadınlar karşısında heyecanlarıyla komik duruma düşerler. Ama ne Mehpeyker ne de Arife bu masumiyete gülmez; aksine durum bu aşk kadınları için bağlayıcı bir unsur olarak yer alır. Anlatıcı ise okurun bu saflığa gülmesini bekler ve uyumsuzluk teorisiyle açıklanabilecek bu duruma karşı okuru dikkatli olmaya davet eder. Yine Felâton Bey tipinde olduğu gibi gülünerek kişiyle araya mesafe konulması yazar - baba tarafından uygun bulunmuştur.

Tanzimat toplumunun yazılı olmayan sosyal kuralları gelenek ve İslam anlayışı üzerinden şekillenir. Bazı durumlarda İslam’ın izin verdiği noktada bile gelenek belirleyici olur ve toplumsal yargılar neticesinde aşka karşı çıkılır. Dul ve adı çıkmış bir kadın olan Arife geleneğin ideal ev hanımı formuyla örtüşmediği için evlenemez; Mehpeyker ise bunun hayalini bile kuramaz. Yeni modern dönemin gelin adayı beklentilerine uymayan bu kadınlarla terbiyeli gençlerin arasındaki durum çözümsüz ve uyumsuzdur. Bu noktada, gençler arasındaki bu uyumsuzluk gülünç bulunabilir. Malum

şartlar altındaki kadına gülünmesi tasvip edilmemekle birlikte anlaşılır bir unsur olarak belirir. Kişi, umduğıyla bulduğı arasındaki şaşkırtıcı orantısızlık ve toplumsal uygunsuzluk odaklı gelişen gülmeyi zaman zaman denetleyemeyebilir (Morreal 24-25). Ali Bey'in gönlünün Mehpeyker'e düşmesi; Şefik'in Arife'den etkilenmesi, çevresi ve okur için gülünç olabilir ama ayıplanası bir durum değildir. Genç bir erkeğin zaaflarına yenik düşmesi Tanzimat anlatıcısı için anlaşılabilir bir çerçevede ele alınırken toplumun buna vereceğı tepki önemlidir. Ahmet Mithat Efendi bu tepkiyi denetlemek adına anlatıcı vasfından sürekli yararlanır. Zira bu bağlamda alay konusu olmak gülünç bir dürtüyü harekete geçirmekten öte bir eylem olarak değerlendirilemez ve bu eylemsizliğine rağmen bir karaktere gülmek denetlenebilir bir unsurdur (Morreal 156). Ahmet Mithat Efendi, bu denetimi anlatının iç dinamiklerini kullanarak yapmaktadır. Bu biçimde ele alınan Şefik, cinsel tecrübesizliğine rağmen karakter olarak olgunlaşmış bir tutumla, bu gülünesi uyumsuzluğu görmesine rağmen kendisini kontrol etmeyi başaran olgun bir karakter olarak idealize edilir. Şefik genç ama anlatıcının uyarılarını kavrayarak olayların ciddiyetine uygun hareket ederken bir kadının kamusal söylem malzemesi olmasına karşı çıkar: “Ah hınzırlar! İşte o iffet sahibi hanımcıkları rüsvâ-yı âlem eden siz değil misiniz? Hem biçarelerin dâmen-i pâk-i iffetlerini telvis eder hem de isimlerini âleme destan edersiniz” (77).

Aşkına karşılık bulamayan Arife'nin bir takım oyunlarla Şefik'i kendisine getirmeye çalışması son derece anlaşılır bir tutumdur. Arife, Mehpeyker'in anlatıcısına kıyasla, daha makul bir dille ele alınmanın rahatlığı içerisinde hareket eder. Anlatıcı “İffet kadında aranır, erkekte aranmaz” diyenlere inanmamalı. [...] Hele an-asıl melek olan bir kadını Arife edip bırakmak iffetsizlikten daha eşna olmak üzere âdeta mel'anettir. O kadının güzel olmaktan başka ne kabahati vardı? ... ” (117) sözleriyle

yerleşik iffet algısını cinsiyetsiz bir tartışma zeminine çekmeye çalışır. Mesele üzerindeki görüşler detaylandıkça ortaya kadını “ma’sûmiyyet-i nisvâniyyesinden çıkararak hain erkek” çıkacaktır. Anlatıcının, iffetin cinsiyetsizliğine yaptığı vurgu, fikrini abartarak geliştirmesiyle uyumsuz bir tabloda yer alır. Dönem kadınları Jale Parla’nın ayrıntılı bir biçimde ele aldığı üzere çok keskin çizgilerle melek ve şeytan olarak ikiye ayrılırken şeytan tipolojisine dâhil olan kadının melekliğe terfi etmesi ilginç bir durumdur. Arife’nin başına gelenler şeytan tipi kadın olmasını tartışılabilir yapabilir; lakin devreye giren aşırı anlayışlı anlatıcı meselenin inandırıcılığını kaybeder. Elbette ki Arife’nin güzel olmaktan başka kabahatleri de olmuştur. Başına gelen felaketlerden ders almayıp sürekli bir takım erkeklerin elinde oyuncak olan Arife’nin bu ilişkilerde kandırılmış olduğunu düşünsek bile Raziye ve Şefik’i ayırmak için entrikalar çevirecek mizaçta oluşu onun doğuştan melek olmasına manidir. Yazarın Arife’nin melekliğine dair çelişkisi, arzu ve zevki için yaşadığı cinselliği parasız kalınca da fuhşa başvurmasını kurgulayınca netlik kazanır. En ucuz, en bayağı genelevlerde müşteri bekleyen Arife’ye körü körüne inanmaya çalıştığı için anlatıcı kendine gülecektir.

Romanda yer alan Cevriye adlı kadın, Raziye’ye benzerliğiyle yer alır. Arife bu kadını çok namlı bir fahişe yapar ve onu Raziye kimliğiyle teşhir eder. Fakat bu “mülevves ve iyi kalpli” kadın olanları itiraf ederek Raziye’nin temizliğine şahitlik yapar. Cevriye karakteri anlatıcının çözümsüz kaldığı bir yerdedir. Evli olmasına rağmen başkasıyla görüşen ama bu kişinin çocukluk aşkı oluşu ve aralarında cinsellik yaşanmaması sebebiyle melekliği sonuna kadar teslim edilen Raziye; çevirdiği dolaplara rağmen doğuştan melek olan ve erkekler tarafından baştan çıkarılan Arife, Şefik’in tutkulu âşıklarıdır. Cevriye ise Raziye’ye benzerliğiyle metne yerleştirilen tali bir karakterdir. İsmail adlı bir genci ben sana layık değilim diye reddeden ama bu gence

hissettiklerinden sonra fuhşu bırakıp namus dairesinde yaşamayı tercih eden Cevriye, Şefik'in himayesine girer. Şefik kocasının iffetsiz zannederek boşadığı iffet abidesi Raziye'siyle evlenirken Cevriye'ye bu mutlu çiftin yanında aseksüel bir gelecek vaat edilir. Romanda kadına ve evliliğe dair bu kadar yenilikçi fikir üretilirken Cevriye'nin cinselliğe küskün bu durumu onun bedensel varlığı göz önüne alındığına bir boşluğa işaret eder.

Tanzimat yazınında metin tahlilinde önemli bir ölçüt olan baba figürü ve sıkça konu edinilen tecrübesiz erkek modeli romanda yer alan bilindik temler olarak belirirken Raziye, Cevriye ve Arife karakterleri üzerinden ele alınan kadın ve kadınlık sorunları dönemin ideal kadın tipinin sorgulanmasına dikkati çeker. Romanda yer alan kadın karakterlerin ortak noktası haklarını savunmadan kadercı bir yaklaşımla hareket etmeleridir. Anlatıcı, onları temsilen ataerkil dinamiklerle hareket eden bir erkek bakış açısıyla kadın haklarından bahseder. Arife'nin adının işret meclislerinde bayağı erkekler arasında eğlence konusu edilmesi anlatıcının temel eleştiri kaynağı olarak ahlakın cinsiyetsizliği hatırlatılır. Raziye gibi evli bir kadının gönlünün başkasında olabilmesi ihtimali duygusal açıdan meşru görülürken anlatıcı tarafından açıkça desteklenir. Cevriye'nin varlığıyla da fuhuş salt ahlak meselesi değil; aynı zamanda bir kadınlık sorunu olarak ele alınmaktadır. Ahmet Mithat Efendi çağını tanımayan bir yazar olmasa da, kadın sorununa dair görüşleri henüz alafranga tipler, sorunlu Batılılaşma ve esirlik konuları kadar netleşmiş değildir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu erken dönem kadınlık kurguları, anlatıcıyı kasıtlı ve kasıtsız gülünç üzerinden bir ahlaki sorgulamaya götürür. Romanda yer alan bu unsurlarla, bilinçli bir mizah kurgusundan ziyade, kadın sorununun uyumsuzluk formunda tartışıldığı gülünç öge eleştirilmektedir.

Sonuç olarak *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanla, kadın ve cinsellik konusunun

yenilikçi bir tutumla ele alındığını, durumun dönemine göre daha anlayışlı bir anlatıcı çerçevesinden aktarıldığını ve toplumsal cinsiyet kurguları üzerinden ahlaki olmayan gülmenin sınırının çizildiğini söylemek mümkündür. Kadının konumuna ilişkin çağının ilerisinde fikirler üreten roman, anlatıcının kadın erkek ilişkilerinde dengeyi sağlayamadığı, ya da iffet tartışmalarında aşırı yoruma kaçtığı zamanlarda inandırıcılığını kaybetse de, genel olarak iyi niyetli ve eşitlikçi bir toplumsal cinsiyet düzenlemesinden bahsetmektedir.

F. Dolap İçinde Dolap Çevrilen Hikâye *Dolaptan Temaşa*: Bir Görülme Endişesi

Ahmet Mithat Efendi'nin 1890'da yayımlanan, *Letâif-i Rivayât* serisinin kurgusal yönden en hareketli ve geleneksel anlatı özellikleri en belirgin olan hikâyesi *Dolaptan Temaşa*'dır. Kenan Akyüz bu hikâyenin tam bir meddah hikayesi karakteri taşıdığını belirtir (75). Yeniçerilik vaktinde yani 1824'ten önce geçmiş bir olayın (Özön 237) konu edildiği hikâye, geleneksel eğlence anlayışını bir kadın cinayeti fonuyla aktarır. Bu minvalde geleneksel eğlence unsuru eleştirilirken kadının öldürülmesinin modern kurmacada hangi sebeplerle meşru bir eğlence ögesi olabileceği tartışılır.

Dolaptan Temaşa adlı hikâye kocasını aldatan bir kadının öldürülmesini, olaya bir tesadüf üzerine dâhil olan Behram Bey'in bakış açısından geleneksel mizahi bir dille konu edinmektedir. Üslup olarak yazarın diğer eserleriyle benzeşen hikâye, içerdiği “dolap” imgesiyle farklı okumaları mümkün kılmaktadır. Hikâyenin geleneksel formuna geçmeden önce Tanzimat yazınında “dolabın kısa tarihi”ne bakmak gerekir. Osmanlı Tiyatrosunun kurucuları arasında adı geçen Direktör Âli Bey'in, Molière uyarlamaları tiyatronun ilk örneklerini teşkil etmektedir. Âli Bey'in ilk oyunlarından olan *Les*

Fourberies de Scapin, (Scapin'in Dolapları) adlı komedi *Ayyar Hamza* olarak uyarlanmıştır (And 168). Hayatı yalan üzerine kurulu bir gencin hikâyesi olan *Scapin'in Dolapları* onlara yalan dolan konusunda öncülük eden Scapin adlı uşağın çevirdiği dolapların güldürüsüdür. Levent Suner, “Commedia dell’Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum” adlı makalesinde, Molière’in yeni güldürü formları ararken dönemin eleştirel söylemine ilişkin tipler kurguladığını bildirir. Scapin de bu tiplerden dolap çeviren – üç kağıtçı olanıdır (158). Âli Bey, Hamza adına verdiği bu üç kağıtçı karaktere Arapça dolandırıcı anlamına gelen “ayyar” lakabını takar. Bu oyunla birlikte Molière’in uşaklarının “dolap çevirme motifi” Tanzimat edebiyatına girmiş olur; “dolap” kelimenin mecazi anlamına karşılık gelen üçkağıt, yalan dolan kavramlarıyla bütünleşir.

Namık Kemal’in 1876’da yayımlanan *İntibah*, adlı romanı mizahi bir özellik taşımamakla birlikte romanda yer alan “dolap” imgesine yeni bir kimlik kazandırır. Mehpeyker’den hırsını bir türlü alamayan anlatıcı roman boyunca eve barka hapsedemediği kadını dolaba kapatır. Romanın sonunda bütün olayların giriftleştiği anda dolaptan çıkan kadın Mehpeyker intikam almak için çevirdiği dolapları anlatır ve romanın erkek karakteri Ali Bey’i kendisini seven masum bir kadının ölümüne sebebiyet vermekle suçlar. Ali Bey onu seven, üstelik onun kıyafetlerini giyerek yerine melek kadını Dilaşup’u öldüren bıçağı alıp dolaptan fırlayan eski aşığı, yeni kötü kadını Mehpeyker’e saplar. Bu dolap eylemiyle birlikte Ali Bey’in bildikleri ve dolayısıyla düşündükleri tam tersine döner; ayrıca hayatını iki kadın arasında kararsız geçiren ve sonunda ikisini de mutsuz eden bir adam için iki kadının da aynı anda ölmesi bir trajedidir. Aristoteles’in “yazgıdaki geri dönüşsüz kırılmaya işaret eden peripetie’nin yaşanması ile trajik kahramanın yazgısı dönmüştür ve onu kendi yıkımına doğru hızla ve kaçınılmaz bir biçimde yaklaştırmıştır; artık bilginin hükmü, daha başka türlü

söylenecek olursa, değiştirme gücü/potansiyeli kalmamıştır” (Güçbilmez 25). Ali Bey gerçeği öğrenmiştir ama bu bilgi artık onun kullanabileceği bir değer olmaktan çıkıp aksine felaketi olacaktır. Annesinin, iyi ve kötü kadınların hepsinin ölümündeki payı ve bunun bu kadar bilincinde olmak Ali Bey’i bitirir. İntibah’ta açılan dolaptan çevrilen dolaplar çıkar. Bu şekilde hem literal hem de mecazî anlamıyla dolap metnin sonuca bağlanmasında işlev görür.

Hüseyn Rahmi Gürpınar’ın 1899’da yayımlanan romanı *Mürebbiye*’si ise başka bir “kanlı dolap” hadisesini içermektedir. Çalıştığı evdeki bütün erkeklerle birlikte olan ve bunu bir diğerinden saklayan Fransız mürebbiye Anjel’in oyunu, dolapta sakladığı âşıklardan birinin ortaya çıkmasıyla bozulur. Üstelik eniştesi ve amcasından şüphelenen genç delikanlının dolapta basacağı kişi babasıdır. Bu girift ilişki yumağı akıcı ve eğlenceli bir üslupla aktarılırken açılan aynalı dolapla birlikte gerçek açığa çıkar.

İlk dönem roman, hikâye ve tiyatrosunda dolap çevirme motifinden yararlanan metin örnekleri çoğaltılabilir; *Dolaptan Temaşa* adlı hikâye de “dolap çeviren dolap imgesi”nin devamı niteliğindedir. Dolap, burada da yasak aşkların saklandığı kapalı bir kutu; çapkın bir kadının sırdaşıdır. Hikâyenin ana kahramanı bir tesadüf eseri kendini bu dolabın içinde bulan Behram Ağa’dır ve kadınla arasındaki tek ortak nokta kaderlerinin dolaptan çıkan gerçeğe bağlı oluşudur.

Dolaptan Temaşa, dolap içinde dolap çeviren bir kadının öldürülmesini ve dolaptan bunu izleyen bir adamın cinayeti işleyen kocayı eğlendirmekle yükümlü olmasını ve bu sayede canını kurtarmasını bilindik Ahmet Mithat üslubuyla parodize eder. Hikâyenin sonu da son derece ilginçtir, cinayetin ardından aldatılan mağdur koca ve gönlüne göre bir eğlence arayan Behram Ağa nihayet bir helva sohbeti bulur ve eğlenceye giderler. İffetsiz kadının ölümüyle ahlaka ve eğlenceye mani olan koşullar

ortadan kalkmış ve eğlence zamanı gelmiştir. Kendisine arkadaşları tarafından bir oyun düzenlenen Behram Ağa da, kocasına oyun eden bir kadının hayatına ve dolabına tesadüfen girip onun çevirdiği dolaplara şahit olur.

Ahmet Mithat Efendi'nin halk hikâyesinden beslendiği noktalar *Dolaptan Temaşa*'nın üslubunda açıkça görülmektedir. Özön hikâyenin, meddah hikâyesine geçmiş, Ortaoyunu repertuarına girmiş özelliğini ön plana çıkarır (237). Anlatıcı meddahvari üslubuyla helva sohbetleri ve mahalle kültürü üzerine bir monolog gerçekleştirir. Osmanlı Devleti'nde helva sohbetleri, farklı sosyo-ekonomik koşullardaki halk grupları tarafından düzenlenen içinde şiir, musiki ve entelektüel ufku olan sohbetleri de barındıran bir eğlence geleneğidir. Helva sohbetlerine zamanın ünlü şair ve müzisyenlerinin de davet edilmesi adettendir (Yıldız 486). Ahmet Mithat Efendi zamanla değerini kaybeden bu eğlence anlayışını yeni bir biçimde ele alır. Ömer Faruk Huyugüzel, Ahmet Mithat'ın birçok eserinde olduğu gibi, merak unsurunun ve gerilimin çok başarılı bir şekilde kullanıldığı bu hikâyesinde, geleneksel toplumun eğlence anlayışına ve bunun olumsuz taraflarına eleştirel bir tavır takındığını bildirir (Önsöz XVI). Böylece geleneksel anlatı biçimleriyle yüzleşmesini öneren yazar, mizahın bir ciddiyeti, bir amacı olması gerektiğini anlatıcının tepkileriyle ortaya koyar.

Sözlü kültür yiterken bayağı eğlence anlayışlarının devamını eleştiren Ahmet Mithat Efendi, geleneksel olanın hangi formla o güne taşınması gerektiğini bu hikâyesinin girişinde tartışır. Geleneksel eğlence anlayışının zaman zaman bayağılaştığını belirten anlatıcı alaycı bir dille bunu ifade eder. Afyon yiyenlere, esrar çekenlere, alkol müptelalarına, mahallenin delikanlılarına, gayrimüslimlere ve ardından seviyesizleşen helva sohbetlerine değinilir. Ahmet Mithat daha önce *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrâr* adlı romanında da helva sohbetlerinden uzun uzun bahsederken

bu eğlencelerin zamanla kaybolmasını esefle dile getirmiştir: “Bu eğlenceler fena eğlenceler değil idi. Hem millî şeyler idi hem pek lâtif idi. Ama sonra halkın mizacına ârız olan inkılâb, bunların esâmisini bile unutturdu ” (*Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrâr* 356). Ölçüsüz alafranga eğlenceleri her fırsatta eleştiren Ahmet Mithat Efendi bu romanda helva sohbetlerini geleneksel ve yaşatılası bir etkinlik olarak imlemektedir. *Dolaptan Temaşa* hikâyesi ise helva sohbetlerine karşı bir takım uyarılar içermektedir. Bu noktada Ahmet Mithat Efendi’nin sadece alafranga eğlencelerden değil, artık yerel eğlencelerin ölçüsüzlüğünden duyduğu endişe de görülmektedir.

Hikâye’nin başında Balat’ın bir mahallesinde yaşayan, helva sohbetine gitmeye karar veren üç arkadaş sohbet öncesi bir meyhaneye gidip içmeye karar verirler ve iki arkadaş bir oyun yaparak Behram Ağa’yı meyhanede bırakıp kaçarlar. Behram Ağa arkadaşlarının izini sürerken yolunu kaybeder ve kendini hiç bilmediği bir hanenin kapısında bulur. Açılan kapıdan genç ve güzel bir kadın görünür ve şaşkınlık içerisindeki Behram Ağa’nın kollarına girer. Mustafa Nihat Özön, kadının Behram Ağa’yı kandırarak evine davet ettiğine ve ardından gelişen tehdide dikkati çeker (238). Ürkekçe başına gelecekleri bekleyen Behram Ağa, hem hayatı boyunca kadından yana yüzü gülmediği, hem de tesadüf zinciri öyle geliştiği için mazur görülürken kadının tehditlerini ahlaksız bir amaç uğruna sıralaması onun sonunu hazırlayacaktır:

Şu dakikada halk camiden çıkıp kahveye gitmek üzeredir. Avazım çıktığı kadar yangın var diye haykırım. Âlemi buraya toplarım. Sonra da ‘Bu adam kapımı omuzlayıp içeri girdi. Benim hakkımda türlü türlü kasıtlarda bulundu. Can kurtaran yok mu? Diye veririm patırtıyı! Veririm gürültüyü! Nihayet kolluktan yeniçeriler getirip sizi teslim ederim. Ondan sonra

nerelere gidip ne kadar cerimeler vereceğinizi ve hatta ne kadar falaka değnek yiyeceğinizi siz düşünmelisiniz. (506)

Kadın bu sözleriyle zaten güzelliğiyle baştan çıkardığı Behram Ağa'yı eve hapseder. Behram Ağa'nın hayal bile edemeyeceği bir mucizeye, adetâ çaresizlikle boyun eğer tavrı, geleneksel zıtlık ilişkisinde ortaya çıkan durum komiğiyle benzeşmektedir. Çok kısa bir süre içerisinde Leyla adlı bu afet Behram Ağa'ya bir rakı masası kurar ve gönülsüzce başına gelenlere boyun eğer adamı ihya eder. Anlatıcı bu durumu sorgulamadan keyfini çıkararak Behram Ağa'yı mazur görürken karısının "çehre zühürdü" oluşunu mazeret sayar. Fakat bu dillere destan güzelin dostunun gelmesiyle Behram Ağa'nın rüyası sona erer ve kendisini bir dolapta saklanırken bulur. Buradaki dolap metaforu hayalden gerçeğe geçişi temsil etmesi bakımından önemlidir. Behram Ağa peri kadar güzel bir kadınla hayal âleminde zaman geçirirken birden bir dolaba kapatılır ve o kadının kendisine yabancı, âdeta bir masal perisi olduğunu fark eder. Kadının kocası gelip yeniçeri olan dostunu ve genç kadını öldürdüğünde ise bu masala yabancılık perçinlenir. Behram Ağa'nın eğlence ararken geçtiği yol, kocasını aldatan ve cinayete kurban olan bir kadının kapısına uzanır. Koca ise Behram'dan olanları kimseye anlatmayacağına dair güvence alır ve şerefine leke sürmeyeceğine dair erkek sözü vermesi üzerine onu öldürmez. Yazarın ahlaksızlığın örtük kalması durumunda kabul edilebilirliğini tartıştığı bu noktada, bir erkek olarak söz vermek işleri çözmektedir. Namusun söylemsel işleyişi ihanet eden karı koca arasındaki ilişkinin kuruluşunda da etkili olmuştur. Koca Suranîzen Ahmet Ağa, sorup soruşturup namuslu biri olduğuna dair yeterince şahitle karşılaştıktan sonra taze dul Leyla ile evlenmiştir. Aldatıldığında ise önce boşamak ve çevreye karşı namusunu temizlemek ister, lakin kadının yeniçeri dostu kocanın sessizce olayı örtbas edip uzlaşma talebine kafa tutarak pazarlığı

kabadayılığına yakıştırmadığını bildirir. Ahmet Ağa şaşkın bir şekilde, karısını boşamak ve bu namussuzluktan kurtulma peşinde olduğunu şöyle dile getirir: “Aman birader! Bunda kabadayılığa dokunacak ne var? Sen buraya şu karı için mi geldin yoksa benim namusumu payimal için mi?” diyerek isterse boşadığı karısını ona bırakabileceğini söyler. Ateşli bir kabadayı olan yeniçerinin “leşime tükürtürüm yüzüme tükürtmem” itirazı üzerine kadın ve dostu Ahmet Ağa tarafında bıçaklanarak öldürülür. Olan bu trajikomik durum esnasında Behram Ağa titreyerek dolabın içindedir. Kadının gönüllü bir şekilde onu nasıl kandırıp eve aldığını ve zaten kadınlar hususunda yüzünün hiç gülmediğini, kendi mağduriyetini nasıl anlatacağını kara kara düşünür.

Özetle, *Dolaptan Temaşa*'nın hem içerik hem de dilsel özellik bakımından geleneksel anlatı özelliklerinin, modern kurmacanın yeni biçimleriyle denendiği bir metin olarak belirlediğini söyleyebiliriz. Bayağılaşmış geleneksel anlatı türlerinden hayıflanan bir helva sohbeti eleştirisiyle başlayan metin, dolap imgesinin Batılı edebî türlerden evrilemesiyle başka bir nitelik kazanır ve namusun söylemsel kurulumuna dönemin toplumsal algı ve hassasiyetleri bağlamında dikkati çeker. Metin bir anlamda erkek sözünün parodisini yaparken diğer yandan kadını kocasına sadakat konusunda uyarır.

SONUÇ

Tanzimat'la birlikte hukuki, idari, mimari ve askeri düzenlemelere tabi tutulan Osmanlı Devleti'nde istikrar arayışı yeni-geleneksel bir toplum düzenini zorunlu kılar. Gündelik hayat alışkanlıklarından başlayan ve toplumun tüm katmanlarını hedef alan bu modernleşme projesinin gerçekleşmesi amacıyla yeni eğitim kanallarına ihtiyaç duyulmaktadır. Yazılı haber kaynaklarının aktif hâle getirilmesiyle basın bu yenileşmeyi duyuracak ve sistemli bir şekilde yerleşmesini sağlayacak kanal olarak belirir. Kitlesele erişimi sağlamak adına en etkin araç olarak beliren gazete, sadece haber değil aynı zamanda yeni ideal toplum düzeninin aktarıldığı mecra olarak topluma kılavuzluk etmektedir. Edebiyat merkezli gelişen basın hareketi hem didaktik hem de okunmayı sağlayacak kadar eğlenceli olma iddiasıyla gelişirken dönem yazarları tefrikalarıyla gazetelerin takip edilmesini sağlamıştır. Bu yapı, edebî üretimi toplumsal fayda amaçlı kullanan Tanzimat aydınını ve tabî ki bu isimlerin başında gelen Ahmet Mithat Efendi'yi doğal olarak gazeteciliğe bağımlı kılar.

İlk başlarda heyecan ve devlet desteğiyle gerçekleşen basın hareketi özellikle II. Abdülhamit dönemiyle sıkı bir denetime uğramasının ardından başka bir kimlik kazanır; artık Osmanlı basın hareketi mizahın olanaklarıyla yoluna devam etmektedir. Örtük ve gülünç bir şekilde halka ulaştırılmaya çalışılan içerikle, her ne kadar dönem aydınlarının sürgüne gönderilmesine sebep olursa da, yeni bir eleştirel tavrın kitlesele dönüşümüne

zemin hazırlanır. Böylece basının kitlesel etkisinden duyulan endişenin iktidar eliyle bilinçsiz bir mizahi gelişimi tetiklediği görülür.

Basındaki bu beklenmeyen hareketlilik kurmaca türlerin yapısına da bir özdenetim olarak yansır. Basına uygulanan sansür politikalarına maruz kalmak istemeyen dönem yazarı politik müzakereci bir tavır üzerinden roman ve hikâyelerini ele almaktadır. Yine de bu ideal toplum tahayyülü peşinde ve iktidar taleplerine uygun eser veren romancılar, gazeteci kimliğinin getirdiği tekinsizlik durumundan kurtulamayarak sürgüne gönderilir. Bu özdenetimi en açık bir biçimde eserlerinde uygulayan Ahmet Mithat Efendi de aynı tekinsizlik sebebiyle kendini Rodos'ta sürgünde bulmuştur. Hayatının her döneminde hükümet yanlısı olarak bilinen Ahmet Mithat Efendi bu sürgünü gerekçelendirmekte zorlanırken metinlerini artık sadece toplumsal olana ilişkin meselelere indirgemektedir. Dolayısıyla basın hareketiyle eleştirel bir tavır olarak geliştirilen mizahi unsurun, Ahmet Mithat Efendi'nin yazar kimliğinde karşılık bulamadığı görülmektedir. Küskün gazeteci kimliğini bir kenara bırakan Ahmet Mithat Efendi, ideal toplum kurgularını aktardığı eserlerini yeni geleneksel bir yorumla kaleme alır.

Ahmet Mithat Efendi'nin ideal toplum anlayışı, geleneği “doğru” yorumlayan, “ölçülü” Batılılaşan ve kendilerine uygun görülen toplumsal cinsiyet rollerine sadık kalan bireyler üzerinden açıklanabilir. Yazar kurgusal metinlerinde, bu bireyleri hangi durumda, nasıl davranacağı konusunda eğitirken alt okumada yeni toplum düzeninde ortaya çıkan kadın ve erkeğin birbirine nasıl davranacağını bilmemesi sorununa dikkati çeker. Bu yeni düzenle, geleneğin özel alandaki varlığını kanıksadığı kadının kamusalılığı tartışılmaya başlanmıştır. Geleneğe saygının yitirilmesinden duyulan endişenin yanı sıra, modern bir toplumda kadının aşırı kontrol edilmesinden doğabilecek

sorunlar da artık konuşulabilir bir hâle gelmiştir. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi'nin ideal yeni toplumu, geleneğe saygı duyan, bu saygı üzerinden sınırları belirlenen ve cinsiyet özelliklerine göre şekillenen bir modernlikle var olur. Ahmet Mithat Efendi o dönem toplumunda huzursuzluk yaratan bu konulara değinirken kurmacayı modern cinsiyet rollerini halka aktaran, öğreten bir araç olarak mekânsallaştırır.

Toplumun gelenekle ve iktidarla bağımlı ilişkisi, dönemin sansür politikaları ve yazılı materyale ulaşmadaki maddi zorluklar dikkate alındığında, Ahmet Mithat Efendi'nin eğitim amacını gerçekleştirmek için bu sorunları göz önünde bulunduran bir edebî yönelim peşinde olduğu görülür. Ahmet Mithat Efendi'nin etkilenme endişesi çevresinde ele aldığı başlıca sorunlar; babayla çatışıp geleceğiyle yüzleşen erkek imgeleri, melek ya da şeytan olmak ikiliğine mahkûm edilmiş kadınlar, alafrangalıkları kadınsılaşıma sınırına dayanınca modern erkeklik idealini sarsan züppeler ya da köken bilgisizliğiyle ortaya çıkan ensest ihtimali olarak belirir. Bunlar bireyin gelişimine ve dönüşen toplum için önerilen kadın – erkek kimliklerine yön vermek amaçlı tartışılan başlıklar olarak yer alır. Öte yandan kölelik, görücü usulü evlilik ve denetimsiz Batıcılık gibi konular yazarın toplumsal açıdan değindiği ve kolektif söylem üzerinden değerlendirdiği tehlike unsurlarıdır. Bireye ilişkin konulara durumun öznel niteliğine uygun bir kurgulanımla yer verilirken idealize edilen kadınlık-erkeklik formları üzerinden toplumsal bir formasyon amaçlanır. Bu bağlamda tezin odak noktası, Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyeyi mekân, mizahı da araç olarak kullanırken geleneksel kaynaklardan ve Batılı olanaklardan yararlanarak idealindeki toplumsal cinsiyet algısını hangi biçimlerde inşa ettiğini ortaya koymak olmuştur.

Bu açıdan ele alınan metinlerinde Ahmet Mithat Efendi'nin, sosyal fayda hedefine ulaşmak için yapıcı bir tür olan mizahı araçsallaştırdığı görülmektedir. Mizahın

tarix boyunca yapıcı ve yıkıcı olarak iki karşıt tavır üzerinden ele alındığı göz önünde bulundurulduğunda, Ahmet Mithat Efendi'nin mizahı eleştiriden ziyade, toplumsal bir dönüşüm gerçekleştirmek adına ve toplumu bütünleştirici bir bağlam içinde kullandığı açıktır. Bu minvalde ahlaki olan gülme ve ahlaki olmayan gülmenin toplumsal sınırlarını çizen Ahmet Mithat Efendi, kadın ve erkek temelli gülme durumunun farklılığı üzerinden mizahi öğeyi somutlaştırır. Kime, hangi durumda ve hangi cinsiyet özelinde gülünebileceğini somut kurgular üzerinden ortaya koyarken, ideal olarak sunduğu kimlikleri ciddiyetleriyle ön plana çıkarır ve onları mizahi bağlamın dışında konumlandırır.

Ahmet Mithat Efendi'nin ahlaki olan ve olmayan olarak temellendirdiği mizah anlayışı söylemsel ve kurgusal bağlamda kendini göstermektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin metin içindeki temsilcisi olan anlatıcının meddahvari tutumuyla geleneksel mizah anlayışı söylemsel düzeyde kendini gösterir. Okur – yazar oranının az ve kıraat usulü aktarımın yaygın olduğu bir toplumda yeni olan edebî türler ancak alışılmış söylemlerle kabul görür. Bu durum Ahmet Mithat Efendi'nin popüler olmak adına meddah hikâyelerinin toplumun ortaklaşa paylaşılan olumlu değerlerini yakalayıp aktarmasıyla ilişkilidir (Evin 33). Yazar ibret vermek ve yol göstermek amacıyla geleneksel meddah anlatı türünün toplumda yarattığı güveni ve eğlendirici yönünü kullanarak kitleliliği sağlamayı amaç edinir. Alışılmış anlatı özellikleri, yeni biçimle tanışan okuru – dinleyiciyi eğlendirirken aynı zamanda metnin ithal bir kurgu olmadığı yönünde de onu ikna eder ve yerli sorunun ciddiyetine vurgu yapar. Bu söyleme örnek teşkil edebilecek *Esaret* adlı uzun hikâyede, kölelik kurumuna yönelttiği eleştiriye dikkati çekmek amaçlı, ensest endişesine kurgusal öge olarak yer verilirken mizah söylemsel düzeyde kullanılmaktadır. Köleliğin ilk defa mesele edinildiği bu kurmaca,

yeniliği tanıdık geleneksel formların yardımıyla anlatırken olayın ciddiyetini ensest endişesiyle vurgulamaktadır. Bu noktada yazar mizahın ciddiyetini, söylemsel ve kurgusal olanın sınırlarını net bir biçimde ayırarak belirtir. Batılı kurmacayla ilişkilendirilen ensest tehdidi ciddi; geleneksel söylemle özdeşleştirilen anlatıcı mizahi ögeyi temsil etmektedir. Böylece toplumsal, kültürel ve ideolojik temelli yeni bir toplum var etme girişimi geleneksel mizahın olanaklarıyla sağlanmış olur.

Ahmet Mithat Efendi'nin kurgusal mizah anlayışı da geleneksel motiflerin olay örgüsünde belirmesiyle gelişip çağdaşı yazarlarla paralellik gösteren bir seyirde ilerler. İlk etapta Tanzimat yazarları kadın erkek ilişkilerini düzenlerken, aşkın meydana gelme sürecinde âşıkları buluşturmak ve birbirlerini görmelerini sağlamak için, toplumun yaşayış tarzının getirdiği zorunluluklar dolayısıyla çeşitli düzenlemeler kurmak zorunda kalmışlardır. Yazarların geliştirebileceği çözümlerin sayısı fazla değildir; resimden âşık olma, akraba ya da aynı evde yaşayan ve birlikte büyüyen çocukların birbirine âşık olması ve erkek âşğın, kadın kılığına girip sevdiğine kavuşması gibi motifler kadın erkek ilişkilerinin geleneğe göre düzenlendiği örneklerdir (Gökçek, Küllerinden Doğan Anka 82 - 83). Ahmet Mithat Efendi, bu izleklerle yön verdiği kurgularında mizahi kimliği de bunun üzerinden cinsiyetlendirmektedir.

Kurgusal düzlemde kadın ve erkek karşıtlığı üzerinden kullanılan mizahi öge cinsiyetli bir gülme durumuna karşılık gelir. Öyle ki bir kadının başına geldiğinde gülünülen durum sakıncalı bulunurken aynı bağlamda bir erkeğe gülme son derece makul karşılanır. Bu tespit Ahmet Mithat Efendi'nin "telafi" imkânı üzerinden açıklanabilir. Onun için toplumsal uyumsuzluğa gülünmesi iki cinsiyet için de anlaşılır bir durumdur; ancak cinsel deneyim ve deneyimsizlik üzerinden üretilen gülme toplumsal denetimden geçmelidir. Böylelikle erkek cinsel deneyimi ve deneyimsizliği

üzerinden kamusal alanda söyleme konu edinirken deneyimsizliği gülünç malzemeyi teşkil eder. Kadınla nasıl ilişki kuracağını bilemeyen ya da “uygunsuz” kadınla birlikte olan erkek, gülünç nesne olmayı göze almak durumundadır. Ahmet Mithat Efendi, erkekliğin bu gibi hâllerde gülünç öge yapılmasını telafisi mümkün bir durum olarak görmektedir. Babasız erkeğin hata yapması son derece doğaldır ve gelip geçici olduğu sürece erkeklik eğitiminin bir parçası olarak kabul edilir; hatalarına gülünen erkeğin ders alıp hayatın “ciddiyetini” anlaması amaç edinilir. Gülünen erkek konumundan ciddi erkek konumuna terfi eden isimlerin başında Felâton Bey gelmektedir.

Felâton Bey ve Râkım Efendi, Tanzimat aydınına önemli bir malzeme teşkil eden alafranga züppe tip eleştirisinin en önemli örneğidir. Romanda, ideal ve gülünç temsilleri üzerinden kurgulanan iki ana erkek karakterin zıtlık ilişkisi üzerinden gelişen bir mizah yapısı söz konusudur. Yanlış Batılılaşan ve sonunda kadınsılaştan erkek formu ahlaki yönden uygun bulunan gülme kapsamında ele alınır. Bu tiplere uyumsuzluk sebebiyle yöneltilen gülme, toplumsal bir ceza olarak değerlendirirken bu örneklerin tehdit altındaki diğer bireyleri kurtarmaya yönelik de işlev taşıdığına inanılır. Neticede Felâton Bey’e gülmek bir farkındalık gerektirmektedir. Ona gülen okur o olmamak gerekliliğini kavramış ve yanlış Batılılaşmanın yaratacağı toplumsal tehdidi anlamıştır. Felâton Bey’in erkek oluşu da ona yöneltilen gülmenin ahlaki sınırlar içerisinde kabul görmesini sağlayacaktır. Felâton Bey toplumsal cinsiyetinin ona verdiği ayrıcalıkla telafisi mümkün bir hata gerçekleştirmiş, gülünerek cezasını çekmiş ve yoluna devam etme hakkını kazanmıştır.

Buradan hareketle kadın karakterlere bakıldığında kamusal alanda kadına gülünmesinin telafisi mümkün olmayan ve toplumun ahlaksal yapısını zedeleyen bir algıyla değerlendirdiği görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi için kadın karakterlere

sebebi ne olursa olsun kamusal alanda gülünmesi açıkça rezilliktir ve telafisi mümkün değildir; bu kadınlara gülmek yerine meseleye ciddiyetle yaklaşmak ve toplumsal çözüm aramak gerekmektedir. Kadın sorununu döneminden daha radikal bir çerçevede ele alan ve bu yüzden yazıldığı dönemde eleştirilere maruz kalan *Yeryüzünde Bir Melek* romanı, yazarın bu noktadaki görüşlerini ayrıntıyla tartışmaktadır. Romanın ana kadın karakterlerinden Arife'nin cinsel kimliği ve kadınlığıyla kamusal alanda konu edinmesi, hatta iffetsizliği üzerinden geliştirilen eğlence anlayışı Ahmet Mithat Efendi'yi oldukça rahatsız etmektedir; yazar bu konuya ilişkin görüşlerini Arife üzerinden delillendirir. Roman bu açıdan iffetsiz kadına ilişkin toplumsal bakışın tekrar gözden geçirilmesini salık verir; metinde Ahmet Mithat Efendi için düşmüş kadın yoktur, erkek tarafından düşürülmüş kadın vardır. Kadının iffetsizliği tek başına yaşamamasına rağmen, tek başına bedel ödemek zorunda bırakılanın kadın olmasını toplumun iki yüzlülüğü olarak değerlendirir. Üstelik bununla kalmayan toplumsal cinsiyet kaynaklı haksızlık erkek meclislerinde kadının eğlence nesnesine dönüşmesine neden olmaktadır. Romanda yer alan erkek meclislerindeki bu uygunsuz konuşmalar “evlenilecek” ve “eğlenilecek” kadın ikiliğine dikkati çekmesi bağlamında da önemlidir. Evlenilecek kadın idealleştirilen Raziye, eski aşkını unutmasa da, onunla cinsi münasebete girmez; kocası dışında başka bir erkeğe bedenini açmaz. Melek olarak tartışmaya sunulan Raziye'nin kadınlık deneyimi herhangi bir işret aleminde mevzu bahis edilemeyecek kadar değerlidir; onun Melek'liği ya da Şeytan'lığı özel alanın sınırlarında tartışıldığı ve kamusal alanda adı erkeklerin diline pelesenk olmadığı için kurtarılmış kadın imgesini temsil eder. Fakat eğlenilecek kadın olarak dile düşen Arife, işret meclislerinde erkeklerin birbirine teklif ettiği eğlencenin odak noktasındaki kadındır ve kamusal alanda iffetsizliğinin telafisi toplumsal cinsiyet kimliği açısından mümkün değildir. Bu

biçimde mizahi olanın erkek ve kadın kimlikleri açısından farklı deneyimler üzerinden aktarıldığı sonucuna varılır. Kadına gülme toplumsal açısından telafisi olmadığı için ahlaki olmayan sınırdan değerlendirilir; gülünen erkek ise farkındalık yaşayarak topluma geri kazanılabilir ve dolayısıyla ahlaklı, önerilen gülme durumunu temsil eder. Bu netlik erkeğin kadınsılaştırma endişesi göz önüne alındığında bir kez daha formüle edilir.

Batılılaşırken kadınsılaştıran züppe ve kadın kılığına girerek özel alana girmeye çalışan erkek farklı toplumsal kodlar üzerinden değerlendirilecektir. Ahmet Mithat Efendi için kadınsılaştıran erkek toplumsal cinsiyet rolünü doğru kavrayamadığı için gülünmesi unsurdur; aşk için fedakârlık yaparak kadın kılığına giren erkeğe ise saygı duyulmalıdır. Kamusal alanda edindiği hakları gözden çıkararak kadın kılığında “rezil olmayı” göze alan erkek ciddiyetle ele alınmalı ve takdir görmelidir.

Bunun sonucunda Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerinde, kadınlık ve erkeklik kurgularını kolektif gülme durumlarından hareketle inşa ettiği anlaşılmaktadır. Yazar geleneksel anlatının olanaklarından yararlanırken gülme durumlarını ahlaka uygun olan ve olmayan özelinde yeniden şekillendirirken toplumsal cinsiyet kurgularını aktarır. Kurmaca metinlerinde mizahı, söylemsel ve kurgusal olmak üzere iki şekilde işlevselleştiren Ahmet Mithat Efendi, söylemsel mizahı halk edebiyatından beslenen bir mizah anlayışına dayandırırken; kurgusal mizahı olay örgüsüne bağlı olarak gelişen gülmece anlayışıyla ilişkilendirir. Yazarın bu yolla ikilikler üzerinden değerlendirilen mizah anlayışında, toplumsal cinsiyet kimliklerine etki eden diğer bir karşıtlık ahlaki olan ve olmayan gülme durumlarıyla gerekçelendirilir. Böylelikle Ahmet Mithat Efendi'nin ciddiyetle düzenlemeye çalıştığı yeni geleneksel toplum idealini anlamak için, mizahın olanaklarıyla cinsiyetlendirilmiş bir yaklaşımın analizine ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Döneminin tüm toplumsal sorunlarına itinayla eğilen Ahmet

Mithat Efendi için eğitici-öğretici olmanın yolu zorunlu olarak eğlendirici olmaktan geçmektedir. Böylelikle Ahmet Mithat Efendi'nin edebî metinlerinin önemli bir kısmında, toplumun eğitim ve gelişim önceliklerine hizmet etmek adına işlevselleştirilmiş ve yazarın ideal toplum anlayışını hayata geçirmek adına kadınlık erkeklik formları üzerinden biçimlendirilmiş bir mizah anlayışı belirlemektedir.

Ahmet Mithat Efendi roman ve hikâye geleneğinin modernleşen bir toplum beklentisine göre düzenlendiği, Batılı ölçütlerin toplumsal yapılanmayı önemli ölçüde dönüştürmeye başladığı bir dönemde verdiği eserlerle hem nitelik hem de nicelik açısından zamanının en kayda değer isimlerinden biri olarak anılmaktadır. Roman ve hikâyenin eğitim amaçlı kullanılmaya başlandığı bu yeni toplumsal yapılanmada hâce-i evvel kimliğiyle bilinen yazar, idealindeki bilinçli topluma giderken yeni edebî türleri araç olarak kullanmış, eğitim amacının en iyi biçimde gerçekleşmesini sağlamak için mizahın olanaklarından yararlanmıştır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar: Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*, Haz. Nüket Esen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Ahmet Mithat. *Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı*. Haz. Nüket Esen, İstanbul: İletişim, 2011.

Ahmet Midhat Efendi. *Çengi – Kafkas – Süleyman Muslı*. Haz. Erol Ülgen ve Fatih Andı, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi. *Esaret*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

Ahmed Midhat Efendi. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.

Ahmet Midhat Efendi. *Felaton Bey ile Rakım Efendi*. Haz. Şerife Baş Çağın. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.

Ahmet Mithat Efendi. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001.

Ahmet Midhat Efendi. *Yeryüzünde Bir Melek*. Haz. Nuri Sağlam, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Akgül, Alphan. “Oktay Rifat Şiirinde Güneş’in Üç Hâli”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.

Akın, H. Bahadır. *Yönetim ve Mizah- Öğütler ve Bürokrasiye Mizahî Bakışlar*. Konya: Çizgi Yayınevi, 2002.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Çizgileri 1860-1823*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.

Âli Bey. *Ayyar Hamza*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968.

- Altun, Işıl. "Türk Halk Kültüründe Elma". *Turkish Studies* 3/5 (Fall 2008): 262-81
- Arık, Orhan. *Türk Karikatürü: Başlangıcından Bugüne*. İstanbul: Karikatürcüler Derneği, 1971.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Başlı, Şeyda. *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Baudelaire, Charles. *Gülmenin Özü*. Çev. İrfan Yalçın, İstanbul: İris Yayınevi 1997.
- Bayraktar, Zülfikar. "Nasreddin Hoca ve Timur Konulu Fıkraların Gülmede Üstünlük Kuramı Açısından Değerlendirilmesi" *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 1(2012): 265-274.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları, Haz. Nurdan Gürbilek, 1995.
- Bergson, Henri. *Gülme*, Çev. Mustafa Şekip Tunç, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.
- Budak, Ali. *Münif Paşa- Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2012.
- Cantek, Levent. *Markopaşa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.
- _____. *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- Cevdet Kudret (Solok), "Alafranga Dedikleri...", *Tarih ve Toplum* 4 (Nisan 1984): 27-32.
- Corcuff, Philippe. *Bireycilik Sorunu*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Verus Yayınları, 2009.
- Czygan, Christiane. "1876-77 İstanbul'unun Hicvedilmiş Sureti : Çaylak" *Toplumsal Tarih* (Kasım 1999): 26-28.
- Çeviker, Turgut. *Burun: Abdülhamit Karikatürleri Antolojisi*, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1988.

- _____. *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü – 1 - Tanzimat ve İstibdat Dönemi 1867/1878*. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1986.
- Demiralp, Oğuz. “Edebiyatta Kara Mizah: Usun Gülümsemesi” *Kitaplık 79* (Ocak 2005): 87- 89.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Doğan, Mehmet Can. “Şeytan Bunun Neresinde?” *Kitaplık 79* (Ocak 2005): 94-98.
- Doğu’da Mizah*. Haz. Fenoglio, Irene ve Georgeon, François, çev: Ali Berktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Durkheim, Emile. *Sosyolojik Metodun Kuralları*. Çev. Enver Aytekin, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1994.
- Eker, Gülin Ögüt. *İnsan, Kültür, Mizah & Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2009.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- Erasmus, *Deliliğe Övgü*. Çev. Nusret Hızır, İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları, 1990.
- Esen, Nüket ve Erol Köroğlu. *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2006.
- _____. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- _____. “Nüket Esen ile Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Kritik. *Kritik 3* (Bahar 2009): 166 - 174.
- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Findley, Carter V. *Ahmet Midhat Efendi Avrupa’da*. Çev. Ayşen Anadol. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı - İlk Dönem/ 1872-1900*. Çev. Tomris Uyar, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Freud, Sigmund. *Cinsellik Üzerine*. Çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yayınları, 2000.

- _____. *Espriler ve Bilinçdışı İlişkileri*. Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Yaprak Yayınları, yyy.
- _____. *Endişe*. Çev:Leyla Özcengiz, İstanbul: Dergah Yayınları, 1977.
- Fromm, Erich. *Sevme Sanatı*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Payel Yayınları, 1995.
- Game, Ann. *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*. Çev: Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.
- Georgeon, François. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gülmek mi?”. *Doğu’da Mizah* 28-40.
- Gökçek, Fazıl. *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2012.
- _____. *Osmanlı Kapısında Büyüme: Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâye ve Romanlarında Gayri Müslim Osmanlılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Güçbilmez, Beliz. “Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus’un Tahtında Kör Hamm(let) Tragedya ve "Geç Kalma" Ontolojik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım”
- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/186/1447.pdf> (Haziran 2013)
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- _____. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Şık*. İstanbul: Everest Yayınları, 2009.
- Humm, Maggi. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Haz. Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- Kabacalı, Alpay. *Başlangıcından Türkiye’de Matbaa, Basın ve Yayın*, İstanbul: Literatür Yayınları, 2000.
- Karabulut, Mustafa. “Tanzimat Dönemi Romanlarında Hürriyet Esaret ve İzlekleri”
- http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/mustafa_karabulut_tanzimat_donemi_romanlari_esaret_hurriyet.pdf (Mayıs 2013)

- Klein, Allen. *Mizahın İyileştirici Gücü*. Çev. Sibel Karayusuf, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 1999.
- Koestler, Arthur. *Mizah Yaratma Eylemi*. Çev. Sevinç Kabakçioğlu ve Özcan Kabakçioğlu, İstanbul: İris Yayınevi, 1997.
- Koloğlu, Orhan. *Türkiye Karikatür Tarihi*, İstanbul: Bileşim Yayınları, 2005.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz 1. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- _____. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1987.
- Kundera, Milan. *Roman Sanatı*. Çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları, 1987.
- Leader, Darian. *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?* Çev. Nedim Çatlı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Mardin, Şerif. “Aydınlar ve Ülgener: Bir İzah Denemesi”, *Toplum ve Bilim* 24 (Kış 1984): 9-16.
- _____. “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Meriç, Cemil. *Kırk Ambar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Meriç, Nevin. *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muaşeret 1854-1927*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.
- Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi, İstanbul: Payel Yayınları. 1973.
- Mitchell, Juliet. *Psikanaliz ve Feminizm*. Ankara: Yaprak Yayınları, 1984.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Morreall, John. *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, İstanbul: İris Yayınları, 1997.
- Namık Kemal. *İntibah*. Haz. Selda Akyol. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Nicolas, Michele, “Karagöz’de İnsanlık Komedyası”. *Doğu’da Mizah* 52-63
- Nesin, Aziz, “Cumhuriyet Döneminde Gülmeceye Baskı: Markopaşa Örneği”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983. 5. Cilt.
- Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975.

_____. “Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikâyesi” *Kitaplık* 54 (Temmuz-Ağustos 2002): 130 – 136.

Onay, Ahmet Talat. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. Haz. Cemal Kurnaz. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2004.

Ortaylı, İlber. “İkinci Abdülhamit Döneminde Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları – 100. Doğum Yılında Atatürk’e Armağan Dizisi:24*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1981.

Öngören, Ferit, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

_____. “Kara Mizah” *Kitaplık* 79 (Ocak 2005): 90-91.

Özdemir, Nebi. *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2008.

Özön, Mustafa Nihat. *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

_____. *Don Kişot’tan Günümüze Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

_____. *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

_____. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Parlatır, İsmail. *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.

Platon. *Devlet*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları / Hasan Ali Yücel Klasikleri Dizisi, 2006.

Recâizâde Mahmud Ekrem. *Araba Sevdası*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

Rozenhal, Franz. *Erken İslam’da Mizah*. Çev. Ahmet Arslan, İstanbul: İris Yayınevi / Mizah Kültürü 2. 1997.

Rozenhal, Franz. *Doğuda Mizah*. Haz. Iréne Fenoglio, François Georgeon, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2000.

Sanders, Barry, *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

- Sennett, Richard. *Ten ve Taş*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Üner, Ayşe Melda. “Ahmet Midhat Efendi'nin Eserlerinde Eserlerinde Düşmüş Kadına Uzanan El: Mihnetkeşan ve Henüz On Yedi Yaşında”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 11, Sayı 19 (Haziran 2008):127-137
- Varlık, M. Bülent. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mizah” , *Türkiye Ansiklopedisi, C.4*, İstanbul: İletişim Yayınları. 1983.
- Yaprak, Zihnioğlu. *Kadınsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Yardımcı, İsmail. “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2010): 1 – 41.
- Yazıcı, Nermin “Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi; Cem”, *Turkish Studies International For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3* (Summer 2011): 1299-1313.

ÖZGEÇMİŞ

Nuran Kekeç 1984 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Fatih'te tamamladı. YÖK bursuyla girdiği Yeditepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden 2008 yılında onur derecesiyle mezun oldu ve aynı yıl bir devlet okulunda Türkçe öğretmeni olarak çalıştı. 2009 yılında İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisansa başladı. Çeşitli dergilerde yayınları bulunan ve sempozyumlarda bildiriler sunan Kekeç, araştırmalarına İstanbul Üniversitesi, Kadın Çalışmaları Bölümü'nde devam etmektedir. Aynı zamanda İstanbul Teknik Üniversitesinde Okutman olarak çalışmaktadır.