

ERCÜMENT EKREM TALU'NUN ROMANLARINDA

MİZAH

Hatice ARABACI

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2013

**ERCÜMENT EKREM TALU'NUN
ROMANLARINDA MİZAH**

Hatice ARABACI

**T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Eskişehir

2013

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Hatice Arabacı tarafından hazırlanan Ercüment Ekrem Talu'nun Romanlarında Mizah başlıklı bu çalışma tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı
(Danışman)

Üye
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

ONAY
 .../ .../ 200...
(İmza)
(Akademik Unvanı, Adı Soyadı)
Enstitü Müdürü

ÖZET

ERCÜMEND EKREM TALU'NUN ROMANLARINDA MİZAH

ARABACI, Hatice

Yüksek Lisans-2013

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

Bu çalışmada, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın önde gelen yazarlarından Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında, mizahın nasıl yer aldığı ve hangi mizah teknikleri ile üretildiği incelenmiştir.

Aktif olarak Meşrutiyet Dönemi'nde başladığı yazı hayatına ömrünün sonuna (1956) kadar devam eden Ercüment Ekrem Talu, yazdığı mizahi eserler ve yazılarıyla Türk Mizah Edebiyatı'na büyük katkı sağlamıştır. Romanlarında Kurtuluş Savaşı, yanlış batılılaşma gibi toplumsal konulara da eğilen yazar, asıl şöhretini yazdığı mizahi roman ve hikâyeleriyle yakalamıştır. Evliyâ Çelebi'nin üslubunu taklit ederek fıkralarında yer verdiği Evliyâ-yı Cedid tiplemesinin yanı sıra, *Meşhedi* serilerinin yayımlanmasıyla ortaya çıkan Meşhedi Cafer ve Torik Necmi tipi, Türk Mizah Edebiyatı içerisinde kendilerine yer bulmuş özgün tiplemeldir.

Ercüment Ekrem Talu, mizahi romanlarında, başta nükte olmak üzere ironi, hiciv, alay, latife gibi çok çeşitli mizah yöntemini bir arada kullanmıştır. Bununla birlikte yazarın özellikle ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımına ve teşbih, mecaz-ı mürsel, cinas, argo gibi söz sanatlarına da yer vererek komiği ortaya çıkarma noktasında dilsel-dilbilgisel mizahtan da yararlandığı görülür. İncelemede Talu'nun mizahi romanları, bahsedilen mizah çeşitleri ve dilsel-dilbilgisel mizah öğeleri açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ercüment Ekrem Talu, Mizah Çeşitleri, Dilsel Dilbilgisel Mizah, Roman

ABSTRACT
THE UNDERSTANDING HUMOR IN ERCÜMEND EKREM TALU'S
NOVELS

ARABACI, Hatice

Master Degree-2013

Department of Turkish Language and Literature

Field of New Turkish Literature

Adviser: Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

In this study, it was investigated how Ercümed Ekrem Talu, one of the Pioneering authors of Constitutional and Republic Period Literature, handled humor in his novels and what humor techniques he used in his novels.

Ercüment Ekrem Talu, who started his active writing in Constitutional period and continued till his death in 1956, has contributed greatly to Turkish humor Literature with his humorous works. The author, who handled some social issues such as Liberty War and erroneous Westernization understanding, gained his popularity with the help of his humorous novels and stories. In addition to his *Evliya-yı Cedid* typecasting which he wrote replicating the style of Evliya Çelebi, *Meşhedi Cafer* and *Torik Necmi* figure which appeared following the release of *Meşhedi* series, are all considered majors works in Turkish literature.

Ercümend Ekrem Talu employed some humor making strategies in his novels such as wit, irony, satire, ridicule and joke eclectically. Besides, it is observed that the author used linguistical humor such as the way of dialect use, the use of figure of speech, such as simile, metonymy, wordplay, slang.

In this study, Talu's humor novels were investigated with regards to the humor types mentioned above and the linguistic related humor figures.

Keywords: Ercümend Ekrem Talu, Humor Types, Linguistic Humor, Novel

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	viii

GİRİŞ

GİRİŞ.....	1
1. KURAMSAL AÇIDAN MİZAH.....	8
1.1. Mizah Nedir?.....	8
1.2. Mizahın Faydaları.....	11
1.3. Mizah Kuramları.....	15
1.3.1. Üstünlük Kuramı.....	16
1.3.2. Uyumsuzluk-Uyuşmazlık Kuramı.....	17
1.3.3. Rahatlama Kuramı-Psikoanalitik Kuram.....	18
1.3.4. Kavrama Kuramı.....	19
1.3.5. Güzel Psikolojik Bir Değişmeden Kaynaklanan Gülme Kuramı.....	20
1.4. Nelere Güleriz?.....	22
2. TARİHSEL AÇIDAN MİZAH.....	25
2.1. Batı Edebiyatı'nda Mizah.....	25
2.2. Türk Edebiyatı'nda Mizah.....	28

1.BÖLÜM

ERCÜMENT EKREM TALU'NUN HAYATI ve ESERLERİ

1.1. HAYATI.....	38
1.2. ESERLERİ.....	43

2. BÖLÜM

ERCÜMENT EKREM TALU'NUN MİZAHİ ROMANLARINDA MİZAH ÇEŞİTLERİ

2.1.NÜKTE.....	49
2.2.İRONİ.....	64
2.3.HİCİV.....	84
2.4.LATİFE-ESPRİ.....	104
2.5.ALAY.....	113

3. BÖLÜM

ERCÜMENT EKREM TALU'NUN MİZAHİ ROMANLARINDA DİLSEL- DİLBİLGİSEL MİZAH UNSURLARI

3.1. DİLSEL-DİLBİLGİSEL MİZAH NEDİR?.....	120
3.2. AĞIZ-LEHÇE-KESİMSSEL DİL KULLANIMI.....	125
3.3. MÜBALAĞA.....	153

3.4. TEŞBİH.....	160
3.4.1. Ayrıntılı Teşbih.....	163
3.4.2. Kısaltılmış Teşbih	169
3.4.3. Pekiştirilmiş Teşbih	169
3.4.4. Teşbih-i Belîğ.....	170
3.5. MECAZ-I MÜRSEL.....	172
3.6. CİNAS-EŞADLILIK.....	178
3.7. ARGO.....	185
3.8. SAPMALAR.....	194
3.8.1. Ses Sapması.....	194
3.8.2. Sözcük Sapması.....	202
3.9. ERCÜMENT EKREM TALU’NUN MİZAHİ ROMANLARININ NESİR DİLİNİN KAYNAKLARI.....	204
SONUÇ.....	217
KAYNAKÇA.....	222

ÖNSÖZ

Ercüment Ekrem Talu Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi'nin ünlü mizah yazarlarından. Yaşadığı dönemde pek çok türde eser veren yazarın ortaya çıkardığı bazı tipler, Türk mizah edebiyatının unutulmaz tipleri arasında yer almıştır.

Çalışmanın konusu, Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarının mizah çeşitlerine ve dilsel-dilbilgisel mizah öğelerine göre değerlendirilmesidir. Çalışmanın amacı, mizahın yazarın romanlarında hangi başlıklar altında, ne şekilde ve nasıl yer aldığını ortaya koymaktır. Bununla birlikte yazarın ve romanlarının daha iyi tanıtılması da çalışmanın başka bir amacıdır.

Çalışmaya öncelikle mizahla ve Ercüment Ekrem Talu'yla ilgili bilgi toplamak için geniş bir kaynak taraması yapılarak başlanmıştır. Bu taramalar esnasında, mizahla ilgili kuramsal kitaplar ve mizahtan, mizah yazarlarından bahseden edebiyat tarihleri dikkate alınmıştır. Bununla birlikte Ercüment Ekrem Talu'nun hayatı hakkında bilgi verebilmek için Talu'dan bahseden kitaplar, taranmıştır. Tezin asıl bölümünü oluşturan Talu'nun romanlarında mizahın nasıl yer aldığı sorusuna cevap bulabilmek için Talu'nun mizahi romanları dikkatle incelenmiştir.

Çalışmanın “Giriş” kısmında çalışma, ayrıntılı bir şekilde tanıtılmış, çalışmanın genel yapısı hakkında bilgi verilmiştir. Bu tanıtımdan sonra kuramsal açıdan mizah incelenmiştir. Bu inceleme sonucu, “Mizah Nedir?”, “Mizahın Faydaları”, “Mizah Kuramları”, “Nelere Güleriz?” başlıklı bölümler ortaya çıkmıştır. Giriş kısmında, tarihsel açıdan da mizah incelenmiş, bunun sonucu olarak “Batı Edebiyatı'nda Mizah” ve “Türk Edebiyatı'nda Mizah” başlıklarından da bahsedilmiştir. Böylece mizahın ne olduğu, ne zaman nasıl ortaya çıktığı, mizah kuramlarının onu nasıl ele aldığı, edebiyat tarihlerinde yer alan ünlü mizahçıların kimler olduğu sorularına cevap verilerek mizahi altyapı oluşturulmuştur.

Çalışmanın “Ercüment Ekrem Talu'nun Hayatı ve Eserleri” başlığını taşıyan birinci bölümünde Talu'nun hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Bahsedilen çalışmalar yapılarak yaşadığı dönemde, yaklaşık altmış yıl aralıksız yazı

faaliyetlerinde bulunan yazarın tanıtılması ve daha iyi anlaşılmasına dair katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Çalışmanın “Mizah Çeşitleri” adını alan ikinci bölümünde, “Nükte”, “İroni”, “Hiciv”, “Alay” ve “Latife” başlıklarına yer verilmiş, bu başlıklar altında Talu’nun mizahi romanlarında, adı geçen mizah çeşitlerinin nasıl yer aldığı romanlardan örnekler verilerek açıklanmıştır. Bu bölümde, yazarın komik unsuru yakalamak için mizah çeşitlerinden ne ölçüde faydalandığı da değerlendirilmiştir.

Çalışmanın “Dilsel-Dilbilgisel Mizah” başlığını alan üçüncü bölümünde, Talu’nun mizahi romanları, ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımı, mübalağa, teşbih, mecaz-ı mürsel, cinas, argo ve ses-sözcük sapmaları açısından incelenmiştir.

Tez çalışma aşamasında manevi desteklerini her zaman hissettiğim değerli aileme, arkadaşlarıma ve benimle paylaştığı kıymetli bilgilerinin yanı sıra yol göstericiliğini de esirgemeyen değerli hocam, danışmanım Yrd. Doç. Dr. Soner Akpınar’a teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Ercümend Ekrem Talu, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi'nin ünlü mizah yazarlarından. Yaklaşık altmış yıl süren yazı faaliyetleri boyunca pek çok türde eser vermiştir. Yazarın özellikle yaşadığı dönemin ünlü gazete ve dergilerinin etrafında şekillenen eserleri ve yazılarının büyük bir bölümü mizahi tarzdadır. Çalışmanın konusu, Türk Edebiyatı tarihinde yer etmiş bu önemli yazarın mizahi romanlarının mizah çeşitlerine ve dilsel-dilbilgisel mizah öğelerine göre değerlendirilmesidir.

Çalışmanın amacı, mizahın yazarın romanlarında hangi başlıklar altında, ne şekilde ve nasıl yer aldığını ortaya koymaktır. Bununla birlikte yazarın romanlarının daha iyi tanıtılması da çalışmanın başka bir amacıdır.

Mizahla ilgili yapılan bir çalışmada cevaplanması gereken ilk soru “mizah nedir” sorusudur. Bu düşünceden hareketle “mizah nedir” başlığı altında mizahın ne olduğu açıklanmıştır. Bu açıklamalarda pek çok farklı düşünürün fikirlerine yer verilmiştir. Bununla birlikte “mizahın faydaları” adını taşıyan alt başlık çerçevesinde mizahın ve gülmenin faydalarından bahsedilmiş, “mizah kuramları” başlığı altında mizah kuramları ayrıntılı bir şekilde tanıtılmıştır.

Giriş bölümünde tanıtılan kuramlardan ilki “üstünlük kuramı”dır. Üstünlük kuramına göre bir kişi, başka bir kişinin düştüğü komik duruma kendisinin asla düşmeyeceğinden emin olarak o anda bir üstünlük hissederek ve gülmeye başlar. Burada alaycı bir mizah söz konusudur. Mizah kuramları başlığı altında ikinci olarak “uyumsuzluk-uyuşmazlık kuramı”ndan bahsedilmiştir. Bergson'un mekanikle ilgili görüşlerinden hareketle ortaya çıkan bu kurama göre mekanik bir düzen çerçevesinde işleyen hayat içerisinde yer alan insanın mekanik düzeninde bir değişim, bir tersine dönme durumu olursa uyumsuzluk-uyuşmazlık ortaya çıkar. Mekanikteki bu uyumsuzluk-uyuşmazlık komiğe yol açar.

Mizah kuramları başlığı altında üçüncü olarak “rahatlama kuramı”na değinilmiştir. Rahatlama kuramı, Freud'un Psikanalist görüşleri çevresinde şekillenmiştir. Freud, mizahı bir haz sağlama yolu olarak değerlendirir. Ünsal Özünü'nün “tezli gülmece kuramı” dediği bu kurama göre, kişiler rahatlamak için

gülerler. Bununla birlikte bazı insanların mizacının bu şekilde gülmeye uygun olması da gülmeyi sağlar.

“Kavrama kuramı” mizah kuramları başlığı altında değerlendirilen dördüncü kuramdır. Gregory Bateson’un görüşlerinden hareketle oluşan kurama göre, olayların ve insanların konuşmalarında bazı zıtlasma noktaları ve mantıksızlıklar olduğunda mizah ortaya çıkar. Çalışmanın ikinci bölümünde yer verilen “dilsel-dilbilgisel mizahla” ilgili görünen bu kuram, dilin mantığıyla oynanarak komiğin ortaya çıktığı düşüncesine yakın duran bir kuramdır. Giriş bölümünde değerlendirilen son kuram, “güzel psikolojik bir değişmeden kaynaklanan gülme kuramı”dır. Bu kuramı ortaya atan John Morreal’e göre bir gülme; içinde muhakkak psikolojik bir değişimi, hoş bir durumu ve rahatlamayı barındırır. Kuramsal açıdan mizah incelenirken son olarak “nelere güleriz” başlığı altında bu soruya cevap aranmıştır.

Mizah kuramlarına çalışmanın “giriş” kısmında yer verilmesinin amaçlarından ilki kuramsal açıdan mizahı tanıtmaktır. Bununla birlikte Talu’nun romanlarında mizahın nasıl yer aldığı sorusuna cevap aranılan birinci ve ikinci bölümde yer verilen örneklerdeki tipleri, karakterleri daha iyi anlamak adına da bu kuramları bilmek önemlidir. Birinci ve ikinci bölümde romanlardan örnekler verilirken tanıtılan mizah kuramlarına zaman zaman atıf yapılmıştır.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde kuramsal açıdan mizahın yanı sıra tarihsel açıdan mizah da incelenmiştir. Tarihsel açıdan mizah, “Batı’da Mizah” ve “Türk Edebiyatı’nda Mizah” olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır. Batı’da mizahın çok eski çağlardan itibaren var olduğu bilinen bir gerçektir. Günümüzdeki mizah anlayışı ise Batı’da Rönesans’tan sonra şekillenmiştir. Batı’da mizahın ortaya çıkış serüveninden ve Batı’nın tanınmış mizah yazarlarından “Giriş” bölümünde ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiştir.

Türk Edebiyatı’nda mizah, sözlü gelenekte başlamıştır. Sonradan yazıya geçirilen *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde mizahi örneklere rastlamak mümkündür. Sözlü gelenekte mizahın Halk Edebiyatı çerçevesinde devam ettiği görülür. Masallar, fıkralar, seyirlik oyunlarda mizah var olmaya devam eder.

Osmanlı Döneminde, mizah anlayışına *Karagöz ve Hacivat Oyunu* ile Ortaoyunu damgasını vurur. Bu oyunlardaki tiplerin diyaloglardaki atışmaları, zıtlaşmaları komiğin ortaya çıkmasını sağlar. Osmanlı Dönemi'nde Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun bahsedilen oyunları, yüzlerce yıl insanları güldürmeyi, eğlendirmeyi başarmıştır.

Divan Edebiyatı'nın Osmanlı Edebiyatı'nı hâkimiyeti altına aldığı yıllarda bir mizah çeşidi olarak hicvin ön plana çıktığı görülür. Hicivle mizah yapma geleneği Doğu Edebiyatı'nın örnek alınmasıyla yerleşmiştir. Hiciv Osmanlı'da daha çok Doğu Edebiyatı'ndaki gibi şekillenmiştir. Bu noktada kaba ve küfürlü hiciv örneklerinin ön plana çıktığı görülür. Batı Edebiyatı'nda olduğu gibi zarif bir şekilde yapılan hicve pek rastlanılmaz.

Tanzimat Dönemi'nden sonra Osmanlı'nın mizah anlayışında bir değişim yaşanmıştır. Bu değişim her alanda olduğu gibi mizah alanında da Batı'nın örnek alınmasıyla ortaya çıkar. Tanzimat Dönemi'nden sonra verilen mizahi eserlerde, Batı'nın mizah anlayışına uygun olarak daha ince bir mizah anlayışı oluşmuştur. Bu biçimde mizahi eserler kaleme alan ilk isimler, Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'dir. Bu dönemde, yanlış batılılaşmadan doğan komiklikler, mizahi eserlerin başlıca konularıdır.

Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra mizahın dergiler çevresinde ortaya çıktığı görülür. Dergilerde mizahi yazılar yazan pek çok isim göze çarpar. Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarında da dergiler etrafında şekillenen mizah anlayışı devam eder. Refik Halit Karay, Ömer Seyfettin, Neyzen Tevfik, Hüseyin Kâmi, Osman Cemal Kaygılı, Sermet Muhtar Alus, Ercüment Ekrem Talu dönemin ünlü mizah yazarlarıdır.

Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan inkılâplar, bu dönemdeki mizah anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Latin Harfleri'nin kabulü (1928), Serbest Fırka'nın kurulması (1930) mizah anlayışını etkilemiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde yaygınlaşan mizah dergiciliği anlayışı aynen devam etmiştir. *Akbaba*'nın yanı sıra Cumhuriyet'ten sonra yayımlanan *Markopaşa*, *Gırgır*, *Tef*, *Karakedi*, *Dolmuş*, *Salata* gibi dergiler önemli mizah dergileridir.

Çalışmanın birinci bölümünün başlığı “Ercüment Ekrem Talu’nun Hayatı ve Eserleri”dir. Talu’nun hayatından bahsedilirken özellikle anılarından yararlanılmıştır. Çalışmanın amacının Ercüment Ekrem’i tanıtmaktan ziyade onun romanlarında mizahın nasıl yer aldığı sorusuna cevap aramak olması dolayısıyla Talu’nun hayatı ve eserlerinden kısaca bahsedilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü “Ercüment Ekrem Talu’nun Mizahi Romanlarında Mizah Çeşitleri” başlığını taşır. Bu başlık altında öncelikle “nükte”den bahsedilmiştir. Nüktenin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı Türk toplum hayatında nasıl bir yer edindiği sorularına cevap arandıktan sonra romanlardan nükte örnekleri verilmiştir. Bu örneklerdeki nüktedan tipler üzerinde durulmuş ve örnekler dört nükte çeşidi açısından (açık, kapalı, yerici, kaba) incelenmiştir. Bununla birlikte nüktelemin içinde sıklıkla kullanılan söz oyunlarından bahsedilmiş ve romanlarda komiğin ortaya çıkmasında bu söz oyunlarından nasıl ve ne şekilde yararlandığı açıklanmıştır.

Bir mizah çeşidi olan ironi, Sokrates’in öğretim yöntemlerinden biridir. İroni zamanla “genel ironi”, “spesifik ironi”, “romantik ironi” gibi başlıklar altında incelenir. İroniden bahsedilen bölümde ironistin özelliklerine de yer verilmiş böylece romanlarda yer alan ironiste yakın tiplerin anlaşılması noktasında bir katkı sağlanacağı ön görülmüştür. İronide bazen bir tersine alaya alma durumu, bazen ciddi bir şeyi şaka yoluyla dile getirme durumu, bazen de var olanla olması gereken arasındaki farktan dolayı komiği ortaya çıkarma durumu vardır. Romanlardaki ironi örnekleri bu bakış açılarına göre değerlendirilmiştir.

Hicvin Batı’daki satir oyunlarından doğduğu genel kabul gören bir düşüncedir. Hiciv, Batı ve Doğu Edebiyatı’nda farklı şekillerde yer almıştır. Batı Edebiyatı’nda daha çok yanlış ve gülünç adetlerin mahiyetini zarif bir şekilde ortaya koymak şeklinde oluşan hiciv, Doğu Edebiyatı’nda ise gerçek kişilerin küfür ve argo tabirlerle yerilmesiyle kaba bir şekilde oluşur. Türk Edebiyatı’nda hiciv, genel olarak Doğu Edebiyatı’ndaki gibi daha çok şahsi kinlerin ortaya döküldüğü bir tür olarak

yer almıştır. Çalışmanın birinci bölümünde “hiciv” başlığı altında Talu’nun mizahi romanlarında hicvin nasıl ortaya çıktığı ve komiği oluşturmada nasıl kullanıldığı açıklanmıştır.

Latife ve espri çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılabilen kavramlardır. Bu nedenle çalışmanın birinci bölümünde bu kavramlar, kaynaklardan yararlanılarak tanıtılmıştır. Kavramlar tanıtılırken özellikle Freud ve Barry Sanders’in görüşlerine yer verilmiştir. Freud’un esprileri soyut ve maksatlı espriler olarak ikiye ayırmasından dolayı Talu’nun romanlarındaki latife örnekleri bu açıdan da değerlendirilmiştir. Latifelerin içindeki söz oyunlarının da komiği ortaya çıkarmada etkili olduğu göz önünde bulundurularak latife örneklerinin içindeki söz oyunları da açıklanmıştır.

Yukarıda bahsedilen mizah çeşitlerinin içinde bir unsur olarak yer alan alay, mizah yazarlarının komiği ortaya çıkarmada sıkça yararlandıkları bir mizah tekniğidir. Alay, Talu’nun mizahi romanlarında da kendine bolca yer bulmuştur. Birinci bölümde, “alay” başlığı altında Talu’nun romanlarında yer alan alay örneklerine yer verilerek bu örneklerin komiği yakalamada ne kadar etkili olduğu sorusuna cevap aranmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, “Ercüment Ekrem Talu’nun Mizahi Romanlarında Dilsel-Dilbilgisel Mizah Unsurları” başlığını taşır. Dilsel-dilbilgisel mizahta, dilbilgisel yapı değiştirilerek ya da tersine çevrilerek komik oluşturulur. Dilsel-dilbilgisel mizah başlığı altında ilk olarak “ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarına” yer verilmiştir. Ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarıyla dilin söyleniş biçiminde değişiklikler meydana gelir. Talu’nun romanlarında ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımının ne ölçüde ve nasıl yer aldığı incelenmiştir. Romanlarda mizahı ortaya çıkarma noktasında ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarının hangi ağızlar ve tipler etrafında yoğunlaştığı sorusuna cevap aranmıştır.

Dilsel-Dilbilgisel Mizah başlığı altında romanlarda mübalağa sanatından nasıl yararlandığı da değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin amacı komiği yakalama noktasında mübalağa sanatından nasıl yararlandığını açıklamaktır. Mübalağa mizahı oluşturmada bir teknik olarak bir sözün etkisini güçlendirmek için o sözün

olduğundan çok daha farklı gösterilmesiyle ortaya çıkar. Talu'nun romanları mübalağa sanatı açısından incelenmiştir.

Teşbih, komiği ortaya çıkarma noktasında mizah yazarları tarafından sıklıkla tercih edilen bir tekniktir. Teşbihin dört ögesi bulunmaktadır. Bu ögeler; benzeyen, benzetilen, benzetme edatı ve benzetme yönüdür. Bir teşbih yapılırken bu dört öge her zaman kullanılmayabilir. Benzetmenin dört ögesi de kullanılarak yapılan benzetmeler, “ayrıntılı benzetmeler”dir. Benzetme yönü söylenmemiş benzetmeler, “kısaltılmış benzetme” olarak adlandırılırken benzetme edatı bulunmayan benzetmeler, “pekiştirilmiş benzetme” adını alır. Benzetmelerin içerisinde yapılış açısından en zor olan ancak etki açısından en kuvvetli olan benzetme çeşidi uz benzetme yani “teşbih-i beliğ”dir. “Teşbih” başlığı altında Talu'nun mizahi romanları teşbihin bahsedilen dört çeşidine göre değerlendirilmiş ve komiği ortaya çıkarma noktasında teşbih tekniğinden nasıl yararlandığını açıklanmıştır.

Mecaz sanatı mizahı yakalama noktasında kullanılan tekniklerden biridir. Genel olarak bir sözcüğü gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmeyen başka bir varlığın yerine kullanmak olarak açıklanan mecaz tekniğinde iki önemli unsur bulunur. Bu unsurlardan ilki sözcüğün gerçek anlamının dışında kullanılmasıdır. İkinci önemli unsur ise mecazlı ifadenin gerçek anlamda kullanılmasının mümkün olmaması durumudur. Bu durum “engelleyci ipucu” ifadesiyle anlatılır. Talu'nun romanlarında mecazın nasıl yer aldığı, hangi mizah çeşitlerinin içinde sıklıkla kullanıldığı “mecaz-ı mürsel” başlığı altında incelenmiştir.

Cinas, yazılışları aynı olan sözcüklerin farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmasıyla yapılan bir söz sanatıdır. Bu söz sanatından mizah yapma noktasında sıklıkla yararlandığı görülür. Zira bir diyalogda ya da bölümde bir sözcüğün aynı şekilde yazılıp farklı anlamlar ifade etmesi komiği ortaya çıkarma noktasında oldukça etkili olmaktadır. Bu bakış açısından yola çıkarak çalışmanın ikinci bölümünde “cinas” başlığı altında romanlarda komiği ortaya çıkarma noktasında bu sanattan ne derece etkili bir şekilde yararlandığı sorusuna cevap aranmıştır. Ayrıca cinasın hangi bölüm ve yerlerde daha çok tercih edildiği de açıklanmıştır.

Argo, Türk Edebiyatı'nda geleneksel mizah anlayışı içerisinde sıklıkla kullanılan bir mizah tekniğidir. Hiciv bölümünde değinildiği gibi bu biraz da mizahın nasıl algılandığıyla ilgili bir durumdur. Argo yerinde kullanılırsa komiği yakalamada çok etkili olabilmektedir. Argo tekniği mizahı ortaya çıkarma noktasında bazı tip ya da karakterlerin argolu bir şekilde konuşturulmasıyla ortaya çıkar. Talu'nun romanlarında argonun ne şekilde ve nasıl kullanıldığı hangi tipler ya da karakterlerin konuşmalarında nasıl şekillendiği "argo" başlığı altında incelenmiştir. Bununla birlikte en çok tercih edilen argo sözcükler de bu başlık altında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde bahsedilen son konu "sapmalar" konusudur. Sapmalar, "sesbilimsel, sözlüksel, dilbilgisel, yazımsal, anlamsal sapmalar" gibi başlıklar altında değerlendirilir. Komiği ortaya çıkarma noktasında bazı mizah yazarlarının sapmalardan sıklıkla yararlandığı görülür. Zira sapmalar kullanılarak dilin yapısında bazı değişimler meydana gelir ve bu değişimler komik unsurun yakalanmasında etkili olur. Mizah yazarları bu nedenle romanlarında farklı kesim ya da ülkelerden gelen tiplere yer vererek bu tipleri kendi ağız ya da kesim özelliklerine göre konuştururlar.

Sapmalar başlığı altında incelenen ilk sapma çeşidi "ses sapması"dır. Ses sapmasının özellikle ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarında sıklıkla kullanılabilmesi bu sapmadan mizah yazarlarının komiği oluşturma noktasında sıklıkla yararlandıklarını gösterir. Bu noktada "ünsüz benzeşmesi", "ünlü daralması", "ünsüz yumuşaması", "ünlü düşmesi", "ünsüz düşmesi", "metatez-göçüşme" gibi Türkçe'nin ses olaylarının ortaya çıktığı görülür. Ses sapmasıyla sözcüklerin söylenişinde yer alan bazı sesler, değiştirilir. Örneğin "İbrahim" sözcüğü "İbram" haline dönüşebilir. Bunun yanı sıra "eksik" kelimesi metatez-göçüşme kullanılarak "eskik" şeklinde söylenebilir. Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanları bütün bu bahsedilen unsurlar açısından ikinci bölümde "ses sapmaları" başlığı altında incelenmiştir.

Sözcük sapması ses sapmasıyla kıyaslandığında komiği oluşturma noktasında daha az tercih edilir. Ses sapmalarında dilde var olan kelimelerin seslerinde bir değiştirim yapılırken sözcük sapmasında dilde var olan bazı kelimelerden yepyeni bir kelime türetmek söz konusudur. Mizah eserleri açısından değerlendirildiğinde

türetilen yeni kelimenin komik olması da gereklidir. Bütün bu gereklilikler özellikle mizahi romanlarda sözcük sapmalarından ses sapmasına kıyasla daha az yararlanılmasına neden olmuştur. Talu'nun mizahi romanları bütün bu açılardan değerlendirilerek yazarın komiği oluşturmada sözcük sapmalarından nasıl ve ne şekilde yararlandığının açıklanması amaçlanmıştır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi kuramsal ve tarihsel açıdan mizaha kapsamlı bir şekilde çalışmanın “giriş” bölümünde yer verilmiştir. Çalışmanın asıl bölümleri değerlendirilmeden önce kuramsal ve tarihsel açıdan mizahın daha iyi ifade edilmesi ve anlaşılmasının yararlı olacağı öngörülmüştür.

1. KURAMSAL AÇIDAN MİZAH

1.1. Mizah Nedir?

Arapça bir kelime olan mizah, “Arapça mezh kökünden masdar ismi olan ve ‘şaka ve latife yapmak’ anlamına gelen müzah kelimesinin dilimize mizah olarak yerleşmiş şeklidir” (Durmuş, 2005: 205). *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*’nde yer verilen mizah tanımına göre, “bazen güldürücü söz, durum veya davranış, fıkra, hikâye, resim ve karikatür de mizah ile aynı anlamda kullanılmaktadır” (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Mizah Maddesi).

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi’nde mizahın karşılığı olarak Batı dillerinde hangi kelimelerin yaygın olarak kullanıldığına değinilmiştir. Bu noktada Batı dillerinde ayrı muhtevaya sahip olmalarına rağmen mizahın karşılığı olarak sık sık kullanılan üç kelime ve bu kelimelerin anlamlarına yer verilmiştir. Batıda, bu üç kelimedenden Anglosaksonlar dışında kalanlar espriyi, Anglosaksonlar ise humoru kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu üç kelimedenden ilki “humor” kelimesidir. Latince’den gelen bu kelime, alışık olunmayan, normalin dışında kalan davranışlardan, durumlardan veya olaylardan çıkan mizahı karşılayan bir kelime olarak tanımlanır. Batı dillerinde mizahın anlamını karşılayan ve yaygın olarak kullanılan ikinci kelime ise “espridir”. Espride gaye bir kişiyi, bir düşünceyi, bir olay ve davranışı gülünç duruma sokarak veya gülünç yönünü belirterek başkalarını güldürmektir. Bu nedenle

espride bir iğneleme durumu vardır. Batı dillerinde mizahın karşılığı olarak kullanılan üçüncü kelime ise “ironi” kelimesidir. Yunanca’dan gelen bu kelimenin Türkçe karşılığı alaya almaktır. Alaya almakta da bir iğneleme vardır ancak bu iğneleme esprideki zekâ inceliği ve zarafetten uzak, bazen kaba bazen de incitici olabilen bir iğnelemedir (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Mizah Maddesi).

Türkçede de sıklıkla kullanılan bu kelimeler zamanla anlamsal açıdan ayrılarak “mizah çeşitleri” adı altında anılmaya başlanmıştır. Bu konuya ayrıntılı bir şekilde “mizah çeşitleri” başlıklı bölümde değinilecektir.

Freud, mizahı, “huzursuz, itici duygulara karşı bir haz sağlama yolu” (Freud, 1990: 238) olarak tanımlar. Freud’un tanımına yaklaşan bir bakış açısı da John Morreall tarafından ortaya konulur. Morreall, mizahın “estetik bir zevk-deneyim” olduğunu belirtir ve ona göre “bu estetik zevk-deneyime ancak günlük ihtiyaçlarını gidermiş insanlar ulaşabilir” (Morreall, 1997: 131). Mizahı, klasik tanımların dışında farklı şekilde tanımlayan bir diğer isim Arthur Costler’dır. Costler, mizahı “yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkiler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanı” (Costler, 1997: 10) olarak açıklar.

Son üç tanımda olduğu gibi mizahın daha çok psikolojik yönüne dikkat çekerek açıklamalarda bulunan bir diğer isim de Bilal Arık’tır. Arık, mizahın bizde genel olarak bir güldürü sanatı olarak tanımlandığını ancak bu tanımın kolay geçiştirilmiş bir tanım olduğunu belirtir. O, mizahı, “insanın önüne çıkan sorunlar karşısında yaşadığı ruhsal bunalımları atlatması ve bir boşalmanın gerçekleşmesi için egosunun geliştirdiği bir savunma mekanizması” (Arık, 2005: 97-98) olarak açıklar. “İnsan tarih boyunca yaptığı gibi kendisini daha iyi hissetmek ve korumak adına gülmeyi içinde barındıran bir yöntem bulmuştur” (Arık, 2005: 97-98).

Saliha Koç *İyileşme ve İyileştirmede Gülümsemenin Gücü* isimli eserinde, mizahın “sıra dışı, abartılı, saçma olması nedeniyle eğlendirici ve gülünç olanı ya da kendi içinde tutarsız bulunana algılama, değerlendirme ve ifade etme yeteneği” (Koç, 2009: 36) olarak tanımlandığını belirtir. Bu nedenle de mizahın bilişsel, entelektüel, duygusal ve fizyolojik bir deneyim olduğunu söyler. Ayrıca Koç, mizahın bir diğer

tanımı olarak “sürekli ciddi olma yerine, olayların ve durumların eğlenceli yönünü görebilme becerisi olup düşünce ve kültürel değerleri şaka ve takılmalarla anlatan esprî ya da gülmece” (Koç, 2009: 36) şeklinde ifade edilebileceğini de belirtir

Özünü, gülmecenin Batı dilinde “humor” kelimesine dayandığını söyler ve bu kelimenin evrendeki dört başlıca element (toprak, hava, su, ateş) ile ilgili olduğunu öne sürerek bu dört elementle insanın sahip olduğu dört ana beden salgısını ilişkilendirir. Humor sözcüğünün de bu ilişkiden dolayı hem insan karakterinin etkilendiği salgılar hem de gülmece anlamında kullanıldığına değinir ve bu noktada herhangi bir salgının diğerlerine oranla daha baskın olduğu bir durumda, insan karakterinin de baskın olan o salgının yönlendirdiği biçimde davrandığını söyler. Bu yüzden insan karakterine değişik yön veren salgılara İngilizce’de “humor” adını vermişlerdir. Humor kelimesi “gülmece” anlamında da kullanılmıştır. Karakter ile gülmece arasındaki bu denli yakın ilişkiden dolayı humor kelimesinin iki anlamını karşılayan iki kelime, Arapça’dan Türkçe’ye geçerek yüzyıllar boyu konuşma ve yazı dilinde yer almıştır. Bu iki kelime ise “mizaç” ve “mizah” kelimeleridir. Mizah ve mizaç kelimeleri, bir noktada ayrılmışlar ve iki anlama gelen humor kelimesinin “karakter” anlamının yerine “mizaç”, “gülmece” anlamının yerine ise “mizah” tercih edilmiştir (Özünü, 1999: 17-19).

Özünü’nün mizah ile mizaç arasındaki ilişkinin temelini “humor” kelimesinin kökenine ve bu iki kelime üzerindeki ilişkiye dayandırması dikkat çekicidir. Özünü’nün burada ifade etmeye çalıştığı şey, mizahın bizim dilimizde bu kadar yaygın bir şekilde kullanılmasının bu iki kelime arasındaki ilişkiden dolayı olduğuyla ilgilidir. Eserinin sadece bu bölümünde mizah kelimesinin gülmecenin karşılığı olduğuna değinen yazar, onun dışındaki diğer bütün bölümlerde “mizah” yerine “gülmece” kelimesini kullanmayı tercih eder. Bunun yanı sıra kitabının “Gülmece Nedir” başlığı altında kendi tanımına çok yakın olan *Webster’in New World Dictionary of American Language*, (Amerikan Dilinin Yeni Dünya Sözlüğü) ile mizahla ilgili açıklamalarını destekler. Bu sözlüğe göre gülmece (mizah-humor), “bir kimsenin hali, karakteri, yönelimi, eğilimi, tertip ve düzeni, ya da dengesi, o kimsenin ruhsal durumu, zekâsı ve akıl durumu, yerli ya da yersiz istekleri, düş ve kuruntuları olarak tanımlanır. Bu noktada gülmece insan doğasının en önemli ve en

belirgin özelliklerinden biri olarak yani insanın bir mizacı (karakteri) olarak karşımıza çıkar” (Özünü, 1999: 19).

1.2. Mizahın Faydaları

Mizah, insanın gülmesini sağlayan yollardan biridir. Dolayısıyla gülmenin gerçekleşmesi için bir araç olarak düşünülebilir. Bu noktada mizah ile gülme aslında iç içe olan olgulardır ve çoğu zaman mizah gülme yerine, gülme de mizah yerine kullanılır. Öngören, her ne kadar bu iki kavramın farklı şeyler olduğunu, her mizahın içinde gülme barındırmayabileceğini ve her gülmenin de mizahtan kaynaklanmayabileceğini belirtmişse de mizah ile gülme birçok kaynaktan aynı anlamda kullanılmıştır (Öngören, 1998: 15). Bir mizah görünüşü içinde gülmeyi barındırmıyorsa bu noktada mizah, amacına ulaşmamış gibidir. Mizahın içinde gülmeyi barındırdığı düşüncesinden yola çıkılırsa mizahın faydalarından bahsedilirken aslında gülmenin faydalarından da bahsedilmiş olunur.

Mizahın dolayısıyla gülmenin faydalı olduğu artık kesin kabul gören bir düşüncedir. Mizahın hem psikolojik hem de fizyolojik açıdan pek çok yararının olduğu bilimsel olarak da ispatlanmıştır. Sonuç olarak insanı ciddi olmaktan uzaklaştırdığı ya da şeytansı bir özden geldiği gerekçesiyle gülmenin zararlı olabileceğine dair eski zamanlarda ortaya atılan görüşler artık kabul görmemektedir.

Saliha Koç, *İyileşme ve İyileştirmede Gülümsemenin Gücü* isimli eserinde, mizahın gülmeyi oluşturmada bir araç olarak kullanıldığını söyler ve gülmenin öğrenilebilen, fizyolojik bir reaksiyon olduğu görüşünü, ortaya koyar. Mizahın psikolojik, fizyolojik ve sosyal açıdan faydalarını açıklar. Koç’un verdiği bilgilerden yola çıkarak mizahın fizyolojik yararlarından bahsedilirse mizahın, solunum sistemi, kardiyovasküler sistem, kas-iskelet sistemi, gastrointestinal sistem, endokrin sistemi, merkezi sinir sistemi ve bağışıklık sistemi üzerinde olumlu etkilerinden söz etmek mümkündür. Mizahın sosyal faydaları ise “iletişimin, olumlu tutum güven duygusu ve esnekliğin artması olarak görülmektedir. İş yerindeki etkileri; ekip ruhunun kazanılması, çatışmaların ortadan kalkması, stresin azalması, iş tatmininin artması,

öğrenme sürecinin hızlanması, üretkenliğin artması, maliyetlerin düşmesi ve kârlılığın artmasıdır” (Koç, 2009: 40).

Koç, mizahın psikolojik açıdan değerlendirildiğinde bir problem havuzuyla karşılaştığımızda zemine çıkmamızı sağlayan bir merdiven görevini gördüğünü ve içinde bulunduğumuz negatif durumdan bizi uzaklaştırıcı bir deneyim olduğunu ekler. Ona göre, “mizah sayesinde beynimiz, önceki duygulanımlarından temizlenir ve vücudumuz yeni eylemler için tazelenir. Mizah ve gülme, ümitli ve pozitif bir yaklaşım doğurur. Mizah, problemimize yeni bir perspektifle yaklaşmamızı sağlar. Gülme, biyokimyasal değişikliklere yol açarak vücudumuzu rahatlatır, birikerek vücudumuza zarar verebilecek oluşumları engeller. Gülme, olumsuz duyguların boşalmasını sağlar ve aynı zamanda sıcak, bağışlayıcı ve bulaşıcıdır” (Koç, 2009: 9).

Her ne kadar gülmenin çıkış noktasının pek masum olmadığı görüşünü savunsa da Bergson da gülmenin muhakkak faydalı olduğunu belirtmiştir. Bergson, gülmenin, içimizde doğanın kurduğu ya da toplumsal yaşama olan çok uzun bir alışkanlıkla kurulmuş bir mekanizmanın sonucu gerçekleştiğini belirtir. Gülmenin daha çok toplum içindeki yerinden ve anlamından yola çıkarak bir takım işlevlerinden bahsetmiştir. Bergson’a göre, “yararlı olması gülmenin işlevlerinden biridir. Gülme, sağlamış olduğu gevşeme ile öncelikle toplumda bazı şeyleri düzeltir. İçinde sempati ve iyilik belirtisi taşımaz, o utandırmak için vardır ve toplum kendisine karşı saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır” (Bergson, 1996: 13, 98-100). Bergson’un bakış açısından yola çıkarak şunu söylemek mümkündür ki gülme ile toplumdan öcünü alan insan rahatlayacağı ve bu durumun sonucu olarak toplumda bazı mekanizmalar düzeleceği için gülme, yararlıdır.

Arthur Costler gülmenin ortaya çıkışını daha çok Freud’un psikanalist bakış açısına yaklaşarak açıklar. Gülmenin, “küçük bir nedenin etkisiyle bastırılmış sadistlik, korku, can sıkıntısı gibi çeşitli kaynaklardan gelen şaşırtıcı ölçüde büyük enerji birikimlerinin tıpasının açılmasıyla oluşabileceğini, böylece gülmenin insanın içgüdü parmaklıklarından kurtuluşunu ilan edeceğini” (Costler, 1997: 51-56) söyler. Costler de bu psikolojik yaklaşımıyla Bergson’un tespitine benzer bir tespit yapmış, gülmenin insanın bastırılmış duygularının ortaya çıkmasıyla bir yarar sağladığını belirtmiştir. John Morreall de Costler gibi gülmenin bir sinirsel enerji boşalması

olduğunu belirtir ve gülmenin rahatlamayı sağlayan işlevi üzerinde durur (Morreall, 1997: 33).

Bilal Arık, mizahın farklı bir işlevinden, bir ihtiyaç olmasından söz eder. Mizahın özellikle politik baskı dönemlerinde ortaya çıktığını ve bu nedenle insan için önemli bir ihtiyaç olduğunu belirtir. Ona göre “mizahın amacı insancıdır ve insanı günlük sorunlarından uzaklaştırma, onu eğlendirme gibi bir işlevi vardır” (Arık, 2005: 98).

Mizahın hem fizyolojik hem de psikolojik faydalarıyla ilgili olarak kapsamlı bilgiler, Allein Klein tarafından ortaya konmuştur. *Mizahın İyileştirici Gücü* isimli eserinde Klein, mizahın yararlarını şu şekilde sınıflandırmış ve açıklamıştır:

A) Psikolojik Faydalar

1- Mizah Bize Güç verir

Gülerek, her türlü kötü durumun üstesinden gelebilirsiniz. Korku, güvensizlik, ümitsizlik gibi duygularınız yok olur. İşlerin kötü gittiği zamanlarda gülebilen insanlar, kendilerine acımdan vazgeçerler. Kendilerini güçlenmiş ve cesaret kazanmış hissederler.

2- Mizah Başarmamıza Yardım Eder

Mizah, zorluklarla mücadelemizde bize birkaç şekilde yardım eder. İlk olarak, etkili bir biçimde, dikkatimizi üzüntülerimizden uzaklaştırır. Mizah, enerjimizi başka bir yere yönelterek bizi stresli olaylardan uzaklaştırır. Gerilimi azaltır ve korku, düşmanlık, öfke gibi duyguların dinmesini sağlar. Zor anlarımıza birazcık mizah katmak, olayların üstesinden gelmek, üzülmemek ve yaşamımıza devam edebilmek için yapılacak en akıllıca işlerdir. Mizah kaybettiğimizi geri getirmez ama kötü dönemlerimizi atlatmamıza yardım eder.

3- Mizah Perspektif Kazandırır

Mizah, olaylara farklı gözle bakmamızı sağlar. Mizah, farklı açılardan bakıldığında şekil vererek değiştiren eski resimlere benzer. Bir bakarsınız üzgün bir adamın resmidir. Ters çevirdiğinizde adamın sakalı saçları, bıyığı kaşları olur ve bu

adam birden gülümser, olaylara farklı gözlerle bakmamızı sağlar. Aynı resim, başka bir açıdan bakıldığında tamamen farklı görünür. Mizah, uzaklıkları yakınlaştırır, her şeyin içini dışına çıkarır, altını üstüne getirir, her şeyi tepetaklak eder.

Üzülduğümüz olaylara gülebildiğimiz zaman, bu olaylar artık bize eskisi kadar büyük ve önemli görünmezler. Mizah geleceğe yönelik tasarılarımızı genişletir ve sorunlarımız dışındaki şeyleri de görmemizi sağlar. (Klein, 1999: 18-29).

B) Fizyolojik Faydalar

Allen Klein, bu bölümde mizahın iyileştirici etkisine vurgu yapar. Mizahın fizyolojik yararlarının ne olduğunu şu satırlarla açıklar:

“Mizahın fiziksel sağlığımız için yararlı olduğu düşüncesi yeni değil. Kral Solomon’un zamanından beri insanlar, mizahın iyileştirici etkileri olduğunu biliyor ve bunu kullanıyorlardı. ‘Şaka kalbe ilaç kadar faydalıdır’ gibi atasözleri; Yunanlıların tedavilerinin bir parçasını “komedyenler evi”ni ziyaretin oluşturması; Amerikan Ojibwa Yerlileri’nin kabile başhekiminin hastaları iyileştirmek için maskaralıklar yapması hep bunun örnekleridir. Bu yüzyılın başlarında, *Laughter and Health* (Kahkaha ve Sağlık) adlı kitabın yazarı Dr. James Walsh’ın söylediğine göre; içten bir gülüşün tüm yaşamsal organları uyardığı ve hastalıklara karşı vücut direncini artırdığı şüphe götürmez bir gerçektir (Klein, 1999: 31).

1.3. Mizah Kuramları

Mizahın tam olarak ne zaman ve nasıl ortaya çıktığını söylemek oldukça zordur. Bu noktada insanın ortaya çıkış süreci düşünülürse insanın sadece bilebildiği ve tespit edebildiği, yakın gelecekle ilgili bir takım verilerden hareket edilebilir.

Mizah ve gülme eski çağlarda pek de hoş karşılanmayan bir olgudur. Öyle ki on dokuzuncu yüzyılda yaşayan Fransız şair Baudelaire bile *Gülmenin Özünü* isimli kitabında gülmenin, “cehennemlik şeytansı bir özden” (Baudelaire, 1997: 5) geldiğini belirtmiştir

Gülmenin pek de masum olmadığına dair görüşler aslında Antik Yunan’dan itibaren ortaya atılmıştır. Öyle ki Antik Yunan’da en önemli edebiyat türü olarak tragedya ön plana çıkarken, komedyaya hep tragedyanın gerisinde kalır. Kaynaklarda

bu dönemde komedyaya ile ilgili söylenen şeyler, mizah ile ilgili söylenen şeyler olarak yer almıştır. Bunun nedeni de komedyaya türünün içinde mizahı barındırmasıdır.

Antik Yunan döneminin en önemli filozoflarından Platon, sanatı “mimesis” (taklit-yansıtma) kavramıyla açıklamış, sanatı üçüncü dereceden bir taklit olarak nitelendirmiş ve ideal devletinde sanatçıya yer vermemiştir. Zira sanatçı, Platon tarafından gerçeği ancak üçüncü dereceden yansıttığı için, sanatını icra ederken bir vecd halinde olduğu ve akli devreden çıktığı için, son olarak da bir filozof gibi gerçek hakkında bilgi veremeyeceği için değersiz görülmüştür. Ayrıca ona göre sanatçı, ortaya koyduğu eserde kötü örnek teşkil edebilecek ve insanların ahlakını bozabilecek kişilere yer verebilir. Bu kişiler, korkaklar, sarhoşlar, köleler, deliler gibi yaptıkları hareketlerle toplumun ahlakını bozabilecek kişilerdir. Bu kişiler de en çok komedyalarda yer aldığı için (tragedyalarda sadece soylular anlatılır) Platon’un komedyaya olumlu bakmadığı ortaya çıkar. Bütün bunların dışında Platon’a göre sanat, insanların duygularını harekete geçirdiği için de tehlikelidir (Çetişli, 2007: 41-43). Platon’un görüşlerinden yola çıkarak şunu söylemek mümkündür ki, komedyalarda ulaşılmak istenen amaç gülme olduğu için ve daha çok soylu olmayan insanlara yer verildiği için komedyalar, değersizdir.

Platon’un komedyayla ilgili bu görüşlerine şaşırılmamalıdır. Zira onun öğrencisi olan ve Platon’a göre sanata, sanatçıya karşı çok daha yumuşak bir tutum takınan Aristoteles bile tragedyaya karşı olumlu bir tutum takınırken komedyayı “ortalamadan daha kötü olan insanları taklit ettiği” (Aristoteles, 2007: 14) için pek de değerli bulmaz. Bundan dolayıdır ki tragedyaya, komedyaya ve eposu açıkladığı *Poetika* isimli eserinde, komedyaya pek az yer vermiştir. Aristoteles, adı geçen bu eserinde, tıpkı hocası Platon gibi tragedyaya, komedyaya, epos ve dithrambosu, “mimesis” kavramıyla açıklar. Ancak o bu kavramı açıklarken hocasından ayrılarak sanatın gerçeği birinci dereceden taklit ettiğini öne sürerek sanatı değerli görür. Aristoteles, komedyaya yazarlarının öykülerini nasıl oluşturdukları ile ilgili olarak, komedyaya ozanlarının ilkin olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre öykülerini oluşturduğunu söyler ancak yine de komedyayı değersiz bulur çünkü komedyaya, sadece ortalamadan daha aşağı olan insanları taklit etmekle kalmaz bir de gülünç olanı taklit eder. Gülünç

olanı taklit etmek de hoş bir şey değildir çünkü gülünç olanın özü, aslında soylu olmayışa ve kusura dayanır (Aristoteles, 2007: 20-31).

İşte Platon ve Aristo'nun bu görüşleri az sonra bahsedilecek olan kuramların ortaya çıkışlarında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle üstünlük kuramının özü, Aristoteles'in "gülünçteki kusur" görüşünden hareketle ortaya çıkar. Bu kuram dışında farklı filozof ve yazarların ortaya koyduğu, geliştirdiği daha pek çok kuramdan söz etmek mümkündür. Bu bölümde bu kuramlara, geniş bir şekilde yer verilecektir.

1.3.1. Üstünlük Kuramı

Üstünlük kuramı, mizahla ilgili yüzyıllardır var olan ve çok yaygın olarak kullanılmış bir kuramdır. Ancak bu kuram, son yıllarda pek de kabul görmeyen, daha geleneksel bir yaklaşımı yansıtır. Son yıllarda ortaya çıkmış ve üstünlük kuramına alternatif olan pek çok yeni kuramdan söz etmek mümkündür.

Üstünlük kuramı, "ilk olarak antik çağ düşünürlerinin öne sürdükleri" (Koç, 2009: 32) bir teoridir. Bu kuram, Platon'un görüşlerinden beslenmiş, Aristo tarafından önerilmiş, filozof Hobbes tarafından geliştirilmiştir. Kurama göre, "herhangi bir gülmece ögesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, kahramanın bu durumu hoşuna gider ve güler" (Özünü, 1999: 21)

Örneğin, "ünlü bir film yıldızının televizyonda gösterilen basın toplantısında yüzüne pasta atılması, bu durumu gören herkesin gülmesine yol açar. Durumun ciddiyeti bozulmuş, bir dezavantaj ortaya çıkmış ve ünlü kişinin mükemmel durumunda bir bozulma meydana gelmiş, durumdaki değişim seyircide bir üstünlük duygusu oluşturmuş ve bu da gülmeye yol açmıştır. Bununla birlikte gülme evrensel olsa da gülmeye yol açan gafların etkisi toplumdan topluma değişeceğine göre bir kültürde aşırı gülmeye sebep olan olaylar, bir başka kültürde hiçbir tepkiye yol açmayabilir" (Koç, 2009: 32-33).

John Morreall, üstünlük kuramının ne anlama geldiğini daha önce yer verilen görüşler gibi açıkladıktan sonra üstünlük kuramının kapsamlı bir gülme kuramı olamayacağı sonucuna varır. Bu sonuca varmasının nedeni ise üstünlük kuramının insanların sadece başka insanlara karşı kendilerini üstün hissettikleri anda gülmelerinden dolayı hep başkalarıyla ilişkilendirilmesiyle ilgilidir. Hâlbuki ona göre, “insanlar, üstünlük duygusuyla ilgisiz bir şekilde kendilerini iyi hissettikleri için de gülmüş olabilirler. Bu da insanın öz değerlendirmesiyle ilgilidir. İnsanların güldüğü ve üstünlük duygusuyla ilgili olmayan hem mizahi hem de gayri mizahi çeşitli durumlar vardır” (Morreall, 1997: 22-23).

Barry Sanders ise gülmenin ilk olarak üstünlük kuramıyla açıklanmış olmasının gayet normal olduğunu belirtir. Üstünlük kuramı içinde, “acımayı ve alayı da barındırır ki bu da gülmenin kilise tarafından yasaklandığı, soylular tarafından hoş görülmediği dönemler için oldukça uygun bir görüştür” (Sanders, 2001: 89-95).

1.3.2. Uyumsuzluk-Uyuşmazlık Kuramı

Bazı kaynaklarda uyumsuzluk, bazılarında uyuşmazlık kuramı olarak yer alan ve Kant ile Henry Bergson’un öncülüğünü yaptığı bu görüşe göre, insan, uyumsuz bir durumla karşılaştığında güler. Uyumsuzluk kuramı, Bergson’un görüşlerinden yola çıkılarak oluşturulduğuna göre, kuramı açıklamaya Bergson’un görüşleriyle başlamak faydalı olacaktır.

Bergson, Türkçeye *Gülme* adıyla çevrilen eserinde, gülmenin “mekanik bir düzenin tersine çevrilebilir bir özellik olmasından dolayı ortaya çıktığını” (Bergson, 1996: 14) belirtir. Bergson’un gülmeyi mekanikle ilişkilendirmesi o güne kadar ortaya atılan görüşlerden oldukça farklıdır. O, gülmenin insanlarda da hayvanlarda da var olduğu görüşünü ortaya atan Freud’un aksine komiğin insana özgü olduğunu özellikle vurgular. Ona göre, “bir hayvana gülüyorsak bile onun davranışı insana benzediği için” (Bergson, 1996: 14) güleriz. Yani gülmenin merkezi insandır.

Mekanikten neyi kastettiğini eserinin büyük bölümünde anlatan yazarın bu görüşleri, uygunsuzluk teorisinin temellerini oluşturmuştur. Mekanik derken yazar “insanın komik olması ile ansızın durum değiştirmesini değil, bu durum değişikliği

sırasında gösterdiği beceriksizliği” (Bergson, 1996: 14) kasteder. Bu durumda mekanik, beklenenin dışında gerçekleşen beceriksizlikte, beklenen durumun dışına çıkıldığında ortaya çıkan uygunsuz durumdur. İşte bu uygunsuz durumla ortaya çıkan gülme, uygunsuzluk kuramı ile açıklanır.

Özünü bu kuramı, “herhangi bir gülmece metninde olayların akışında, dinleyicide ve okuyucuda, olayların nasıl sona ereceğine dair bir beklenti olduğu ve olayların beklenenin dışında geliştiği zaman insanların uğradıkları bir çeşit şok” (Özünü, 1999: 21) şeklinde tanımlar. Ona göre, bu durumun bir sonucu olarak da “umulanın tersi bulunduğu, o sonuç insanların gülmesine neden olur” (Özünü, 1999: 21).

1.3.3. Rahatlama Kuramı-Psikoanalitik Kuram

Çoğu kaynakta rahatlama kuramı ya da teorisi olarak açıklanan bu kuram, bazı kaynaklarda psikoanalitik kuram olarak yer almıştır. Ünsal Özünü bu kurama, “tezli gülmece kuramı” (Özünü, 1999: 21) denildiğini de belirtmiştir.

İnsanın gülerken bir haz duyması ve bunun sonucunda rahatlamasına dayanan bu bakış açısını ortaya atan isim, Freud’dur. Freud, *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri* isimli kitabında esprinin ne olduğunu, neye neden gülündüğünü ayrıntılı bir şekilde değerlendirmiştir. Freud, Bergson’un aksine gülmenin insanlara özgü olmadığını, hayvanların da gülebileceğini, belirtir. Ona göre, insanlara özgü olmayan gülmeden duyulan haz hayvanlarda da olabilir.

Freud’a göre gülünç, birdenbire ortaya çıkmaz. Gülünç, kıyaslamının oluşturduğu haz serbestleşmesi ile aşamalı olarak ortaya çıkar. Bunun dışında insanın mizacı gülmeye meyilli ise insan gülmeye niyetli ise gülme oluşur. Ancak gülme konusunda şartlanma bazen ters bir tepkiyi doğurabilir. Bu nedenle şartlanmamış ve kayıtsız bir durumda, gülme gerçekleşir. Mizahı bir gülünç türü olarak adlandıran Freud, mizah ile gülünç arasında kuşku götürmez bir ilişki olduğunu da belirtir. Mizah, “araya karışan huzursuz edici duygulara karşın bir haz sağlama yoludur” (Freud, 1990: 219-238).

Ünsal Özünlü bu kuramı, yine Freud'un görüşlerinden yola çıkarak, "her insanda gizli kalmış bir saldırı isteği vardır. Zaman zaman davranışlarında ve konuşmalarında insan, bu isteği açığa çıkarabilir. Bu niteliği, gerçeklerle çakışınca da bir terslik doğar, bu terslik de insanları güldürür" (Özünlü, 1999: 21) diyerek açıklamıştır. Bir terslik olma durumu sadece rahatlama kuramında değil, diğer kuramlarda da söz konusu olabilmektedir.

Saliha Koç da rahatlama teorisini Freud'un görüşleri üzerinden açıklamış, şimdiye kadar bahsedilen Freud'un görüşlerini, daha derli toplu olarak ortaya koymuştur.

"Freud'a göre beynimizdeki bazı güçlü sansürcüler, bizi yasak düşüncelerden uzak tutmak için bilinçdışı bariyerler oluştururlar. Bu görüşe göre gülünç olan, yasak düşünce ve duygularımızla ilgili baskıları ortadan kaldırır. Sonuç olarak bir sinirsel enerji boşalması gerçekleşir. Bu enerji boşalımı, zevk verici bir deneyimdir. Bunun kanıtı da gülmenin getirdiği iyi duygulardır. Bilincimiz, eğer mizah gibi bir amacımız olmasaydı, şakanın konusu olan yasak konu ile konuşmamıza ya da düşünmemize izin vermeyecekti. Freud, mizahı, içsel sansürcümüzü atlattığımız bir yol olarak görmüştür. Sansürü bir şekilde kaldırdığımızda yasak düşüncelerle ilgilenmemize izin verilir. Ayrıca gülmenin; bu yasak konularda düşünmenin ve konuşmanın yarattığı sinirsel gerginliği giderdiği ileri sürülmüştür. Freud, genellikle şakaların çifte anlam içerdiğini söylemiştir. Toplum tarafından konuşulması hoş karşılanmayan kavram ya da cinsel şakaların genellikle o eylem ya da durumu ifade eden sözcük yerine, kabul gören başka bir sözcük kullanılarak konuşulması yaygındır. Bu şekilde bir konuşma, bunu dinleyen kişide kendi içindeki isteklerin ortaya çıkmasına sebep olabilir. Bunun nedeni sansürcülerin sadece yüzeysel anlamı algılaması, yorum-şakanın içinde saklanmış olan yasak istekleri görmemesidir." (Koç, 2009: 34)

Rahatlama kuramı, her zaman olmasa bile diğer kuramlara göre daha çok benimsenmiştir. Bunun en önemli nedeni de gülmenin psikolojik bir temele dayandırılarak açıklanmış olmasıdır. Ancak tıpkı uygunsuzluk kuramında olduğu gibi bu kuram da mizahın her çeşidini açıklamakta yetersiz kalır. Koç'un belirttiğine göre bu kuram daha çok agresif mizahı açıklarken geçerli görülmüştür (Koç, 2009: 34).

1.3.4. Kavrama Kuramı

Pek tanınmayan bu kuramın öncüsü Gregory Bateson'dur. Kurama göre “olayların ve konuşmaların akışında bazı zıtlama noktaları ve mantıksal sorunlar vardır. Bu noktalar ve sorunlar gülmeye yol açar” (Özünü, 1999: 21).

Bu kuram, çalışmanın ikinci bölümünde yer verilecek olan mizahın dil ile ilişkisini ortaya koyan “dilbilgisel mizah” diye tabir edilen mizah ile ilintili görünmektedir. Dilbilgisel mizahta, dilin mantığıyla oynanır. Dilbilgisel mizahtan çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiştir.

Ünsal Özünü, şimdiye kadar bahsedilen mizahın dört kuramıyla ilgili bazı fıkralardan yola çıkarak örnekler vermiştir. Bu dört kuramı somut bir biçimde anlatan bu örneklerden birine yer vermek faydalı olacaktır. Özünü'nün kitabında yer alan fıkralardan biri şöyledir: “Aktör ve yazar Peter Ustinov, Londra'da bir ilkokulun önünde gazete okuyarak bekliyormuş. Okuldan çıkan bir öğretmen hanım kendisine sormuş:

-Bir çocuk mu bekliyorsunuz?

Şişman bir adam olan Ustinov, bir eliyle göbeğini sıvazlayarak yanıtlamış öğretmen hanımı :

-Hayır, ben oldum olası şişmanımdır. Ya siz?...” (Özünü, 1999: 22).

Özünü bu fıkrayı yukarıda yer verilen dört kuramdan yola çıkarak şu şekilde açıklamıştır:

“ Üstünlük kuramına göre, fıkrayı dinleyen kişi, insan Ustinov'un göz göre göre soruyu yanlış anladığına karar verir ve kendisinin o yanışı yapmayacağından emin olduğu için, Ustinovun aptallığına güler”.

“Uyuşmazlık kuramına göre, öğretmen hanımın o sorusu, o koşullar içinde yalnız bir tek ve kesin yanıtı gerekli kılar. Oysa beklenmeyen bir yanıt gelmiştir. Fıkrayı dinleyen ya da okuyanlar bu yüzden güler.

Psikoanalitik kurama göre, öğretmen hanımın sorusunda, gizli kalmış bir saldırı amacı, Ustinov'un şişmanlığıyla alay etme duygusu bulunabilir. Ustinov'un yanıtında da öğretmen hanıma bir saldırı isteği bulunabilir. Bu çelişkiler de fıkrayı dinleyen ya da okuyanları güldürür.

Kavrama kuramına göre, öğretmen hanımın sorusundaki değişik yer, durum ve zamanlara göre oluşabilen anlam farklarından dolayı, fıkrayı dinleyen ya da okuyan kimse, verilen yanıtın yanlış olduğuna karar verdiği için gülmektedir” (Özünü, 1999: 22).

Yukarıda bahsedilen dört kuram, başlıca mizah kuramlarıdır. Bütün bu kuramların dışında başka kuramlardan da bahsetmek mümkündür. Özellikle John Morreall'in *Gülmeyi Ciddiye Almak* isimli eserinde, yukarıda bahsedilen kuramlara değindikten sonra ortaya koymuş olduğu "Güzel Psikolojik Bir Değişmeden kaynaklanan Gülme Kuramı" dikkat çekicidir.

1.3.5. Güzel Psikolojik Bir Değişmeden Kaynaklanan Gülme Kuramı

Gülmeyi "insanın içinde bulunduğu dünyada algılamış olduğu bazı şeylere verdiği tepkinin dışı vurumu- duyumsal bir uyarana verilen motor yanıt" (Morreall, 1997: 59) şeklinde ifade eden John Morreall, kuramının adını gülmede muhakkak bulunduğunu varsaydığı üç özelliğten yola çıkarak oluşturmuştur. Ona göre bir gülme, içinde muhakkak psikolojik bir değişimi, hoş bir durumu ve rahatlamayı barındırır. İnsanlara bu üç özelliği yaşattığı için insanlar, gülme eğilimindedirler (Morreall, 1997: 59-85).

Morreall, bu bahsedilenlerin dışında kuramını biraz daha derinleştirdiğinde, gülmede bulunan bu üç özelliğın içinde, neler barındırdığına da değinir. Örneğın, gülmedeki psikolojik değişim "ani ve şaşırtıcı" olmalıdır. Yazar, bu durumu "vuruş anı" olarak adlandırır. Yazar, hoş bir durum derken gülünen şeyin "eğlenceli-zevkli" olmasını kasteder (Morreall, 1997: 73-75).

John Morreall, kuramını açıklarken özellikle bebeklerle yetişkinlerin gülmeleri arasındaki farka vurgu yapar. Ona göre, "bebeklerdeki gülme öğrenilmiş bir davranış değilken, yetişkinlerdeki gülme, öğrenilmiş bir davranıştır. Gülme, yetişkinlerde kişinin kontrolü altındadır ve kişinin güvenlik ve kontrol duygusuyla yakından ilişkilidir. Kendilerine güveni olan, kendi hakkında olumlu duygulara sahip olan insanlar, kendilerine güveni olmayan insanlara göre mizahtan daha çok zevk alırlar" (Morreall, 1997: 79-80).

Morreall, bu tespitleriyle gülmeyi "estetik bir zevk" olarak tanımlayan kişilerin görüşlerine yaklaşmıştır. Öyle ki bazı yazarlar, daha önce mizah tanımında da değinildiği gibi, günlük ihtiyaçlarını gidermiş insanların daha çok gülebileceğini belirtmişlerdir. Bu durum da Hümanist yaklaşımın öncülerinden Maslow'un ihtiyaçlar

hiyerarşisini hatırlatmaktadır. Maslow, bu hiyerarşide en alt basamağa insanın günlük fiziksel ihtiyaçlarını yerleştirirken (yeme-içme gibi), en üst basamağa “estetigi” yerleştirmiştir. Ona göre bütün ihtiyaçlarını (yeme-içme-korunma-sevgi vb.) gidermiş insanlar ancak en üst basamağa ulaşabilirler ve bu insanlar artık kendilerini gerçekleştirebilirler. Maslow, kendini gerçekleştirmiş insanlarda bulunan özellikleri sıralarken, bu insanların düşmanca olmayan bir mizah anlayışına sahip oldukları belirtir. Dolayısıyla mizahı “estetik bir deneyim” olarak adlandıran mizah kuramcıları, bu yaklaşımlarıyla Hümanist kuramın “kişilik (benlik) gelişimi” kuramına çok yaklaşırlar.

Bütün bu kuramların dışında son olarak bahsedebilecek modern kuramlardan biri de Helmut Plesner’in geliştirdiği mizah kuramıdır. Gülmeyi “bilinç ile bilinçdışı arasında, bedensel olan ile ruhsal olan arasında bir sınır anlatımı, uykuya dalma ile baş dönmesi yüzünden düşüp kalıverme, jest ve saatin artık işlemediği bilinçdışı durumlar” (Sanders, 2001: 31) olarak tanımlayan Plesner, zaman ile gülme arasındaki bağlantıdan yola çıkarak bir kuram ortaya koymuştur. Kuramını, “tökezleyen ile espri yapan, bir olayın hikâyecileri -sergileyicileri- olarak hem etimoloji, hem de zaman açısından birbiriyle bağlantılıdır. Tökezleyen hep geride kalır; buna karşılık espri yapan kişi aylak aylak dolaşarak, bizi o andaki işimizden çekip alır. Bazen sabrımız tükenip espri yapan kişiyi aylaklığı bırakmaya ve zamana uymaya çağırırız” (Sanders, 2001: 31) diyerek açıklamıştır. Plesner’in tökezleyen insan ile zaman arasındaki ilişkiye vurgu yaparak oluşturduğu bu kuram, şimdiye kadar bahsedilen kuramlardan oldukça farklıdır. Ancak en modern kuramlardan biri olduğu için bu kuramın da ne kadar işlerlik kazanacağı zamanla ortaya çıkacaktır.

1.4. Nelere Güleriz?

“Nelere güleriz” sorusu, her ne kadar basit bir soru gibi görünse de iş cevaplamaya gelince, bu soruyu derli toplu bir şekilde cevaplamak zordur. Yukarıda değinilen mizah kuramları daha çok nelere gülündüğünden ziyade neden gülündüğüne, gülmenin ortaya çıkışında hangi faktörlerin etkili olduğuna odaklanırlar. Yine de bu kuramlardan yola çıkarak insanın kendisini birisinden üstün

hissettiğinde, rahatladığında, uygunsuz bir durumla karşılaştığında, bastırıldığı duygularını ortaya çıkardığında, dilin mantığında bir mantıksızlık olduğunda güldüğü sonucuna varılabilir. Tabii insanın içinde bulunduğu durum, farklı kuramlara göre farklı şekilde açıklanabilir. Bu başlık altında bazı kaynaklardan yola çıkarak nelere gülmündüğünden daha somut bir şekilde bahsedilecektir.

John Morreall, bu konu üzerinde uzun bir şekilde durmuştur. Onun verdiği bilgiler, adeta bu konu ile ilgili pek çok farklı kaynaktan yer alan bilgilerin derli toplu halini yansıtır. Eserinin uzun bir bölümünü bu konuya ayıran Morreall'ın verdiği bilgilerden yola çıkarak insanların nelere güldüğü şu şekilde maddeleştirilebilir:

1- Kavrayış değişikliği olduğu zaman, yani olmasını umduğumuz şeylerin resmi değiştiği zaman güleriz. Burada şaşkınlık ya da tuhaf bulmadan dolayı bir gülme vardır.

2- Uyumsuzluklara güleriz. Bu noktada insanın eğitim düzeyi, sosyal sınıfı, mesleği ve cinsiyetine göre komik algısı farklılık gösterir. Bir düzen içinde görülmeye alışılan şey, bozulursa komik olabilir.

3- İnsanlarda görülen fiziksel bozukluklara (zayıflık, gelişim bozukluğu vb.), güleriz. Günümüzde, ahlaki duyarlılığımız bizleri başkalarının vücut değişikliklerine gülmekten alıkoyabilir ancak bunları tiyatro, sinema, çizgi film ve şakalarda gördüğümüzde hala güleriz. Palyaçoların kıyafetleri tamamen vücut bozukluklarına dayanır.

4- Cahilliğe, aptallığa güleriz. Fıkraların birçoğu aptallıklar üzerine kurulmuştur.

5- Ahlaki bozukluklar, insanları güldürür. Cimri, yalancı, sarhoş, seks manyağı, dedikoducu, korkak ve ikiyüzlü karakterler hep komik karakterler olmuştur. Örneğin bir konuşmamızda, bir insanın tanıdığımız herkesten daha cimri olduğunu ya da daha çok yalan söylediğini ya da içtiğini ima ettiğimizde çevremizdekiler buna güler.

6- Başarılamayan işlere güleriz. Düzgün gitmeyen bir iş, yarım kalan bir iş, düzensiz ya da dikkatsiz biri tarafından yapılan bir iş, gülmek için potansiyel nedenleri oluşturur.

7- Gereksiz yere yapılan abartılı el kol hareketleri, el şakaları bizi güldürür (sandalye çekmek gibi..).

8- Bir işi çok az emelle başaran bir insan da bizi güldürebilir. Örneğin, sessiz filmlerde kahraman, çok tehlikeli bir durumdan kurtulmayı çok kolay başarır bu seyirciyi güldürür. Burada bir orantısızlık vardır.

9- Taklide güleriz.

10- Kendilerini olduğundan daha zengin ya da önemli göstermeye çalışan insanlara güleriz.

11- Bize başkalarını çağrıştıran şeylere, örneğin, arkadaşımıza çok benzeyen birini gördüğümüzde güleriz.

12- Rastlantılar ve beklenmedik tekrarlar, bizi güldürür.

13- Karşıtlıklar birliğine, güleriz. Pek çok komedi oyunu, karşıt iki insanın fiziksel ve ruhsal durumunun abartılmasıyla ortaya çıkmıştır.

14- Dil sürçmeleri, şivelerle ilgili fıkralara güleriz çünkü mizah büyük ölçüde dil fonetiğine dayanır. Cinaz, çift anlamlılık, nükte, hatalı çeviriler, komiktir. Yalnızca söz tekrarından ibaret olan bilgece atasözleri komik olabilir. Pragmatik kuralların çiğnenmesi de sözel mizah türünün bir sonucudur.

15- Çelişkiler, paradokslar, komiktir.

16- Konuşmayla ilgili birtakım genel geçer kalıplar bozulunca ortaya çıkan uyumsuzluğa da güleriz. Ciddi bir konuşmayı gayri ciddi bir tonlama ya da gereğinden çok daha ciddi yapan, konuşurken uygun olmayan el-kol hareketlerini yapan birine güleriz (Morreall, 1997: 92-117).

John Morreall'in bu tespitlerinin genelde "uyumsuzluk kuramına" dayandığı görülmektedir. Ancak yine de yukarıda bahsedilen durumlar gerçekleşse bile bazı insanlar gülmezler. Bu noktada bir de "neden gülmüyoruz" sorusu ile karşılaşılır. Tabi ki bu durumun da birçok nedeni olabilir. Allen Klein bu noktada tüm insanların zaman zaman gülmenin yanlış bir şey olduğuna inandırıldığını söyler ve gülmeyi engelleyen bazı nedenlerden bahseder. Bu nedenler: utanma, acı, kızgınlık, reddetme,

üzüntü, anksiyete, korku, eleştiri gibi nedenlerdir. Kelein'e göre bu nedenler içinde en önemlisi, aptal görünme korkusudur (Klein, 1999: 36-37).

2. TARİHSEL AÇIDAN MİZAH

2.1. Batı Edebiyatı'nda Mizah

Mizahın ne zaman ortaya çıktığını tespit etmek oldukça zordur. Zira yazının olmadığı dönemlerde bile sözlü mizahın var olduğuna dair bir öngöründe bulunmak pek de yanlış olmaz. Ancak bilinen bir gerçek vardır ki o da mizahın mizah kelimesinin (humor), ortaya çıkışından önce var olduğudur. Daha önce var olan bir olgu, mizah (humor-gülmece) adını alarak terimleşmiştir.

Mizahın eski çağlardaki algılanışı pek de masum olmayan bir algıdır. Zira bu nedenle özellikle eski çağlardaki mizahla şiddet unsurları arasında bir bağlantı kurulduğu söylenebilir. Öngören'e göre, mizah edebiyatı, “insanlarda hoşgörü geliştikçe” (Öngören, 1998: 15) gelişmiştir.

Antropolojik bulgular, Batıda mizahın, insanların kabileler halinde yaşadığı dönemlerdeki mizahla çağdaş örnekler kıyaslandığında, çok daha doğrudan ve acımasız olduğu sonucunu, ortaya koymuştur. İnsanların daha büyük topluluklar halinde yaşamaya başlaması ve kentleşmeyle birlikte mizah da daha soyut ve daha genel bir anlam kazanmıştır (*Ana Britannica*, Mizah Meddesi: 156).

Öngören, mizahın ortaya çıkışını, iyi ile kötü olanın bir arada yer aldığı “Dionysos” ayinlerine kadar götürür. Zira ona göre, “bu ayinlerde artık kötünün bizi götürebileceği olumsuz sonuçlardan korkulmuyordur. Kötüden korkulmadığına göre, bir komedi ya da bir mizah hikâyesi bizi, büyük katılımlar gerektiren bir eğlence bahtsızlığına götürebilir” (Öngören, 1998: 17-18).

Mizahın ilk bulgularına dair bahsedilen görüşlerden sonra, hemen hemen bütün kaynakların üzerinde hemfikir olduğu bir noktaya değinmek yerinde olacaktır. Bu nokta, mizahın bir tür olarak Antik Yunanda, ortaya çıktığıdır. Bu dönemde

mizahın yeri komedyanın yeri ile aynı anlama gelmektedir. Zira Antik Yunan’da bir sanat dalı olarak mizah, komedy türü ile karşılaşılır.

Öngören Modern mizah edebiyatı tarihini başlatan Yunanlılarda mizahın, “soylular rejimi, cumhuriyet, demokrasi, monarşi, oligarşi, Platon’un *Devlet*’i gibi rejim tartışmalarının çevresinde boy attığını” (Öngören, 1998: 18) belirtir. Ancak bu dönemde mizahın pek de hoş karşılanan bir durumunun olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira Antik Yunan döneminin en önemli filozoflarından Platon ve Aristoteles mizahın varlığını kabul etseler de onu değerli bulmazlar ve komedyaya karşısında her zaman trajediyi yüceltirler. İşte komedyanın pek de değerli bulunmadığı böyle bir dönemde, “Aristofanes ve Lukianos,” batıda mizah edebiyatı temsilcileri olarak karşımıza çıkarlar. (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Mizah Maddesi: 384).

Ortaçağda ise mizahın durumu her alanda olduğu gibi vahimdir. Zira bu dönemde mizahın kilisenin baskısı altında olduğunu söylemek mümkündür. Öngören bu baskının tek Tanrılı dinlerin dünya görüşünden doğduğunu belirtir. Ona göre, “ortaçağ bu tablo karşısında mizah yaratışları gerçekleştirememiş, ancak kendisine miras kalan mizah örneklerini bütün incelikleriyle işleyip, şerh etmiş; kendi dünya görüşüne uygun kalıplar içinde eritmiştir. Ortaçağ mizah örnekleri içinde, alegorik hayvan hikâyeleri, dolaylı anlatımın örnekleri olarak yaygın bir geçerlilik gösterir.” (Öngören, 1998: 20).

Ortaçağda bütün bu olumsuz tabloya rağmen, “kilise ve kralı alaya alan masallarıyla şenliklerde halkı eğlendiren öykü anlatıcıları, Jönglörler ve gezgin minsterlerle birlikte açık cinsel çağrışımları da olan yeni bir mizah türü yaygınlaşmıştır.” (*Ana Britannica*, Mizah Maddesi: 1989). Bu mizah türü, Hümanist döneminin temsilcileri ve Rönesans döneminin ünlü hazırlayıcıları, Rebelias, Boccaccio, ve Cervantes’i de etkilemiştir.

Öngören, günümüzdeki anlamıyla mizahın, Rönesans hareketiyle belirginleştiğine vurgu yapar. Bunun ortaya çıkmasında da özgür düşünce ortamının etkili olduğunu belirtir (Öngören, 1998: 20). Aslında Öngören’in Rönesantaki mizah algılanışı ile ilgili tespiti oldukça iyimserdir. Zira bazı kaynaklarda mizahın bu dönemde de olumlu olarak algılanmadığına dair görüşlere rastlamak mümkündür.

Barry Sanders, bu dönemdeki bütün iyi olarak nitelendirilebilecek gelişmelere rağmen, işin aslında mizahın bu dönemde de “üst sınıfla alt sınıf arasındaki tabakayı belirlediğini” (Sanders, 2001: 264) belirtir. Bu görüşe göre, bu dönemde de mizahla ilgili Antik Yunandaki ve ortaçağdaki algıya benzer bir algının hala devam ettiğini söylemek pek de yanlış olmaz. On yedinci yüz yılın başlarında gülme ve mizah, pek çok kişi tarafından kınanmıştır. “Basseut, Moliere’nin komedilerini suçlayıp gülmenin şeytanın bir aracı olduğunu ilan etmiştir. Addison, *Spectator*’da gülmeye yer verdiyse de onun daima aklın kontrolü altında tutulması gerektiğini savunmuştur.” (Morreall, 1997: 124). Aslında bu algının bu dönemde hala devam etmesi gayet normaldir. Zira on dokuzuncu yüz yılda yaşamış ünlü Fransız şairi Baudelaire bile gülünç dediğimiz şeyin, cehennemlik, şeytansı bir özden geldiğini kabul etmiştir. Hatta Baudelaire, daha da ileri giderek gülmenin delilere özgü, bilgisizlik ve güçsüzlükle ilgili olduğunu öne sürmüştür (Baudelaire, 1997: 4-5). Anlaşılabileceği üzere antik çağ ve ortaçağdaki mizah algılanışı sonraki dönemleri oldukça etkilemiştir.

Rönesans döneminde mizah örneklerini, Rebelias, Boccacio, Shakespeare, Cervantes’in eserlerinde görmek mümkündür. Bu eserlerde mizahın “ılımlı bir alay” şeklinde yer aldığını söylemek mümkündür. Mizahın bu şekilde ortaya çıktığı *Don Kişot*, bazı kaynaklarda mizahi edebiyatın ilk romanı olarak gösterilir. *Meydan Larousse*’da mizah türünün on sekizinci yüz yılda, Addison’un çıkardığı *Spectator* dergisindeki sir Roger Coverley adlı kahramanla başladığı görüşüne yer verilmiştir. Sanders ise ilk can alıcı esprinin (mizahın) Chaucer’in *Değirmenci Hikâyesi*’nde ortaya çıktığını belirtmiştir (Sanders, 2001: 195). Aslında bu görüşlerden de şu anlaşılır ki; mizahın tür olarak ne zaman ortaya çıktığı, hangi eserin mizahın ilk örneği sayılabileceği ile ilgili farklı fikirler vardır. Bazı araştırmacılar, ilk mizahi örnekleri, ilkel ayinlere kadar götürürken bazıları daha sonraki dönemleri işaret eder. Bu nedenle bu konuda kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

Sonuç olarak Batı Edebiyatı’nda tanınmış mizah yazarı olarak Yunanlılardan Aristofanes, ve Lukianos; Romalılarından Horatius; İtalyanlardan Boccacio, Fransızlardan Rebelias, Le Sage, Voltaire; İspanyollardan, Cervantes; İngilizlerden

Chaucer, Shakespeare, Fielding, William Busch; Amerikalılardan, Mark Twain'den bahsetmek mümkündür.

2.2. Türk Edebiyatı'nda Mizah

Türk mizah edebiyatı tarihinin ne zaman başladığını tam olarak söylemek zordur ancak kesin olarak söylenilebilecek bir şey vardır ki o da Türk mizah edebiyatı geleneğinin, sözlü edebiyat ile başladığı gerçeğidir. Pek çok kaynakta yer alan bilgilere göre Türk mizah edebiyatı, önce sözlü gelenekte başlamış, daha sonra sözlü gelenekteki mizahi ürünlerin yazıya geçirilmesiyle gelişmiştir.

Türk mizah edebiyatının sözlü gelenekteki ürünlerine bakılırsa ilk olarak bilmece, atasözü, tekerleme ve masallardan bahsetmek mümkündür. Bu türlerin yazıya geçirilmesiyle oluşan ilk eserler ise, *Divânü Lügati't Türk* ve *Kutadgu Bilig* ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir. Yani bu üç eser, daha önce sözlü gelenekte yer alan mizahi ürünlere yer verilerek oluşturulmuştur. Bu üç eser içinde “*Dede Korkut Hikâyeleri*'nde yer alan, ‘kadınların tasnifi ve tasviri’ bölümünde çizilen kadın tiplerinin mizahi açıdan ne kadar başarılı olduğu” (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Mizah Maddesi) bugün genel kabul gören bir gerçektir. Bu nedenle “*Dede Korkut Hikâyeleri*'nin başında ‘kadınlar dört türdür’ cümlesiyle başlayan kadın tasnif ve tasviriyle *Deli Dumrul Hikâyesi* bu açıdan ayrı bir önem taşır” (Pala, 2005: 208).

Halk Edebiyatında, atasözü, deyim tekerleme gibi türlerden oluşan bu ilk örneklerden sonra Türk mizah edebiyatı, masallar (özellikle Keloğlan vb gibi), fıkralar, seyirlik oyunlar (Karagöz, Ortaoyunu vb.), çocuk oyunları, köy seyirlik oyunları çerçevesinde bir gelişim gösterir. Bu ürünlerde, “hareketler, sözler, kafiyeli deyişler, yanlış anlamalar, mantık ve gerçek dışı durumlar, birbiri ardınca tekrar edilerek dinleyici ve seyircide mizahi yaklaşımı yaratırlar. Nasreddin Hoca, Bekri Mustafa, İncili Çavuş, Bektaşî, Tıflî gibi tiplere yaslanan fıkralar yanında Türk yazılı

ve sözlü edebiyatında çok gelişmiş bir fikra geleneği bulunmaktadır” (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Mizah Maddesi).

Türk tarihinin büyük bir dönemini kapsayan Osmanlı Devleti’nde mizahın özelliklerinin ne olduğuna değinen Ferit Öngören, bu konuda pek çok tespitte bulunmuştur. Ona göre, Osmanlı mizahının ilk özelliği durgun ve değişmez bir yapıda olmasıdır. Öngören, bu duruma da Karagöz perdesini örnek verir. Yazara göre, Karagöz perdesi, dokuz yüz yıllık Osmanlı yaşantısında bazı ayrıntılar dışında hemen hemen hiç değişmeden sürüp gelmiştir. Osmanlı mizahının ikinci özelliği ise çifte kültüre dayanmasıdır. Burada yazar, çifte kültür derken halk edebiyatı ve divan edebiyatı kültürünü kasteder. Ona göre, “Osmanlı mizahı, ana gerilimini bu çifte gerilim üzerine kurmuş gibidir. Nitekim Hacivat ve Karagöz ile Kavuklu ve Pişekâr tipleri bu iki kültürün temsilcileridir ve mizah bu iki kültür tipinin karşı karşıya getirilmesi sonunda sağlanır” (Öngören, 1998: 51-52).

Divan Edebiyatı çerçevesinden bakılırsa İslam dininde mizahın nasıl karşılandığı ve Arap Edebiyatı’nda mizahın nasıl yer aldığına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Franz Rozenhal, *Erken İslamda Mizah* isimli eserinde İslam dininde mizahın nasıl algılandığına, Arap Edebiyatında mizahın ne zaman başladığına ve nasıl geliştiğine değinerek dikkat çekici bilgiler ortaya koymuştur. Rozenhal’a göre, “İslam’ın öteki dünyacılığı mizahtan alınan gerçek zevki ve onun edebi beğenisini fazla etkilememiştir. Tüm ciddiyeti ve ilerdeki kıyameti haber vermesine rağmen Hz. Muhammed’in kendisi çok neşeli bir beşeriyete sahiptir ve yüz yıllar boyunca onun takipçileri esprilere ve şaka oyunlarına büyük bir aşk duymuşlardır” (Rozenhal, 1997: 10).

Rozenhal’ın verdiği bilgilerden yola çıkarak, İslam dininin insanların canını acıtmayacak, kimseyi rencide etmeyecek mizah anlayışını tasvip ettiği, hoş gördüğü anlaşılmaktadır. Bu bilgiyi *İslam Ansiklopedisi* de destekler. Bu ansiklopedinin Mizah Maddesi’nde Hz. Ali’nin “Kalplerde bedenler gibi yorulur, onları hikmetli sözlerle dinlendirin, şaka yapan yaşlanmaz” sözü ile Hz. Peygamberin “bir yolculukta birkaç kişinin, eşyalarını taşıması için üzerine yüklediği Sefine adlı bir hizmetçiye ‘işte şimdi gerçekten sefine (gemi) oldun” (Durmuş: 2005: 205) sözüne

yer verilmiştir. Ayrıca bu ansiklopedide, yaptığı şakalarla tanınan sahabelerin isimlerinden de bahsedilmiştir.

Divan Edebiyatı'nda ise, Hz. Peygamberi'in yukarıda örnek verilen ve "latife" olarak adlandırılan şaka anlayışının yanı sıra "hezl" ve "hiciv" türü mizah anlayışı da benimsenmiştir. İskender Pala'ya göre, hiciv ve hezliyatın mizah ile karıştırılması divan edebiyatındaki mizahi örneklerin kabalaşmasına yol açar. Divan edebiyatında mizah türünde nelerin konu edinildiğine de değinen Pala'nın bu konu ile ilgili tespitleri şöyledir: "Divan edebiyatının şiir ağırlıklı oluşu mizahı da şiir kalıbına dökmüştür. Ancak şairler arasındaki rekabet dolayısıyla mizahın şahsi konular etrafındaki hiciv ve hezliyat ile karışması onun kabalaşmasına ve nezih örneklerin azalmasına yol açmıştır. Manzum mizahi eserlerin bir kısmında daha çok devrin psikolojik, ahlaki ve sosyal yapısına yönelik aksaklıklar konu edilmiştir" (Pala, 2005: 208).

Tanzimat Dönemi'nde Batı medeniyetinin tesiri ile beraber mizahi edebiyatta da bir takım yenilikler ortaya çıkar. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'nde bu durum şöyle özetlenmiştir: "Tanzimat dönemi, toplumun siyasi ve içtimai hayatında olduğu gibi sanat ve fikir hayatında da 'batılılaştığı' bir devredir. Bu dönemde mizah da batılı bir mana kazanmaya başlar. Toplum ve siyaset hayatında, bilhassa gazete ve dergilerin yayınlanması ile birlikte aktif bir rol üstlenir. Her ne kadar eskiden gelen alışkanlık ile kişilere yönelik hiciv yine ön planda görülse de, aksaklıkların giderilmesi, baskılara son verilmesi, şu veya bu siyasetin takip edilmesi için bir araç olarak mizaha başvurulur." (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Mizah Maddesi).

Tanzimat Dönemi'ndeki ilk mizahi örneklerin ne olduğuna bakılırsa, "Şinasi'nin *Tavir-i Efkar*'da İstanbul sokaklarında çoğalan köpeklerin toplatılması hakkında kaleme aldığı yazısına karşı Edhem Pertev Paşa'nın *Mecmuâ-i Fünun*'da yayımladığı köpeklerin savunması niteliğini taşıyan ve bir filozofla bir sokak köpeğinin esprili diyalogundan meydana gelen *Av'ave*'si Batılılaşma döneminde Türk mizahının gelenekten ayrılan ilk örneği olarak kabul edilir. Ziya Paşa'nın *Zafernâme Şerhi*, Namık Kemal'in *Hirrenâme* adlı manzumesi bu devrin satır denilen mizah yoluyla hiciv türündeki ilk örnekleridir" (Kahraman, 2005: 210).

İlk Türkçe mizah dergisi olarak Ermeni harfleriyle yayınlanan, Hosvep Vartan Paşa (1815-1879) tarafından 1852 yılında sadece bir sayı çıkarılan *Boşboğaz Bir Âdem*'den bahsetmek mümkün olacaktır. Arap harfleriyle Türkçe yayımlanan ilk mizah dergisi, Ali Reşat ve Filip Efendi'nin sahibi oldukları *Terakki* gazetesinin haftalık ilavesi olarak çıkan ve gazeteyle aynı adı taşıyan haftalık ilave ekidir (Apaydın,2007: 324).

İlk mizah gazetesi ise 1870 yılında, “Teodor Kasab’ın çıkardığı, yazılarının çoğunu Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik ve Ali Bey’in yazdığı *Diyojen*’dir. Ali Bey, *Lehçetü'l Hakâyık* adlı mizahi sözlükle bir çeşit insanlık eleştirisi sayılabilecek *Seyyareler* adlı fantastik masalı yayımlamıştır” (Kahraman, 2005: 210). “Teodor Kasap aynı mizah çizgisini *Diyojen*’den sonra çıkardığı *Çingiraklı Tatar* ve *Hayal*’de de sürdürmüştür.” (Apaydın, 2007: 324). “Teodor Kasap’ın çıkardığı dergiler dışında Zakarya Beykozluyan’ın 1873’te çıkardığı *Latife*, 1874’te Mihaliki Efendi’nin çıkardığı *Şafak*, ve Basiretçi Ali Efendi’nin çıkardığı *Kahkaha*, Tevfik Bey’in 1875 yılında yayımladığı *Geveze ve Meddah*; 1876’da Mehmet Tevfik Bey tarafından çıkarılan *Çaylak* da bu dönemin mizah dergilerindedir”(Varlık, 1985: 1095).

Tanzimat Dönemi roman ve hikâyelerine genel olarak bakılırsa yanlış batılılaşmadan doğan komikliklerin anlatıldığı eserler, dikkat çekmektedir.

“Yanlış Batılılaşmanın eleştirisi, Ahmet Midhat, Hüseyin Rahmi, Recâizâde Mahmud Ekrem’in romanlarındaki Felatun Bey, Şöhret Bey, ve Bihruz Bey tipleri yer yer karikatürize edilerek mizah duygusu uyandıracak şekilde verilmiştir. Müftüoğlu Ahmed Hikmet’in *Yeğenim* adlı hikâyesinde bu tip, aynı özelliklerle bir kez daha ortaya çıkmıştır. Yasaklı yıllarda siyaset dışı kalarak mizahı, Hüseyin Rahmi Gürpınar, roman ve hikâyelerinde Ahmed Rasim, *Şehir Mektupları* başlıklı yazılarında sürdürmüş, Şair Eşref ise şiirlerinde hicvin yanında bu türden de yararlanmıştır” (Kahraman, 2005: 210).

İkinci Abdülhamid Dönemi, mizah dergilerine uygulanan yasaklarla özdeşleşmiş bir dönemdir.

“23 Aralık 1876’da Meşrutiyet’in ilanından Meclis-i Mebusan’ın 14 Şubat 1878 tarihinde süresiz olarak tatil edilmesine kadar geçen yaklaşık iki yıllık süre dışında İkinci Abdülhamit, 1908 yılına kadar mizah dergilerinin çıkmasına izin vermemiştir. Mizah yayıncılığı üzerindeki baskılar sonucunda Türk mizah ve hiciv edebiyatı,

yaklaşık otuz yıllık kısır bir dönem geçirmiştir. Buna karşılık ülke dışında örgütlenen Jön Türkler, Abdülhamit ve istibdat yönetimine karşı *Hayal* (1895), *Hamidiye* (1896), *Beberuhi* (1898), *Pinti* (1898), *Davul* (1900), *Dolap* (1900), *Tokmak* (1901), *Curcuna* (1906) gibi hiciv dergileri çıkararak muhalefet etmişlerdir” (Çeviker, 1986: 274-285).

1908 yılında İkinci Meşrutiyet ilan edilince, Türk mizah basını için dengeler tamamen değişir. Abdülhamid’in düşürülüp, Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle bir bakıma İstanbul’da otuz beşi aşkın mizah dergisi birden yayımlanmaya başlar. Öngören, böyle bir olayın Türkiye tarihinde bir ikinci örneğin görülemeyeceği kanaatindedir. Hatta ona göre, böyle bir olay Avrupa’da da görülmemiştir. (Öngören, 1998: 62).

Öngören, Meşrutiyet’ten hemen sonra yayımlanmaya başlayan dergileri şu şekilde sıralamıştır:

“23 Temmuz 1908’de, yani İkinci meşrutiyet’in ilanından bir hafta sonra 1 Ağustos 1908 tarihinde ilk mizah dergisi fırlar: *Zıppır*. Bu ağustos ayı içinde on beş mizah dergisi yayımlanır: *Püsküllü Bela*, *Gramofon*, *Mirat-ı Âlem*, *Karagöz*, *Elüfürük*, *Nekregü*, *Zuhuri*, *Tasvir-i Hayal*, *Kalem*, *Cingöz*, *Üç Gazete*, *Zevzek*, *Dalkavuk*. 1908 Eylül ayında dokuz: *Temaşa*, *Tonton*, *Cellat*, *Hacıvat*, *Elüfürük*, *Mahkum*, *Hokkabaz*, *Karakuş*, *Resimli Şakacı*; 1908 Ekim ayı içinde dört: *Edep Yahu*, *Şakrak*, *Tavus*, *Davul*; kasım ayında üç mizah dergisi yayımlanır: *İbiş*, *Geveze*, *Papağan*. Hürriyet’in ilan edildiği 1908 yılında toplam kırk bir mizah dergisi yayımlanmış olur.” (Öngören, 1998: 62).

İkinci Meşrutiyet Dönemi’nin ünlü mizah yazarları arasında, Refik Halit Karay, Ömer Seyfettin, Neyzen Tevfik, Hüseyin Kâmi, ünlü karikatürcüleri arasında ise Cemil Cem’den bahsetmek mümkündür. İkinci Meşrutiyet dönemi Türk mizahında, siyasal mizah ve hiciv dışında gelişen ve Ahmet Midhat geleneğini sürdüren iki önemli mizah yazarı, Osman Cemal Kaygılı ve Sermet Muhtar Alus’tur. Onların çizgisinden giden bir diğer isim ise Ercüment Ekrem Talu’dur.

Mustafa Apaydın, Ercüment Ekrem’den ve onun mizah edebiyatındaki başarısından şöyle bahseder: “Recaizâde Mahmud Ekrem’in oğlu Ercüment Ekrem Talu, (1888-1956), yetiştiği toplumsal çevreyi yansıtmamış; elit çevrenin dışında kalmış halk mizahının başarılı örneklerini vermiş bir mizah yazarıdır. Bir roman serisinde yarattığı Meşhedi Cafer ve Torik Necmi mizah tipleriyle şöhreti

yakalamıştır. Ercüment Ekrem, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nin pastişini yaptığı *Evliya'yı Cedit* (1920-1925) adlı eseriyle mizah dehasını ve Evliya Çelebi'nin üslubunu taklit edebilme yeteneğini göstermiştir” (Apaydın, 2007: 329).

Mütareke ve Kurtuluş Savaşı Dönemindeki mizah, İstanbul Hükümeti ve Ankara Hükümeti etrafında şekillenmiştir. “Ankara Hükümeti’ni tutan mizah dergisi *Gülyüz*, dergiyi çıkaran isim Sedat Simavi iken, İstanbul Hükümeti’ni tutan mizah dergisi *Aydede*, dergiyi çıkaran isim ise Refik Halit Karay’dır” (Öngören, 1998: 68). Bunların dışında “Kurtuluş Savaşı’nı destekleyen mizah dergilerinden bir diğeri de 1920’de Ercüment Ekrem’le Aka Gündüz’ün birlikte çıkardıkları *Alay*’dır” (Apaydın, 2007: 330).

Cumhuriyet Dönemi’nde, Türk Mizah edebiyatı gelişimine bakıldığında, bu dönemde yaşanan bazı sosyal, siyasal ve toplumsal gelişmelere paralel olarak mizahi edebiyatın şekillendiği görülür. 3 Kasım 1928’de Latin alfabesinin kabul edilmesi, 1930 yılında Serbest Fırka’nın kurulması, 1945’de İkinci Dünya Savaşı’nın yaşanması gibi bazı gelişmeler, mizahi edebiyata yön verir. Apaydın, bu dönemi, şu şekilde özetler:

“1923-1928 yılları aralığı, Kemalist reformların büyük bir hızla yaşama geçirildiği, harf devrimiyle sonuçlanan süreçtir. Bu dönemde Türk kültür yaşamında, entelektüel üretim anlamında hareketlilik görülmez. Mizah yayınında da aynı durgunluk vardır. Bu yıllarda, İkinci Meşrutiyet’ten gelen mizah anlayışlarının devam ettiğine tanık olunmaktadır. Kurtuluş Savaşı’ndan çıkmış olmasının doğurduğu rahatlama duygusu ve Cumhuriyet devrimlerinin nasıl bir sonuç doğuracağını beklenmesi mizah yayınında durgunluğa yol açmıştır” (Apaydın, 2007: 331).

Öngören, 1923-28 yılları arasında yapılmış mizahın, “eski yazı ile yapılmış bir Cumhuriyet mizahı” (Öngören, 1998: 76) olduğunu belirtir. Meşrutiyet döneminden kalma güçlü bir yazar-çizer kadrosu, bu dönemde de yazmaya ve çizmeye devam eder.

“Bu evrede, Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Sermet Muhtar Alus, Ercüment Ekrem Talu, Osman Cemal Kaygılı, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Fahri Celaleddin Namdar, Rami Karatay, Faruk Nafiz Çamlıbel, Nurettin Artman gibi yazarlar Ramiz, Münif Fehim, Sedat Nuri, Ratip Tahir, Salih Erimez, *Togo* ve *Aydede* kadrosundan kalmış çizerlerle, sonradan Avrupa’dan dönen Cem gibi çizerler, Ahmet

Rasim ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi ustalar göze çarpar” (Öngören, 1998: 77-78).

1928 yılında yeni yazıya geçilmesiyle Cumhuriyet dönemi mizahı, karakteristiğini oluşturmaya başlar. 1923 ve 1928 yıllarında hem yazar hem de çizer kadrolarıyla daha çok İkinci Meşrutiyet döneminin bir devamı niteliğinde olan Cumhuriyet dönemi mizahı, artık kendi kimliğine bürünür.

Öngören’in tespitine göre, 1928 yılında, mizahla ilgili basılan tek kitap, “Nafiz Nahit ile Kemal Önel’in hazırladığı *Nasrettin Hoca Hikâyeleri*” (Öngören, 1998: 81) dir. “1936 sonrasında İkinci Dünya Savaşı sonuçlanıncaya kadar uzun ömürlü olmayan birkaç mizah dergisi yayımlanmıştır. Bu devrede bir bakıma suskunluk dönemi yaşanır” (Apaydın, 2007: 332).

Mediha Berkes, İkinci Dünya Savaşı’nın Türk mizahını nasıl etkilediğini şöyle özetler:

“İkinci Dünya Savaşı boyunca Türkiye’de mizah dergiciliğinde savaşın etkileri görülür. Savaş yıllarında iktidara yakın duran mizah basını, partinin savaşın gidişine göre değişen politikalarına genellikle ayak uydurmuş, iç politikadan çok savaş üzerine mizah yapmayı tercih etmiştir. Almanya’nın güçlü olduğu yıllarda Türk mizah dergilerinde de Almanya yanlısı, anti-semttik üslup dikkat çeker. Yahudileri aşağılayan fıkralar, mizah öyküleri, karikatürler dışında mizah dergilerinde en çok üzerinde durulan konu cinsel bir meta haline getirilen kadındır.” (Berkes, 2000: 72-75).

Öngören’e göre, “İkinci dünya Savaşı’nın karikatürcüsü ve Cumhuriyet karikatürünün kurucusu, genç kuşakların gerçek öğretmeni, Cemal Nadir” (Öngören, 1998: 89) dir. 1945 yılından sonra yaşanan en önemli gelişmelerden biri ise *Markopaşa*’nın yayımlanmaya başlamasıdır. *Markopaşa*’yı, Aziz Nesin ve Sabahatin Ali birlikte çıkarırlar. Türk mizah edebiyatı için çok önemli bir adım olan *Markopaşa*’nın önemine ve içeriğine Apaydın şöyle değinir: “Cinsel içerikli mizaha hiç yer vermemesi, çizgiden çok yazı ağırlıklı bir dergi olması, *Markopaşa*’yı çağdaşı olan diğer mizah dergilerinden ayırıyordu. İlk kez bir mizah dergisinde, Cumhuriyet Halk Partisi iktidarına ve Mili Şef’e yönelik muhalif, kışkırtıcı bir tavır

sergilenmesi, Türk halkının ilgisini çekmiş, böylelikle dergi yüksek bir satış rakamına ulaşmıştır” (Apaydın, 2007: 333).

1950 yılına gelindiğinde, Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi’ni ağır bir yenilgiye uğratar. Cumhuriyet’i kuran partinin iktidarı yitirmesi, Türk demokrasi tarihi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır.

“DP’nin Türk devrimini modernleştirme projesini restorasyona tabi tutması ve uygulaması ideolojik duruşunu ortaya koyar. DP iktidarının başlangıcında mizah basını, basın üzerindeki baskıların ortadan kalkması üzerine CHP’yle hesaplaşmıştır. Örneğin *Karakedi* adlı mizah dergisi, açıkça DP yanlısı bir politika izlemiş ve CHP’ye hakaretlerle dolu yazılar ve karikatürlerde yer vermiştir. 1952 yılında yeniden yayımlanmaya başlayan *Akbaba* da, daha önce desteklediği CHP’yi iktidardan düşünce ağır bir şekilde hicvetmeye başlamıştır” (Apaydın, 2007: 334).

Bu dönemde, yukarıda bahsedilen *Karakedi* ve *Akbaba* dışında kalan iki önemli mizah dergisi göze çarpar. Bu dergiler, *Tef* ve *Dolmuş*’tur. Bunların dışında bu yıllarda önemli bir gelişme de mizah hikâyelerinde görülür. “Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Bülent Oran, Yalçın Kaya, sürekli bir mizah hikâyesi yayınına girmişlerdir. Bu dönemde, Orhan Kemal gibi edebiyatçıların, Haldun Taner gibi oyun yazarlarının da mizah hikâyesi yazdıkları görülür” (Öngören, 1998: 94-95).

Bu dönemde mizah edebiyatı açısından gelişen türlerden biri de mizahi şiirdir. Bu durumun ortaya çıkmasında da Garipçilerin önemli bir etkisi olmuştur. “Garipçiler denilen Orhan Veli ve arkadaşları, ağırlığı mizahta olan yeni bir şiir başlatmışlardır. Bu yeni akım, hemen hemen bütün ülke şairlerini etkiler. Gerçekte bu durum, savaş sonrası bütün Avrupa’yı sarmış sarsıcı bir mizah dalgasının, Türkiye’deki izleridir. Bu şiir mizahı yanında, geleneksel hiciv, taşlama edebiyatı, yine Aziz Nesin ve Ümit Yaşar’da yeni örnekler ve zenginlikler tanır” (Öngören, 1998: 96).

Şunu söylemek mümkündür ki 1950 ve 1960 yılları arasında Türk mizah edebiyatında görülen gelişme, günümüz Türk mizahının oluşumunu etkilemiştir. Bu nedendir ki Öngören, bu dönemi “mizahımız için altın on yıl” (Öngören, 1998: 96) diyerek nitelendirir.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile Demokrat Parti iktidarının devrilmesi, Türkiye tarihinin önemli dönüm noktalarından biridir. Kayalı'ya göre;

“Siyasi gelişmelerin de etkisiyle 1960-1970 aralığında, mizah dergilerinin sayısında gözle görülür bir azalma olduğu dikkat çeker. *Akbaba*, Yusuf Ziya Ortaç'ın ölümünden sonra, aralarında Aziz Nesin, Rifat Ilgaz gibi önemli mizah yazarlarının da bulunduğu bir kadroyla eskisinden daha tutarlı bir mizahla okuyucusunu arttırarak 1977 yılına kadar varlığını sürdürür. Aziz Nesin'in 1962 yılında yayımladığı *Zübük*, uzun ömürlü bir dergi olmamıştır. Ekim 1967'de yayımlanmaya başlayan *Papağan* ise *Akbaba*'ya biçim olarak benzemekle birlikte, sol çizgide bir dönem dergisidir” (Kayalı, 1994: 105-106).

1970-1980 yılları arasında mizah, kırdan kente göçün sonucunda şekillenir. Bu yıllarda televizyonun yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanması da mizah anlayışını etkileyen diğer bir etkidir.

Apaydın bu dönemde yaşanan mizah dergiciliğindeki belirgin hareketliliğe dikkat çeker ve 5 Haziran 1972'de ilk sayısını yayımlayan *Salata* ile birlikte Türk mizah basınındaki çizgi yazı dengesinin, çizginin lehine değiştiğini, ifade eder. *Salata*, Suavi Süalp'in mizah anlayışının en olgun ürünlerini içermiştir. Apaydın, bu dergiden sonra Suavi Süalp çizgisinin bir devamı niteliğinde olan, Türk mizah basınının en önemli dergilerinden biri olan *Gırgır*'dan bahseder: “İlk olarak Günaydın gazetesinde Oğuz Aral'ın hazırladığı bir mizah sayfasının adı olan *Gırgır*, Ağustos 1972'de haftalık dergi kimliğine bürünür. 1990 yılına kadar Oğuz Aral yönetiminde çıkan dergi, *Akbaba* geleneğini yıkmıştır. *Gırgır*, köyden kente göçmüş, varoşlarda yaşayan ve kenti henüz özümseyememiş kitlelere hitap eden bir mizah anlayışını temsil eder. Bu yüzden de yazılı mizaha değil, çizgi mizaha ağırlık vermiştir.” (Apaydın, 2007: 336).

12 Eylül 1980 darbesi, Türk toplumunun siyasal ve sosyal hayatını her alanda etkilediği için mizah da bu etkilenmeden payını almıştır. “Bu darbe ile CHP dâhil bütün partiler kapatılır. Danışma meclisi kurulur. Yeni bir anayasa hazırlanır ve halkoyuna sunulur. Partiler ve seçim yasaları, yeniden düzenlenir. Ortaya yeni partiler çıkacaktır. Buna göre, 1980-1990 dönemi Türkiye'de demokrasinin darbe ile yıkılmasını ve ardından demokratik yapının yeniden kuruluş süreçlerini içine alır.” (Öngören, 1998: 106).

1980 sonrası Türk mizahı, toplumsal hayattaki değişimlerden etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Sonuç olarak mizah anlayışında önemli farklılıklar ortaya çıkar. Postmodernizm, bir alanda etkisini göstermeye başlar. Hasan Bülent Kahraman, 1990 sonrası mizah anlayışında postmodernizmin etkisinden bahseder. (Kahraman, 1993: 33-41).

Apaydın, 1990 yıllarının mizah dergileri ile ilgili olarak “mizah basınında, *Gırgır*’ın devamıymış gibi görünmekle birlikte ondan çok farklı koşulların ve ideolojinin ürünü olan 1990’lı yılların mizah dergilerinde artık bütün marjinal gurup ve düşüncelere eşit mesafede duran; devleti ve toplumu bütünüyle kapsamak iddiasında olan bir yaklaşım dikkat çekmektedir” (Apaydın, 2007: 337) diyerek Türk mizah dergiciliğindeki değişimden bahseder. Bunun yanı sıra mizah dergilerinde çizginin hâkimiyetinin devam ettiğini de belirten Apaydın, bu yeni mizah anlayışıyla absürd mizahın yeniden keşfedildiği yönünde bir görüşü, ortaya koyar.

1990-2000 yılları arasında Türk mizahı, yine Televizyon etrafında şekillenir. Öngören’e göre,

“Bu dönemde televizyonda çok kanallı döneme geçilmesi ile birlikte özel kanallar reklam pastasındaki paylarını büyütme için mizahtan yararlanmak istemişlerdir. Nitekim sinema ve tiyatro destekli yerli komediler, neşeli diziler, yabancı çizgi filmler izleyicilere sunulur. Yeşilçam’ın bütün eski komedi filmleri depolardan çıkarılır. Kemal Sunal’ın komedileri gece gündüz gösterilir olur. Yeni komedi yazarları, yeni komedyenler ortaya çıkar. Mizah hikâyesi yazarları, TV dizileri için senaryolar yazmaya yönelirler. Film alanındaki kriz nedeniyle birçok yönetmen televizyona geçecektir. TV’ler karikatürden bol bol yararlanırlar. Kanal sayısında ve mizahi dizilerin yapımında bir patlama yaşanır” (Öngören, 1998: 189).

Aslında Öngören’in 1990’lı yıllardan bahsederken mizah üzerinde televizyonun etkisi için söylediği tespitler, günümüz Türkiye’sinin mizahı için de geçerli gibi görünmektedir. Ancak günümüz için televizyonla beraber internetin de etkisi söz konusudur. Bugün internet aracılığıyla çok büyük kitlelere ulaşan çeşitli sosyal medya araçları da insanları eğlendirmek, güldürmek için ve tabii en önemlisi de takip edilebilmek için mizahtan faydalanmaktadırlar.

1. BÖLÜM

ERCÜMEND EKREM TALU’NUN HAYATI ve ESERLERİ

3. 1. HAYATI

Ercümend Ekrem Talu, 9 Ekim 1888’de İstanbul’da, İstinye’de doğmuştur. Talu doğduğu şehri, dünyanın en güzel şehri; doğduğu semt olan Boğaziçini dünyanın en güzel semti; doğduğu köy İstinye’yi ise Boğaziçi’nin en güzel köyü olarak değerlendirir. Talu, nerde ve ne zaman doğduğunu, doğduğunda yanında kimlerin olduğunu, anılarında şu şekilde anlatmıştır:

“İstanbul’da, Boğaziçi’nde, İstinye’de doğdum. Bu hayatta benim ilk büyük mazhariyetimdir. İstanbul dünyanın en güzel şehri; Boğaziçi dünyanın en güzel semti; İstinye, Boğaziçi’nin en güzel köyüdür. Cihana, ilk adımımı bu üç güzelliğin içinde attım. Eski takvimle sene 1304. Teşrin-i sâni ayı.. Mağmum karlı bir pazartesi günü. Vakit akşam. Denizin mütemadi temaslarıyla cephesi yosunlanmış beyaz yalının en üst katında beni birbirine müjdeleyen üç kişidir. Annemden başka, meşhur Manas Efendi’nin zevcesiyle bir de aile hekimimiz Doktor Kampanaki” (Talu, 2005: 38).

Ercümend Ekrem Talu, Recaizâde Mahmut Ekrem’in oğludur. Talu’nun böyle ünlü bir şair ve devlet adamının oğlu olmasını bazı edebiyat tarihçileri bir avantaj, bazıları ise bir dezavantaj olarak değerlendirir. Bu durumu, avantaj olarak değerlendiren edebiyat tarihçilerine göre, Talu’nun eğitim hayatını, dönemin ünlü edebiyatçılarıyla babası vasıtasıyla tanışması şekillendir.

Recaizade Mahmut Ekrem, Ercümend Ekrem’in doğumundan *Zemzeme* adlı kitabının iç kapağında şu şekilde bahsetmiştir: “1306 sene-i hicriyesi mah-ı rebiü’l-âhirinin altıncı ve 1304 sene-i mâliyesi şeh-i teşrini sâninin yirmi sekizinci pazartesi günü akşam ezanına çeyrek kalarak bir oğlum dünyaya geldi ve Ahmed Kemâl Ercümend tesmiye olundu” (Parlatır, 1995: 37).

Ercümend Ekrem Talu'nun asıl ismi, Ahmet Kemal Ercümend'dir. Talu, Kemal adını babasının en yakın arkadaşlarından olan Namık Kemal'den alır. Zira Namık Kemal de kendi oğlu Ali Ekrem'e, Ekrem adını vermiştir. Talu'nun ailesindeki kişiler, onun üç isminden kendilerine yakın bulduklarını seçip ona seçtikleri isimle seslenmişlerdir. Talu, bu durumu *Yarım Ay* isimli dergide yayımlanan "Çocukluğum" başlıklı yazısında şu şekilde dile getirir:

"Doğduğum sırada Sakız'da bulunan Namık Kemâl, ağır hasta idi. Babam, dünyada her varlıktan üstün tuttuğu bu büyük dostunun o anda bir cemilesini hatırlattı ve mukabele etmek istedi. Kemal, oğlunun adını Ekrem koymuştu. Ben de Ahmet Kemâl oldum. Ve ailemizdeki nadir, duyulmamış ad koymak ananesini de terk etmemiş olmak için bir müddet sonra Ahmet Kemal'e bir de Ercümend ilave ettiler.

Bu üç isimden annem Ahmet'i benimsemiş. Anam, kaba sofu değil fakat pek mutekkitti. Babam Mahmut Ekrem, küçük ağabeyim Mehmed Nijad, ben de Ahmet Ercümend olunca o bundan bir falî hayır görmüş: 'Sen Ahmet ve Mahmut ve Mehmet'sin efendim!' mısraını evimizde temsil eden üç sevgili mevcuttan Peygamber'in manevî himayesine mazhariyet umuyordu" (Talu, 1941: 17).

Recaizade Mahmut Ekrem, oğlu Ercümend'e, Nijad Ekrem'e gösterdiği kadar ilgi göstermez. Oğlunun doğduğu gece yanında olmayan Ekrem, daha sonra gördüğü oğlunu beğenmez. Talu, anılarında babasının doğduğu zaman ona karşı nasıl bir tavır takındığından bahseder:

"Babam evde yokmuş. Bir gece evvelden turne ile ilk defa Türkiye'ye gelen meşhur Fransız artisti 'Sarah Bernhardt'ı görmek için şehirde kalmış. Zaten sevgili babacığımın günahına girmeyeyim amma sevgili Nijad'ının üstüne gelecek, ona vakfedilmiş sevgiyi ikiye bölecek bir evladın doğumunda olsun bulunmamakla sevgili Nijad'ına galiba bir cemile yapmak istemiş olacaktı.

Ne ise. Geç vakit o da gelmiş. Beni kucığına vermişler. Almış, bakmış, bakmış. Ve beğenmemiş. Zira onun nazarında tek çocuk Nijad. Zaten Nijad da kardeşini beğenmemiş. O da küçücük dudaklarını bükmüş ve 'Bak! Kardeşin sana neler getirdi!' diye eline sundukları oyuncakları, Frengistan elçisinden peşkeş kabul eden bir reis efendinin mağrur edasıyla alıp gitmiş" (Talu, 1941: 17).

Baba ilgisinden yoksun büyüyen Ercümend Ekrem'in hayatında, annesi Ayşe Güzide Hanım'ın önemli bir yeri vardır. Özellikle eğitim hayatında Arapça, Farsça, Fransızca biraz da Ermenice bilen Ayşe Güzide Hanım'ın önemli katkısı olmuştur. Bunun yanı sıra Ayşe Güzide Hanım, babası tarafından ihmal edilen Ercümend

Ekrem'e babasının ilgisizliğini sezdirmemek için elinden geleni yapar. Talu, bu durumu şu şekilde anlatmıştır:

“Babam daha çok Nijad’a düşkündü. Yıllarca hasretini çektiği, tam manasıyla baba olmak zevkini ona o tattırmıştı.
Çocuk konuşur mu? Koşar mı? Oynar mı? Neşesiyle evin için doldurur mu? Piraye ile Emced mücessem his olan Recaizade'nin titrek dudaklarına kadar yükselen bu sualleri cevapsız bırakmışlar, hatta onlara menfi cevaplar vermişlerdi.
Hâlbuki Nijad, konuşuyordu, koşuyor, oynuyor, neşesiyle evin içini dolduruyordu işte! Binâenaleyh o bir dahi, fevkalbeşer bir mahlûktu. Zira üstadın emellerini tamamiyle tahakkuk ettirmişti.
Hep bunlardan dolayı Nijad'ı babam delicesine seviyor, o kıskanmasın, gücenmesin diye beni ihmal eder gibi görünüyordu.
Bu gibi yanlış düşünceler herhangi bir babadan sadır olabilir. Lakin ana evlatlarının arasında böyle bir farkı, bir iyiliği kabul eder mi? Asla!
Hele anneciğim gibi şuurlu, duygulu ve merhametli bir kadın olursa!
İşte anam on beş buçuk yıl, gizli gizli için için bu hicramı da çekti. Ben hiçbir şeyin farkında olmadığım halde, sezer de içlenirim diye hemen bütün şefkatini bana hasr, bütün ihtimamını bana vakfetti” (Talu, 1941: 132)

Ercümend Ekrem Talu doğduğunda, Sunullah Emced ve Nijad Ekrem olmak üzere iki kardeşi vardır. Sunullah Emced, dadısının dikkatsizliği sonucu bir kaza geçirmiş, bir buçuk yaşında yatalak olmuş ve yaşamının sonuna değin konuşamamıştır.

Talu ve ailesi öncelikle İstinye'de vapur iskelesine yakın beyaz bir yalıda yaşarlar. Üç yaşındayken Büyükada'ya taşınırlar. Büyükada'ya taşınmalarını Recaizade Mahmut Ekrem Bey'in dinlenmesi için İkinci Abdülhamit istemiştir. Recaizade ve ailesi yaklaşık iki yıl Büyükada'da kaldıktan sonra İstinye'ye dönerler ve Talu ilköğrenimini yapmak üzere İstinye İptidai Mektebi'ne gönderilir. Talu'nun eğitim hayatında mektepler kadar babasının yakın çevresinde bulunan sanatçıların önemli katkısı olmuştur. Onun yetişmesinde, eğitiminde İstinye'deki yalı ve Firuzağa'daki konakta ağırladıkları sanat çevresinin etkisi yadsınamaz. Talu, konaklarındaki bu eğitimin dışında Tevfik Fikret ve İsmail Safa'dan dersler almıştır.

Talu'nun daha çocukken dikkat çeken en önemli yeteneklerinden biri dil öğrenme yeteneğidir. Bu yeteneğin fark edilmesinin ardından Recaizade Mahmut Ekrem Talu'ya Fransızca, Rumca, Almanca ve İngilizce öğretir. Bunun yanı sıra Talu, bu dillerle ilgili özel dersler de alır.

Talu ve ailesini, özellikle Recaizade Mahmut Ekrem'i derinden sarsan hadise, 1900 yılında Nijad Ekrem'in hayata gözlerini yummasıyla gerçekleşir. Bu olaydan bir süre sonra aile, yeniden Büyüka'da'ya taşınır. 1905 yılında Galatasaray Lisesi'ni bitiren yazar, daha sonra Paris'e gider. Burada bir süre öğrenim gördükten sonra İstanbul'a döner. İstanbul'a döndüğünde annesinin evlerinden ayrıldığını öğrenir. Babasıyla Cihangir'deki konakta yaşayan yazar, 14 Ekim 1908'de Abidin Dino Paşa'nın kızı Feriha Hanım'la evlenir. 1909 yılında oğlu Muvakkar, doğar.

Talu'nun çalışma hayatı, çok çeşitli yerlerde geçmiştir. İlk olarak Memurin Şubesi'nde çalışmaya başlayan yazar, daha sonra Pul Şubesi'nde mütercim olarak çalışır. Bu görevinden sonra Meclis-i Âyan mütercimliğine atanan yazar, İkinci Meşrutiyet'ten sonra Ahmet Rasim'in aracılığıyla gazeteciliğe başlar. 1909 yılından itibaren *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde makaleler ve Fransızca çeviri öyküler yayımlar. 1908-1910 yılları arasında *Resimli Kitap*, *Musavver Hale*, *Ümmet*, *Donanma* gibi dergilerde az sayıda çeşitli türlerde yazılar yayımlar. 26 Aralık 1916'da babasını kaybeden yazar, bir süre *Yeni Gazete*'de çalışır.

Ercümend Ekrem, 5 Mart 1919'da Hariciye Nezareti Matbuat Umum Müdürlüğü'ne, Ağustos 1919'da Eskişehir Mutasarrıflığı'na atanır. Talu, Türkiye Büyük Millet Meclisi açıldıktan sonra Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi'nde çalışmaya başlar. Cumhuriyet'in ilanına değin takma adlarla da olsa yazarlık serüvenine devam eden yazar, *İnci*, *Alay*, *Diken*, *Güleryüz*, *Akbaba* gibi Kurtuluş Savaşı'nı destekleyen mizahi dergilerde yazmıştır. 1929 yılında ilk eşi Feriha Hanım'ı verem hastalığı nedeniyle kaybeden yazar, aynı yıl Şehremini Rıdvan Paşa'nın kızı Hatice Hanım'la evlenir. 1931 yılında Hatice Hanım'la evliliğinden kızı Esin Talu dünyaya gelir (Talu, 2005: 18-20).

1931-1933 yılları arasında Varşova Büyükelçiliği'nde çalışan yazar, ailesiyle birlikte buradan döndükten sonra Moda'da oturmaya başlar. 1936-1937 tarihleri arasında Siyasal Bilgiler Okulu'nda Fransızca öğretmenliği yapar. Sık sık yaşanan görev değişiklikleri nedeniyle ailevi bir takım sıkıntılar yaşayan Talu, bu yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü'nde, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, Ankara Hukuk Fakültesi'nde dersler verir. Ailesini de Ankara'ya getiren yazar, çeşitli okullarda dersler verirken bir yandan da gezici konferansçı olarak çeşitli Halkevlerinde çalışır.

Talu'yu bahsedilen yoğun çalışma temposu, yorar. Bir konferans için Mersin'e giderken yolda rahatsızlanır. Mersin Devlet Hastanesi'ne kaldırılır, bir süre tedavi görür. 1943 yılında Hatice Hanım'la ayrılır. Talu, kızı Esin'i de yanına alır ve Galatasaray Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yapmaya başlar. Esin Talu da burada öğrenci olur. Baba-kız, Tokatlıyan Otelinde yaşarlar. On iki yıl kızıyla birlikte bu otelde yaşayan Talu'ya dost indirimi yapılmıştır. Bu dost indirimi sayesinde otelde kalabildiklerini Esin Talu, şu şekilde anlatır:

“Tokatlıyan Otelinin işleticisi Mıgırdıç Tokatlıyan Efendi'nin damadı Nikola Medoviç, Ercümend Ekrem'in çok eski dostudur. O tarihte İstanbul'un üç büyük otelinden bir olan Tokatlıyan'da Otelinde yaşamak, savaş yılları olduğu için otel boş bile olsa Galatasaray Lisesi'ne edebiyat öğretmeni olarak atanmış ve bir de *Son Posta* gazetesinde günlük yazı yazan bir insanın maaşıyla üstesinden gelebileceği bir iş değildir. Medoviç'in dostluk indirimi Ercümend Ekrem'i pek çok zahmetten ve kaygıdan kurtarmıştır. Bu, o dönem büyük otellerinin sıkça uyguladıkları bir şeydir. Park Otelinin Karabet Efendisi'nin dostluğu olmasa şair Yahya Kemal de ömrünü Park Otel'de geçirebilecek durumda değildir” (Talu, 2005: 29).

Talu, belki de yorgunluğun etkisiyle iki kez kalp krizi geçirir. 1948 yılında İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nin meslek hayatının ellinci yılını kutladığı Talu, 1950 yılında kendi isteğiyle Galatasaray Lisesi'nden emekliye ayrılır. Galatasaray Lisesi'nden ayrılırken duygularını şu şekilde dile getirir:

“Dokuz yaşında kapısından içeri girdiğim mektebimden altmış üçümde ayrılıyorum. O vakit benim gözümde hayat istikbaldi, şimdi mazi oldu. Uzun yılların ağır yükü altında, alnım gene dik fakat vücudum yakınlığını hissettiğim toprağa doğru eğik olduğu halde o maziye bir defa daha daldım.
(...)
Ve artık mektebimden ayrılırken bu ayrılığın her ayrılığa benzemediğini hissediyorum ve teselli buluyorum” (Talu, 2005: 30).

Emekliye ayrıldıktan sonra sağlık durumu giderek kötüleşen Talu, kalp yetersizliğinin yanı sıra siroz hastalığına da yakalanmıştır. Rahatsızlığının artması üzerine önce İtalyan, sonra da Fransız Hastanesi'ne kaldırılır. 16 Aralık 1956 tarihinde hayata gözlerini yuman Talu için iki gün sonra Galatasaray Lisesi'nde bir

tören yapılmıştır. Daha sonra Şişli Camii'nde kılınan cenaze namazının ardından Zincirlikuyu'daki aile mezarlığına defnedilmiştir. (Talu, 2005: 34)

3. 2. ESERLERİ

Ercümend Ekrem Talu, lise yıllarında başladığı yazı hayatını, ömrünün sonuna kadar devam ettirmiş üretken bir yazardır. İlk yazısını 1901 yılında, Galatasaray Lisesi'nde bir öğrenciyken yayımlar. İlk olarak *Çocuklara Mahsus Gazete*'de, “*İki Öksüzün Sergüzeşt-i Hazinesi*” başlıklı bir dizi çevirir. Bu yıllarda yazmış olduğu anılarda çocukluk yıllarından ve ağabeyi Nijad Ekrem'den bahseder.

Talu, İkinci Meşrutiyet'ten sonra Ahmet Rasim'in aracılığıyla *İkdam*'da çalışmaya başlar. *İkdam*'ın yanı sıra *Tercüman-ı Hakikat*'te de makaleler ve Fransızca'dan çeviri öyküler yayımlar. Bu gazetede hemen hemen her gün “Bugün de Bu” başlıklı yazıları çıkar. *Resimli Kitap*, *Ümmet*, *Donanma* gibi dergilerde az sayıda da olsa bazı yazıları yayımlanır. Kurtuluş Savaşı'nın yaşandığı yıllarda, *İnci*, *Alay*, *Güleryüz* ve *Akbaba* gibi dergilerde yazılar kaleme alır (Talu, 2005: 19-20).

Alaattin Karaca, yazarın mütareke dönemindeki en önemli yayım faaliyetinin Aka Gündüz'le birlikte çıkardığı *Alay* adındaki mizahi gazeteyle gerçekleştiğini belirtir ve şöyle devam eder:

“İlk sayısı 10 Kanun-ı sani 1336 (1920)'de basılan bu gazetede Ercümend Ekrem, ‘Âşık’ takma adıyla Damat Ferit Kabinesini ve Milli Mücadele'ye karşı çıkan gazeteci Ali Kemal'i hicveden yazılar, şiirler kaleme alır.

Ocağın yıkdın eyvanın Hulagu Han mısın kâfir

O ma'hud hud fırkayı tuttun ona hayran mısın kafir

gibi dizeleri Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın tutanları ve Ali Kemal'i hicveden mizahi şiirlerine

çarpıcı bir örnektir. Talu, bir diğer şiirinde de yeni seçilen milletvekillerini şöyle uyarır:

Baş Eğip her şeyi kabul etmekle beyler eskiden

..çtılar eslafınız bu ülkenin eyvanına.

Şimdilik hoş geldiniz, lakin hazırdır milletin

Laneti benzerseniz evvelki mebusanına” (Talu, 2005: 21).

Talu, gazetelerde tefrika halinde yayımlanan bazı eserlerini sonradan kitap haline getirmiştir. *Alay*'da manzum hicivleri, mizahi öyküleri ve kısa komedileri yayımlanan yazar, 1920 yılında mizahi yazılarından oluşan ve İstanbul'un işgal

yıllarında yaşanan çeşitli toplumsal ve siyasal olayları konu edinen *Evliyâ-yı Cedîd* adlı kitabını bastırır. Talu'nun *Alay* kapandıktan sonra çalışmaya başladığı *Diken* isimli dergide, *Viraneler* ismiyle tefrika edilmeye başlanan romanı, daha sonra *Kopuk* adıyla 1922 yılında basılmıştır.

Talu, *İnci* ve *Güleryüz* isimli dergilerde de bazı kısa öyküler ve komediler yayımladıktan sonra ünlü mizah dergisi *Akababa*'ya geçer. Bu dergiyi, Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon 1922 yılından itibaren birlikte çıkarmaya başlamışlardır. Talu'nun *Akababa* çevresine girişi Ortaç, tarafından şu şekilde anlatılmıştır:

“Ercümend boştaydı o zaman. *Akababa* için yazı istedim. Hiç nazlanmadan kabul etti. Üç gün sonra bir hikâye getirdi, bir *Evliyâ-yı Cedîd* birkaç da küçük fıkra. Bunlar iyi cins beyaz kâğıt üstüne, yazılmamış, basılmıştı sanki” (Ortaç, 1963: 145).

Talu'nun mizahi yönü hakkında da bilgi veren Yusuf Ziya Ortaç, şunları söyler: “Biraz orta oyunu nüktecisi, biraz meddah, biraz komik ama tatlı, çok verimli, yerli bir komik. Bütün taklitleri kusursuz yapardı. Ercümend Ekrem: Acem, Laz, Çerkez, Yahudi, Ermeni” (Ortaç, 1966: 99).

Talu, çalıştığı gazetelerden biri olan *Vakit*'te, “*Ramazan Musahabeleri*”, “*Zeyli Evliyâ-yı Cedîd*” başlıkları altında yazılar kaleme alır. *İleri* isimli gazetede, *Gün Batarken* (1. baskı 1920), *Sabir Efendi'nin Gelini* (1. baskı 1921), *Kopuk* (1. baskı 1922), *Asriler* (1. baskı 1922), *Kan ve İman* (1. baskı 1925) isimli eserlerini tefrika halinde yayımlar. *Dersaadet* isimli gazetede de yazıları çıkan Talu, burada *Viraneler* isimli romanını tefrika ettirmesinin yanı sıra mizahi öykülerini de yayımlar. Talu'nun *Vatan* gazetesinde çalışırken kaleme aldığı “*Ramazannâme-i Evliya*” başlıklı yazılar, daha sonra *Zeyli Evliyâ-yı Cedîd* (1925) adlı kitapta toplanmıştır.

Ercümend Ekrem Talu, asıl şöhretini *Evliyâ-yı Cedîd* ve *Meşhedi* serileriyle kazanır. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'nde Talu'nun *Evliyâ-yı Cedîd*'le nasıl bir şöhret kazandığı şu şekilde anlatılmıştır:

“Cumhuriyet devri Türk mizahının ustalarından olan Ercümend Ekrem, asıl şöhretini 1920 yılında *İleri* gazetesinde tefrika edilen *Evliyâ-yı Cedîd* ile yaparken uzun süre kendisinden aynı isimle veya *Evliyâ-yı Sani* olarak bahsettirmiştir. On yedinci yüzyılın meşhur seyyahı Evliya Çelebi'yi yirminci yüzyıla getirerek onun üslubunu takliden ve onun diliyle devrin İstanbul'unu, teknolojik yeniliklerini, sosyal olaylarını hatta o

zaman için açıkça söylenemeyecek birçok hakikatini temas ve tenkitle bu sahadaki gücünü ispat etmiştir. *Evliyâ-yı Cedid* o kadar çok rağbet görmüştür ki tefrika edildiği yıl kitap haline getirilmiş, aynı yıl (1920) ikinci baskısını yapmış ve daha sonra da yazar *Zeyl-i Evliyâ-yı Cedid* (1925) adıyla bu fıkralarını devam ettirmek zorunda kalmıştır” (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1998: 217).

Ercüment Ekrem Talu, *Evliyâ-yı Cedid* serilerinde Evliya Çelebi'nin üslubunu taklit ederek değişen İstanbul'u komik bir şekilde değerlendirmiştir. Abide Doğan, iki eseri ayrı ayrı inceler. On yedi bölümden oluşan *Evliyâ-yı Cedid*'de yer alan konuları dört başlık altında toplar. Bu başlıklar şunlardır:

1. Garip ve acayipliklerle dolu bir şehir olan İstanbul'da Evliyâ'yı hayrete düşüren simendifer, tramvay, gazete, telefon, elektrik, uçak, asansör ve yeni İstanbul köprüsü gibi teknolojik yenilikler.
2. İstanbul'un özellikle Beyoğlu'nun eğlence hayatı, bilardo, kumar ve tombala oyunları.
3. Bolşevik ihtilalinden sonra İstanbul'a gelen Rusların Beyoğlu ve Adalarda'ki farklı ve ilginç yaşamları.
4. İstanbul'daki basın-yayın tiyatro ve sinema faaliyeti. Şair ve yazarlar (Doğan, 2005: 15-16).

Abide Doğan, otuz üç bölümden meydana gelen *Zeyl-i Evliyâ-yı Cedid*'de, Talu'nun üzerinde durduğu konuları, beş başlık altında inceler:

1. Günün siyasi ve sosyal gelişmeleri
2. İstanbul'un özellikle Beyoğlu'nun güzellikleri, acayiplikleri, eğlence, gezinti ve alışveriş yerleri ile bu merkezlerin ilgi çekici kadınları.
3. Müzik, tiyatro, opera, operet
4. Spor
5. Şaşkınlık yaratan teknolojik yenilikler (Doğan, 2005: 19-21).

Talu, Cumhuriyet'in ilanından sonra da çeşitli gazete ve dergilerde roman ve hikâyeler yazmayı sürdürür. Bu dönemde, *Akbaba*, *Güneş*, *Resimli Ay*, *Muhit*, *Asri Türkiye Mecmuası* gibi dergilerde yazıları yayımlanan Talu, “Karga”, “Evliyâ-yı Cedid”, “Çekirge” gibi takma adlar kullanır. *Akbaba* dergisinde, *Meşhedi'yle Devriâlem* (1. baskı 1927), *Meşhedi Arslan Peşinde*, *Evlere Şenlik* gibi romanlarını ve *Gün Doğmayınca* adlı uzun öyküsünü tefrika eder. Talu'nun romanlarından olan

Kundakçı (1. baskı 1926) *İkdam*'da; *Gemi Arslanı* (1. baskı 1928) ise *Vakit*'te tefrika edilir (Talu, 2005: 27).

Talu'nun Evliya Çelebi'nin üslubunu taklit ederek komiği yakaladığı eserleri kadar başarılı olduğu bir başka serisi de, Meşhedî ve Torik Necmi tiplerinin yer aldığı yapıtların yayımlanmasıyla ortaya çıkar. Talu Meşhedî ve Torik tipleriyle o güne kadar belki de hiçbir Türk roman yazarı tarafından bu kadar net çizilmemiş iki komik tipi ortaya çıkartmıştır. Yazarın tanınmasında çok önemli bir yere sahip olan yapıtlarda komik, birbirine zıt iki tipin karşılaştırılmasıyla oluşur. İran'lı Meşhedî'nin en önemli özellikleri; saf olması, aşırı mübalağa yapması ve bozuk bir Azeri lehçesiyle konuşmasıdır. Meşhedî'yle zıt bir yapıya sahip olan Torik Necmi ise mahallenin bitirim delikanlısı ya da safdil bir İstanbul külhanbeyi tipini, yansıtır. Meşhedî ve Torik'in maceraları *Meşhedî Arslan Peşinde*, *Meşhedî ile Devriâlem* romanlarının yanı sıra *Meşhedî'nin Hikâyeleri* isimli hikâye kitabında yer almıştır. Cevdet Kudret'e göre, "imzasız basılan *Meşhedî Polis Haftıyesi* (1932) ve 'Çimdik' (Yusuf Ziya Ortaç) takma adıyla yayımlanan *Meşhedî Ankara'da* (1933) adlı eserler, Ercüment Ekrem Talu'nun değildir" (Kudret, 1959: 221).

Alaattin Karaca, Talu'nun romanlarının konularını ve Meşhedî Cafer'le Torik Necmi tipini şu şekilde değerlendirmiştir:

"Romanlarında, Batılılaşmanın Osmanlı ailesi üzerindeki olumsuz etkilerini, Mütareke döneminin sıkıntılı günlerini, Kurtuluş Savaşı'nı, siyasi dalkavuklukları, eski İstanbul'daki yoksul insanları, köprü altı çocuklarını, aşkları, sonradan görme zenginlerin yaşamlarını, kabadayılardan, Torik Necmi ile Meşhedî adlı ünlü mizah kahramanlarının maceralarını ele almış, imparatorluktaki Acem, Arnavut, Ermeni, Rum ve Yahudi gibi azınlıkları kendi şivelerine göre konuşturmada başarılı olmuştur. Roman ve öykülerinde canlandırdığı Meşhedî ve Torik Necmi tipleri, edebiyatımızın en canlı ve renkli mizahi kahramanlarıdır" (Talu, 2005: 9).

Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarına konuları açısından bakıldığında *Kan ve İman*, *Gün Batarken* gibi Milli Mücadeleyi ele alan eserlerinin yanı sıra toplumsal konuları işleyen romanlarının (*Sabir Efendi'nin Gelini* vb.) olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte bir mizah yazarı olarak tanınan yazarın mizahi

romanları ön plandadır. Cevdet Kudret, Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarını yazılış amaçları ve konuları bakımından ikiye ayırır:

- “a. Toplumsal konuları işleyen romanlar (Sabir Efendi'nin Gelini, Kopuk, Asriler, vb.) Batılılığın yanlış anlaşılması, kimsesiz çocukların bakımsızlığı, bürokrasi, vb. gibi ciddi birer toplum sorunu üzerinde durulan bu romanlarda, Hüseyin Rahmi geleneğine uyularak, ciddi ile mizah iç içe yürütülmüş; mizah sırası düştükçe, parça parça verilmiştir. Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim geleneğine bağlanışın bir sonucu olarak bu romanlarda genellikle eski İstanbul'un yaşayışı ele alınmış, *Edebiyat-ı Cedide*'nin salon kişilerine karşılık kenar mahallelerin orta halli ve yoksul kişileri, kendi çevrelerini adetleri, inançları, dilleri ile yansıtılmıştır.
- b. Doğrudan Doğruya mizah amacıyla yazılan romanlar (*Meşhedi ile Devriâlem*, *Meşhedi Arslan Peşinde* vb.). Baştan aşağı mizah havası içinde yazılan bu eserlerde, yukarıda sözü edilen yerli tipler, abartılmış bir olay içinde canlandırılmış, şive taklitlerine daha geniş ölçüde yer verilmiştir” (Kudret, 1959: 222-223).

Ercüment Ekrem Talu'nun eserlerinin büyük bir bölümünün tefrika halinde yayımlanması bu eserlere ulaşmada bir takım sıkıntılar yaşanmasına ve yazarın belki de daha az tanınmasına neden olmuştur. Yazar, Cumhuriyet'in ilanından sonra bazı eserlerini kitap olarak bastırmaya çalışmıştır. Yazarın bastırabildiği eserlerden bazıları; *Teravihden Sahura* (1. baskı 1923), *Sevgiliye Masallar* (1. baskı 1925), *Kız Ali* (1. baskı, 1926), *Meşhedi'nin Hikâyeleri* (1. baskı, 1926), isimli öyküleridir. Bu öykülerin yanı sıra fıkralarını topladığı *Güldüren Kitap*'ı (1. baskı, 1927), *Erenler* (1. baskı 1926) adlı üç perdelik tiyatro eserini ve *Şevketmeab* (1. baskı, 1925), *Kan ve İman* (1. baskı, 1925), *Kundakçı* (1. baskı, 1926), *Meşhedi'yle Devriâlem* (1. baskı, 1927) isimli romanlarını bastırmıştır.

Ercüment Ekrem Talu'nun 1933 yılından sonra *Yedigün*, *Akbaba*, *Yarım Ay*, *Edebiyat Âlemi*, *Yeni Mecmua*, *Foto Magazin*, *Servet-i Fünûn*, *Uyanış*, *Yeni Türk Mecmuası*, *Türkiye Turing Otomobil Kurumu* gibi dergilerde yazıları çıkmıştır. Yazarın *Akbaba*'da tefrika ettiği romanlardan biri *Güzel Eleni*'dir. Bu eserden sonra *Meşhedi Yıldızlar Altında* adlı uzun öyküsünü, *Kodaman*, *Beyoğlu*, *Papeloğlu* adlı romanlarını tefrika eder. *Akbaba*, Talu için çok önemli bir dergidir. Bu derginin onun için önemli olmasının nedenlerinden biri dönemin ünlü mizah yazarlarıyla (Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Necdet Rüştü Efe, Halil Nihat Boztepe, Selami İzzet Sedes, Abdülbaki Fevzi) aynı çevrede olmasının yanı sıra en güzel eserlerini bu dergide yayımlamış olmasıyla da ilgilidir.

Talu'nun roman ve öykünün yanı sıra sık kullandığı bir tür de “anı”dır. Talu'nun 1933'ten sonra kaleme aldığı anılarından bazıları, *Yarım Ay* ve *Edebiyat Âlemi*'nde yayımlanmıştır. Bu anılar, 2003 yılında *Geçmiş Zaman Olur ki* ismiyle Alaattin Karaca tarafından kitap halinde basılmıştır. Talu'nun 1933'ten sonra çalıştığı gazetelerden bazıları *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Tan*, *Yeni Sabah* ve İzmir'de çıkan *Anadolu* isimli gazetelerdir. *Cumhuriyet*'te, “Bugün de bu” başlıklı günlük fıkralar kaleme alan yazarın bu gazetede *Bu Gönül Böyle Sevdi* (1. baskı 1941) adlı romanıyla Stefan Zweig'dan çevirdiği *Korku*, *Leoparalla*, *Bir Sanatın İçi Yüzü* adlı çeviri romanları da yayımlanır. Yazarın daha sonra *Beyaz Şemsiyeli* (1. baskı 1939) ismiyle basılacak romanı ise *Son Posta*'da “*Ah Ne Baygın Bakışın Var, A Beyaz Şemsiyeli*” başlığıyla tefrika edilen romanıdır. Talu, kitap olarak basılmayan *Evvel Zaman İçinde* isimli romanını ise *Yeni Sabah*'ta tefrika halinde yayımlar. (Karaca, 2005: 15-33).

Talu'nun, 1933'ten sonra da bazı eserlerini bastırma gayreti içinde olduğu görülür. Talu'nun 1933'ten sonra bastırabildiği eserleri şunlardır:

Meşhedi Arslan Peşinde (1. baskı, 1934), *Kodaman* (1. baskı, 1934), *Papeloğlu* ((1. baskı 1938), *Beyaz Şemsiyeli* (1. baskı, 1939), *Bu Gönül Böyle Sevdi*, *Çömlekoğlu ve Ailesi* (1. baskı, 1945) adlı romanlarını; Stefan Zweig'den çevirdiği *Korku* (1. baskı 1944); Swift'ten çevirdiği *Cüceler ve Devler Memleketi'nde Gülliver'in Seyahatleri* (1. baskı, 1946)'ni; *Yedigün* dergisinin yayınları arasında çıkan Münif Fehim'le beraber hazırladıkları eski İstanbul'daki yaşamı, gelenek ve görenekleri ele alan yazılardan ve resimlerden oluşan *Dünden Hatıralar* adlı kitabını; CHP Konferansları dizisinden çıkan *Gazete* (1. baskı 1939) adlı yapıtını bu dönemde kitap halinde bastırmıştır” (Talu, 2005: 33).

2. BÖLÜM

ERCÜMENT EKREM TALU'NUN MİZAHİ ROMANLARINDA MİZAH ÇEŞİTLERİ

Mizah çeşitleri, mizah yapma yolları olarak düşünülebilir. Mizah çeşitlerinden bahsetmeden önce sıklıkla karıştırılan iki kavram olan mizah türleri ile mizah çeşitlerinin ayırımından bahsetmek yerinde olacaktır. Mizah türleri olarak “fıkra”, “karikatür”, “mizahi şiir”, “mizahi hikâyeden” bahsedilebilirken, mizah çeşitleri olarak “latife” “nükte”, “hiciv”, “şaka”, “alay-istihza”, “iğne-taş-ironi”den bahsetmek mümkündür. Çoğu zaman mizah anlamında bile kullanılabilen bu kelimeler, aslında mizahın farklı yollarla yapılmasını ifade eden mizah çeşitleridir. Sonuç olarak mizah, bu çeşitlerden birisinden yararlanılarak yapılır.

Ferit Öngören’e göre mizah çeşitleri, bir adlandırma olarak; latife, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv, alay, halt gibi biçimleri; matrak, dalga, gırgır, curcuna gibi mizahi durumları işaret etmek amacıyla kullanılmıştır (Öngören, 1998: 31). Çalışmanın bu bölümünde mizah çeşitleri başlıklar halinde tanıtılacak ve Ercüment Ekrem Talu’nun romanlarında, komiğin ortaya çıkarılmasında bu mizah çeşitlerinden nasıl yararlandığı açıklanacaktır.

2.1. NÜKTE

Nükte, “anlamı kolayca ve herkes tarafından anlaşılmayacak derecede gizlenmiş sanatlı, hoşça giden sözlerdir. Nüktelerde bir fikir söylenecekse bu kinayeli bir biçimde ifade edilir. Böylece muhatabı incitme, kırma tehlikesi ortadan kalkmış olur” (Karataş, 2004: 358-359).

Arthur Costler, nüktenin içinde bulunduğunu varsaydığı “yaratıcılık, icat etme ve zekâ” gibi özelliklere dikkat çekerek “nükte (witticism) sözcüğünün, özgün anlamının icat etmekte ustalık olan zekâ (wit) sözcüğünden türediğini” (Costler, 1997: 5) ifade eder

Nüktenin ne olduğuna değindikten sonra Türk Edebiyatı'nda ya da Türk insanının hayatında nüktenin nasıl ve ne kadar yer aldığına bakmak faydalı olacaktır. Özellikle Osmanlı Dönemi'nde nükteli bir şekilde konuşmanın uygun olmadığı yönündeki genel kanı nedeniyle nüktenin halk arasında bu dönemde pek de gelişemediği görülür. Cemal Kutay, mizahın ve nüktenin Türk Edebiyatı'nda özellikle Osmanlı Dönemi'nde gelişemediği düşüncesini şu şekilde açıklar: “Dar kalıplar içine itilen, fakat insanlığın düşünce zarafetini temsil eden mizah, musiki ve raks gibi türler, asırlarca dar kafalılığın içinde sıkışmış kalmış... Nükteler, yüksek sesle söylenemez olmuş... Bazen kalın ciltlerin ifade edemediğini bir tebessüme sararak hafızalara yerleştirmek kudretinde olan zekâ belirtileri çatık kaşların ve yapmacık ciddiliğın korkusuyla sahiplerinin kafasının içinde sönmeye ve ölmeye mahkûm edilmiş” (Kudret, 1970: 6).

Nejat Muallimoğlu da Cevdet Kudret'in tespitlerine katıldığını belirttiğinden sonra ünlü dünya politikacılarının nüktelerine yer verdiği *Politikada Nükte* adlı eserinde, nüktenin en çok girmesi gereken yere yani Türk politika hayatına bile giremediğinden bahseder. Muallimoğlu, Ömer Seyfettin'in kendi dönemindeki politikacıları değerlendirdiği bir mektuptan da örnek verir. Seyfettin döneminin nükte yapamayan politikacılarının bulunduğu ortamlarda yer aldığında kendini nasıl hissettiğini şöyle ifade eder: “Onların hangisiyle bir arada bulunsam kendimi, penceresiz ve kapısız bir kümeste zannediyorum” (Muallimoğlu, 1976: 17).

Muallimoğlu'na göre, nüktenin Türk insanının hayatında gelişmemesi olumsuz bir durumdur çünkü nükte yapmak insan hayatında bir zorunluluktur. Nükte, insan hayatı için zorunludur çünkü nükte insan için faydalıdır. Nükte, “insanları hayvanlardan ayıran en önemli iki özelliğın yani düşünebilme ve gülebilmeyin ortaya çıkmasını sağlayarak insanı fikirler ve kelimeler arasındaki diğer insanların göremediği aptallık ve komiklikleri görebilecek sezgi kabiliyetine kavuşturur. Böylece nükte, zekâ ve cesaret yolunda insana ışık tutabilir” (Muallimoğlu, 1976: 24).

Öngören nükteyi, “bir sözün bir düşüncenin yanlış olması halinde ya da bir açık verildiğinde, karşımızdakinin hak ettiği imkân” (Öngören, 1998: 31) olarak açıkladıktan sonra nüktelerin içinde yer alan zarafete dikkat çekerek nüktelerin zarif

oluşlarıyla ölçüldüklerini belirtir. Öngören'in Cevdet Kudret ve Nejat Muallimoğlu'nun görüşlerinden ayrıldığı bir nokta vardır ki o da nüktenin Türk toplumunda nasıl karşılandığı ile ilgilidir. Kudret ve Muallimoğlu, yukarıda da değinildiği gibi mizah ve nükte yapmanın Türk toplum hayatında hoş karşılanmadığını ifade ederler. Öngören ise “sözlü mizahta nüktenin nüktedan diye bir tip yarattığına ve bu tiplere toplumun geniş bir hoşgörü tanıdığına” (Öngören, 1998: 31-32) dikkat çeker. Öngören'in bir başka tespiti ise nüktelelerin çoğunda yer alan söz sanatlarıyla ilgilidir. Ona göre nüktelelerde, “şiiirdeki cinas, istiare, teşbih örneği, dil cambazlığı ve çift anlamlılıklar göze çarpar” (Öngören, 1998: 31).

Öngören'in *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi* isimli eserinde yer alan bir latife ve nükte örneğine göre, “Osmanlı döneminde Kamil Paşa kendilerini karşılamaya gelen Ziya Paşa'yı göstererek merkebine ‘-Öp babanın elini!’ demiş, Ziya Paşa da buna karşılık merkebin başını okşayarak ‘-Bilirim kâmil hayvandır’ demiştir. Bu örnekte Kamil Paşa'nın sözleri bir latife iken Ziya Paşa'nın sözleri bir nüktedir” (Öngören, 1998: 31-31).

Nükteyle ilgili ünlü bir başka örnek de Winston Churchill ile Bernard Shaw arasında geçen bir olaydır. Nejat Muallimoğlu'nun *Politikada Nükte* isimli eserinde yer verdiği bu örneğe göre Bernard Shaw, 1914 yılı baharında Churchill'i, His Majesty's tiyatrosunda sahnelenecek *Pgymalion* adlı piyesinin galasına davet eder ve davetiyeye de şu kısa notu yazar: “İlişkide piyesin ilk gecesine ait iki bilet bulacaksınız. Bir dostunuzu da getirebilirsiniz eğer bir dostunuz varsa.” Churchill, piyesin oynanacağı ilk gece için daha önce başka bir yere söz verdiğini, bu nedenle gelemeyeceğini söyleyerek özür diler ve biletleri iade ederek mektubuna şu notu ekler: ‘Mamafih, piyesinizin ikinci gecesi gelebilirim eğer ikinci gece oynanırsa’” (Muallimoğlu, 1976: 216-217).

Sonuç olarak nükte, karşıdaki insanın bir açığı yakalandığında bu fırsatı kaçırmadan zekice bir ifade ile yapılan bir mizah çeşididir. Talu'nun mizahi romanlarında, bir mizah çeşidi olarak nükteden oldukça yararlanıldığı görülür. Özellikle bazı roman tipleri, hep nükte kullanılarak konuşturulmuştur. Bu noktada *Meşhedi* serilerinde Meşhedi Cafer ve Torik tipi ön plana çıkar. Komik unsur genellikle bu iki tipin nükteli konuşmalarıyla sağlanır.

Costler'in nüktenin içinde bulunduğunu belirttiği "icat etme, zekâ" gibi unsurların *Meşhedi* serilerinde özellikle Torik Necmi'nin ağzından verilen nüktelerde yer aldığı görülür. Torik Necmi'nin nükteleri komik olmalarının yanında zekice yapılmış nüktelerdir. Bu nüktelerde, söz oyunlarından alışılmamış bağdaştırmalara, argodan küfre kadar pek çok yola başvurulmuş komik yakalanmıştır:

"Halt etmiş kaltak, diye bağırdı. Ben aptes bozmaya helâya girdim. Sandığım üzerine plimut tavuğu gibi tünedim. Baktım, arkamda bir zincir sarkıyor, merak edip çektim! Sen misin çeken? Ölüsü menevişli! Sırtımdan aşağı bir sudur boşandı. Depoyu patlattım diye yüreğim ağzıma geldi. Donumu bağlamadan fırladım dışarıya. Karşıma bu kaknem karı çıktı. Ben korkudan divane gibi olmuşum. 'Kokana! Aftoine patladı' diyerekten meseleyi Urumca anlatmak istedim sanki. Geçmiş fiyakalı. Kafa değil ki lafımı anlasın. Yolunmuş kaz gibi bastı çılgığı, sonra da düşüp bayıldı. Eğer eksik artık laf ediyorsam anam avradım olsun" (Talu, 1974: 30)

Romanlarda, Torik Necmi tipinin nüktelerinde genellikle kaba bir tavırdan bahsedilebilir. Nüktenin içinde bulunan zarafet unsuru daha çok diğer tiplerin ağzından yapılmış nüktelerde göze çarpar:

Meşhedi:

"Bah görürsen Torik Efendi! İmdi özümüz aslan şikâr edecek yerde aslanlara şikâr olacağız. Hay ivin barhın yihıla. Özüme yazılı değil mi? Maderim, pederim, arvadım, balalarım. Gardaşlarım, emicelerim" (Talu, 1944: 98).

Ermeni Mikâil Efendi:

"Merak etme, zatinden oloor. Bu uruzger böyle devamı giderse, hepimizin gözleri Allah'a emanettir bilesin" (Talu, 1944: 103).

Papeloğlu romanına bakılırsa bu romanda zekice yapılan nükteler, İzzeti Efendi'nin konuşturulmasıyla ortaya çıkar. Romanda kurnaz bir kişi olarak tasvir edilen vergi kâtibi İzzeti Efendi'nin tipi, zekice yapılmış nükteler söylemeye oldukça uygundur. Aşağıdaki örnekte Hacı Bey'e kendisinin evlenecek durumda olmadığını anlatmak isteyen İzzeti Efendi, nükte yaparak bu durumu anlatır. Böylece nükteyle komik, İzzeti Efendi'nin konuşturulmasıyla ortaya çıkar:

“Benimle Satılmış Efendi bir değiliz. Onun dünya evine girmek için elinde her türlü esbap var. Fakire gelince elde avuçta bir şeyler olmadıktan maada, sinnü salimiz de ilerledi. Bekârlıkta artık kaşerlendik. Ne bizim nisvanına tahammülümüz, ne de taifei nisanın şimdengeru bizlerle hüsnü ülfetleri olamaz.” (Talu: 1956: 105-106).

Aynı romandan verilecek başka bir örnekte, yine zekice nükte yaparak konuşturulan karakter, İzzeti Efendi'dir. Kurnaz İzzeti Efendi, velinimetim dediği Satılmış'ı, suçsuz yere kaymakamı görevden aldırarak için yazdığı jurnale ikna etmek için nükteye başvurur. Böylece nükteyle mizah ortaya çıkar:

“- Yok velinimetim.. Sen bırak.
 - Başhasunu yaz..
 - Vurduktan sonra, başa vurulmalı ki, tokadımın pekliği anlaşılın. Neyine gerek. Kaymakam babanın oğlu değil a?
 - Yazuh be!
 - **Yazığı filan yok velinimetim. İnsan yerden bir karış bilem yükselmek istedi mi, başkasının sırtına basmaya muhtaçtır. Bu dünya böyle kurulmuş, böyle gider. Sen ne sanıyorsun, a iki gözüm? Bütün o İstanbul'da hizmetlerinde bulunduğu yükela ve vüzerayı, sanki buldukları yüksek yüksek mevkilere Hızır mı tutup çıkardı? Hep, birdirbir oynar gibi, birbirlerinin üzerinden atladılar, geçtiler. İkbale irişmenin kaidesi böyledir ya, mirim! Ezilmemek istediğin gibi, sen başkasını ezecek, çiğneyeceksin. Ayacıklarının altına, şöyle yüksek bir merdiven kurduğun gün, dilediğin yire irişirsin. İkbale denilen çok tatlı meyva, aksi gibi ağacın doruğunda biter. Eloğlu buna basmaksız değemez. Günahı, haramı, insafı, merhameti hesaba katarsan, yükselenler sürüsünden ayrı düşersin. O zaman başkaları seni çiğner, basamak yaparlar. Ta Âdem babamızdan beridir, buna akıl erdirenler, daima ilerilemiş acık tereddüt edenlerse yerlerinde saymışlardır. Bu, bugün de böyledir; bundan yüz yıl sonra da gene böyle olacaktır. Benden söylemesi”** (Talu, 1956: 131).

Nüktelerin özelliklerinden birisi de içinde fazlaca söz oyunu barındırmasıdır. Çeşitli söz oyunlarına başvurularak yapılan nükteler, daha komik olmaktadır. Arthur Costler, *Mizah Yaratma Eylemi* adlı eserinde, nüktecilğin içinde yer alan söz oyunlarına değinir. Costler, “Mizahın Çeşitleri” başlığı altında ilk olarak “Söz Oyunları ve Nüktencilik” başlıklı bir bölüme yer verir. Costler'e göre, “sözcük oyunu, bir tek ses biçiminin ilk anlamla bağlanımlı olmasıdır. İki düşünce zincirinin bir ses düğümüyle birbirine bağlanmasıdır. Çocuklar tarafından çok tutulması, belli akıl hastalıklarında yaygın olması (sözcük oyunu manisi), düşlerde sık sık ortaya çıkması, salt sese dayalı bir çağrışımın bilinçaltına ne denli çekici geldiğini göstermeye yeter”

(Costler, 1997: 59). Costler, bu noktada “sözcük oyunu yapılarak bağdaştırılan iki anlamın yani iki türetimin uyuşmayacak derecede birbirinden ayrılmış olması gerektiğini” (Costler, 1997: 59) ifade eder. Böylece “sözcüklerle yapılan sözcük oyunlarından fikir oyunlarına kadar uzanan bir dizi yayılma” (Costler, 1997: 59) gerçekleşir.

Nüktedeki söz oyunlarına, Talu’nun mizahi romanlarında oldukça sık rastlanılmaktadır. Talu, nükteyle mizahı yakalama noktasında nüktenin içinde bulunan teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel gibi söz oyunlarından oldukça yararlanmışır. Osmanlı Devleti döneminde Abdülhamit’in idarecilerinden İbrahim Paşa’nın yerine sadrazamın odacılık görevini yapmak üzere İstanbul’a gelen Satılmış’ın hikâyesinin anlatıldığı *Papeloğlu* romanında, bir mizah çeşidi olarak nükteye fazlaca yer verilmiştir. Costler’in iki düşünce zincirinin bir ses düğümüyle birbirine bağlanması olarak ifade ettiği nükte örneklerinden birisi şöyledir:

“Böyle tam manasile hödük bir oğlan, mektupçu efendi gibi titiz bir adama nasıl odacılık edebilecekti? Dili dangıldungul, zekâsı Allah’a emanet, boyu bosu kötü toprağa düşmüş idris ağacı gibi bodur kalmış, üstelik de şaşkı olan bu çocuğu ne diye tutup göndermişlerdi?” (Talu, 1956: 37).

Costler, yukarıda bahsedilen nükte tanımının yanı sıra nüktedeki iki türetimden yani iki farklı anlamdan bahseder. Nükte bu iki farklı anlamı birbirine bağlamak için vardır. Nüktenin güçlü olabilmesi için bu anlamlar zıt olmalıdır. Talu’nun *Papeloğlu* isimli romanından verilecek aşağıdaki örnekte, iki farklı türetimin, anlamın olduğu görülür. Aşağıdaki örnekte, Satılmış ve arkadaşlarının eğlenmek için gittikleri meyhanede, Kara Mehmet’in çok iyi görüldüğü bir konuda acemice tavırlar sergilemesi bir tezat doğurmaktadır. Bu noktada bu tezat, iki anlama yol açar. Bu iki anlam, birbiriyle uyuşmayacak derecede farklıdır:

“Kadehler ikiyi üçü bulmuştu. Kafalar dumanlanıyordu. Halbuki henüz Baloz’un müşterileri sökün etmemişlerdi. Satılmış uzakta oturan karılara bakıp iç geçiriyordu. Süzük gözleri onlardan ayrılmıyor, onlar da bir an evvel masaya davet edilmeyi bekliyorlardı.

Kara Mehmed de böyle yerlerin kurdu geçindiği halde, hakikatte acemi idi. O da bir türlü cesaret edip de kadınlara ısmar edemiyordu.” (Talu, 1956: 50).

Yukarıdaki örnekte, bahsedilen iki farklı anlamın bir sesle birbirine bağlanması dışında buna benzer bir durum daha bulunmaktadır. Satılmış ve arkadaşlarının meyhanedeki kadınlara bakıp iç geçirdikleri, kadınların da onlardan davet bekledikleri halde iki tarafın bir türlü orta yolda buluşamamaları da bir olaydan farklı iki anlamın çıkmasıyla oluşturulmuş nükte örneğidir.

Sigmund Freud, nükte ile söz oyunları arasındaki bağlantıya değinerek “nüktenin sözcüklerle oynamak olan ilk zevkenden asla vazgeçmediğini, yasakları kaldırarak yeni zevk kaynaklarını fişkırttığını” (Freud, 1996: 110) belirtir. Ona göre, “söz konusu ister oyun zevki, ister yasakların kaldırılmasıyla sağlanmış zevk olsun, nüktenin doğurduğu zevk, zevkin özüne karşı düşülmemesi ve doğurganlığın sürmesi şartıyla, bütün durumlarda ruhsal çabanın tasarrufunu sağlar” (Freud, 1996: 110). Tüm bu tespitlerden anlaşılacağı üzere nükteciliğin içinde yer alan söz oyunları, nüktenin etki gücünü arttırır. Özellikle zarif ve zekice yapılan söz oyunları ile nükte güçlenir, gelişir.

Talu'nun mizahi romanlarındaki nüktelerin de içinde söz oyunlarını fazlasıyla barındırdığını söylemek mümkündür. Özellikle bazı sanatlara, deyimlere, argoya ya da atasözlerine yer verilerek nükteyle komik, sağlanır:

“**Nah! Aklına şalgam sıkayım senin!** Ulan hayvan rüsumu. Üç gün evvel fakiri kandırmaya gelen sen değil miydin? **Şimdi memeden kesilmiş merkep sıpası gibi ne surat ediyorsun,** öyle? **Urumeliye** eşkıya kovalamaya gitmiyoruz. Moskofla muharebeye, hiç! Beleşten keyfetmeye Mısır'a gidiyoruz. Bunda efkârlanacak ne var? Allah'a şükür, bila **meteliksiz** koskocaman bafurda Amerikan lordu gibi seyahat. Sonra efendime söyleyeyim, mis gibi anafordan yemek, içmek. Bir kere de oraya vardık mı, gel keyfim, gel. Kek, kah. **Ulan** böyle devlet, böyle rahat, böyle bol **anafor,** kimseye nasip olmaz” (Talu, 1944: 19).

Yukarıdaki örnekte “Şimdi memeden kesilmiş merkep sıpası gibi ne surat ediyorsun” tabiriyle nükte içinde teşbih sanatı kullanılarak söz oyunlarına başvurulmuştur. Bunun yanı sıra “nah, ulan, beleş, anafor” gibi argo tabirler kullanılması da söz oyunlarından yararlandığını gösterir. “Urumeli” kelimesiyle de kesim-lehçesel dil kullanımına yer verilerek komik yakalanmıştır.

Başka bir örnekte, “esnafın yıllanmış” ifadesiyle halk arasında çokça kullanılan bir tabire yer verilerek ve genç kadın yerine mart pilici, yaşlı kadını ifade etmek için ise anaç hindi ifadesi kullanılarak istiare sanatına başvurulmuştur. Böylece nüktenin içindeki komik, söz sanatlarıyla yakalanmıştır:

“**Esnafın yıllanmış** amma kaknem oluyor. Hakkın varmış, beybaba. **Mart pilici** dururken anaç hindi metelik etmiyor, vesselam. Onun için ben de avradı dehledim, gitti” (Talu, 1974: 57).

“**Millet** uykuda, diye söylendi. **Herifçioğulları**, öbür dünyayı göz açmadan boyliyacaklar. Varayım şu bizim **moruğu** olsun uyandırayım. Hiç değilse iki **palavra atar** da gönlün eğlendiririm. Aman anacığım. Midem yine bulanıyor. İçim dışıma döndü. Daha ne çıkarayım be” (Talu, 1944: 27).

Yukarıdaki örnekte “millet” kelimesi aslında “Meşhedi ve arkadaşları” yerine kullanılmış, “konuşmak” yerine “palavra atmak” ifadesine yer verilmiş böylece mecaz-ı mürsel sanatına başvurulmuştur. Bunun yanı sıra “göz açmak” deyimine yer verilmiş, “içi dışına dönmek” tevriyeli bir şekilde iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Bunun yanı sıra “herifçioğulları, moruk” gibi tabirlere yer verilerek söz oyunlarına başvurulmuştur. Böylece nüktenin içindeki komik unsur, yakalanmıştır.

Romanlarda rastlanılan başka bir bölümde, diğer örneklerden farklı olarak “üzüm üzüme baka baka kararır” atasözüne yer verilerek nüktenin içinde bulunabilen söz oyunlarından birine başvurulmuştur. Daha önce de değinildiği gibi nükteler zaman zaman içlerinde atasözü ve deyimleri barındırarak komiği sağlarlar:

“Yalan da söz mü? **Koftinin** alası. Artık senin palavralarının ustası olduk. Neredeyse şahadetname alıp peştamal kuşanacağız. Bir şey değil yavaş yavaş ben de alışacağım diye korkuyorum. Malum ya **üzüm üzüme baka baka kararır**” (Talu, 1944: 42).

Söz oyunları kullanılarak yapılan nüktelere, romanlarda sıklıkla rastlanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte “davul çaldırmak” yerine “davul patlattırmak”

tabirinin kullanılmasıyla alışılmamış bir bağdaştırmaya yer verilerek nükte yapılmıştır:

“Daha duur, keremkârım efendi! Bitmedi. Ben velinimeti, kendi elimle meclisi idare kapısına kadar götüreceğim. Rütbe, nişan menşurlarını, ele güne karşı ben okuyacağım. En hansa ve müstesna, eşraf kızı ile güvey koyup, pilavını zerdesini elciğezimle dağıtacağım. Bu kapının önünde yirmi tane **davul patlattırmazsam**, yuh ervahıma” (Talu, 1956: 102).

Aşağıdaki örnekte piyangodan yüklü miktarda para kazanan Satılmış’a karşı İzzeti Efendi’nin yaklaşımı nükteyle komik yapılarak verilmiştir. İzzeti Efendi, Satılmış’ı yontulacak bir kuyruk olarak görmektedir:

“Satılmışın kolay avlanacak ve bütün bütüne yolunamazsa da her halde yontulacak bir **yağlı kuyruk** olduğunu akli kestirir kestirmez taraf ve takribini bulup ona yanaşmıştı” (Talu, 1956: 65-66).

Papeloğlu romanında söz oyunlarının yoğun olarak kullanıldığı bir başka örnek daha dikkat çekmektedir. Aşağıdaki diyaloglarda “vermeyince Mabut, neylesin Mahmut”, “anamın ak sütü gibi helal olsun”, “tatlıya bağlamak” tabirleri kullanılarak nüktenin içinde bulunan söz oyunlarına yer verilmiş böylece nükteyle komik yakalanmıştır:

“- Nasıl olur, dedi. Ben bu kadar az bir parayı ona nasıl götürürüm? Ne derim?
- **Vermeyince Mabut, Neylesin Mahmut?** Öyle değil mi?
- Bizimkisi öyle şeyden anlar mı?
- Sen anlatırsan, neden anlamasın ilâhi İzzeti Efendi? Zaten söz aramızda: Bu parayı sen kimseye verecek değilsin. Senin kendi keseceğine girecek. Helalından verdiğim şu üç yüz lirayı güzel güzel al, safayı hatırla ye. **Anamın ak sütü gibi helal olsun!** Zaten kızımıza kılavuzluk ettiğin için seni elbette ki boş bırakacak değildim. Gel de şu işi tatlıya bağlamış olalım.” (Talu, 1956: 124).

Papeloğlu romanından verilecek aşağıdaki nükte örneğinde, Hacı Bey konuşturularak “ayna gibi temiz olmak” tabirine yer verilmiş, böylece teşbih sanatı kullanılmıştır. “Başka taraflarda bulaşığı olmak” ifadesi ise mecaz anlamıyla

söylenmiştir. İkinci diyalogda “nuru aynım” ve “Haza min fazla rabbi” ifadeleri kullanılmasıyla İzzeti Bey, romandaki nüktedan tipler arasında yer almıştır:

“-Hatta, dedi. İftiraya uğrayıp da sigaya çekildiğim zaman müfettiş bana usulcacık hakikati söyleyivermişti. ‘İzzeti Efendi, demişti. **Ayna gibi temizsin**. Hesapların, her şeyin yolunda. Gelgelelim senin **başka taraflarda bulaşığın olduğu** için ben senin aleyhine rapor vermeğe mecburum. Elemrü emrüküm. Hakkını helal et”

-Ben bunları bilmiyordum. Bakındı hele.

-Nereden bilecektin a nuru aynım? Böyle şeylerle insan kendi içinden iftihar eder ancak.

Bunlar dışarıya vurulmaz. Ne ise: Haza min fazla rabbi (Talu, 1956: 169).

Nükte örneklerine bakıldığında bu örneklerin zaman zaman ince nüanslarla birbirinden ayrıldığı görülür. Örneğin bazı nükteler daha kaba iken bazı nükteler daha zariftir. Bu nokta ile ilgili olarak Meydan Larousse’de yapılan bir sınıflama dikkat çeker. Bu ansiklopedide nükte yapılışı, niteliği açısından dörde ayrılmıştır:

1. *Açık Nükte*: Fazla zeki olmayı, anlam üstünde düşünmeyi gerektirmeyen, ilk söyleyişte anlaşılın, çok anlamlılığa dayanmayan, sanat kaygısı olmayan, çoğunlukla halkın kullandığı nüktelerdir.
2. *Kapalı Nükte*: Söz oyununa dayanan, sanatlı, çok anlamlılığa dayanan, cümle veya şiir parçacıklarına geçen nüktelerdir.
3. *Yerici Nükte*: Bir insanı yermek, küçük düşürmek, alaya almak amacıyla söylenen, karşıt ve çok anlamlılığa dayalı söz sanatıdır.
4. *Kaba Nükte*: Sanat değeri taşımayan nükte çeşididir (*Meydan Larousse*, Nükte Maddesi).

Yerici nükte örneği olarak Torik Necmi’nin Meşhedi’yi yerdiği aşağıdaki örnekten bahsedilebilir. Zira bu örnekte, yerici nüktelerde bulunan hicvetme, alaya alma, küçük düşürme durumlarının hepsine rastlamak mümkündür:

“Sust. Karşındakini enayi mi sanıyorsun? Elyan mıydı, dalyan mıydı, neydi o karın ağrısı karı? Bir türlü aklından çıkmıyor. Kurbanlık koyun gibi bu akşam burada pinekliyoruz, mezara çeyrek var. Sen hala o kaknem karıyı sayıklıyorsun. Çok zampara gördüm, senin gibisine rast gelmedim” (Talu, 1944: 63).

Papeloğlu romanında da yerici nükte örneklerine oldukça sık rastlanılır. Aşağıdaki örnekte, Hacı Mürteza’nın kızı ve kızın evlendiği Kastamonulu damat, yerilerek nükteyle komik sağlanmıştı.

“Haftaya kızını evlendiriyormuş. Düğün hazırlığı yapıyorlar. Kız da bari bir şey olsa! **Yerden bitme bodur helvacı kabağı gibi bir şey.** Lakin ne yaparsın? Hacı Mürteza'nın kızı. Kastamonu'dan bir damat bulmuş, veriyor. Herifçioğlu açmış kesenin ağzını. Saçmış çömlekteki küflüleri. Boyuna harcıyor. Soranlara ‘para dediğin, insanın itibarını, şerefini, şanını, ile güne karşı artırmağa yaramadıktan sonra, ne yapayım ben onu diyormuş. Hlbuki kaç parası olduğunu ben herkesten iyi bilirim. Maluma? Vergi kâatibi idim. Herifin varını yoğunu mezada çıkarsan, beş bin altın tutar, tutmaz. Öyle iken, bir nam için harcıyor işte. Aferin! Gönlü kibarmış hiç değilse”

(Talu, 1956: 81).

Açık nükteler, yapılaş açısından değerlendirildiğinde pek de zeki olmayı gerektirmediği, ilk söylenişte anlaşıldığı ve belkide bu nedenlerle komiği kolayca ortaya çıkardığı için romanlarda oldukça fazla yer almıştır:

“Ah, derdi. Parasızlığın gözü kör olsun. Su içinde beş yüz kâğıt eder ama neyleyeyim ki param yok. Öyle olmasa, beş yüze hemen alır, dakikasında altı yedi yüze devrederim” (Talu, 1945: 42).

Aşağıdaki örnekte de açık nüktenin özelliklerini görmek mümkündür:

“Be adam, dedi. Ben zatını daha akıllı bilir idim. Beni ilen kurnazlık tasloorsun. Hep yek at, doğru laf et. Altı ay evelisi sultan mezasından bin kâğıda kapattığın malı o ki altı bin papale okutacağız. İçerisinden bana bin lira pay ayırabilirsin gibime geloor, ne dersin” (Talu, 1945: 49).

Papeloğlu romanında yer alan açık nükte örneklerinden birinde İzzeti Efendi'nin sevinci anlatılmıştır:

“Pusulayı da aldı, cebine koydu. Memnuniyetinden etekleri uçarak dükkândan çıktı. Bu işte de bir yüz liracık çarpmıştı. Allah bereket versin. Nasıl olsa nakliyeden kendi yol parası çıktı mıydı, oooh!” (Talu, 1956: 86).

Aşağıdaki açık nükte örneğinde, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla asker toplayanları gören Satılmış ve İzzeti Efendi'nin içinde bulunduğu durum, yazar tarafından nükte yapılarak tasvir edilmiştir. İki farklı karakterin askere çağrılma durumuna karşı gösterdikleri tepki tiplerine uygun bir şekilde verilmiştir. Diyaloglarda, nükte yaparak konuşan karakter, İzzeti Efendi'dir:

- “- Ben, kaç doğumluyum, ben İzzet?
 - Bilmem, sultanım. Kaç yaşında varsın?
 - Otuz, otuz beş...
 - Otuz başka, otuz beş başka.
 - Niye?
 - **E çünkü otuz isen bal gibi askersin. Otuz ikiden yukarı olduğun gibi değilsin.**
 - Onu nirden bileceğim?
 - **Kendi yaşını kendin bilemezsen ben neyleyeyim, a iki gözümün elifi? Senin nüfusun yok mu?**
 - Hamidiye kafadu mu?
 - Evet.
 - İmamın orda galdı.
 - **Sen hele onu onun elinden almaya bak, bir. İkincisi, bugün şubeye git de ne olur ne olmaz, ortalığı telaş almadan işi tatlıya bağla.**
 - Nidem de bağliyam?
 - Bedel mi vereceksin? Ne yapacaksın yap, iki gözüm.
 Satılmışın bir düşüncedir aladursun. İzzeti Efendi, tuzu kuru olan, o tezgâhta bezi olmayanlara mahsus bir huzuru kalb ile rakıcağımızı atıştırmakta devam ediyordu. Barbanın meyhanesinin içinde farkında değillerdi ki dışarıda kasabada bir ana baba günü başlamıştı” (Talu, 1956: 186-187).

Talu'nun romanlarında komik unsuru yakalamak için nükte örnekleri zaman zaman nüktedan denilebilecek tiplerin ağzından verilir. Aşağıdaki örnekte, kurnaz bir kişi olarak tasvir edilen Kateon Efendi'nin İzzeti Efendi'ye yaranma çabaları, içinde zekice yapılmış nükteleri barındırır:

- İzzeti Efendi ile konuşmaları ömürdü.
 Bazı günler, Satılmış yukarı katta dildadesile bir arada iken, bunlar da evin alt katındaki yemek odasında baş başa verirdiler. Kateon, kendi elile yapıp yakıştırdığı envai mezeleri sofanın üzerine dizer, ‘müsaadenizlen’ deyip bir uca da kendi göçerdi. İzzeti Efendinin zayıf tarafını bulmuştu. Onu boyuna piyazlardı.
 - **İzzeti beyzadem! Cenabın, Osmanlıların Kazezartini, poezide, memaliki şahanenin Lamartinisin. Sen ne vakit ki laf eder isen, karşında hayran kaloorum. O ne kıyak ifadedir. Sanırsın kim, kelam ağzında yaldız olup, mazgal olup, öyle çıkoor. Laf değil, cevahirdir. Ağzın, Cezveciyanın, yoksam ki Çubukçuoğlunun mostrasıdır. Vaktiylan ben de poetlik etmişim. Fransızca Verler eder idim. Fransızca deorsam hayretlik getirmesin. Ne kıdar ermeni vardır ki an Fransa poezi demişlerdir. Şatobriyan..Lamartin.. asıl adı Hokoçyan Viktor olan Viktor Hugo bilem sütbesüt ermeni idiler. Biraz dibini karıştırırsan hepsinin ceddı aylaları ya Vanlı, yahut kim Haçinli, Zeytunlu hatta Samatyalı gelgelelimi cenabın bunların hepsinden de kıyaksın. Ben de eryi laf yok: Doğruyu olduğu gibi derim. Hayde, beyzadem, cermağı at, keyfine bak. Afiyeti gülbaharı zemzemiye!
 Afiyet olsun, iki gözüm!
 - **İki gözün dert görmesin, efendizadem! Hanuş!**
 Bu koltuk ve bu sohbet az çok şairlik, ediplik iddiasında bulunan İzzeti Efendinin hoşuna gidiyordu. Keteon'un iddialarını cerh veya tasdik edecek kadar da bilgisi olmadığından, onun saçmalamalarını ilim olarak kabul ediyor, aynı vadede karşılık veriyordu:**

- Sen bizim şairleri de bilirsin, değil mi Kateon Efendi?

- Şayir deorsa, poettir..değil?

Evet.

- **He! Bilirim. Rahmetlik Ziya Paşa'nın 'Terkipli pendî' ile, Kemal Efendinin 'Zavallı Bızdıği'nı okumuşum. Her ikisi de tefarik şeylerdir**" (Talu, 1956: 222-223).

Papeloğlu romanında yer verilen nüktedan Kateon Efendi'nin nükte yaparak konuşturulduğu bir başka yerde, karı ile koca arasına girilmeyeceği anlatılır. Nükteyle komiğin ortaya çıkarıldığı bu bölüm, şöyledir:

"Karı nuh diyor, peygamber demiyordu. Papeloğlunun kan başına çıkmıştı. Yeis ve hiddetle metresini saçlarından yakaladığı gibi bir temiz dayak attı. Konu komşu üşüşüp ayırdılar. Kateon Efendi mutfağa sinmiş, gürültüyü merak edipte gelen bitişik apartmanın kapıcısına konferans veriyordu.

- **Karı ile kocanın, metres ile ananın ortalık yerine girmek, sözüm bundan dışarıya, Arnavutköy'ün akıntısında adam kurtarmağa benzer. Boğulan kurtulur da dibi boylayan sen olursun. Bizim papalzade beyimiz, karı kısmının biftek gibi, döğüldükcez kıyaklaştığını bilioor olmalı. Parası biten âşık, sopaya sarılır. Kesei hamiyeti boşandıkcaz, madama cenapları da nazı artırdığı gibi, böyle çingar çıkacağı besbelli idi. Allah vere de, aralarında kopacak ipin ucu Kateon senâkarınızın kellei belasına değmiye. Yoksam tam irahat edecek kapuyu bulmuşken, tekrardan haşa minhuzur, köpeğin tersi gibi yalıya inmek berbad olacaktır** (Talu, 1956: 238).

Romanlardaki Ermeni tiplerin konuşturulmasıyla yapılan nüktelerin çoğunun açık nükte biçiminde yapıldığı görülür. Aşağıdaki örnekte "sen lafı ağzından çıkar" sözü mecazlı bir şekilde kullanılmıştır. Gerçekte lafın ağızdan çıkması gibi bir durum söz konusu değilken burada "konuşmak" fiili yerine "lafı ağzından çıkarmak" deyimini kullanılmış, böylece nüktelerin içinde sıklıkla bulunabilen söz oyunlarından birine yer verilmiştir. Ancak anlam pek de kapalı olmadığı, konuşma dilinde sıklıkla kullanılan bir deyimde yer verildiği için bu nükte de açık nükte örneğidir:

"Yavaş gel. Kârın bir adını da ziyan kodun, yoksam? Bana bak, müsü Moyiz. Vakıt geç oloor ben gidip de daha müşteriye cevap edeceğim. **Sen lafı ağzından çıkar. Nedeceksin**" (Talu, 1945: 49).

Söz oyunlarının daha çok kullanıldığı kapalı nükteler, söz oyunu yapabilme kabiliyetini gerektirdiğinden zekice yapılmış nüktelerdir. Bu nüktelerde söz

oyunlarıyla komik yakalanmaya çalışıldığından açık nükteye kıyasla yapılması biraz daha zordur. Aşağıdaki örnek; atasözleri, deyimler ve söz sanatlarına başvurularak yapılmış içinde oldukça zengin söz oyunları barındıran kapalı nükte örneklerinin yer aldığı bir diyalogdur:

“Oldu olacak dedi barım şunda oturup biraz repo edelim öyle de böyle de ölecek olduktan sonrama, öbür dünyaya yorgun argın gitmenin mehnası yoktur. (Sö ki viyen a la tet on lö tir)

Torik Necmi, hayretle sordu:

- O da ne demek o?

- **(Başa gelen çekilir) deyi Osmanlıca bir temsil yoktur? Onu Fransızca'ya çevirmişim.**

- **Gözün kör olsun.**

- **Merak etme, zatinden oloor. Bu uruzger böyle devamı giderse hepimizin gözleri Allah'a emanettir bilesin.**

Torik kızdı.

- Bana bak eşekyan ahbar, dedi. Sen bu şom ağızlıktan vazgeçemezsen, Allah bilir seni ktır ktır doğrarım. Netamelğin lüzumu yok. **Çıkmadık canda ümit vardır**, derler. Kim bilir? Belki şimdi şuracıktan bir kervan geçer. Belki bizi aramağa çıkmışlardır, gelip bulurlar. Daha olmazsa av meraklısı sade biz değiliz a? Elbette birisine rastgeliriz. Mikail Efendi, tabına göre harikulade addedilecek bir cüretle Toriğin tehdidini hiçe sayarak sordu.

- Cenabın dalyanca bilirsin?

- Hayır. Bilmiyorum. Ne olmuş?

- Dalyanların kitabı bir lafları vardır: (Ki viva desperanza ve muri kakanza) ağnamışsın mefhumunu?

- **Mori kakanca!** Arnavutçaya benziyor. Onu Fettah ağa bilir.

- Yok. Öyle değil. Arnavutça ilen münasebeti yoktur. Dalyan ilisanilen demek istor ki: **‘Umut ilan yaşayan lafım bundan dışarı amel olur da öyle can verir.’** Askısar beyzadem?

Kafasının ortasına inen şiddetli bir yumruk Mikail'in silsilei kelamını burada ansızın kesiverdi” (Talu, 1944: 103-104).

Kaba nükteler, bazı karakterlerin çokça kullandıkları nüktelerdir. Bu karakterler, başka türlü konuşturulamaz. Aşağıdaki örnekte, *Papeloğlu* romanının başkarakteri sonradan görme zengin Satılmış'ın konuşması, kaba nükte örneği oluşturmaktadır. Zira Satılmış'ın karakter yapısı bu tarz bir nükteyle komiğin yakalanması noktasında oldukça uygundur. Satılmış'ın ne kadar kaba olduğunun sezdirilmesi noktasında diyalog öncesi yapılan tasvir de dikkat çekicidir:

“Bu sefer Satılmış, dayanamayarak bir kahkaha salıverdi. Yosun ve küfeki tutmuş otuz iki dişini teşhir eden bu uzun kahkahayı müteakip te:

- Ülen, soyha dedi. Sahiden de cahil imişsin ya! Mim goduhtan kelli mühür, feşmekân istemez gayrı. Mim, keenne benim imzam, galubumdur. Ağnadın mı, köftöğlü?” (Talu, 1956: 89).

Papeloğlu romanından verilecek başka bir örnekte, bu kez kaba nükte yaptırılarak konuşurulan karakter, İzzeti Efendi'dir. Bir kadınla pazarlık yapan İzzeti Efendi, şu şekilde konuşurulmuş, böylece kaba nükteyle komik yakalanmıştır:

“Sağ elini, sol avucunun üzerinde kubbelendirerek devam etti.

- Para kendisinde, irah böyle! Denizde kum, miri mükerrerde para! Onun için bu hususta edna mertebe endişeye mahal yoktur. Biz buraya geldi isek, her halde yüzümüzün akı ile çıkacağımızdan şüphe etmiyesin kokona cenapları.

(.....)

- Eksik olma, kokona hanım amma, sermaye sahibini de gücendirmemeliyiz. Sen söyle her ikimize de etli, canlı, müeddep, terbiyeli, aynı zamanda da cilve ve işvesi bol iki yosma buluver. Olmaz mı” (Talu, 1956: 209-210).

Talu'nun romanlarındaki bazı kaba nükte örnekleri, yazarın içinde bulunulan durumu tasviriyile ortaya çıkmış nüktelerdir. Yazar bununla özellikle karakterlerinin iç dünyasını tasvir ederek bu karakterlerin ne kadar kaba olduklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Komik unsuru yakalama noktasında, “yalaz yalaz yanıyordu” ve “hamıstaş hamıstaş” ifadesiyle tekrar; “eli kuru kıcı yaş” ifadesiyle argonun kullanıldığı örnek, şöyledir:

“Zaten, Satılmış, ticaret micaret düşünecek halde değildi. **Kendisinin bizzat itiraf ettiği gibi yalaz yalaz yanıyordu.** Olganın ev içerisinde hizmetini görmek, alışverişine bakmak ve aralıkta kendisini gözetmek üzere kahyamsı bir adam tutmuştu. Bu, Keteon adında yaşlı bir Ermeni idi. Kibar düşkünü olduğunu söylüyordu. Filhakika çocukluğunda bir iki sene fererler mektebinde okumuş, Duyunu Umumiye hizmetine girmiş orada mukayyitlik falan etmiş, kimsesiz olduğundan, yaşlanınca açığa çıkarılıp tekaüt edilmişti. Düyünü Umumiye idaresinin iki çeşit tekaüt usulü vardı. Bir kısım memurlar, devletin tekaüt sandığına iştirak ederler, nizami aylık alırlardı. Bir kısmı da (ihtiyat müessesatı) denilen hususi bir sandığa bağlı idiler. Bunlara da hizmetleri nispetinde, tekaüt oldukları zaman, bir ikramiye verilir, nispetleri kesilirdi. Keteon Efendi, işte bu ikinci kısım memurlardandı. **İkramiyesini alınca, bunu işletmek için Pangaltıda bir tütüncü ve aktar dükkanı açmış, iki yıl içinde sermayeyi kediye yükletip ‘Hamıstaş, hamıstaş, eli kuru, kıcı yaş!’ orta yerde sipsivri kalıvermişti**” (Talu, 1956: 221-222).

Romanlardaki bazı nükte örneklerinin bir latifeye karşılık verilerek yapıldığı görülür. Aşağıdaki örnekte birinci dünya savaşının başladığını Satılmış'ın evinde

toplanan kadınlara anlatmaya çalışan çocuk, bu durumu latife yaparak anlatır. Çocuğun sözlerine orada bulunan kadınlardan birinin verdiği karşılık ise nükte örneğini oluşturur. Kadın, konuşturularak içinde söz oyunları bulunan nükteyle komik, ortaya çıkar:

- “- Avusturya prensi Sırp kralının oğlunu vurmuş. Yedi düvel birbirine karıştırmış.
- Oh olsun! **İt dişi, domuz derisi!** İnşallah birbirlerini yerler. **Lakin bizi bulaştırmasa idiler!**
- Alnımızın yazısı ne ise o olur hanım teyze!
- Öyle ya: **Senin dölün yok, düşün yok! Bekâra karı boşaması kolaydır.** Bir de evlat analarına sor kolay mı” (Talu, 1956: 184-185).

2.2. İRONİ

İroni, “düşündüğünü alay ereğiyle, tersine bir anlatımla söyleme, tersine alay olarak tarif edilir. *Fransızca-Türkçe Sözlükte* ‘İronie socratique’ şeklinde Sokrates’in kullandığı sorulu öğretim yöntemi anlamında kullanılan bir tamlamanın varlığından bahsedilir”(Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük, 1990: 342). İroni kavramının Sokrates ile ortaya çıktığı artık kesin kabul gören bir görüştür. Nitekim Soren Kierkegaard da *İroni Kavramı* adını verdiği kitabında, “ironi kavramının Sokrates ile birlikte dünyaya geldiği görüşünün su götürmez bir gerçek olduğunu” (Kierkegaard, 2004: 11-13) belirtir.

Çağdaş ironi kavramının Batı dünyasındaki gelişiminin ne zaman başladığına bakılırsa, on altıncı yüzyılın bu anlamda ön plana çıkan bir zaman dilimi olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Cebeci’ye göre, bu çağdan itibaren, o zamana kadar geçerli olduğu kabul edilen ideolojik sistemlerin yetersizliği ortaya çıkmaya başlamıştır. Evreni, Tanrıyla insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlayan ve değişmezlikleri nedeniyle kapalı ideoloji olarak adlandıran ideolojilerle, bu ideolojilere rakip olarak ortaya çıkan yeni ve açık ideolojiler arasındaki çatışma “genel ironi” kavramı aracılığıyla tanımlanmıştır. Bu noktada yazar, kapalı ideolojilerin kendilerince tatmin edici olarak tanımladıkları evrenin onlara göre güvenilmez ve bilinmez bir yer olduğunu söyleyerek genel ironinin bu anlayışı gösteren bir tavır olduğunu belirtir. Genel ironi, eski ve yenedünya anlayışları

arasındaki uyuşmazlığa dayalı olarak, eski düzenin eleştirel bir sorgulamasını öngörür (Cebeci, 2008: 89).

Genel ironinin edebiyata nasıl yansıdığına bakılırsa özellikle satir, komedi ve bazen de trajedilerde rastlanılan spesifik ironi kavramı ile karşılaşılır. Genel ironinin edebiyata yansımalarıyla oluşan farklılık “spesifik ironi” kavramı ile açıklanmıştır. Cebeci’ye göre, “spesifik ironideki eleştirel tavır, kendi pozisyonlarının doğruluğundan ve haklılığından hareket eden kişilerin aynı şekilde düşünemeyen ve davranamayan kişilere yönelik tepkisini dile getirir. Genel ironi, evrenin hayatın çelişki ve tutarsızlıklarını sergilemeye yönelirken, spesifik ironi, eleştiri yoluyla toplumun ve bireyin ıslahına yönelik edebi türlerin kullandığı bir tekniktir; bu açıdan eleştirel ve ıslah amaçlı bir tür olan satirin oluşmasında temel yapı unsuru olarak işlev görür.” (Cebeci, 2008: 89) Cebeci’nin görüşlerinden anlaşılacağı üzere, genel ironi ile spesifik ironi arasındaki en önemli fark, spesifik ironinin eleştirel bir tutumla toplumun ıslahına çalışma gibi bir işlevinin olmasıdır. Genel ironi de ise ironi yapılırken herhangi bir gaye güdülmez. Genel ironi sadece evrenin ve hayatın çelişki ve tutarsızlıklarını yansıtmaya çalışır.

Çağdaş ironinin tarihi gelişiminde spesifik ironiden farklı bir ironi tarzının ortaya çıktığı dönem, on sekizinci yüzyıldır. On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan ve Oğuz Cebeci’nin Alman felsefesiyle beraber değerlendirilmesi gerektiğini belirttiği “romantik ironi” kavramı, çağdaş ironinin on sekizinci yüz yıla yansımış halidir. Cebeci, romantik ironinin, insanın kendi kendisinin farkına varmasını sağladığını söyler. Buna paralel olarak genel ironinin insanın hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması temeline dayandığını belirtir. İroniyi, bu kabulün doğal sonucu olarak hiç bitmeyen, sürekli yenilenen ve yazarın kendisini de işin içine dâhil ettiği bir eleştiri anlayışı olarak tanımlar. Romantik ironi, bir bakıma dünyanın insana karşı ironik tutumuna karşın insanın dünyaya karşı ironik tutumunu yansıtır. Yani bireyin, “içinde yaşadığı irrasyonel ve saçma varoluş koşulları karşısında aldırışsız bir tavır takınması dünyayı alaya alması” (Cebeci, 2008: 90) söz konusudur. Bu noktada Cebeci’nin romantik ironinin postmodern edebiyat kuramlarını akla getirdiği yönündeki düşüncesi açıklık

kazanır. Postmodern edebiyat kuramlarında da insanın yaşadığı dünyayı alaya alması durumu söz konusudur.

Günümüze yaklaştıkça ironi kavramının daha çok zekâ kavramı ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren ironi, zekâ ve mizah duygusuyla ilgili bir kavram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Cebeci, bu çerçevede ironi kavramının bu yüzyılda olumlu bir anlam ifade ettiğini belirtir. Ona göre, “artık ironik olan edebiyat ironik olmayan edebiyattan daha iyidir” (Cebeci, 2008: 90).

Kierkegaard günümüzde ironi kavramının bulunduğu nokta ile ilgili olarak Cebeci kadar iyimser değildir. Kierkegaard, insanların Sokrates’in hayatını ve kariyerini anlasalar bile yine de ironi kavramını tam olarak özümseyemeyebileceklerinden bahseder. Bir zamanlar insanların bir parçacık ironiyle servet kazandığını ve ironinin ironi yapan kişinin zayıflıklarını kapatıp bu kişinin dünyada onurlu birisi olarak yaşamasını sağladığını belirten yazar, günümüzde bu geçmiş zamandan kalma insanlara rastlamanın oldukça zor olduğuna değinir. Bununla beraber Kierkegaard, çağımız için çok da umutsuz değildir. Zira ona göre ironi, tamamen ortadan kaybolmamıştır. Bu noktada, söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adının ironi olduğuna değinen yazar, bu söz oyunun en belirgin özelliğinin söylenen sözün aksinin ima edilmesi olduğunu belirtir ve böylece günümüzde ironinin tamamen ortadan kaybolmadığına dair savını doğrulamaya çalışır (Kierkegaard, 2004: 228-229).

Kierkegaard ironinin en sık rastlanılan biçimlerinden de bahsetmiştir. Ona göre ironinin en sık rastlanan biçimi, “kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir” (Kierkegaard, 2004: 228). İroninin en sık rastlanan diğer biçimini ise “kişinin ciddi bir konuyu espri gibi, şaka yollu dile getirmesi” (Kierkegaard, 2004: 228)dir. Yazara göre, bu iki biçimden ikincisini yapabilmek daha zordur. Gerçekten de düşünüldüğünde, en çok yapılan ironi biçiminin ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemek şeklinde yapıldığı söylenebilir. Zira bu durum en basit ironi yapma biçimidir ve belki de bu nedenle kişiler tarafından daha çok tercih edilir. Kierkegaard, ironi ve ironistin özelliklerinden de bahsetmiştir.

Yazarın tespitlerinden yola çıkarak ironi ve ironistin özellikleri şu şekilde maddeleştirilebilir:

1. İronist kendisini olduğundan farklı gösterdiği zaman, amacının insanları buna inandırmak olduğu düşünülebilir ancak asıl amacı kendisini özgür hissetmektir ve bunu ironiyle elde eder.

2. İroni, metafizik çembere aittir; çünkü ironistin tek kaygısı, olduğundan farklı görünmektir. Bu amaç doğrultusunda, ciddi sözlerini şakalarla, şakalarını ciddi sözlerle saklarken, iyi olmasına rağmen kötü gibi de algılanabilir. Ancak unutulmamalıdır ki, ahlaki belirlemeler ironi için fazla somuttur.

3. İroninin satir, taşlama, alay ile aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır ama gözlemine ortaya koyma bakımından farklıdır. Gördüğü boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığına benzer bir tavrı yoktur, komikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip değildir. Tam aksine, boşluğu kendi boşluğu içinde güçlendirir ve deliliği daha da deli kılar.

4. İroni, özneliğin kendi içinde olmasıdır. Ayrıca ironi, temelde pratiktir, kuramsal olsa bile, yeniden pratik olabilmek için kuramsaldır; başka bir deyişle durumun ironisiyle değil, yalnız kendisiyle ilgilenir.

5. İroni, özneliğin bir belirlenimidir. İronide özne, olumsuz olarak özgürdür. Ona içerik verecek olan edimsellik yoktur; bu nedenle, mevcut verili edimselliğin onu bağlayacağı kısıtlamalardan uzaktır ancak olumsuz olarak özgür ve bu şekilde gezgindir, zira onu bağlayan hiçbir şey yoktur. İroniste, belli bir heyecan veren bu özgürlük ve gezginliktir zira kişi olasılıkların sonsuzluğuyla sarhoş olur ve aramızdan ayrılanlar için duyduğu acıyı avutmak isterse, devasa olasılık birikimine sığınabilir.

6. İroni, olumsuz yol gibidir; doğruluk değil yol. Bir sonucu olan herkes ona sahip değildir çünkü yolu ele geçirememiştir. İroni, sahneye çıktığı zaman yolu da beraberinde getirir; ama bu yol, bir sonucu olduğunu hayal eden kişinin ona sahip olması için kullanması gereken yol değil sonucun o kişiyi terk etmesine giden yoldur (Kierkegaard, 2004: 236-305).

İroni kavramının ne olduğunu açıklamak belki kolaydır ancak neyin tam olarak ironi olduğunu ortaya koymak oldukça güçtür. Bu güçlükten ironi ile ilgili açıklamalar yapmış olan pek çok yazar bahseder. Allen Klein, *Mizahın İyileştirici Gücü* adlı eserinde, ironi kavramı ile ilgili son derece basit örnekler vererek kavramın daha iyi anlaşılmasını sağlar. Klein, “hayatta her zaman beklediklerimizi elde edemeyiz, hatta bazen düşündüklerimizin tamamen tersi olur, işte buna, ironi denir” (Klein, 1999: 77) diyerek ironi kavramını açıkladıktan sonra örneklerini sıralar. Bu örneklerden birisi O. Henry’in *Noel Hikâyesi* ile ilgilidir ve şöyledir: “ Bir adamın karısı ona saat kordonu almak için saçlarını satarken, aynı gün adam da karısına güzel bir tarak takımı alabilmek için saatini satar. O. Henry’in hikâyesi, bizi ilk bakışta güldürmez. Ama olaydaki az da olsa gülünç tarafı görebilmek, bu hikâyeyi acı tatlı bir ironiye dönüştürür” (Klein, 1999: 77-78).

Yukarıdaki örneği komik ironi olarak adlandıran Klein, ironinin özünün neye dayandığından da bahseder. Ona göre, “özünde ironi ne üzülecek ne de gülünecek bir şeydir. İroniyi komik yapan şey, geldiğimiz yerle, geleceğimizi düşündüğümüz yerin birbirinden çok farklı olması ve bu iki öge arasındaki büyük farklılığı görebilmektir” (Klein, 1999: 79). Günümüzde, ironik durumların ortaya çıkmasında bilgisayar ve gazete haberlerinin önemine de değinen yazar, gazete haberlerinde trajik veya komik olarak nitelendirilebilecek pek çok ironik olaydan bahseder. Bunlardan bazıları şöyledir:

- Florida’da bir okul cehaletle savaşmak için okuma yazma bilmeyenlere el ilanları dağıtmış.
- Kaliforniya’da bir adam evlilik yıldönümünü yanlış hatırlayıp oynadığı lotodan dokuz milyon dolar kazanmış.
- Kitapevlerinde en çok satan kitap türlerinden biri yemek kitapları diğeri de diyet kitaplarıymış; birinde yemekleri nasıl hazırlayacağımız, diğeri bu yemekleri nasıl yememeniz gerektiği anlatılıyor.
- Bir nükleer savaş çıkması durumunda başkanı korumak için tasarlanmış hava komando birliğine bağlı bir uçağı, yoluna çıkan bir leylek sürüsü çalışamaz hale getirebiliyormuş.
- Bir havayolu şirketi yolcularından birinin valizlerini kaybetmiş; bu pek de komik ya da ilginç bir olay gibi görünmüyor. Ancak adamın o uçağın tek yolcusu olduğunu öğrenince iş değişiyor.
- Devlet Planlama Teşkilatı, önümüzdeki yılki kongresinin nerede yapılacağını henüz belirleyememiş. (Klein, 1999: 79-80).

Klein'in verdiği örneklere bakıldığında, bu örneklerin ironinin ne olduğunun anlaşılması noktasında son derece açıklayıcı oldukları, görülür. Bu örnekler, yazarın daha önce de değinilen geldiğimiz yerle geleceğimizi düşündüğümüz yerin birbirinden çok farklı olmasından dolayı ironinin ortaya çıktığı görüşünü destekler. Yukarıdaki örneklerden yola çıkarak bu görüş, somutlaştırılırsa devlet planlama teşkilatının geleceğini düşündüğümüz yer, her şeyi planlamış olması iken geldiği nokta, kendi kongresinin nerede yapılacağını planlanamamış olmasıdır. Florida'daki okul örneğinden yola çıkılırsa bu örnekte geleceği düşünülen yer, o bölgedeki herkesin okuma yazmayı bilmesi iken gelinen nokta okuma yazma bilmeyenlere el ilanları dağıtılmasıdır.

Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında, bir mizah çeşidi olarak ironiden de yararlandığı görülür. Daha önce ironinin yapılış açısından ikiye ayrıldığı belirtilmişti. Ironinin iki yapılış tarzından ilkinde göre ironi, ciddi olmayan bir şey ciddiymiş gibi söylenerek yapılır. Talu'nun romanlarında ironinin ikinci yapılış tarzına kıyasla kolayca yapılabilen bu biçimden daha çok yararlanılmıştır. Aşağıdaki örnekte, dans etmesini bilmeyen Meşhedi, dans etmesini biliyormuş gibi gösterilmiş, bu da ciddi bir ifadeyle söylenmiştir:

“Aferin, Meşhedi dedim. Tam çağına layık adam oldun. Meğer sen dans etmesini de biliyormuşsun da benim haberim yokmuş” (Talu, 1974: 75).

“Tersine alay” şeklinde de ifade edilen ironinin içinde bir alay unsuru, vardır. Kişi belki de kendini daha özgür hissetmek için bunu yapar. Aşağıdaki diyalogla yapılan ironide bir tersine alay, dalga geçme durumu söz konusudur. Bunun yanı sıra komiği yakalamak için ciddi olmayan şeyler (Havai İşleri Bakanlığı ve Mazenderan Devleti), ciddiymiş gibi söylenmiş ve ironideki birçok özelliği içinde barındıran bir bölüm ortaya çıkmıştır:

“Ben, dedi, gazeteciyim. Amerika'da tam bin yüz elli gazetenin muhabiri bulunuyorum. Size burada rastlayışım benim için büyük bir şans eseri oldu. Fakat önce sizin kim olduğunuzu sorabilir miyim?

- **Mazenderan Havai İşleri Bakanı Çekirge bendeniz.**

- Teşerrüf ettim.

Biraz durdu, düşünür gibi oldu, sonra yine sordu:

- Havaî İşler Bakanı, öyle mi? Demek oluyor ki memleketinizde havayollarıyla ulaşım, böyle ayrıca bir bakanın varlığını gerektirecek kadar önem kazanmıştır.

- **Hayır dedim. Anladığınız gibi değil. Bu çeşit taşıma ve benzeri işlere Ulaştırma Bakanı karışır. Benim görevim Haşmetlü Cafer Hazretleriyle yönetimindeki ülkenin ciddiyetten uzak olan işlerinin yönetimine bakmaktır.**

Kadın şaşkın şaşkın yüzüme baktı. Kendisiyle alay edip etmediğimi anlamak istiyordu. Tavrımdaki ciddiyeti zerre kadar bozmadan lakırdıya devam ettim:

- **Evet madam; söylediklerimin doğruluğundan katiyen şüphe etmeyiniz. Mazenderan Devleti, hükümet yönetimi bakımından en ileri bir devlettir. Orada memleket işleri, umur-u ciddiye ve umur-u havaiye diye ikiye ayrılır. Hâlbuki öteki ülkelerin hepsi bu iki türlü işleri birlikte yönetmeğe çalışır ki bunun imkânı yoktur. Ciddiyet ile havaiyat birbirinden ayrılmazsa işler çorba olur. Nitekim bugün dünyanın her tarafında çorba olmaktadır (Talu, 1974: 37).**

Diyalog, Çekirge karakterinin ağzından gerçek olmayan şeylerin gerçekmiş gibi söylenmesiyle devam eder. Böylece ironiyle yapılan komik de devam eder:

Kadın beni doğruladı ve çantasından çıkardığı meşin kaplı deftere sözlerimi özene bezene not ettikten sonra sordu:

- O halde yüklendiğiniz görevin genel çizgileri hakkında beni aydınlatır mısınız?

- **Hay hay! Bir millet, mutlu olmak için arada sırada gülmeğe muhtaçtır. Hiç gülmeyen millet, daima eziyet gören çocuklar gibi çelimsiz olur. Neşe, gerek tek tek insanların ve gerek toplumun ruhi gıdasıdır. Birinci Cafer hazretleri, bu gerçeği lütfen takdir buyurarak uyruklarının düzenli bir şekilde neşelenmesini sağlayacak gerekleri hazırlamışlardır. Örneğin Mazenderan'ın başkenti olan Mantarabat şehriyle öteki büyük kasabalarda toplam on dört bin yüz elli bir tane mizah gazetesi yayınlanır ve bunlar halka parasız dağıtılır. Bunların basım ve yayım işlerini ben yönetirim.**

- Oh! Çok güzel!

- **Sonra birtakım vergilerin alınışı sırasında cezaların uygulamasında, bunların acısını halka unutturmak için kırk gün kırk gece herkese açık eğlenceler düzenlenmesine ben bakarım. Kumarbazlar, sefihler, bekârlar, deliler sözün kısası hava ve hevese düşkün olan bütün uyruklar benim emrimdeki kuruluşlarda iş görürler” (Talu, 1974: 37).**

Mizah yazarları bir mizah çeşidi olarak ironiden yarralanırken ironinin içindeki “alay” unsurunu sıkça kullanırlar. Talu da eserlerinin içinde, ironinin içindeki alay unsurundan yararlanmıştı. Zaman zaman karakterleriyle ironik bir şekilde alay eden yazarın bazen de romanlarının geçtiği dönemlerle ilgili ya da siyasi olaylarla ilgili ironik bir biçimde alay ettiği görülür. *Papeloğlu* romanından verilecek aşağıdaki örnekte, Meşrutiyet ilan edilmeden önce hürriyet isteyen halk sokağa dökülür ancak bazı kişiler ne için sokağa döküldüğünü bilmeden protestolara katılır. Protestolara

katılıp en hararetle bir şekilde bağıran kişinin ne için bağırdığından haberi yoktur. Yazar, bu durumu ironiye başvurarak şöyle ortaya koyar:

Abdülkadir Bey, mutasarrıftan gelen telgrafi arkadaşlarına bildirmemişti. Korkuyordu. Tabur ağasının verdiği kötü havadis, helecanını arttırdı. Ne diyeceğini ne emir vereceğini şaşırıldı.

-İdare ediniz.

Deyip içtima döndü.

Aradan yarım saat geçmiş geçmemişti ki hükümet konağının önünde bir vaveyladır koşturdu:

- Yaşasın hürriyet! Kahrolsun hafiyeler!

Dışarıya fırlayan kaymakam bey, sofada gürültücü bir heyetle karşılaştı. Heyetin başında İzzeti Efendi vardı.

Vergi kâtabi kaymakamın ağız açmasına meydan bırakmadan üst perdeden haykırmaya başladı:

- Hainler, reziller, hafiyeler defolun istemiyoruz.

Yanıdakiler hep bir ağızdan bağırdılar:

- İstemiyoruz.

İzzeti Efendi, devam etti:

- Millet şimdiye kadar naehil ellerde yok olan melun ayaklar altında çiğnenen haklarını istiyor. Efendi olan milletin...

- Yaşasın millet!

Şak, şak, şak, şak...

Dışarıda bir alay baldırı çıplak avazı bastırdılar:

- Yaşasın!

Bu esnada bağırmakta en çok hararet gösteren eli bayraklı bir adamın yanına sokulan zavallı birisi soracak oldu:

- Evladım kim için yaşasın diye bağıriyorsunuz öyle?

Herif, bu suali irat edenin yüzüne baktı, baktı. Bir lahza tereddütten sonra şu karşılığı verdi:

- Hastir olan! Ne bileyim ben? Bağırıyorum işte: Yaşasın (Talu, 1956: 151-152).

Talu'nun *Meşhedi* serilerinde, ironi yapan tip genellikle Torik Necmi'dir. Karşısındaki saf Meşhedi Cafer ile sık sık diyaloglar kuran Torik'in karakteri bir ironist tavrına oldukça uygundur. Zira Torik, zeki bir tipi yansıtmaktadır. Aşağıdaki örnekte, geminin sallanması nedeniyle denize kusan Torik, bu durumu ironi yaparak anlatır. Tabii ki Meşhedi Cafer de bu ironiyi anlayamaz zira onun karakteri de bunu gerekli kılmaktadır. Bununla birlikte Meşhedi meziyetsiz de değildir. Torik'in yaptığı ironilere o da palavralarıyla karşılık verir. Sonuç olarak Torik'in yaptığı ironinin yanı sıra Meşhedi'nin gerçek olamayacak derecede mübalağalı palavraları da komiğin oluşmasını sağlar:

“Meşhedi ile Mikail Efendinin kamaralarının bulunduğu tarafa doğru yürümek istedi. Ayakları tutmuyordu. Küpeşteye dayandı, durdu. Bu tevakkuf, kendisine vapurun

sallantısını daha fazla hissettirdi, korkusu arttı. İçin için kendine, Meşhediyeye, kâinata okumuya başladı. Derken biraz ötede bir karaltı yaklaştı, ta yanına geldi. Torik, sevinçle bağırdı:

- Ulan Moruk, sen misin?

- Beli, özümdü. Özün bunda neylersen?

- **Ben mi? Balıklara yem verdim.**

Biraz evvel, Toriğin denize neler döktüğünden bittabi haberdar olmıyan Meşhedî bu sözlerin manasını anlayamadı:

- **Balıklara yem vermişsen? Hansi balıklara ne kimin yem verdin, ağa?**

- **Bir tavuskuyruğu çıkardım ki, sorma babacığım. Eğer yabana gitmedi de balıklara kısmet oldu ise birazdan alayı matizdir. O değil, ama beybaba ne oluyoruz, batıyor muyuz? Sen hiç böyle hava gördün mü?**

- **Çoh! Ele İyranda rüzgâr esen de deniz dağlara çıkmaz. İlle dağlar denize inüptür.**

- Oh ha!

- Sen ölesen, düz direm. Mende yalan yoh!

- Sen hiç oralarda fırtına yediğini hatırlıyor musun?

- **Çoh! Eyle fırtınalar görmüşem kim menendi olmayıp. Hele bir kere, Ürmiye çölünde bir fırtınaya dutulmuşem, yeddi cün yeddi gizce deryanın dibinde galdıh.**

- Sonra nasıl çıktınız?

- Deniz altüst oldu; çıktık!

- Yaş...şa moruk! Kulağına su kaçmadı mı?

- Yoh” (Talu, 1944: 28)

Torik Necmi dışında *Meşhedî ile Devriâlem* romanında yaptığı ironilerle ön plana çıkan bir başka tip de Çekirge’dir. Çekirge tipinin konuşturulmasıyla yapılan bir ironi, bir şiir üzerine yapılmıştır. *Meşhedî* ile *Devriâlem*’de kendisini kandıran Parisli Elyan Hanım’ı bir türlü unutamayan Meşhedî’ye Ermeni Matos Efendi, Ermeni kadınlarının Parisli kadınlardan daha güzel olduğunu, söylediği şu şiirle ispatlamaya çalışır:

“ERMENİ KIZI

Hey güllerden güzel Ermeni kızı,
Hey canımın içi, başımın tacı!
Yüzünü kıskanır sabah yıldızı,
Hey güllerden güzel Ermeni kızı

Dudağın şekerden, çamiçten tatlı,
Yanında akide şaptan da acı.
Gerdanın kadayıf, hem iki katlı
Hey gözleri badem, maytap sıfatlı!

Âşıklar ensende pervane gibi
Tutuşan yüreğin yoktur ilacı,
Düşmüşüm kapuna divane gibi,
Sızloor aşkımdan kalbimin dibi” (Talu, 1974: 178).

Matos Efendi'nin bu şiiri okuması üzerine Çekirge ve Matos Efendi arasında geçen diyaloglarda Çekirge'nin gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş ve hiç beğenmediği bir şiiri beğenmiş gibi söylemesi, ironiyle komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

“Bu zırva manzumeyi bitirdikten sonra Matos efendinin başka lakırdıya başlamasına meydan vermeden :

- Şimdilik Allah'a ısmarladık, dostum, dedim. Bize müsaade et de gidip dinlenelim. Fazla yorgunuz.

Fakat o yine kolumdan tutmuş:

- Dur daha deyeceğim laflar vardır, dedi.

- **Teşekkür ederim, fakat demin lütfedip okuduğunuz seçme şiirden sonra atık bir şey dinleyemem. Müsaade edin de tadı zihnimden çıkmadan biraz daha tadına varayım.**

- **Bir daha okuyayım**

- **Yok yok. İlk tesir bozulmasın.**

Öf, kurtulduk. Amma antika heriflere rastlıyoruz. Bizim Filorinalı bunların yanında lâtîlokum şekeri gibi kalır. Torik bile bu fikirde. Otelin merdivenlerini çıkarken:

- Bu ne mostralık herif, be dedi. Ağzı ağız değil, laf dolabı. Bizim Kuzguncuk'ta saloz bir numara vardır. Her cenazenin peşine takılır, mezar başında bir sürü martaval okur. O bilem buna martaval yetiştiremez, vallah, billah” (Talu, 1974: 178-179).

İronideki tersine alay durumu her zaman ciddi olmayan şeylerin ciddiymiş, gerçek olmayan şeylerin gerçekmiş gibi söylenmesiyle ortaya çıkmaz. Bazen de ciddi ve gerçek olan şeyler ciddi ve gerçek değilmiş gibi söylenir. Bu noktada yine tersine alay şeklinde ortaya çıkan ironi örneklerine rastlanılır. Talu'nun *Papeloğlu* isimli romanında ironinin bu yapılış çeşidine rastlamak mümkündür.

Romanda Satılmış isimli bir odacının, büyük ikramiye sonucu yaşadığı kısa zenginlik macerası, anlatılır. Bu macera esnasında Satılmış'ın sonradan görmeliği ve cahillikleri çeşitli komikliklere yol açar. Romanın geçtiği zaman dilimi, Osmanlı'nın çöküş dönemidir. Romanda İkinci Abdülhamid'in son yıllarından Meşrutiyet'in ilanına, 31 Mart vakasından Birinci Dünya Savaşı'na kadar geniş bir siyasi tarih yelpazesine de yer verilmiştir. Satılmış'ın bütün komik maceraları, bu siyasi atmosferin zemininde yaşanır. Aşağıdaki örnekte, Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda Almanya ve Avusturya üzerine yapılan konuşmalar, ciddi bir şeyin

ciddi değilmiş gibi söylenmesiyle ortaya çıkmış, böylece tersine alay şeklinde yapılan ironiyle komik yakalanmıştır:

“Şaka değil Almanya ve Avusturyayı da biz besleyecektik. Onun için bizim yurdumuzda çıkan iptidai maddeler, sanki biz durup dururken ve onların ela gözleri aşkına değil de bu harbe kendi varlığımızı korumak maksadıyla ve kendi kendiliğimizden girmişiz gibi silah ve cephane mukabilinde oralara gidiyordu. Un ortadan çekilince, ekmeği süpürge tohumu ile ve öğüdülmüş mısır koçanı ile yapmaya başlamışlardı. Bunları bol bol buluyorduk, çünkü müttefiklerimiz böyle şeylere tenezzül etmiyordu” (Talu, 1956: 195).

Papeloğlu romanında ironist bir tavırla diyaloglar içinde yer alan tip, vergi kâtibi İzzeti Efendi'dir. İzzeti Efendi, Torik Necmi gibi dürüst biri değildir ancak o da Torik Necmi gibi zekidir. Yazarın romanın çoğu yerinde kurnaz olduğunu belirttiği İzzeti Efendi'nin karşısında saf Satılmış tipi, vardır. Satılmış da tıpkı *Meşhedî* serilerindeki Meşhedî Cafer gibi her söylenilene inanır, söylenilenlerden etkilenir. Kurnaz İzzeti Efendi ise bu durumu kullanır. Yaptığı ironilerle Satılmış'ın aklını karıştırır. Satılmış, zaman zaman bu durumu fark etse de yine İzzeti Efendi'nin ironilerine kanmaktan ve palavralarına inanamaktan vazgeçemez. Aşağıdaki örnekte, attıkları iftirayla kaymakamlarını sürdüren Satılmış ve İzzeti Efendi'nin diyaloglarına yer verilmiştir. Diyaloglarda, bu durumdan birazcık vicdan azabı duyan Satılmış'a İzzeti Efendi'nin verdiği cevaplar, bir ironist tavrına oldukça uygundur:

- Beni fenalığa aluşturdu be!
İzzeti Efendi yerinden fırladı.
- Ne? Ben mi? Hangi fenalığa? Ne zaman?
- Dur telaş etme ki, diyem.
- Aman mirim! Çabuk söyle!
- Ülen gaymahamı unuttun mu? Herifi buradan pabucsuz kaçuttun.
Daha ağrını bekliyorken bu derece ehemmiyetsiz bir şey duymakla içi ferahlamış gibi yerli yerine oturan vergi katibi:
- Bu mu fanalık, dedi? Bundan dolayı mı beni takdir ediyorsun, canım efendim? İlahi nuru aynım! Eğer suçum bu ise ben bununla iftihar ederim. Devri mahsus istibdatta, bu da bir nevi mücadele idi. Kendi memurlarını gene kendilerine tepelettirmiş olmakla bünyân-ı istibdadı sarsmış oluyordum. Adem efendinin mesavii ahalini kendi hamillerine bildirmekle kabahat değil, sevap işledim. Ve buna efendimi vasita eylediysen bu sevabı kendisine kazandırmış olmak içindi.
Satılmış, güldü.
- Ülen, dedi. Sen ne ağzı galabalıh adamsın be. Sende bu çene varken daha sırtın yere gelmez (Talu, 1956: 172-173).

İroniyi klasik tanımların dışında farklı bir bakış açısıyla ele alan Allen Klein'in yaptığı tanımlara uygun ironi örneklerine, Talu'nun mizahi romanlarında da rastlanmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi yazarın içinde bulunulan durumla aslında olması gereken durum arasındaki fark olarak açıkladığı ironinin bu çeşidine uygun örneklerden biri *Meşhedi Arslan Peşinde* romanında yer almaktadır. Romanda yüklü bir parası olan Meşhedi Cafer, Elyan Hanım tarafından dolandırılır. İstanbul'a dönüşleri sırasında Elyan adlı bir gemiye binen Meşhedi Cafer ve arkadaşları, bu geminin Elyan Hanım'ın gemisi olduğunu anlarlar. Elyan Hanım, Meşhedi'nin paralarıyla bu gemiyi almıştır. İşte bu noktada Meşhedi'nin olması gereken yer geminin sahibi olmak iken olduğu yer geminin yolcusu olmasıdır. Yazar, bu durum karşısında Meşhedi Cafer'i konuşturarak ironiyle komiği yakalar:

“Hay hanımanın yihıla Elyan kimin. Mene akıbet edeceğin budu? Özümün gendi malında misafirem” (Talu, 1944: 168).

Talu'nun *Papeloğlu* isimli romanında, Klein'in bahsettiği ironi çeşidine uygun bir örnek vardır. Romanda son derece cimri bir tipi yansıtan Satılmış tipinin olması gereken yer, parasını kimselere kaptırmaması iken olduğu yer, İzzeti Efendi tarafından dolandırılmasıdır. İzzeti Efendi tarafından dolandırılan Satılmış, bu durumun farkına hiçbir zaman varamaz. Böylece ironiyle komik ortaya çıkar:

Evin duvarları yükseliyordu. Vergi kâtibi de Satılmış'ın kâh gururunu okşayarak kâh başka türlü pundunu bularak, onar yirmişer sızdırıyordu.
Sabık odacı parasının miktarını bilmiyordu. Bunu tesadüfen ağzından kaçırdı. O zaman İzzeti Efendi'ye gün doğdu. Siyasetini değiştirdi. Parayı pürçük pürçük çektiğinden Satılmış'a büsbütün hesabını şaşırttı. Yekûn beş altı yüzü bulduğu halde ona
- Sebebi hayatım, işte pusulalar burada. Efendimden şimdiye kadar aldığım bir bir yazılı. Min haysül mecmu, üç yüz yetmiş beş lira, diyordu (Talu, 1956: 70-71).

Papeloğlu romanından verilecek başka bir örnekte, ironinin olunması gereken yerle aslında var olunan yer arasındaki farktan doğan çeşidine uygun tipik bir örneğe rastlamak mümkündür. Romanda, Birinci Dünya savaşının yaşandığı yıllarda Osmanlı tebaası içinde yer alan İstanbul halkının zengin kesimi ile fakir kesimi

arasında yaşam şekli açısından yaşanan farklılık, ironik bir durumu ortaya koymaktır. Savaş durumunda aslında olunması gereken yer, herkesin birlik içinde zorlukları göğüslemesi iken olunan yer bazı kişilerin hiç savaş yokmuş gibi yaşamasıdır:

Bu memleketin harple, sanki hiçbir alakası yokmuş gibi Beyoğlu elektrikler içinde pırıl pırıl yanıyordu. Tiyatrolar, sinemalar, kafeşantanlar, lokantalar tıklım tıklım dolup boşalıyor gene doluyordu. İki keçeli sıralanmış tatlıcı ve pastacı dükkânlarının camekânları birer bolluk meşheri idi. Koca İstanbul'da şekersizlikten ve gıdasızlıktan ölen sayısız fakara çocuklarının hain eller tarafından çalınmış yaşamak hakları bütün bu camekânlara intikal etmişti. Zengin alabildiğine yiyor, fıkara ise sapır sapır ölüyordu. Bir okka vesika ekmeğini vaktiyle alabilmek için sabah namazından cami kapılarında bekçi kulübelerinin önünde beklemeğe giden asker anaları yolda bilmem hangi kodamanın sabahçı misafirlerine, Tokatlıyandan pasta ve dondurma götüren bir otomobile karşılaşıyorlardı (Talu, 1956: 204).

Romanın başka bir bölümünde de savaşa rağmen yaşanan eğlence âlemleri ironik bir biçimde ortaya konulmuştur:

İstanbul, eğleniyordu. Sonunu düşünmeyen etrafındaki sefaleti görmeyen izaini da gözleri de aynı derecede körleşmiş sefih bir mirasyedi gibi!
Miloviç'e erişemeyen, yahut ki ondan gına getirenler, barlara düşüyorlardı. Osman oğullarının payitahtında, harbin o zorlu günlerinde hastaneden ziyade bar açılmıştı. Berlin'den kalkıp Viyana'dan Peşte'den Sofya'dan dolaşarak İstanbul'a gelen her Balkan treninden cephaneye ve silahtan ziyade kafeşantan sanatçıları çıkıyordu (Talu, 1956: 230).

Meşhedi ile Devriâlem'de Brüksel'i gezmeye çıkan Meşhedi ve arkadaşları spor müsabakalarının yapıldığı bir organizasyona katılırlar. Bu organizasyondaki koşu yarışı esnasında, Torik Necmi de koşu yapanların arasında yerini alır. Torik Necmi, yarışmacıların hepsini geçerek birinci olur. Bu durumdan dolayı madalyalar kazanıp ödüller alması gereken Torik Necmi'nin, olması gereken yer bu iken olduğu yer güvenlik görevlileri tarafından yakalanmaktadır. Bunun dışında bu örnekte bir ironi daha vardır. Bu örnekteki diğer ironi, profesyonel koşucuların birinci olması derece yapması gerekirken koşu sporuyla hiçbir ilgisi olmayan Torik Necmi'nin bu sporcuların hepsini geçerek birinci olmasıdır. İki durumda da olması gerekenle olunan yer arasındaki farktan kaynaklanan ironi, komiğe yol açmıştır:

“Bu heriflere katılacağım, babacığım. Kim ne derse desin.

- Olmaz. Numaran yok.

- Biz ezelden numarasız gelmişiz, numarasız gideriz. Ben meydana çıkıyorum. İstanbul uşağı nasıl koşarmış, görsünler.

Kolundan tuttum. Bir defa silkindi, kurtuldu. Bir saniyelik zaman içinde arkasından ceketini, ayaklarından potinlerini çıkarıp yere bıraktı, paçalarını sıvadı. Aynı zamanda stad meydanı, tiz bir nara ile çın çın öttü:

- Haaaaaayt! Türkistan’da kedi. Avrupa’da aslan... Yaman gelir, yaman gider... Yetmiş iki millete kış attırır... İstanbul kopukları... Haaaaaayt!

Yaydan fırlayan ok gibi, korkuluğun üzerinden atlamasıyla meydana hayli ilerlemiş olan koşuculara yetişmesi bir olmuştu.

Etraftan bir ses, yükseldi:

- Kesildi? (Ne söylüyor?)

Bunu yanlış anlayan Torik, ta uzaktan seyircilere dönüp haykırdı:

- Ulan kim kesildi, eşşeoğulları? Var mı benimle koşacak?

Seyirciler tepiniyor, bu numarasız koşucunun nizamı aykırı davranışını protesto için ıslık çalıyor, bağırıyor, çağırıyordu. Fakat bütün bunlar bizim Torik’e vız geliyor, o boyuna koşuyor, koşuyordu.

Derken ucuzlar arasından bir çığlıktır koptu. Öteki koşucular sapır sapır dökülmüş, yalnız bizim Torik kalmıştı. İstanbul’da Tulumba peşinde yapmış olduğu idman sayesinde, kâfirin sıırım gibi olan bacakları dayanıyordu.

Emniyet görevlilerinin intizamı korumak yolunda sarf ettikleri üstün çabaya rağmen meydana atılan halk, koşup Torik’i kucakladılar. Bir lahza Torik, omuzlar üzerine çıktı. Muzaffer bir ordu komutanı gururuyla sağdan soldan kendisine uzatılan buketleri kabul ediyordu.

Fakat onun bu keyfi çok sürmedi. Yarışmaları düzenleyen resmi kuruluşun emniyet görevlilerine başvurmaları üzerine sahaya giren birçok polis memuru, Torik’i oturduğu zafer koltuğundan alaşağı ettiler. Halka güvenerek direnmeğe yeltenen zavallı arkadaşımızı silleye tokatla meçlerinin kınlarıyla turşuya çevirdikten sonra alıp götürdüler” (Talu, 1974: 103-104).

Çömlekoğlu ve Ailesi romanında yer alan ironi örneğinde, bir apartman dairesi kiralayacak olan İdris Efendi’nin olması gereken yer, gezip değerlendirecek daireyi tutmak iken olduğu yer bunların hiçbirini yapmadan daireyi tutmasıdır. Bununla beraber kapıcının kendisine benzeyen İdris Efendi’nin daireyi tutabilecek durumda olduğuna paraları görene kadar inanmaması da başka bir ironinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu durumda kapıcıya göre, İdris Efendi’nin konuşması hali tavırlarıyla olması gereken yer, belki bir mahalle ya da köydür ancak olduğu yer, zenginlerin yaşadığı lüks bir apartman dairesini kiralayarak buraya yerleşmektir:

“İdris Efendi cevap olarak

- Kaç kuruş onun aylık kirası diye sordu?

Kapıcı güldü.

- Kuruş buralarda geçer akçe değil, dedi. Yüzden yukarı lira lafi et ki sana ben de cüap edeyim.

Bu tarzli sözler aktarın onuruna dokundu. Üst perdeden taarruza geçti:

- Tut ki öyle dediğin gibi laf ettim.

Kapıcı bu sefer tonu değiştirdi. Alayı bir tarafa bıraktı:

- Yüz altmış. On da kapıcı yüz yetmiş. Yıllığı peşin. Kalüfer, ısıcak su, sansor, her şey tamam. Kim için tutacağın?

Kendim için, kim için tutacaktım?

- Yok, hani...

Kapıcının dili tutuluvermişti. İdris efendiyi durmadan süzüyor, bir sefirin işgali altında bulunan öyle bir katı esnaf kılıklı adama yakıştıramıyordu. Aktar yine sordu:

- Ne vakit boşalacak diyorsun?

- On beşinde, bilemedin yirmisinde.

- Mal sahibini nerede görürüz?

- Mal sahibisine ne hacet? Onu göremezsin. Benimle konuşacağın.

- Kontrat filan?

- Ben yaptırırım. Yıllığını peşin verdikten kelli ne edeceğin kunturatu? Parayı götürür, sana bir mahpus getiririm.

- Peyi de mi sana vereceğim?

- Eyle ya!

- Bir aylık yeter mi?

- Yeter. Nolucak?

İdris Efendi elini koynuna soktu, bir deste banknot çıkardı. Ve kapıcı ancak o zaman işin ciddiyetine inandı.

- Gezmiyeceğin mi, diye sordu.

- Yok. Nesini gezeyim?

- Sanki bir yol gör de sonra mehana bulma.

İdris Efendi elini koynuna soktu, bir deste banknot sayarak:

- Al, dedi. Ben ayın yirmisinde eşya ile kapıdayım.

- Buyur. O vakte kadar kat hazır olur. Sen hiç merak etme

- Haydi, eyvallah.

Kapıcı, gezmeden apartıman tutan, makbuz aramadan pey veren bu müstesna adamın peşinden bir müddet bakakaldı. Sonra insiyaki bir şüphe ile avucundaki paraların sahte olup olmadığına baktı. Hepsinin de sağlamlığına kanaat getirince

- Dünyada ne çeşit insanlar var, be!

Diye söylene söylene içeriye girdi” (Talu, 1945: 33-34).

Kierkegard, ironinin iki şekilde yapılabileceğini belirtmiştir. Bunlardan ilki yukarıda değinilen ve örnekleri verilen ve diğerine kıyasla daha kolay yapılabilen ciddi olmayan bir şeyi, ciddiymiş gibi söyleme şeklinde yapılan ironidir. Kierkegard’ın söylemiş olduğu ve yapılmasının zor olduğunu belirttiği ikinci ironi yapma biçimi ise ciddi bir konuyu espri, şaka yollu dile getirmedi. Ironinin bu yapılaş şekline Talu’nun mizahi romanlarında az da olsa rastlamak mümkündür. *Meşhedi ile Devriâlem* romanında Torik Necmi konuşturularak yapılan bir ironi örneğinde Torik, ciddi gerçekte var olan bir durumu esprili bir şekilde dile getirir. Bu örnekte yapılan ironiyi anlayabilmek için öncelikle romanda anlatıldığı şekliyle var olan durumdan bahsetmek yerinde olacaktır.

Romanda, dünya turuna çıkan Meşhedî Cafer ve arkadaşları Belçika'nın Bürüksel şehrinde bir heykelle karşılaşır. Gerçekte var olan bu heykelin durumu, mahiyeti romanda ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Bu anlatılıştta da başka bir ironi vardır. Görünürde edepsiz olarak addedilen heykelin durumundan dolayı olması gereken yer değersiz olmak iken bu heykelin bulunduğu durum, Eiffel Kulesi ya da Sen Piyer Kilisesi gibi değerli olmasıdır:

“Belçika’ya gitmiş olanlar, ahalisi palavrada ve şakada İnanla Marsilya’dan aşağı kalmayan bu memleketin başkentinde, başka yerde olsa umumî ahlaka aykırı diye kanuni kovuşturmayı gerektireceği şüphe götürmeyen bir heykeli elbette hatırlarlar.

Bürüksel’in en işlek caddelerinin kavşak yerinde dikilmiş olan bu heykel, herkesin gözü önünde aptes bozan bir çocuğu gösterir. Şu farkla ki salverdiği şey, idrar değil, sudur. Her gün kadın, erkek, çocuk, yüzlerce halk Manken Pis (Mannequin Pisse) adıyla anılan bu edepsiz heykelin dibine gelir, çalgı dinlerler.

Heykelin adı şuradan geliyor: Manken ‘yapma adam’ pis Fransızcada ‘işemek’ anlamına gelen pisepisser mastarının şimdiki zamanıdır. Bu acayip ve manasız anıtı oraya kim ve niçin dikmiş? Bunu araştırıp öğrenemedim. Bildiğim bir şey varsa Belçikalılar bununla övünürler. Bürüksel hatıraları satan dükkânlarda, turistler için bunun küçük modelleri vardır. Memleketlerini ziyaret eden yabancılara yerliler sorar:

- Manken Pis’i gördünüz mü?

Sözün kısısı bu sidikli bebek, Mısır’da Ehramlar, Roma’da Sen Piyer (Saint Pierre) kilisesi, Pekin’de Çin Seddi, Paris’te Eiffel Kulesi, Atina’da Akrapol gibi anıtlardandır” (Talu, 1974: 97).

İşte bu noktada ikinci bir ironi ortaya çıkar. Bu ironi, ciddi bir konuyu espri şaka yolla dile getirme şeklinde gerçekleşmiştir. Yukarıda bahsedilen heykeli gören Torik Necmi, espri yoluyla ironi yaparak bu durumu şu şekilde dile getirir:

“Daha okuyacaktı. Benim öfkeli bakışımdan korktu da sustu. Hep beraber sokağa çıktık. Ağır ezgi fıstık makam, etrafı seyrede seyrede Manken Pis’in bulunduğu meydana geldik. Torik, buna hayretle baktı, baktı ve gönlüne doğan duyguyu şu sözlerle anlattı:

- Vay geçmişî kandilli herifler. Burada su dökenin amma da itibarı varmış, be. Bak! Heykelini yapıp dikmişler. Burada Allah bilir, adam kıtlığı var”

(Talu, 1974: 98).

Ciddi bir konunun espri, şaka yolla dile getirilmesi şeklinde yapılan ironiye bir başka örnek daha verilebilir. Aşağıdaki diyalogda, ciddi bir konu olan Wilson Prensipleri şaka yoluyla dile getirilmiş böylece ironiyle komik yakalanmıştır. Bununla birlikte bu örnekte, ironideki tersine alay durumu da söz konusudur. Çekirge

tipi karşısındaki gazeteciyle aslında söylediklerinin tersini anlatmak isteyerek dalga geçer. Olmayan bir Asur ülkesinden bahsederek tersi bir durumu ifade edecek şekilde, Wilson Prensipleriyle ortaya çıkan ülkeleri anlatmak ister. Tabii ki gazeteci, bu tersine alay durumunu, ironiyi anlayamaz, Çekirge'ye gayet doğal bir şekilde cevap verir. Böylece diyaloglarda, ironiyle komik yakalanır:

“- Affedersiniz dedi. Fakat gazetemde şimdiden reklam yapmağa başlayacağım için bazı tamamlayıcı bilgilere ihtiyacım var. Bir dakikacık müsaade buyurun da bazı sorular sorayım:

- Hay, hay. Emredersiniz.

- Bu Asur ülkesi nerededir?

- İran ile Irak arasında.

- Adımı şimdiye kadar işittiysem de bunu ortadan kalkmış bir devlet sayıyordum.

- **Öyle idi. Fakat sizin büyük cumhurbaşkanınız ölen Vudrav Vilson'un (Woodrow Wilson) ölümsüz prensipleri onu yeniden hayata kavuşturdu.**

- Öyle mi?

- Evet Mister. Siz gazeteci olarsınız da bunu nasıl bilmiyorsunuz?

Bu ayıbını yüzüne vurur gibi soruma, Anason gayet saf olarak:

- Vallahi, dedi. Bu vilson prensipleri yüzünden, meydana o kadar çok hükümetçikler çıktı ki hala isimlerini belleyedim: Estonya, Letonya, Çekoslovakya, Yugoslavya, Irak, Hicaz, Ürdün, Litvanya.

- Asuristan, Ermenistan. Daha çok. Allah vermesin, mantar gibi hükümetler yerden bitti. Bir dünya savaşı daha yağdı mı Gülistan, Bosna, Yagorya, Bamyra, Angurya diye boyuna çıkacak.

- Ülkenizin başkenti neresidir?

- Yalan-abad.

- Nüfusu ne kadar?

- Daha saymadık, yakında ahaliyi ürküterek sayacağız. Ürkütmeden olmuyor.

- !!!

- Yeni bir nüfus sayımı usulüdür. Size şimdi anlatması biraz uzun olur” (Talu, 1974: 192-193).

Esprî ve şaka yoluyla yapılan ironiye bir örnek de Talu'nun *Papeloğlu* romanından vermek mümkündür. Romanda yazar, Galata ve Beyoğlu âlemlerine gitmek üzere yola çıkan Satılmış ile Kara Mehmet'in kıyafetlerini tasvir ederek ironiye başlar. Daha sonra Satılmış ve Kara Mehmet'in içinde buldukları durumu da esprî ve şaka yoluyla dile getirir ve böylece ironiyle komiği yakalamış olur:

Arkalarında, efendilerinin hediyesi olan birer sivil elbise vardı. Satılmışınki dapdaracak bir redingot, Kara Mehmet'inki ise üzerinde sümüklü böcek gezmiş gibi yer yer parlayan lacivert bir kostümdü. İkisi de Yeni Cami'de mola vermişler, fesleri kalıba çektirmişler, potinleri de boyatmışlardı.

Lakin bu kadar üzentiyi çekemeyen Felek, inadına gökyüzünün supaplarını ta nihayete kadar açmış, bulutların içinde ne kadar su varsa yağdırıyordu.

Bunun tesiri olarak, limon kabuğuna dönen feslerin boyaları zavallı iki hemşerinin şakaklarından aşağıya akıyor, kendilerini acemi panayır palyaçolarına döndürüyordu. Elbiseler arkalarına yapışmıştı. Fakat inatları inat geri dönmeyi kabadayılıklarına yediremiyorlar, dikine doğru gidiyorlardı (Talu, 1956: 44).

Papeloğlu romanında yer alan başka bir örnekte, birden fazla ironiye rastlamak mümkündür. İronik durumlardan ilki, İzzeti Efendi'nin tavırlarıyla ortaya çıkar. İzzeti Efendi, sırf parasından dolayı Satılmış'ın cahilliklerine, garipliklerine katlanmaktadır. İzzeti Efendi'nin gerçek hayatta muhatap almayacağı bir tip olan Satılmış'a sırf parasından dolayı değer vermesi, onu dinlemesi, ironiyle komik unsurun yakalanmasını sağlar. Diğer ironileri, içinde barındıran olay ise şöyle gerçekleşir: Satılmış ve İzzeti Efendi, Satılmış'ın zenginliğini kasaba halkına göstermek için bir davet organize ederler. Satılmış, İzzeti Efendi'den davetiyelerin altına mim harfini koydurmasını ister. İzzeti Efendi'yi bu durumu baştan düşünemediği için küçümser, aşağılar. Satılmış'ın kendisini bu durumdan dolayı aşağılaması İzzeti Efendi'nin hiç hoşuna gitmez. İzzeti Efendi, içinde buldukları ironik durumu düşünür. Daha birkaç gün önce hiçbir parası olmayan ve sadrazamın odacılık görevini yapan cahil Satılmış, şimdi onu aşağılamaktadır. Okumuş yıllarca eğitim almış olan İzzeti Efendi'nin asıl olması gereken yer Satılmış gibi birinin onun hizmetinde olması iken oldukları yer kendisinin Satılmış'ın hizmetinde olmasıdır. Davetiyelerin altına mim harfi koyma geleneği Osmanlı'da sadrazamların bayramlarda muayede davetiyelerinde kullandığı bir gelenektir. Sadrazamın odacılık görevini yapmış olan Satılmış'ın kendi davetiyelerinde mim harfini kullanması da bir başka ironiyi ortaya koyar. Böylece içinde birden çok ironiyle komiğin olduğu bir bölüm, ortaya çıkar:

İzzeti Efendi, hazırladığı tezkireleri hamilen, velinimetinin yanına vardı. Bir vükela mühürdarı tavrıyla karşısına dikilip, sordu:

-Efendiciğim bunları hazır ettim. Mührünüzü inayet buyursanız da, her birini tahmin eylesem.

Satılmış, elini uzattı:

- Vir, biyol görem.. Nicolmuş?

- Buyurun, gözüm.

- **Hödük, tezkereleri aldı, baktı. İzzeti Efendi iltifat bekliyordu. Kâğıtların üstüne, üzene, bezene, en kaideli rikasını dökmüştü. Halbuki Satılmış, kaşlarını çattı ve davetiyeleri iade ederek:**

- Haniya bunların (mim) i dedi?

- Anlayamadım, elmasım. Nasıl (mim) ?

- Davet tezkirelerinin altında (mim) olur.

Vergi kâtibi adeta alıklaşmıştı. Bayramlarda teşrifattan gönderilen muayede davetiyelerine ve gene sadrazamlar tarafından yazılan bu kabil tezkerelere Sadrazam: Mim! Yani ‘şahsı malum’ manasına tek bir harf konduğunu ya bilmiyor, yahut ki o anda hatırlamıyordu. Halbuki odacı eskisi, hizmette bulunduğu vakit buna nasılsa dikkat etmişti. O bu ‘mim’i davetiyenin tetümmatından sayıyor ve mimsiz davetiyeyi noksan addediyordu.

- Ahan dedi, bunların dibine mim goy.

- Neresine koyacağım? Ayıp değil a bilmiyorum kurretülaynım.

- Tuh senin kâtipliğin de, meğerleyim heç beş para etmiymiş, ülen İzzet! Bir mim goymasını bilmiysin daha.

Pek fena halde bozulan İzzeti Efendi, dudaklarını bükerek gerisin geri teslim ettiği davetiyelerin altlarına birer (mim) ilavesiyle bu acayip dileği yerine getirmeye giderken, döndü ve müteredit sordu:

- Mührünüzü vermediniz.

- Mühür nolacak?

- Tezkerelere basacağım.

Bu sefer Satılmış, dayanamayarak bir kahkaha salıverdi. Yosun ve küfeki tutmuş, otuz iki dişini teşhir eden bu uzun kahkahayı müteakip de:

- Ülen soyha, dedi. Sahiden de cahil imişsin ya. Mim goduhtan kelli mühür, feşmekân istemz gayrı. Mim keenne benim imzam, galubumdur. Ağnadın mı köfteoğlu?

Vergi kâtibi anlamıştı ama neşesi de kaçmıştı. Zira tıyneti ne kadar aşağılık olsa onun da kendine göre bir izzeti nefsi bir gururu vardı. Daha dün, iki paralık kalem efendilerinin papuçlarının tozunu alan bir odacı parçasının böyle hakaretimiz muamelesi nefesine ağır gelmişti (Talu, 1956: 88-89).

Papeloğlu romanında Satılmış’ın zenginliğini göstermek için vereceği davete, davet edilen kasabanın ileri gelenlerinin tanıtıldığı bölümlerde de bir mizah çeşidi olarak ironiden yararlanılmıştır. Naib Taha isimli kurnaz softanın tanıtıldığı bölümde, bu karakterin dışarıdan softa görünmesine rağmen aslında bambaşka biri olduğu anlaşılır. Ahalinin takvasına hayran olduğu Naib Taha Efendi, dolabına sakladığı rakıdan gizli gizli içer ve mahkemeye işi düşen kadınlardan da yararlanmaya çalışır. Naib Taha Efendi’nin olması gereken yer içki içmemesini kadınlarla ilişkiye girmemesini gerektirirken olduğu yer bunları yapmasıdır. Böyle birinin kendisini softa şekilde göstermesiyle ironi, ortaya çıkar:

Naip Taha Efendi, boğazına fevkalade düşkün olmakla beraber gayet korkak, o nispette kurnaz, mürai bir softa idi. Kendini kaza halkına adeta bir kutup diye tanıtmıştı. Bütün ahali, onun zühtü takvasına hayrandı. Evinde gizlice dolaba sakladığı sürahiden rakı içer, sonra üç aylarda oruç tutar, Nakşibendî tekkesine devam eder, devranda kendinden geçer, her münasebetle haramdan müçtenip bulunduğunu tekrar ettiği halde, beri yanda mahkemeye işi düşen kadınlara karşı pek mültefit davranırdı. Buraya geleli iki seneden beridir muhiti iyice kandırılmış, aldatmıştı. Emeli, mezayayı islamiyesini padişaha hiç değilse şeyhülislama, yahut ki İstanbuldaki sair ekabire duyurmak ve bir vilayet naipliğine kapağı atarak daha geniş bir meydanda, dilediği gibi at oynamaktı. Onun için eşrafı kırmaktan, gücendirmekten son derece çekiniyordu. O da etrafı şöyle bir

dinledikten sonra, Satılmış'ın eşraf nezdinde itibarı olmadığını anlayınca, akli fikri ziyafette kalmakla birlikte gitmekten vazgeçti (Talu, 1956: 91-92).

Papeloğlu romanında yukarıda bahsedilen davete kasaba ahalisinden kimse gelmez. Vergi kâtibi İzzeti Efendi, kasaba ahalisini Satılmış'ın yanına çekmek için bu durumu, farklı bir şekilde yorumlar. Kasaba ahalisinin İstanbul terbiyesi görmüş bir kişinin karşısında mahcup olmamak için davete katılmadıklarını söyler. Bu noktada İzzeti Efendi'nin Satılmış'ı ve onun durumunu olduğundan farklı gösterme çabaları ironiyle komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

Kasaba halkının ekseriya toplu bir halde oturdukları kahvelerde, şurada burada lakırdı zeminini efendisine getirip:

- Velinimetim pek halim, pek kibar lendi halindedir diyordu. Hep İstanbul'da vükela ve vüzera ile düşmüş kalkmış, ricali devletle sohbet etmiş, evliyayı umur efendilerimizin mazharı iltifatı olmuş. Tali tecelli edipte para sahibi olunca gene Allah ömürler versin maksadı resi mübarekleri olan bu kasabamızı şereflendirdiler. Kendilerine küfüv olabilecek bir kimse bulunamıyor, ülfet etsinler. Saadethanelerinde, devlete dua edip oturuyorlar.

Ve bu mukaddimenin hemen arkasından, zehirli iğneyi basıveriyordu:

- **Esasen hemşerilerini çok severler, eksik olmasınlar. Burada tavattun eylemeleri de buna delildir. Eşref ve ayanımızla aşinalık peyda etmek maksadıyla geçenlerde mükellef bir ziyafet tertip ederek cümlesini davet buyurmuşlardır. Maalesef kimseler icabet etmedi. Gerçi onların da imsakini makul görürüm. Hiçbiri buradan taşraya çıkmamışlardır. İstanbul terbiyesi görmüş adabı mahsusaya vakıf bir zatın karşısında mahcup olmaktan ise içtinap eylemek elbette daha doğrudur. Gelgelelim Satılmış Efendi, katiyen böyle adam değildir. Alçak gönüllü kalender, rindmeşrep, derviş sıfat bir zattır. Hayır işlemeden geçen günü heder olmuş addederek, bayağı canı sıkılır. Ben mani olmasam varını yoğunu eytama, fukaraya bezledecek. Mani oluyorum çünkü böyle bir insan-ı kâmilin mücerret yaşamasını, Allah'ı Zülcelal'e karşı nevama küfranı nimet addederim. İnşallah dünya evine girip, döl dös sahibi olurlar da hayrülhalef yetiştirirler. O zaman bu servet ve saman kendilerine lazım olur** (Talu, 1956: 100-101).

Meşhedi ile Devriâlem romanının sonu bir ironiyle biter. Romanın son bölümü “Rüya” başlığını taşır. Romanın sonunda anlaşılır ki aslında romanın başından beri gerçekmiş gibi verilen ve okuyucuyu maceradan maceraya sürükleyen Meşhedi ve arkadaşlarının yaşadıkları şeyler, birer rüyadan ibarettir. Gerçekte olması gereken durum okuyucunun bu karakterleri özümseyip gerçekmiş gibi algılaması iken romanın sonunun okunmasıyla buna fırsat verilmez. Böylece gerçekte olunan durum, üç buçuk saatlik uykuda görülen bir rüyanın anlatımının, iki yüz otuz yedi sayfadır

okunuyor olması durumudur. Sonunda yazarın ironinin içindeki alayı kullanarak ortaya koyduğu bu durum, komiğe yol açar:

“RÜYA

Gündüz rakısı bana hiç yaramaz, hele yaz sıcaklığında olursa.

O gün Yusuf Ziya, Faruk Nafiz, Ramiz ve daha bir iki arkadaş, Ada'ya misafir gitmiştik. Hava güzel, deniz duru, etrafımızı kuşatan çamlar hoştu. Öğle yemeğinden önce, birer ikişer kadeh atıp neşemizi arttırmamız bilmem hangimizin aklına esti. Hepimiz birer parça içtik.

Hay içmez olaydım. Yemekten kalkar kalkmaz, bir uyku, bir uyku sanki göz kapaklarımın üstüne birer okkalık dirhem yerleştirmişler.

Azıcık kestirirsem geçer, dedim. Sırtımı bir çam kütüğüne dayadım. Mavi suları ta ufuklara kadar aynı durgunlukla dümdüz uzanan Marmara'ya karşı gözlerimi kapayıp kendimden hafifçe geçecek oldum.

Sen misin bu işi yapan? Ben ömrümde böyle uyku uyuduğumu bilmiyorum. Tam, üç buçuk saat. Ve bu üç buçuk saat içinde, sizin sekiz aydan beri okuyup okuyup bitiremediğiniz bu dünya gezisi, her kısmının en küçük ayrıntısına kadar gözlerimin önünden geçti.

Evet sevgili okuyucu! Bu merakla izlediğin macera gündüzün rakı içmek gaffetinde bulunmuş bir adamın gördüğü rüyadan başka bir şey değildir.

Aslında ne Meşhedî, ne Torik, ne Elyan, ne de Kalyan var. Hepsi, hepsi rüya”
(Talu, 1974: 238-239).

2.3. HİCİV

Hiciv, “biriyle şiir yoluyla alay etme, şiir yoluyla birini gülünç hâle koyma, yerme” (Devellioğlu, 2006: 368) anlamına gelir. Türk edebiyatında genel olarak hiciv, “halk edebiyatında taşlama, çağdaş Türk edebiyatında ise yergi kelimeleri ile karşılaşılır. Bu türde yazılmış eserlere de hicviye adı verilir” (Okay, 1998: 447).

Batı Edebiyatı'nda aynı kavram, “satire” kelimesiyle karşılaşmıştır. Türkçede de “satir” biçiminde kullanılan bu kelimenin kökeninin nereden geldiği konusu ise uzun zaman tartışılmıştır. Apaydın'a göre, “18. yüzyıla kadar kelimenin satyr oyunlarından geldiği genel olarak benimsenmiştir. Yunan tragediyalarının sonunda seyirciyi eğlendirmek için oynanan ve oyuncuların yarı insan yarı keçi kılığıyla sahneye çıkıp kaba şakalar, maskaralıklar yapmalarından ibaret olan bu satyr oyunları, taşıdıkları kabalık ve şiddet dolayısıyla uzun müddet satirin özünün farklı biçimde algılanmasına yol açmıştır” (Apaydın, 1998: 11).

Orhan Okay, hicvin batıdaki karşılığı olan satirin çok eski zamanlardan beri var olduğuna değindikten sonra Eski Yunan’da hiciv şairi olarak bilinen ilk ismin “Archiloküs” olduğundan bahseder. Hicvin daha yaygın bir tür olarak bilindiği Roma’da ise “Lucillius, Horatius ve Juvenalis” önemli hiciv şairlerindedir (Okay,1998: 447).

18. yüzyıla gelindiğinde Batı Edebiyatı’nda hicvin aslında satirden değil de “satura”dan gelmiş olabileceği ihtimali üzerinde durulur. Satura, bir sıfattır ve lanx satura tamlamasında kullanılır; anlamı ise içi çeşitli meyvelerle dolu kaptır. Apaydın’a göre, “günümüzde satirin ‘satura’dan kaynaklandığı genel kabul gören bir görüştür” (Apaydın, 1998: 11).

Okay, Batı edebiyatı ve Doğu edebiyatında hicvin farklı işlevleri yerine getirdiğini belirtmiştir. Yazara göre, “Batı geleneğinde hiciv, genellikle çirkin, yanlış ve gülünç adetlerin ve hadiselerin mahiyetini zarafet ve maharetle ortaya koymak olarak anlaşılmiş ve böylece edebi bir tür olmanın yanında sosyal bir fonksiyon yüklenmiştir. Doğu edebiyatında ise sosyal karakteri genellikle bulunmayan hiciv, daha ziyade gerçek kişilerin yerilmesine dayandığından şahsi kinlerin ortaya döküldüğü bir tür olarak görülür ve çok defa müstehcen, küfürlü hicivler akla gelir” (Okay, 1998: 447).

Hiciv, Türk Edebiyatı’nda Doğu Edebiyatı’nın etkisiyle şekillenmiştir. Bu noktada yukarıda bahsedilen Doğu Edebiyatı’nda hicvin daha ziyade gerçek kişilerin yerilmesine dayandığı görüşü, Türk Edebiyatı için de geçerlidir. Apaydın bu noktadan hareketle hicvin tanımını, “insanlara yönelik bir saldırı aracı; hedef aldığı nesneyi yererek (zemm) veya küfür yoluyla (şetm) yıkmayı amaçlayan ve şiir şeklinde ifadesini bulan bir sanat dalı olarak” (Apaydın, 1998: 11) ifade eder. Ayrıca Apaydın’a göre hiciv şairi, Doğu edebiyatında olduğu gibi “var olan gerçeğin ideale ya da şeraite uymadığını gördüğü anda hicve başvurmuş, çoğunlukla da bireyi hedef almıştır” (Apaydın, 1998: 11-12).

Hiciv, pek çok kaynakta Divan Edebiyatı’ndaki methiyenin karşıtı olarak da tanımlanmaktadır. Ferit Öngören methiye ve hiciv arasındaki bu karşıt ilişkiye dikkat çeker ve iki kavramı şu şekilde açıklar:

“Methiye, sözgelimi bir padişahı, bir yöneticiyi övmek, ululamak için, durumu idealize eder. Eğer övülen gözü pek ise katıksız insanüstü, zihni bir cesaret kavramı tasarlanır. Geçmişteki kültür tipleri içindeki kahraman sembolleri ile karşılaştırılır ve kendisine bir üstünlük tanınır. Böylece meth sağlanmış olur. Hiciv yazarı da buna ilişkin motifleri kullanır, bu yoldaki sembol sayılabilecek kültür tiplerini anar, karşılaştırma yapar. Sonunda ise hicvettiğini yerin dibine batırır. Bu kötüleyiş de idealize edilmiş, alabildiğine abartılmış ve soyut bir kavramdır” (Öngören, 1998: 140).

Öngörenin tespitlerinden de anlaşılacağı üzere hiciv ile methiyenin karşılaştırma yapma ve abartma gibi ortak noktaları vardır. Bununla birlikte iki türün de sonuca gitme yolu farklıdır. Methiyede, karşılaştırma yapılarak bir kişi diğerlerinden abartılı bir şekilde üstün gösterilirken hicivde karşılaştırma yapılarak bir kişi diğerlerinden abartılı bir şekilde aşağıda gösterilir.

Hicvin amacının ne olduğuna bakılırsa onun saldırı ve yok etme amacıyla başvurulan bir mizah çeşidi olduğu düşüncesi ön plana çıkar. Apaydın’a göre, “Türk hiciv edebiyatında saldırı motifi çoğunlukla bireylere yönelmiştir. Ancak sosyal sorunları, siyasi anlaşmazlıkları hedef alan hicivlerle de karşılaşılmaktadır. Kurulu düzene karşı işlenen suçlar, özellikle de şerâite uymayan uygulamalar, hiciv şairleri tarafından saldırı hedefi haline getirilmiştir. Bu noktadan bakıldığında hicivcinin düzenin yanında olduğunu, onu korumaya çalıştığını söylemek mümkündür” (Apaydın, 1998: 14).

Hiciv türünde eser veren yazarların saldırmaktan en çok hoşlandıkları konunun ne olduğuna bakıldığında “cinsel hayat” konusunun ön plana çıktığı görülür. Apaydın bu durumu erkek egemen bir toplumda yaşanmış olunmasına bağlar. Ona göre, erkek egemen bir toplumda, kadınlarla erkeklerin aynı sosyal çevre içinde bir arada yaşamamaları, eski hiciv edebiyatında kadının aşağılanmasına yol açmıştır. Genellikle erkekler arasında cereyan eden hiciv yazma geleneği, kadının engelleyici bir öge olarak yer almaması yüzünden, oldukça müstehcen bir karaktere sahiptir. Kaynaklarda, hicvin cinsel hayata saldıran, kişinin mahremiyetine her fırsatta dokunan müstehcen yapısı özellikle vurgulanmış; Osmanlı hicvinin yüz kızarmadan okunabilecek örneklerinin çok az olduğu söylenmiştir. Bununla birlikte Apaydın, bu durumun olumsuz tarafına dikkat çekerek Türk hiciv edebiyatının en

çok eleştirilen yönünün, küfür ve cinsel tacize aşırı yer vermesi olduğunu da belirtir (Apaydın, 1998: 12-19).

Öngören de tıpkı Apaydın gibi Türk edebiyatında hicvin içinde yer alan küfür boyutuna dikkat çeker ve Osmanlı hicvinin genel olarak kişilere, yöneticilere yönelmiş bir küfür edebiyatı olduğunu belirtir. Ayrıca Osmanlı hicvinin içinde yer alan küfür boyutunun devletin gerilemesine paralel olarak arttığını da belirtir. “Osmanlı öğretisi, çağların gelişmesine ayak uydurmakta güçlük çektikçe, düzene duyulan inanç sarsıldıkça, Osmanlı hicvinde küfür motifleri çoğalmaya, giderek hiciv geleneği bir küfür edebiyatı geleneğine dönüşmeye başlar. Bu uzun gelenek, Neyzen Tevfik’in hicivlerine kadar getirilip bağlanılabilir” (Öngören, 1998: 142).

Türk Edebiyatı’nda hiciv, üç alanda gelişme göstermiştir. Bu alanlar, Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı ve Yeni Türk Edebiyatı’dır. Divan Edebiyatı’nda hicvin konusunun “herkese ve her şeye uyarlanabilecek kalıplaşmış özellikler etrafında yoğunlaştığından bahsedilebilir. Bu noktada, hicvedilecek kişinin, olayın, kurumun yahut toplumun hicve değer olup olmadığına bakılmaz. Şair için şahsi kinler, nefret ve öfkeler, duyulan ıstıraplar ve uğranılan acılar hiciv için yeterli sebeplerdir” (Pala-Akkuş, 1998: 450).

Divan Edebiyatı’nda hicivleriyle dikkat çeken şairler ise *Harnâme* ile Şeyhi (?-1431), *Şikayetnâme* ile Fuzuli (1483-1556), *Terkib-i Bend* ile Bağdatlı Ruhi (?-1605), *Siham-ı Kaza* ile Nef’i (1572-1635), *Hayriyye* ile Nabi (1641-1712), *Hirrename* ile Kâni’dır.

Halk Edebiyatı’na bakıldığında bu türde eserlerin genelde manzum bir şekilde ve taşlama adı altında yazıldıklarını söylemek mümkündür. Bu tür eserlerde, nazım biçimi olarak daha çok koşma bazen de semainin kullanıldığı görülür. Şiirlerinde bu türe ağırlık verenlerin başında ise “Dertli”, “Seyrani”, “Ruhsatı” gelmektedir. “Halk şairleri diğer halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi taşlamada da sevgilinin vefasızlığından rüşvete, adam kayırmaktan cahilliğe ve yalancılığa kadar çeşitli olumsuzlukları dile getirirken gerçekçiliği ve samimiyeti ön planda tutmuşlar; kadıları, zalim memurları, zenginleri, softaları, hile yapan esnafı, devlet ricalini hatta sadrazamı bile ağır bir dille hicvetmişlerdir” (Albayrak, 1998: 452).

Batılılaşma dönemi içinde yer alan Türk Edebiyatı'nda ise Ziya Paşa'nın yazmış olduğu *Zafernâme*'nin gelenekten ayrılan ilk hiciv türü örneği olduğu genel kabul gören bir görüştür (Okay,1998: 452). Öngören de Ziya Paşa'nın adı geçen eserinin bir “dönemeç” olduğunu belirtir. Öngören ayrıca *Zafernâme*'nin hiciv yönünden özelliğine de değinir ve bu eserin aslında “Osmanlı hiciv geleneğine kalıp olarak uygun düştüğünü ancak öz olarak bu hicivde, geleneksel saldırıların, küfürlerin, kelime oyunlarının izinin bile olmadığını” (Öngören, 1998: 151) belirtir. Yazara göre Ziya Paşa, “Batı'nın espri, satir geleneğini, hiciv kalıbına uygulamakla yepyeni imkânlar elde etmiştir. Olayların mizahı ile hicvini sağlamasını bilmiştir. Bir övgü tavrı içinde verilen yergi, gerçekte bütün Osmanlı yapısını, Batı uygarlığı karşısında tanıtan ince bir alayla örülüdür. Osmanlı'nın geleneksel kültür tipleri gitmiş yerine batının kültür motifleri geçmiştir. Ziya Paşa ile Batı değeriyle Osmanlı'ya bakış geleneği başlamış olur” (Öngören, 1998: 151). Ziya Paşa'nın yazdığı bir başka hiciv örneği de Bağdatlı Ruhi'nin *Terkib-i Bend*'ine nazire olarak kaleme aldığı *Terkib-i Bend*'dir.

Orhan Okay, İkinci Meşrutiyet'in getirdiği başıboş hürriyet havası içinde hiciv türü yazı ve manzumelerdeki olağanüstü artışa dikkat çeker. Bu dönemde yayımlanan mizah dergilerindeki yazı ve resimlerin çoğu “siyasi hicve” dayanır. “Bu atmosfer içindeki Meşrutiyet'in ilk aylarında geçmiş dönem hakkında; bir süre sonra da İkinci Abdülhamid ve çevresini hedef alan şiir, hikâye, roman ve tiyatro türünde çok sayıda hiciv örneği bulunmaktadır. Bunların birçoğunda edebi bir değer, hatta hiciv esprisi bile olmadığı sadece hakaret amacıyla kabalığa ve müstehcenliğe düğüldüğü görülmektedir. Dönemin en ünlü hicivcisi ise Şair Eşref'tir” (Okay, 1998: 453).

Cumhuriyet Dönemi'nde hiciv daha çok “taşlama” biçiminde yapılır. Cumhuriyet. Dönemi'nde özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, geleneksel hiciv anlayışından bütünüyle uzaklaşmıştır. “Osmanlı'nın son günleri ve meşrutiyet hicvi gibi Cumhuriyet hicvi de partiler arasındaki ilişkiye göre, biçim ve keskinlik kazanmış olur. Partiler arasındaki ilişkide, iki büyük partinin varlığı kadar, ilk kez Cumhuriyet günlerinde sağ-sol kutuplaşması da hiciv oklarını çekmiştir” (Öngören, 1998: 156).

Cumhuriyet Dönemi'nde hiciv türünde eser veren yazarlar arasında, Rıza Tevfik Bölükbaşı, İbnülemin Mahmut Kemal, Ahmet Kemal Akunal, Sami Mortan, Tahir Olgun, Tahir Nadi Divrikli, Hüseyin Rıfat, Abdülbaki Baykara, Hamamizâde Mehmed İhsan, Namdar Rahmi Karatay, Ercüment Ekrem Talu, Yusuf Ziya Ortaç, Halil Nihad Boztepe, Fazıl Ahmet Aykaç ve Neyzen Tevfik gibi isimler dikkat çeker.

Anlaşılabacağı üzere hicivle mizah yapma geleneği Türk Edebiyatının hemen hemen her döneminde kendine yer bulmuş baskın bir mizah yapma yöntemidir. Bu gelenekten Ercüment Ekrem Talu'nun da çokça yararlandığı görülür. Talu'nun mizahi romanlarında, kişilerden siyasi konulara kadar pek çok odak, hicivden nasibini alır.

Hicvin bir yöntem olarak en çok kullanıldığı romanlardan birisi *Meşhedi ile Devriâlem*'dir. Romanda yer alan bir hiciv örneğinde, Torik Necmi konuşurularak Meşhedi Cafer yerilir. Torik Necmi, arkadaşı Meşhedi Cafer'in palavracılığını şu şekilde hicveder:

“Adını kıvıramam ki.. Deheeeey, dünyanın öbür ucunda, meret bir bina. Bizim Selimiye kışlası onun yanında bekçi kulübesi kadar bir şey kalır. Ama moruk görse mutlaka onu beğenmez. Sahi, moruk dedim de aklıma geldi. Herifçioğlu nerede? Ektin mi yoksa? Avalın palavrasına dayanmak için insanda değme tahammül olmalı. Köpoğlu, mitralyoz gibi dakikada beş yüz kofti atıyor. Yalan para etse ortalığı kül ederdi”

(Talu, 1974: 50).

Talu'nun bir mizah çeşidi olarak hicvi en çok kullandığı romanlardan bir diğeri de *Papeloğlu* romanıdır. Romanda yer alan bir örnekte yazar, Rusya sefareti baş tercümanının fiziksel görünüşünü hicvederek komiği yakalamaya çalışır:

“Rusya sefareti baş tercümanı gözlüklü firavunun siması, bir barometre hükmüne girmişti. Teresin na mübarek yüzü güldü mü idi, işler fena gidiyor, fesat nerede ise patlak verecek demektir. Herif bilakis surat asıp da sinirli görününce ihtilal erbabının izalesi güç bir engel ile karşılaştıkları anlaşılıyordu” (Talu, 1956: 29).

Talu'nun romanlarında hicvin, Doğu Edebiyatı'ndan Türk Edebiyatı'na etki ettiği gibi daha çok müstehcen ve küfürlü tarzda yapıldığı görülür. Batı Edebiyatındaki hiciv geleneği gibi görülen bir yanlışın zarif bir şekilde dile getirilmesi biçiminde yapılan hicve, çok az rastlanır. Zira Ercüment Ekrem Talu gelenekçi bir mizah yazarıdır. Bu nedenle Türk edebiyatında hicvin yapılış tarzının yani müstehcen ve küfürlü hicvin romanlarına yansması gayet doğaldır. Komiğin ortaya çıkmasını sağlayan küfürlü hicve şu örnek verilebilir:

“Vay kandilini üfürdüğüm, dedi. Yeryüzünde avanağın meğerleyim çeşidi varmış, be. Senin gibi manda çomarı suratlı k...ciye avuçla mangiz verip Mısır'a davet eden hımbıl oğlu hımbılın beynine şalgam sıkayım. Seni oraya götürüp de ne yapacak? Mısırda yaban ayısı görmemişler mi hiç” (Talu, 1944: 14).

Küfürlü hiciv örnekleriyle yapılan mizah, *Meşhedi* serilerinde özellikle Torik Necmi tipinin ağzından yapılmıştır. Aşağıdaki örnekte, Meşhedi ile Mısır'a aslan avlamaya giden Torik Necmi, yanlarında onlara eşlik eden Arap'ı ve yolda karşılaştıkları Arap çocuklarını yerer. Burada iki hicivden bahsetmek mümkündür:

“Yahya Elmeşhedi! Yahya Ettorik!

- Hastir ulan. Defolun bakayım, piçler sizi.

Toriğin nafîle bugün böyle nümayişlere kulak asacak hiç de neşesi yoktu. Uğradıkları ağır istikale rağmen belki de bahşış alırlar ümidile peşlerini bir müddet daha takip eden çocukları birahmane kovdu. Onlar da bir alay Arapça küfürler savurarak dağıldılar.

Ortalık epey ısınmağa başlamıştı. Arkalarındaki yüklerle gerek Meşhedi gerek Torik Necmi sıcaktan ve terden bunalıyorlardı. Hâlbuki yanlarında yalınayak sırtında yalnız bir celâbiye ve başında bir beyaz takye ile yürüyen şikârının keyfine payan yoktu. Torik, onun bu haline hem gıpta etti hem de tutuldu. Sesini çıkarmıyordu amma için için okuyordu. Arap son evleri de geçip çöle müntehi kervan yoluna saptıkları zaman pesten bir de maval tutturdu:

- Habibi! Ya habibi! Yalee!

O vakit Necmi, dayanamadı.

- Ölüsü kınalı fellah diye bağırıldı. Düğüne seyrana mı gidiyoruz böyle keyfin var. Ne oluyorsun? Tuzun kuru galiba. Bizim burada kırk okka ağırlıkla tahtamız belliyor, sen mahalle kahvesine çıkar gibi entari ile kâinata metelik vermiyorsun. Bir de bize sor, bakayım. Anamdan emdiğim süt, irin olarak burnumdan geliyor. Sen de hala 'habibi' diye ötüyorsun. İnsafına turp sıkayım” (Talu, 1944: 57).

Romanlarda küfürlü hiciv tarzında yapılan yergiler dışında daha zarif hicivlerin yapıldığı da görülür. Özellikle siyasi hicivlerde, yergilerin nispeten

zarifleştiği dikkati çeker. Farklı romanlarda yer alan siyasi hiciv olarak değerlendirilebilecek hicivlerin önemli bir kısmında Amerika'nın hedef alındığı görülür. Bu hicivler, yazarın siyasi bakış açısından izler taşır. Amerika'yı özellikle Ermenilere verdiği destekten dolayı hicveden yazar, bir örnekte hicivlerine Kristof Kolomb'u yererek başlar. Hiciv, Wilson Prensipleri'nden Amerikalıların yergisine kadar devam eder:

“Amerika'yı keşfeden Kristof Kolomb adlı İspanyol serserisi hiç şüphesiz bugün yattığı mezarda sonsuz bir azap içinde kıvrılmaktadır. Burada serseri sıfatını bir hakaret maksadıyla kullanmıyorum. Serseri tabiriyle, serüven peşinde koşan, durup dururken, mesela ta İspanya'dan kalkıp deniz ortasında meçhul ülke bulmağa giden bir adamı anlatmak istedim. Kristof Kolomb da budur. Gerçi Amerika'nın keşfini bazıları bu adamın defter-i âmâline hayırlı bir başarı, bir övülme vesilesi olarak kaydederler. Ben de yakın zamana kadar bu düşüncededim. Fakat siyasi dolapların en büyüğü olan ‘Wilson Prensipleri’nden beri kanaatim değişti. Hele dört buçuk baldırı çıplak komiteci Ermeni'nin çirkin uydurmalarına kapılarak dünya toplumunda Türk'ün yerini hala tanımak istemeyen, medeniyeti, insanlığı kimselere veremedikleri halde sokak ortasında zencileri paralayan bu garip düşünceli tuhaf anlayışlı, kaçak tavırlı milletin kendi milletime karşı öteden beri gösterdiği siyaseti hazmedemez oldum. Onun için, Kristof Kolomb Efendi, benden ebediyete kadar rahmet duası bekleme. Ve ben rahmet okuyamadığım gibi, bugün Amerika'nın has dostu Fransa'ya varıncaya kadar kendisini lanetle değilse bile gönül kırıklığı ile ananlar pek çok olsa gerektir” (Talu, 1974: 132-133).

Meşhedi Arslan Peşinde romanında ise “Amerika eleştirisi” Torik Necmi konuşturularak yapılmıştır. Bu hicvin de siyasi hiciv olduğunu söylemek mümkündür. Burada da Amerika'nın Ermenilere destek vererek Türklere karşı gösterdiği tavır ve zencilere yaptığı zulüm yerilmiştir. Diğer hicivden farklı olarak üslupta bir değişme göze çarpar. Zira diğer hiciv, Çekirge tipinin ağzından yapılmışken bu hiciv, Torik Necmi tipinin ağzından yapılmıştır. Romanlarda, genelde hep argolu ve küfürlü konuşturulan Torik Necmi'nin yaptığı bu yergi tam da onun üslubuna uygundur. Önce Türk insanını överek sözlerine başlayan Torik Necmi, daha sonra Amerika yergisi ile sözlerine devam eder. Torik Necmi'nin üslubuyla yapılan ve bununla komiği yakalamaya çalışan siyasi hiciv örneği, şöyledir:

“Kim olursa olsun! Düşmansız millet olmaz. Elbet cicimamanın da düşmanları vardır. Yoksa bilem icat lazımdır. Ulan ahbar, sen beni ufak tefek gördün de Karamürsel sepeti mi sandın? Ben neler bilirim, neler. Hem ben öğrendiğim şeyleri dört duvar arasında

kafa patlatarak değil etrafa göz açarak öğrendim. Dünya toparlakmış, caponyanın bilmem ne kadar nüfusu varmış, Sulukuleyi filanca adam fethetmiş, binin yarısı beş yüz, onun da yarısı iki yüz elli edermiş, vakide bunları okumadım değil amma anladım ki hayatta bunların hiçbirisinden bana fayda yok. İnsan evladı dünyayı da Konya'yı da tecrübeyle öğreniyor. En zorlu mektep, medrese adamın endi başına çektiği çiledir. Ben kırk yıldan beridir sizin patrik efendinin merkebiyle halleşip duruyorum. Artık beyni valama epeyce dank etti: yeryüzünde bir insan ne kadar değerli olursa o nisbette düşmanı çok olur. Bak. Bizim Türk milletini gözünün önüne getir. Yetmiş iki buçuk millet bir araya geldi de Türkün üzerine çullandı. Nedenmiş? Çünkü Türk dünyanın en yüksek, en babayiğit, en cevherli milletidir. Büyüklük para ile pul ile olmaz. İnsanın özü büyük olmalı. Beni şimdi tutup da Amerika Reiscumhuru yapsalar, vallah billâh kabul etmem. Bizim bu cicimamalar onlardan çok daha iyi. Şimdi bir şey söyleyeceğim ucu sana dokunacak amma ahbar kusura bakma. Amerikalılar bir türlü bizim sulh muahedesini tasdik etmediler, sebep. Ermenilere zulüm yapıyormuşuz. Bir daha yapmayacağımıza dair teminat vermeliymişiz de ondan sonra tasdik edeceklermiş. Ulan, işte ben buna içerliyorum. Hala daha o Amerika denilen sözüm ona medeniyet diyarında, sokak ortasında zenci paralarlar, 'linç' mi 'vinç' mi ne karın ağrısıdır. O herifin kestiği raconla iş bitirirler. Sonra karşıma geçip utanmadan benim zulmümden bahsederler. Hangi yüz, suratla be. Cepteki mangiz insana kıymet verse panga direktörlerinin hepsi evliyaullah olurdu. Millet, mezarlarına gidip de kandil yakardı. Hâlbuki kibrit çakan yok. Ben biz de ne hokkabazlar bilirim ki Amerika'nın o hangi fişkı kiralına daha elli sene insanlık dersi verir" (Talu, 1944: 120-121).

Meşhedi Arslan Peşinde romanında, Amerika sadece siyasi açıdan değil sosyal açıdan da yerilmiştir. Yergiyi yapan tip, yine Torik Necmi tipidir. Zira fakir ama mert mahalle delikanlısı tipini yansıtan Torik Necmi, bütün argolu konuşmalarına bazı yasa dışı fiillerine karşın sosyal ve siyasal olaylara karşı kayıtsız değildir. Hayat okulunda okuyan Torik Necmi'nin en hoşlanmadığı ülke anlaşılacağı üzere Amerika; buna paralel olarak en hoşlanmadığı vatandaşlar ise Amerikalılardır. Aşağıdaki örnekte, Amerikalılarla ilgili yapılan yergide, siyasi hicivden sosyal hicve bir geçiş vardır. Hicivle komiği yakalayabilmesi için de Torik Necmi gibi ağzı iyi laf yapan ve söyleyeceğini her halükarda çekinmeden söyleyen bir tipin konuşturulması gerekmektedir:

"Ta Amerika'dan bunun için mi geliyorsunuz? Atma, anam babam. Biz kaçın kurrasıyız? Bize de mi kofti gazetecibaşı? Amerika neresi burası neresi? Sakın bizi Amerika'yı bilmez sanma. Meşhedi ile bizim oraya vaktiyle seferlerimiz var. Hatta sizin enayi dümbeleği hemşerilerinizden birine moruğun nargilesini bilmem hangi İskenderin tenkiye dalaveresi diye okuttu idik. Şimdi sen oradan kalkıp benimle yarenlik etmeğe geldiğini kime yutturuyorsun? İspati bacağı elinde iken söz misali on altı yaptığına inanır mıyım? Karşıdaki Amerikalı değil, iki gözümün nuru. Öyle arşınla palavrayı baklava börek niyetine yutanlar senin hemşerilerindir. Ya, anam babam sosti. Haydi diyelim ki sahiden bunun için geldin. Benim Türkçe bildiğimi Türk olduğumu sana kim söyledi" (Talu, 1944: 129).

Osmanlı'nın çöküş dönemlerinde geçen *Papeloğlu* romanından verilecek aşağıdaki bölümde, Osmanlı'nın para politikasına dair bir hiciv yer alır. Yazar, şimendifer piyangosu ile kandırıldığını ima ettiği Osmanlı halkını kandıranları hicveder. Bu düzenin arkasında Batılıların olduğunu söyleyen yazar, Osmanlı şimendifer piyango düzeninin arka yüzünü, ortaya koymaya çalışır. Yazara göre, şimendifer tahvilleri Duyunu Umumiye borçlarının karşılığını halktan almak ve halkı bu noktada sömürmek için kurulmuş bir düzendir. Osmanlı'yı "enayi", piyango düzeninin arkasında olduğunu ima ettiği Batı'yı "köpoğlu" olarak adlandıran yazar, hem Osmanlı yönetimini hem de Batı'yı hicvetmiştir:

- Numero Kastro!

Bu kastro, gene Galata'da matbaa sahibi olan bir Yahudinin adıdır. Kimbilir nasıl bir anlaşmanın neticesi olarak Osmanlı Bankası, şimendifer tahvillerinin her keşidede kazanan numaralarına ait listeyi tertip ile satmak imtiyazını bu matbaacıya vermiştir.

Birer gümüş kuruş mukabilinde satılan bu numaraları halk, kapış kapış alır. Zira Rumeli şimendifer tahvilleri köpoğluca düşünülmüş bir iştir. Her üç ayda bir keşide edilir. Zengin piyangosu vardır. Büyük ikramiyesi bir seferinde 600.000, öbür seferinde 300.000 altın franktır. Nadiren bu para Türkiye'den birine isabet eder. Ekser vakitler Avrupadaki yabancı talihlilere yarar. Çünkü tahvillerin yüzde sekseni hatta doksanı yabancı memleketlerdendir. Duyunu Umumiye Osmaniyeye varidatı muhassasa idaresiyle Bankı Osman-ı Şahane ikramiyelerin olsun, tahvilat bedellerinin olsun, ödenmesine müştereken kefilidirler. Bu tahviller, Rumeli demiryollarının tesis ve işletme masraflarına karşılık olmak üzere çıkarılmıştır. Rumeli demiryolları hiçbir vakit kar etmez. Nasıl etsin ki elimizde kala kala Cisri Mustafapaşadan İstanbul'a kadar olan kısmı kalmıştır. Amma gene biz öteki kısımların işletme masrafında açık olursa onu öderiz. Frenk maliyecilerinin kamusunda Osmanlı ve enai lügatleri müteradiftir. Aynı manayı ifade eder. Onun için Bulgar'ın Sırbın intifa ettiği bir demiryolunun tesis masrafını biz borçlanmışızdır. Tıkır tıkır öderiz. Ödemeğe gücümüz yetmediği vakitte bir istikraz daha akdederiz. Ne çıkar?

İşte bu şimendifer tahvilleri, bu enayice altına girilmiş borcun karşılığı olarak ortaya çıkarılmıştır. Faizi çoktan kesilmiş, yalnız ikramiyeleri bakidir. Ve bu ikramiyeleri, duyunu umumiye devletin en canlı varidatı içerisinden alarak eshabına tesviye eder" (Talu, 1956: 42-43).

Meşhedî ile Devriâlem'de, siyasi ve sosyal yerginin bir arada yapıldığı hiciv örneklerinden bahsedilebilir. Çekirge tipinin yaptığı yergilerde yazarın dünyaya, sosyal ve siyasal olaylara bakış açısını görmek mümkündür. Aşağıdaki hiciv örneğinde yine Türk milleti methedilmiş, buna karşın Batı'nın Doğu'ya oryantalist bakış açısı ve Doğuluları geri olarak değerlendirmesi yerilmiştir. Kendisiyle röportaj

yapmaya gelen İngiliz gazeteciyle konuşan Çekirge'nin yaptığı siyasal-sosyal hiciv şöyledir:

“Müstağrip, Müsteşrik deyiminin Batı için yani Garp için kullanılan karşılığıdır. Sizler nasıl ki Doğu'yu gariplikler ülkesi olarak tanır, onu inceleyip öğrenmeyi bir bilim kolu sayar o bilimde uzman olarak geçinirseniz biz de oryantalizm yerine oksidantalizm diye yeni bir meslek icat ettik, sizleri inceliyoruz. Ve bendeniz en yetkili bir oksidantalist, yani müstağrip olmak sıfatıyla diyebilirim ki siz de gördüğüm garibelerin yanında bizimkiler sönük kalır. Mesela deminden sayıp döktüğünüz tekerlemelerle Loid Corc'un (Lloyd George) parlamentoda söylediği bazı nutukları karşılaştırınız, aralarında hiçbir fark göremezsiniz. Hepsi de mana, güzellik ilham bakımından birbirinden aynıdır ve insanların arada sırada duyduğu saçmalamak ihtiyacından doğmuştur. Şimdi incelemelerimi bitirmek üzereyim. İstanbul'a dönüşümde, üniversitemize sunacağım ayrıntılı raporun bir örneğini size gönderirim. Batıda siyasi Yaveler'den bir hayli topladım. Çok meraklı bir eser meydana geldi” (Talu, 1974:117).

Bu hiciv örneği, ironik bir şekilde Batı'nın hiciv geleneğine çok uygundur. Batı hiciv geleneğinde, Doğudaki küfürlü ve müstehcen hiciv tarzının aksine hicivlerin içinde yer alan zarafetten bahsedilir. Küfürle, müstehcenlikle hicvetmek kolaydır; ancak zarif bir şekilde dokundurarak hiciv yapmak zordur. Zira böyle yergiler, zekice yapılmıştır. Aynı zamanda bu hicivlerin içinde mizahın her çeşidinde bulunabilen ince bir alay ve ironiden de bahsetmek mümkündür. Komiği yakalama noktasında, bir hicvin içinde bu kadar unsuru barındırması da yerginin yapılmasının incelik gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Çekirge'nin yaptığı hiciv, şu şekilde devam eder:

Sayın profesör, ağzını açmış beni dinliyordu. Önümdeki kadehten bir nefes daha çekip devam ettim:

- Evet, Mister. Böyle! Biz Doğulular sizden hiçbir hususta geri kalmak istemiyoruz. Hatta bazı işlerde sizden ileri gideceğiz. Şimdiye kadar siz bizi enayi yerine koydunuz, dilediğiniz gibi küçümsediniz. Meraklı hayvanlar gibi bizim durumumuzu incelemek için memleketlerimize heykeller gönderdiniz. Bazen gördüğünüz bir tek hakikate bin tane de yalan katarak hemşerilerinize Türkü pek acayip bir şey olarak tanıttınız. Öyle bir kerteye geldi ki herhangi birimiz Paris'te, Londra'da Nevyork'ta milliyetimizi söyler söylemez, başımıza merakla bir sürü halk toplanır oldu. Alaska tilkisi yahut Sibiryaya kurdu gibi her birimizi ayrı ayrı inceliyorlardı. Ağzımızı açıp da bir söz söyledik mi: 'Ay, insan gibi konuşuyor' diye şaşır kalkanlar oldu. Bereket versin ki çabuk silkindik. Sataşmalarımız gözümüzü açtı. Bizim kendimizin de adam olduğumuzu, hem de sizlerden çok kabiliyetli adamlar olduğumuzu anladık. Şimdi size de anlatmak istiyoruz. Bugün de medeni milletlerle aramızda bir tek fark kalmışsa emin olun o da bizim üstünlüğümüzden yanadır” (Talu, 1974: 117-118).

Yazarın Çekirge tipinin ağzından yaptığı yergiler, sadece yabancı ülke yergileriyle sınırlı değildir. *Meşhedi ile Devriâlem* romanında, başkişilerden biri de yazardır. Çekirge karakteriyle romandaki anlatıcı kişi olan yazarın buradaki mesleği de yazarlıktır. Yazarın bazı yergilerinde mesleğinin etkisini görmek mümkündür. Torik Necmi, Brüksel’de kuralsız bir şekilde yarışmasının ardından yabancı gazetelerde, boy gösterir. Torik Necmi, gazetede yer alışı nedenine bakmadan sadece bir Avrupa gazetesinde yer aldığı için sevinir. Ona göre Avrupa gazetelerinde ondan başka resmi basılan bir herif yoktur. Yazarın bu durumu olumlu bir şeymiş gibi algılayan Torik Necmi’ den yola çıkarak kötü bir şey yaptıkları halde sırf gazetede yer aldıkları için mutlu olan ve bu nedenle kendilerini bir şey zanneden kişileri yerdiği görülür. Burada bir sosyal hicivden bahsetmek mümkündür. Bu hiciv de Batı’nın hicivle mizah yapma geleneğini yansıtacak şekilde kabalığa başvurmadan zarif bir şekilde, ince bir alayla yapılmıştır:

“Basın sayfalarında bazen münasebetsiz ve lüzumsuz yere yapılan reklam yolundaki yayınların böyle basit ruhlı kimseler üstünde meydana getirdiği kötü etkiden biri de gururdur. Her nedense resmi ya da ismi bir defa gazete sütunlarında yayınlanan bir cani yeniden suç işlemeğe pek yatkın olur. Hakkında yazılan bir yazı her ne kadar aleyhinde olsa o bunu şöhret ve övünme sebebi sayar. Kendine göre bu işi yorumlayarak bundan birtakım garip kuruntulu sonuçlar çıkarır. Bunlardan bir tanesi ve belki en önemlisi kendisinin zamanın en büyük adamlarıyla aynı seviyede olduğudur. O der ki:
- O ayarda bir insan olmasaydım, benim resmimi onunla yan yana koymazlar, hayat hikâyemi, gördüğüm işleri uzun uzadıya sayıp dökmezlerdi.
İşte bizim Torik de bana sitem ettiği sırada aynı duyguları taşıyordu. Laf değil. Gazetelere hem de yabancı gazetelere resmi girecekti. Kim bilir, Meşhedi’yi ve beni artık ne kadar hakir görüyordu” (Talu, 1974: 106).

Talu’nun romanlarındaki siyasi hiciv örneklerine bakıldığında bu hicivlerin sadece Batı’yı yerme ya da genel olarak Osmanlı’yı yerme şeklinde yapılmadığı görülür. Talu, bazı Osmanlı devlet adamlarını bizzat isimlerini vererek hicvetmiştir. Talu’nun bu şekilde hicvettiği isimlerden birisi, Enver Paşa’dır. *Papeloğlu* romanında, Enver Paşa’yı Napolyon rolünü oynamaya hevesli olmakla eleştiren yazar, Enver Paşa’ya bu fırsatı veren ülkenin Almanya olması dolayısıyla Osmanlı’nın Birinci Dünya Savaş’ına Almanya yanında girdiğini söyler. Sonuç olarak Enver Paşa’dan yola çıkan yazar, Almanya’nın siyasi emellerini de ortaya koyarak hem Enver Paşa’yı hem de Almanya’nın politikalarını hicveder:

Birkaç senedir dünya sahnesinde seyircilerden alkış toplayıp şımara şımara kendini dev aynasında görmeye başlayan Enver Paşa, bir de Napolyon rolünü oynamaya çok hevesli idi. Balkan harbi hezimetini, Enverle arkadaşları başkalarına yüklüyorlardı. Ve kendilerinin o başkalarından farklı olduklarını âleme göstermek için fırsat kollamakta idiler. Dünyayı fethetmek, (Almanya her yerden üstün) ülküsünü tahakkuk ettirmek, dünya ekonomisine, denizlere, müstemlekelere yegane hâkim olmak, İngiltere'yi kımıldamayacak hale getirmek, Fransa'yı haritadan büsbütün silmek, şarka sarkmak, Süveyiş Kanal'ına el koymak, Amerika'yı Japonya'yı tecrit etmek, velhasıl dünya düzenini Cermen eliyle yeni baştan kurmak hülyasını güden Alman imparatoru Vilhelm, Enver'e bu fırsatı veriyordu (Talu, 1956: 183)

Yukarıdaki örneğin devamında hicivlerine devam eden Talu'nun siyasi hicivlerinden nasibini alan bir başka odakta, İngilizler'dir. İngilizler'i "baştan aşağı salak" olmakla nitelendiren yazar, Osmanlı'nın Birinci Dünya Savaşına girişini de hicveder. Böylece Osmanlı'nın iç işlerinden dış işlerine kadar pek çok ciddi konuya değinen yazar, bu ciddi konuları hicivle mizaha dönüştürür:

Türk ordusu Alman zabitanın hükmü altına girmişti. Erkân-ı harbiyemiz onların elinde idi. Yalnız donanma bir İngiliz amiralinin ve birkaç İngiliz zabitanın idaresinde bulunuyordu. Fakat bu İngilizler, **baştan aşağı salak** insanlardı. Vazifelerinin dışında olanı biteni fark edecek kabiliyette değillerdi. Oysaki Almanlar buraya muayyen bir maksatla gönderilmiş hinoğlu hinlerdi. Türk askerini Almanya imparatorunun fütuhath emellerine alet etmek üzere gelmiş bulunuyorlardı. Enver'in bu maksada seve seve hizmet edeceğini anlamışlar, onun Napolyon olmak hülyasını okşuyorlardı. Avusturya velayetinin katledilmesi, Almanya'nın komşularına saldırması için güzel bir vesile idi. Bu vesileyi kaçırmadı. Ve Fransa İngiltere zümresini müttefikleri bulunan Çarlık Rusyası'ndan ayırmak, uzak düşürmek için Avrupa'yı ikiye bölmek maksadıyla Almanya, Avusturya, Bulgaristan ve Osmanlı Devleti'nden mürekkep bir hat çizdi. Böylece biz de, pir aşkına hirb-i umumi denilen o emsalsiz faciaya sürüklenmiş olduk (Talu, 1956: 183-184).

Ercüment Ekrem Talu, Osmanlı'nın çöküş dönemini anlattığı *Papeloğlu* isimli eserinde siyasi tarihe oldukça fazla yer vermiştir. Bu noktada, siyasi olayların anlatılmasında bir mizah çeşidi olarak hiciv, uygun düşmektedir. Yazar, böylece romanın geçtiği zaman dilimi olarak kullandığı siyasi tarihle ilgili görüşlerinden de bahsetmiş olur. Talu'nun Enver Paşa dışında siyasi hicivlerinde hedef noktası olan bir başka isim, İkinci Abdülhamit'tir. *Papeloğlu* romanında 31 Mart Vakası'na yer veren Talu, bu vakanın gerçekleşmesinde başrolde gördüğü İkinci Abdülhamit'i ağır bir şekilde hicveder:

Oralarda, halkı yeni idareye bağlayan pamuk ipliği birden kopuvermişti. Yurdun tarihinde daima en kötü rolleri kendilerine hasretmiş olan yobazlar, dokuz aydan beridir içlerine akıttıkları zehri bir anda boşaltmışlar, masum ahalinin arasına bir kolera salgını gibi yayılmışlardı. Tebaasını, otuz küsur sene kapkara bir cehil içinde bırakan Abdülhamit melunu, şimdi bu dikmiş olduğu ağacın meyvelerini topluyordu. Bu kıpkızıl elli sözümlü ona halife-i müsliminin ayaklarına yapışarak cehenneme gönüllü yazılan kaz kafalı softalar: ‘Şeriat isteriz! diye avaz avaz haykırarak şeriatın herkesten önce tensip ve tavsiye eylediği meşveret usulünü yıkmak istiyorlardı

(Talu, 1956: 160).

Talu, *Papeloğlu* romanında yukarıda yer verilen bölümün devamında 31 Mart’a destek veren halkı da hicveder. Talu’nun halkı eleştirdiği nokta ise halkın değişkenliğidir:

Oradan, sokaklarda başıboş dolaşan ahalinin taşkınlıklarını, dehşet içerisinde gözetliyordu. Dokuz ay evvel köşelerinde: Hürriyet, adalet müsavat, uhuvvet yazılı al bayraklarla ve ‘geceler gündüz oldu’ türküsüyle dolaşan aynı halk şimdi de üzerinde ayet-i kerime işlenmiş yeşil bir sancağın arkasından ilahiler okuyarak geçmekte idi. Korkmasa İzzeti Efendi de bunlara iltihak edecekti (Talu, 1956: 161).

Talu *Papeloğlu* isimli romanında İkinci Abdülhamid, Enver Paşa, ve Batılıları hicvettiği gibi Osmanlı Devletini de ağır bir şekilde hicveder. Osmanlı Devleti’ni son yıllarında yaşamış olduğu siyasi gelişmelere paralel bir şekilde ele alan yazar, Osmanlı Devleti’ni yine “enayi devlet” olarak nitelendirir. Parçanın sonlarında, Osmanlı Devlet’ini kendi şahsıyla bütünleştiren yazarın komiği hicivle yakaladığı bölüm, şöyledir:

Osmanlı imparatorluğunun ümmetler tarihindeki vasfı **enayilik** olarak kalacaktır. **Osmanlı İmparatorluğu** kadar **enayi bir devlet**, yeryüzüne gelmemiştir. Hariciyesi, yani bütün öteki devletlerle olan münasebeti senelerce ve senelerce Ermeniler elinde bulunmuş, erkân-ı harbiyesinde, ordunun en can alıcı hizmetlerinde Araplar, Çerkezler, Arnavutlar hükmetmiştir. Bu milletlerin hepsine de hürmetim vardır. Bununla beraber kendilerinin bana yâr olabileceklerini, benim uğruma kan ve can feda edeceklerini havsalam almaz. Nitekim hadisat da gösterdi ki feda etmediler. Ve ben yıkılınca hepsi çil yavrusu gibi dağıldılar. Amma gene de söylerim: Kabahat onların değil, benimdi! Yabancıya emanet olunan mal, korunmaz (Talu, 1956: 191).

Talu'nun mizahi romanlarında zaman zaman mesleğinin yansımalarını görmek mümkündür. Hiciv açısından değerlendirildiğinde yazarın bazı romanlarında dönemdeki gazeteler ya da gazeteciliğe verilen değerle ilgili yergilerinin olduğu görülür. *Meşhedi ile Devriâlem*'de yurtdışına geziye çıkan üç arkadaşın ziyaret ettikleri yerlerden biri de Amerika'dır. Amerika'da bir gazeteciyi işleten Çekirge, Torik Necmi'nin Asurlu bir profesör olduğu yalanını, uydurur. Bunun üzerine gazete idarehanesiyle görüşmeye giden Torik Necmi ve arkadaşlarının gazete binasını görünce dilleri tutulur. Buradan yola çıkarak komiği yakalamak için Torik Necmi'nin konuşturulmasıyla romanın yazıldığı dönemin ünlü gazetesi *İkdam*'ın sahibi yerilir:

“Burası neresi? Köpeğin olayım, söyle! Allah, peygamber aşkına. Ant veriyorum. Ne olursun, ağabeyciğim.

- Gazete idarehanesi cevabımı verdim.

Torik, önümüzde göklere baş uzatmış, dağ kadar binaya iyice baktı:

- Sahi mi beybaba, dedi. Burası gazete idarehanesi mi?

- Evet

- Atıyorsun, vallahi! Bu koskoca saray, gazete idarehanesi olur mu, be?

- Gerçek söylüyorum, yalan atmağa ne mecburiyetim var?

Parmağını ısırarak binaya baktı. Gönlünün bütün içtenliğiyle şu yolda şaşkınlığını belirtti:

- Vay anam, vay! Binaya kitaksi, be. Ulan, İkdam'cı başı kulakların çınlasın! Bizim gazetecilerin kalantoru sen olduğun halde burayla senin o İkdam Yurdu arasında dünya kadar fark var. Seninki bunun yanında nokta kulübesi gibi kalır”
(Talu, 1974: 188-189).

Bu örnek dışında diğer romanlarda da Türkiye’de gazetecilik mesleğine verilen değerle ilgili yergilerin olduğu görülür. *Meşhedi Arslan Peşinde* romanında, gazetecilik yapmak için çalıştığı kurum tarafından yüklü bir miktarla yurtdışına gönderilen bir gazetecinin aldığı parayı duyan Torik Necmi, Türkiye’de yakın bir yere gittiğinde bile azıcık bir parayı gazete sahibinden almakta zorlanan gazetecilerin durumunu gazete sahiplerini yererek anlatır.

- Yok ben verdi... (Nevyork Atmeyşinal Taymis) veriyor. Yüz otuz bin dolar.

- Şunu Türkçe’ye bir tercüme et, bakayım da tutarım anlayım.

- Türkîş lira istiyorsun?

- Evet

- E...İki yüz... elli bin Türkîş lira

Kral hazretleri birden boyunca sıçradı.

- Ne! Sahi mi be? Vay anam vay! Gördün mü gazeteciliği? Bizim İstanbuldaki fıkraların kulakları çınlasın. Orada bazı tanıdıklar vardır, bir yere

gönderildikleri zaman, on kuruş tramvay parası alacağız diye idare memurunun karşısında terbiyeli finolar gibi yarım saat salta dururlar. Sonra sepet kafalı Amerikalının biri kalkar cehennemün öbür ucundaki bilmem kimin keyfini sordurmak için zembil dolusu dünyalık uçlanır. Bravo mister salakson” (Talu, 1944: 133-134).

Türk edebiyatı hiciv geleneğinde, hicivlerin genelde bir saldırı amacı taşıdığı belirtilir. Saldırı amacı taşıyan hicivlerde, karşıdaki kişiyi aşağılamak, karşıdaki kişiye hakaret etmek gibi durumlarla karşılaşılabilir. Talu'nun mizahi romanlarında da zaman zaman hicvin bu şekline rastlanır. Aşağıdaki hiciv örneğinde karşısındakine saldırma durumu vardır:

“Bana bak eşekyan ahbar, dedi. Sen bu şom ağızlıktan vazgeçmezsen, Allah bilir seni ktır ktır doğrarım. Netameliğin lüzumu yok. Çıkmadık canda ümit vardır, derler. Kimbilir, belki şimdi şuracıktan bir kervan geçer. Belki bizi aramağa çıkmışlardır, gelip bulurlar. Daha olmazsa av meraklısı sade biz değiliz a? Elbette birisine rast geliriz” (Talu, 1944: 103).

Saldırı amacıyla hiciv yapma geleneği, Türk Edebiyatı hiciv geleneğinin eleştirilen bir noktasıdır. Zira bu tarzda yapılmış bir hicivde, zaman zaman bir sanat yapma kaygısından ziyade kişisel bir kinin nefretin dışı vurulma durumu görülür. Bir mizah çeşidi olan hicvi, bu amaçla yapmak da hoş karşılanmamış hatta bazı yazarlara göre, bu tarzda yapılan yergi, Türk hicvinin kalitesinin düşmesine neden olmuştur. Bunun yanı sıra belki de kolay bir şekilde yapılabilmesinden dolayı bu tarzda hiciv yapma çokça tercih edilmiştir. Aşağıdaki örnekte, saldırı amacıyla yapılan hicivle komik, sağlanmış:

“Monşer babandır. Ben sana bu heriflerden zarar gelmeyeceğini söylemedim mi, hıyaroğlu hıyar. Al, kat önüne dilediğin yere sür, götür. Haza koyun. Bak ben şimdi avalleri ne yapıyorum” (Talu, 1944: 113)

Saldırı amacıyla yapılan hiciv, her ne kadar eleştirilse de mizahın içinde çoğu zaman bir saldırı unsurunun bulunduğu bazı kuramcılar tarafından belirtilmiştir. “Mizah Kuramları” başlıklı bölümde yer verilen, psikolojik bakış açısıyla ele alınan Psikaanalitik ve Rahatlama Kuramlarında, mizahın içindeki saldırı amacından sıkça

bahsedilir. Psikaanalitik bakış açısına göre, insanın içinde doğuştan var olan saldırı dürtüsü mizahla ortaya çıkar. Böylece içindeki dürtüyle toplumun bakış açısını dengelemeye çalışan insan, mizahla bir orta yol bulur. Genelde mizah başlığı altında değerlendirilen bu durum, mizah çeşitleri açısından değerlendirildiğinde hiciv biçiminde ortaya çıkar. Aşağıdaki örnekte yazar, komiği saldırı amacıyla yapılan hicivle yakalamaya çalışmıştır. Torik Necmi'nin, Meşhedi Cafer'e saldırdığı bu örnek, şöyledir:

“Behey, budala, diye bağırdım. Bir daha bu karının adını ağzına alırsan kırk yıllık hukuku ayaklar altına alırsan seni eşek sudan gelinceye kadar tepelerim. Sende akıl, izan, vicdan, insaf denilen şeylerden yok mu? Yabanın kaltağı seni soydu, soğana çevirdi, defoldu gitti. Sen hala arkasından arsız çocuklar gibi ağlar durursun. Ben sana lafın kısasını söyleyiveririm: Ben şayet buradan dönersem, dosdoğru İstanbul'a dönerim. Sen istersen Paris'e git. Cehenneme kadar yolun var” (Talu, 1974: 141).

Meşhedi serilerinde, saldırı amacıyla yapılan hicivler, genellikle Torik Necmi'nin Meşhedi Cafer'e saldırmasıyla gerçekleşir. İki tip açısından değerlendirildiğinde bu gayet doğaldır. Zira saf Meşhedi Cafer tipinin Torik Necmi gibi ağzı iyi laf yapan ve söyleyeceğini her halükarda hiç çekinmeden söyleyen bir tip tarafından yerilmesi uygun düşmektedir. Aşağıdaki hiciv örneğinde, Torik Necmi'nin Meşhedi Cafer'e hicivle saldırmasının dışında, paradoksal bir durum da yer almaktadır. Bu paradoksal durum, İstanbul'dan Mısır'a aslan avlamaya giden kahramanların korktukları için hiç aslan avlayamamalarıyla ortaya çıkar. Böylece hem saldırı amacıyla yapılan hiciv, hem de yaşanan paradoksal durum, komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

“Ulan moruk! Gözlerin kör olsun inşallah. Namusumuzu iki paralık ettin. Bu sözleri bir gün öğleüstü yatağının içinde şekerleme kestirmekten uyanan Torik Necmi, pencerenin önünde kalyan içmekte olan Meşhedi'ye hitaben söyledi. O, arkadaşının bu türlü hitaplarına taarruzlarına artık alışmıştı. Mütessir olmadı, sadece sordu.

- Özüm senin namusuna ne etmişem?
 - Daha ne edeceksin, hıyaroğlu hıyar? İnsan karşısına çıkacak ne yüz kaldı ne surat. Ta İstanbul'dan buraya ne diye geldik, ne yapıyoruz? Sözde aslan avlayacaktık, bol bol sinek avlıyoruz, değil mi? Eloğlu bizi böyle boyuna mostralık besleyecek mi sanıyorsun? Aklına bayır turpu sıkayım.
 - Ne demek istersen?

- Vay babasına, be! Hala: Ne demek istersen, diyor. Ulan! Burası babanın çiftliği mi? Yoksa Tophane imareti mi? Bu şakşukaliler insanın babasının hayırına beslemez. Ne halimiz varsa görmeliyiz.
- Ele ise galhup gidelim, ağa!
- Hangi suratla nereye gideceksin? Millet, İstanbul'da vurduğun aslanların postunu bekliyor. Sonra bende mangiz nanay. Denizin üzerinde tıpış tıpış da yürünmez.
- Yahşi danışersen. İlle ne edelim?
- Ne edeceğiz? Na yapıp yapıp birer tane aslan olsun vurmalyız. Amma bu defa yine geçen seferki gibi gebeşlik etme. Ben öyle Hurşit, murşit tanımam. Sırası geldiği gibi babam olsa basarım kurşunu. Her gördüğün hayvanı birine benzetirsen vay halimize” (Talu, 1944: 73-74).

Çömlekoğlu ve Ailesi romanında da saldırı amacıyla yapılmış hiciv örneklerine rastlanır. Saldırı amacıyla yapılmış hicivlerin genellikle bir kızgınlık anından sonra yapıldığı görülür. Bu şekilde hiciv yaparak kişi içindeki öfkeyi dışarı vurmaya çalışır. Rahatlama kuramına göre, bunu yapabilen kişi de mizahın bu çeşidiyle rahatlar. Aşağıdaki örnekte zamparalık yapan kocasına hicivle saldıran Şazimend Hanım, bu şekilde rahatlamaya çalışır:

- “Şazimend Hanım köpürdü:
- Bir bu eksikti diye bağırdı. Kokmuş karılarla düşüp kalkmadığın kaldı idi. Bu yaşta utanmıyorsun, değil mi? Tam da yakışmış sana. Bir aynaya bak da ondan sonra zamparalığa kalk. Sana yüz veren karı senin cemaline değil parana puluna âşıktır. Bunu kestirecek akıl, sen de ne gezer fakat.
- ...
- Çok oluyorsun haddini bil.
- Ben haddini, hududunu bilir bir kadımm. Velâkin karşımdaki adam olmalı. Yaşına, başına, mevkiine bakmadan meyhane, kerhane dolaşırsa ben ona adam demem anladın mı” (Talu, 1945: 113-114).

Hicivle rahatlama durumu, çoğu romanda sıkça rastlanılan bir durumdur. Bu biçimde yapılan hicivlerde kişi, saldırıda bulunarak, küfür ederek, hakaret ederek rahatlamaya çalışır. Aşağıdaki bölümde Torik Necmi, bu şekilde rahatlamaya çalışırken söylediği sözler, yergiyle komiğin ortaya çıkmasını sağlamıştır:

- “Gördün mü hayvanoğlu hayvan. Enayi pilakisi saloz kavurması herif. Canım aslanı bir daha Şirolu Hurşid’e benzetir misin? Millet senden, benden belediye kavasından kaçır gibi kaçışıyor. Şikâri Abdullah tüydü. Ermeni cızlamı çekti. Her biri bir tarafâ savuştu. Koydunsa bul.
- Bir müddet sustu, düşünür gibi oldu, sonra:
- Oldu olacak dedi, yalnız gideriz.
- Yalnız nice gidersen Torik Efendi? Yolunu şaşıranda özünü yaban hıyanları yir.

- Ulan yediği naneyle bak, hele kendini niçin iskartaya çıkarıyorsun? Sanki ben gidersem seni burada mı bırakacağım? Anca beraber kanca beraber. Kurtuluş nokarez” (Talu, 1944: 81).

Romanlardaki bazı örnekleri rahatlama kuramı açısından değerlendirebilmek için bu kuramdan kısaca bahsetmek faydalı olacaktır. Ünsal Özünlü’nün Freud’un görüşlerinden yola çıkarak, “her insanda gizli kalmış bir saldırı isteği vardır. Zaman zaman davranışlarında ve konuşmalarında insan, bu isteği açığa çıkarabilir. Bu niteliği gerçeklerle çakışınca da bir terslik doğar, bu terslik de insanları güldürür” (Özünü, 1999: 21) diyerek açıklamaya çalıştığı rahatlama kuramı, saldırı amacıyla yapılan hicivleri anlama noktasında oldukça uygun görünmektedir. *Meşhedi* serilerinde genellikle Torik Necmi’nin bu çeşit hicivlerle mizah yapması onun gizli kalmış saldırı isteklerini sık sık dışa vurarak rahatladığını gösterir:

“Deceğime darılmayasın. Velakin bızdık çocuk gibi edoorsun. Cenabını gören demez ki akli başında bir insansın dei. O ki aslan vurmadı isek ne çıkar bundan. Si lö liyon lö ruva dezanimo vuzet lamperür dezom. Toriğin artık sabır ve tahammülü tükenmişti.
- **Üst tarafını anlamadım amma sonundaki ‘zom’ lafını sana iade ederim. Ağzını topla hıyaroğlu hıyar, diye bağırdı. Ulan: ne yorulmaz çenen var be. Bıraksam, daha ne söyleyeceksin. Çene kemiklerini ne ile bağladın, bilmem ki? Laftan gümrük alsalar çoktan iflas ederdin**
Mikail, kendisini müdafaa etmek istedi.
- Sanki cenabını (konsole) etmek için söyleorum, dedi.
- **Konsole et, dolaba et, nereye edersen et, sade üstüne tüg dikme. Hem bana bak ahbar. Biz seninle evelden kavilleşmedik mi? Haniya sen bana böyle anlamadığım dilden konuşmayacaktın**” (Talu, 1944: 95-96).

Bazı romanlardaki hicivlerde, saldırı amacından çok aşağılama amacı vardır. *Çömlekoğlu ve Ailesi* romanında bu şekilde yapılmış bir yergiye rastlanır:

“Efendi, demişti; insan yaşadığı yere, tuttuğu işe ve kesesinin müsaadesine göre giyinir, kuşanır. Bugüne bugün, hacı babanın altınları sayesinde saray gibi apartımında, kübera mahallesinde oturuyorsun. Sağında, solunda bütün mevki sahibi kimseler var. Adın tüccar diye çıkmış. Karın, kisbin kolunda. Allahuma şükür, kasan ceplerin para dolu. Nedir bu uzamış sakal? Ne bu hırpani kıyafet. Gören, şey’en lillah kesesine davranıp avucuna sadaka verecek. Kendine acık çeki düzen ver. Hiç değilse günaşırı tıraş ol. Arkana iki kat elbise yap. Sözüm ona ortak dediğin Çolak senin yanında kalantör adeta. İkinizi yan yana gördüğüm vakit yerin dibine geçiyorum. Yazıhaneye gelen müşteriler seni uşak sanıyorlar” (Talu, 1945: 90).

Talu'nun bazı romanlarındaki hiciv örneklerinde bir iğneleme durumu olduğu görülür. *Papeloğlu* romanından verilecek bir örnekte, iğnelemeye rastlamak mümkündür. Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle Rum, Ermeni, Yahudiler gibi azınlıkta kalan kesimlere de askerlik yapma şartı gelmiştir. Osmanlı bunu gayet iyi bir niyetle toprağı altında bulunan tebaasına eşit haklar verme gayretiyle yapmış ancak bu durum, azınlıkları memnun etmemiştir. Ciddi bir konuya mizahi bir romanında yer veren Talu, bu ciddi konuyu iğneleyici bir şekilde dile getirerek bir mizah çeşidi olarak hicivden yararlanır:

Satılmış'ın bedel vermek istediğı şubenin bunu almakta tereddüt eylediğı sonra İzzeti Efendi'nin müdahalesiyle işin hallolunduğı bütün her tarafta bu suretle yayılmıştı. Hele Hıristiyan mahallesinde bundan başka konuşma mevzuu yoktu. Yıllarca, devirlerce, iş kan dökmeye geldi mi rahat rahat bucaklarında oturmaya alışık olan Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler meşrutiyet rejiminin müsavat prensibini, yalnız bu askerlik hususunda beğenmemişlerdi. 'Askerlik Türklerin olmalıdır, bizler canımızı bu yurt uğruna feda edemeyiz, kanımızı bu topraklar için akıtamayız' diyorlardı. Bir bakıma hakları da vardı. Türk camiasıyla ilişkileri kazançlarını burada temin etmekte olduklarından ibaretti. Rumlar, Büyük Yunanistan'ı, Ermeniler, Kafkas eteklerinde Açmiyadzin'den, Akdeniz'de Mersin kıyılarına kadar olan yerleri ihtiva edecek Hayatsan İmparatorluğunu, Yahudiler de bütün cihana hâkim olacak Yahudi para saltanatını ülkü edinmişlerdi (Talu, 1956: 189).

Romanlardaki sosyal hiciv örneklerinde bazen önemli sosyal kurumların, değerlerin yerildiğı de görülür. Bu şekilde yapılan yergi, komiğı yakalama noktasında başarılı olabilir ancak toplumların değer verdikleri müesseselerin bu şekilde yerilmesi kolaya kaçılmış bir mizah yapma biçimidir. Zira önemli toplumsal değerlere küfürle ya da hakaretle yapılan bu yergiler, hicvedilen toplum açısından değerlendirildiğinde hoş olmayan bir durumun ortaya çıkmasına neden olur. Aşağıdaki örnekte, Fransa'ya giden Torik Necmi, Fransızların dinini yerer:

“ Ne olacak, tırnaklarına üfürdüğüm herifleri benim iptidadan üzerimi aradılar. Baktılar ki dünya kadar mangiz. İnsan panker olsa bu kadar çok dünyalık taşımaz. Sen de olsan şüphelenirsin. Ondan sonracağıma efendim, köyümsü bir kasabaya vardık. Oradan da haniya ilk çıktığımız liman yok mu? Oraya götürdüler. Ama, bunlar hep aynı gecede otomofille oluyor. Sana bir şey söyleyeyim ama hatırın kalmasın, beybaba. İnsanın bu **dini b...lu** memleket suç işleyesi geliyor” (Talu, 1974: 88).

Bu örnekte paradoksal bir durum da söz konusudur. Zira methiyenin karşıtı olarak gösterilen hiciv, aslında bir methin içinde yapılmıştır. Fransızların hapisaneleri methedilirken dinlerinin yerilmesi bir ikilemdir. Bu ikilem de dini bu şekilde yerilen bir milletin insanları suçlu olmaya özendircek kadar iyi hapisaneler yapmış olmasıyla ortaya çıkar. Aşağıdaki hiciv örneği de içinde dinle ilgili bir yerginin olduğu bir hicivdir. Yerilen din, yine yabancıların dinidir ancak bu örnek, diğer örnekten farklı olarak Torik Necmi tipinin kesimsel konuşma şekli içinde değerlendirildiğinde daha masumane yapılmış bir yergidir denilebilir. Zira bu biçimdeki argo söylemlere, Torik Necmi'nin yansıttığı kesimin konuşmalarında sık sık rastlanır:

“**Dinine yandıgımın herifleri diyordu.** İnsanın karnı ağrısa ilaç için bir dirhem konyak bulunmayan böyle memlekette ne diye otururlar. İmanımın hakkı için bir daha ayak atarsam bana da Torik demesinler. Ooh! Hele şuradan fertiği çekip bir uzaklaşalım, üç gün üç gece ayılırsam, bıyıklarım mundar olsun, be bilader. Bu zıkkım yasak oldu mu, insan daha fazla üstüne düşüyor. Adeta anamın ak sütü gibi özlüyorum, be”

(Talu, 1974: 199).

Bazı hicivler, bir karşılaştırma sonucunda yapılır. Bu yergilerde, karşılaştırma yapılan kişilerden biri methedilirken diğeri yerilir. Böylece komik yakalanmaya çalışılır. Aşağıdaki hiciv, buna uygun bir örnektir:

“Fena, ya! Herifçioğulları ömür billah takım altına girmemişler. Ben bir aralarına katılacak olsam dinim hakkı için rüzgar gibi ortalığı toza dumana boğarım. Hele şu önde giden avala bak. Kalyoncukolluğu takımının fenercisi Kambur İspiro bundan iyi koşardı be” (Talu, 1974: 102).

2.4. LATİFE-ESPRI

Latife ve espri birbirine çok yakın anlamlarda kullanılan kelimelerdir. Yazarların bir mizah çeşidi olarak bazen latife bazen de espriyi kullanmayı tercih ettikleri görülür. Bu iki terim, aynı anlamı karşılayacak şekilde kullanılabilirdiğinden, bu bölümde kaynaklardan yararlanılarak açıklanacaktır.

Latife, “güldürecek tuhaf ve güzel söz ve hikâye, şaka” (Devellioğlu, 2006: 543) anlamına gelmektedir. Ferit Öngören latifenin “yumuşak, hoş” kökünden geldiğini söyledikten sonra Batının espri motifini aşağı yukarı karşıladığını belirtir. Ayrıca Öngören, latifelerin büyük bir kısmının anekdot niteliğinde olduğuna değinir. Bir latife örneğine de yer veren yazara göre, “Kamil Paşa’nın kendilerini karşılamaya gelen Ziya Paşa’yı merkebine göstererek ‘-Öp babanın elini!’ demesi Osmanlı için güzel bir latife örneğidir” (Öngören, 1998: 31).

Bir mizah çeşidi olarak esprinin kaynaklarda nasıl yer aldığına bakılırsa Freud’un *Esprî Sanatı* isimli eserinin bu anlamda ön plana çıktığı görülür. Freud esprileri, “maksatlı espriler ve zararsız espriler” olmak üzere ikiye ayırır. Zararsız esprileri aynı zamanda “soyut esprî” olarak da adlandıran Freud’a göre, “soyut esprî çok etkileyici ve çok anlamlı olabilir. Bu espride anlatılan, açıklanan, özel bir ifade oyunundan yararlanılarak konmuş temel bir düşüncedir ama nasıl bir saati çalıştıran mekanizma değerli bir kutunun içinde saklı kalırsa, bazen en esprili ürünler de en temel düşünceleri saklı tutar” (Freud, 1996: 72-73).

Freud’a göre, yukarıda bahsedilen soyut esprî ile maksatlı esprî birbirine zıt anlamları ifade ederler. Maksatlı esprîyi “düşünce esprisi” olarak da adlandıran Freud, düşünce esprisinde düşünceyi içeriği ile büründüğü esprili giysinin birbirinden ayrı şeyler olduğuna değinir. Yazar bu ifade ile düşünce esprisinin belli bir düşünce sonucunda maksatlı bir şekilde gerçekleştiğini söyler. Freud, bütün bu düşünceye yani plana rağmen düşünce esprisinin sonucunda gerçekleşen izlenimin düşünce ile uyuşmadığını, ortaya çıkan şeyin düşünceden ayrı bir şey olduğunu belirtir. Böylece “bir espriden alınan zevk, esprî sonunda oluşan toplu izlenimden, içerikten ve esprili biçimden doğar” (Freud, 1996: 73).

Barry Sanders, modern esprinin bugünkü şeklini, edebiyat tarihinde bir devrim olarak nitelendirir. Ona göre modern esprî, “yoğun enerji yüklü iki dünyanın çarpışmasıyla ortaya çıkmıştır: Hitabet dünyası, entelektüel (erkek, üst sınıf, okumuş) dünya ile anlatı dünyası, gülen (kadın, köylü, sözlü) dünya” (Sanders, 2001: 46). Yazara göre, “entelektüel dünya ile gülen dünyanın birleşmesiyle modern esprî akılla yüreği birleştirir” (Sanders, 2001: 46). Sanders’in tespitleri aslında Freud’un maksatlı esprisi ile zararsız esprisinin modern espride birleştiği görüşünü ortaya

koyar. Maksatlı espri (düşünce esprisi) ile akıl, zararsız espri (soyut espri) ile yürek birleşerek modern espriyi oluşturur.

Freud, yukarıda bahsedilen zararsız esprilerin maksatlı esprilerden, yüzeysel sözcüklerin derin anlamlı sözcüklerden daha değerli olduğunu belirtir. Ona göre, “zararsız ve yüzeysel sözcük oyunları, espriyi en saf, en katıksız biçimde sergilerler; amaçlı olmadıklarından zihnimizi çelmezler, yargımızı yanıltmazlar. Zararsız esprinin sağladığı malzemeyle bilincimiz yeni gelişmeleri gerçekleştirebilir”(Freud, 1996: 74). Freud’un tespitlerinden zararsız esprilerin maksatlı esprilerle kıyaslandığında doğal bir şekilde gerçekleşmeleri dolayısıyla daha değerli olduğu sonucu çıkartılabilir.

Espri ile ilgili değerlendirmelerin yapıldığı bir başka nokta, esprinin amacının ne olması gerektiği ile ilgilidir. Sanders’a göre espride amaç, “esprinin dinleyen kişiye belli bir zevk vermesidir. Bunu gerçekleştirmenin en iyi yolu da espriye uygun konuların neler olduğunu öğrenmektir” (Sanders, 2001: 136).

Freud ise maksatlı espride başlıca amacın eğlendirme yolları aramak olduğuna değindikten sonra zararsız esprinin de tümüyle amaçsız sayılmayacağını belirtir. Bu noktada esprinin başka bir amacı ortaya çıkar. Ona göre bu amaç, “düşünceyi, büyülterek ve eleştiriden koruyarak elverişli bir hale getirmek gibi bir amaçtır. Böylece bu amaçla eleştirel yargı denilen yasaklayıcı ve kısıtlayıcı güce karşı koyarak espri, ilkel doğasını yeniden ortaya koyar. Esprinin zevk üretimini aşan bu ilk kullanımı diğer bütün kullanımlara da elverişli yolu açar.” (Freud, 1996: 74).

Ercüment Ekrem Talu’nun romanlarında bir mizah çeşidi olarak latife-espriiden sıkça yararlandığı görülür. *Papeloğlu* romanında yer alan bir latife örneğinde yazar, romandaki bazı kişileri bu mizah çeşidine başvurarak tasvir eder ve böylece komiği yakalar:

“Artık çember sakallı göbekli boz pantollu kaymakam beyi, mangal altında sırtı kavrulmuş bir kedinin durumunu hatırlatan kürk yakalı gocuğunun içinde sıska vücudunu soğuktan korumaya çabalayan gözlüklü mal müdürünü çıt kırıldım tahrirat başkâtibini köse çam yarması iri kavuklu Naib Efendi’yi iyice tanıyorum. Fakat şimdi bunlar her nedense benim sinirime dokunmaya başladı. Hepsine karşı durup dururken düşman kesildim. Bana, beni burada onlar alıkoyuyorlar, bu Allah’ın belası yağmuru

onlar yağıdırıyorlarmış gibi geliyor. Her halde bu yağmurla onların arasında bir münasebet bir aşinalık olacak ki aldırıyorlar” (Talu, 1956: 6)

Yukarıda bahsedildiği gibi Freud, esprilerin maksatlı espriler ve zararsız espriler olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bu bakış açısıyla bakıldığında, *Meşhedi Arslan Peşinde* romanından verilecek aşağıdaki örneğin maksatlı espriler sınıfına girdiği söylenebilir. Aşağıdaki örnekte Torik Necmi, Mikail Efendi’ye cevap verirken komiği yakalamak için vereceği cevabı düşünerek belli bir espri düzenine sokarak vermiştir:

“Bu karmakarışık ifadeyi dinleyen Torik, bu hayretini şöyle ifade etti:
 - Dinim hakkı için bir tanesini anladım arap olayım.
 - Zo ağnamaacak ne var? Dediğim şeyler hep (istuar)dır. Cenabın okuma bilmezsin?
 - **Bilmem olur mu? Hem de öyle bir okurum ki ağzı zoka yutmuş lüfer balığı gibi açık kalır. İstersen sinsilenden başlayıp küfürbaz makamından bir okuyayım da gör.**
 Mikail Efendi yine kahkahasını salıverdi. Toriğin çenesini Meşhedi’ye işaret ederek:
 - Torik Beyimiz görüyorsun ne espritüeldir, dedi” (Talu, 1944: 25).

Maksatlı esprilerde amaç, karşıdakileri eğlendirmektir. Verilen örnekte, Torik Necmi’nin söylediği sözler karşısındakileri eğlendirmiştir. Böylece latife amacına ulaşmıştır. Başka bir örnekte Torik Necmi, söylediği latifelerle yanındakileri eğlendirmeye devam eder:

“- Koşmanın kaidesi mi olu beybaba, dedi? Taban kuvveti bu. Yalnız koşarken seyredenlere çalım satmak afi kesmek hasılı kelam biçimini, fiyakasını gösterip beğendirmek lazım” (Talu, 1974: 102).

Latifeler, hoş sözlerdir. Bir mizah çeşidi olarak latifeler, gülümsemeye bazen de kahkahalara yol açar. *Çömlekoğlu* romanından verilecek aşağıdaki örnekte İdris Efendi’nin eşine hitaben söylediği “karabiberim” sözü, “gül koklamak” deyimini, “yanakları pençe pençe al olmak” tabiri gülümsemeye yol açan ve anlamın açık olduğu latife örnekleridir:

Ve bu sözler üzerine hüngür hüngür ağlamaya başlayan kadını, aktar kucakladı.

- Deli misin, karıcığım? Ben senin **üzerine gül koklar mıyım?**

- Erkek değil misin? Gül de koklarsın zakkum da!

- Katiyen! Ben sen sordun da mahsusu öyle cevap verdim. Azıcık seni kızdırmak istedim. Sen öfkelendikçe yanakların **pençe pençe al oluyor**, güzelleşiyorsun da hoşuma gidiyor.

- Haydi yalancı!

- Vallahi yalan değil, Şazimendim! Dinle beni. Bak sana ne söyleyeceğim?

- Yalan dolan!

- Değil, alimallah! Dinle. Bugün bizim en mutlu günümüz. Anlıyor musun, **karabiberim** (Talu, 1945: 28).

Papeloğlu romanından verilecek aşağıdaki örnekte, Satılmış'ın Olga'ya sık sık mücevher alması latifeye başvurularak dile getirilmiştir. Bu latife örneği de anlamın açık olduğu bir örnektir:

“Olga'nın elmasları da bütün kendi seviyesindeki kadınların hasedini uyandırıyor. Her üç dört günde bir isim günü, doğum günü, rum yortusu, Müslüman bayramı, tanıştıklarının yıldönümü, yok daha bilmem ne gibi vesilelerle karı, kendine hediyeler aldırıyor” (Talu, 1956: 226).

Aşağıdaki örnekte *Meşhedi* serilerinin vazgeçilmez tipi Torik Necmi, kendi üslubuyla latife yaparak konuşurulmuştur. Torik Necmi'nin üslubundan dolayı her ne kadar kaba bir diyalog gibi görünse de latifenin içeriğine bakıldığında Torik Necmi'nin kaba bir söz söylemekten ziyade sadece içinde bulunduğu durumu esprili bir şekilde anlattığı görülür:

Lakin bu sükûn ve sükût uzun sürmedi. Torik Necmi, uykudan uyanıyormuş gibi bir silkindi, ortaya hitap ederek:

- **Ulan herifler, amma koltuk verdiler be, dedi. Kendimi Enver Paşa sandım. Seferberlikte biz Sarıkamış'ta iken oraya teftişe geldiği de millet kendisini böyle karşıladıydı. Amma o zaman alkışlar ısmarlamaydı. Bu avallarınki yürekten. Tuuh, meğerleyim paşalar kadar itibarımız varmış da farkında bilem değilmişim: Hele nereye varacaksak varalım da bizim İstanbuldaki kopuklara zorlu bir mektup döşeneyim. Anlasınlar Torik ne kıratta herifmiş** (Talu, 1944: 33).

Latife-espride asıl amaç, karşıdaki kişiyi eğlendirmektir. Yazar, aşağıdaki örnekte, paragöz Satılmış karakterini latife yaparak konuşur ve böylece komiği yakalar:

“İnsanın parası daima kendi yanında olmalı. Para dediğin karı gibidir. Göz önünden ayırmaya gelmez, başkasına kaçar” (Talu, 1956: 58).

Papeloğlu romanından verilecek bir bölümde, İzzeti Efendi konuşturularak latifeye başvurulmuştur. İzzeti Efendi, Satılmış’a geneleve gitmeyi teklif ederken esprili bir dil kullanır. Latife yaparak Satılmış’ın kafasını karıştırır ve hoş sözleriyle Satılmış’ı İstanbul’a gitmeye ikna eder:

- Velinimetim, diyordu. Şuradan seninle kalkıp bir Asitaneye kadar gitsek. Hem ticaretimiz için başka yollar arasak, hem de biraz felekten kam alsak . bu menhus yerde ikimiz de bunaldık, kaldık. Efendim Tanrı’nın günü aynı pilava kaşık salmaktan usanç getirmişsindir. Fakire gelince pilavdan dahi mahrumum. Ne demek istediğimi rana anlarsın. Ahir vaktimize irişmeden Canabı Vehabı Kâinatın bağışlamış olduğu bunca nimetlerden müstefit olmaklığımız gerektir. Bir bahane icadıyla şuradan beş on gün için tüyemez miyiz?

Öteki içini çekiyordu. O zaman, dostunda uyanan bu iştiyakı vergi katibi daha da körüklüyordu.

- Mirim, dünyada taife-i nisanın en hansa müstesnaları İstanbul denilen beldei dilâradadır. Naz ve işve hüsün ve cazibe oraların nigârlarına vergidir. Hepsi de meclubu servet ve ihtişamdır. Elhamdülillah kazancımız yolunda birere nebze fedakarlık edip, ehli zevkin zekatını versek! Hüda alim, bunca esbap ve fırsat elimizde iken bu yerde pineklememiz hatadır, günahtır! Elalem, İstanbul’da zevkine, sefasına bakıyor. Biz burada ancak Barba Pandeli nam zimminin meyhanesini bellemişiz

- Doğru deysin, İzzet! Emme nasıl gidek?

- Basbayağı, nuru aynım! Yel üfürecek, su götüreceğ... gelecek hafta içerisinde, Hayrettin Reis’in motoru ile yüz yirmi çuval malımız var sevkedilecek. Gemi geniştir. İkimiz de şöyle bir kenara sığırız. Maşallah havalar müsait. Deniz çarşaf gibi (Talu, 1956: 197-198).

Yukarıdaki örnekte “aynı pilava kaşık salmak” tabiriyle tek eşli olmak kastedilmiş, İzzeti Efendi Satılmış’ı geneleve gitmeye ikna etmek için bu durumun ne kadar sıkıcı olduğunu bu ifadeyle dile getirmiştir. Bu sözlerin söylenmesinden kısa bir süre sonra Satılmış ve İzzeti Efendi, Beyoğlu’nun gece âlemine akmak için İstanbul’a giderler. İstanbul’a gittikten sonra İzzeti Efendi, eğlence mekânlarına dair bir araştırma yapar. Bu araştırmadan sonra Satılmış’a bilgi veren İzzeti Efendi, Mahir Bey’in sözlerini aktarırken latife yapar. Mahir Bey’in sözleri roman karakterlerinin tam da aradıkları yerde olduklarını gösterir:

Vergi kâtibi güldü.

- Düşünmez olur muyum efendiciğim? Sen deminden uyurken ben aşağıya kiraathaneye indim. İstanbul'un zevk ve sefa ehlini sigaya çektim. Burada neler varmış neler! Satılmış'ın kulağına eğilerek devam etti:

- **Beyoğlu'nun ne kadar fingirdek madamı, matmazeli varsa bir okka şeker bir torba una düşecek kadar kucak arıyorlarmış. Bizim defterhaneli Mahir Bey vardır. Bu gibi karı dalaverelerinin kurdudur. O diyor ki: 'Tanrı'nın gecesi çeşni değiştirmekten artık bıkkınlık geldi. Beyoğlu'nun semtine uğramaz oldum'** (Talu, 1956: 202).

Latife örneklerinde söz oyunlarından da sıkça yararlanıldığı görülür. Aşağıdaki latife örneğinde "Bilsem ki güneş beynime değil ta can evimin içine işleyecek yine de adamakıllı dinlenmeden bir yere gitmem" cümlesiyle mübalağa sanatına başvurulmuş böylece latife yapılarak komik yakalanmıştır:

"Torik:

- Bana bak şakşakuli, dedi. Bocurgan getirsen buradan kımıldayıcılardan değilim. Anladın mı? Bilsem ki güneş beynime değil a ta can evimin içine işleyecek yine de adamakıllı dinlenmeden bir yere gitmem. Keyfin isterse sen morukla beraber caddeyi tutabilirsin" (Talu, 1944: 60).

Aşağıdaki latife örneğinde, komiği yakalamak için yine söz oyunlarına başvurulmuştur. Ay olarak eksik doğan Kodaman'ın tosuna benzetilmesi ile teşbih sanatı kullanılmıştır. Ayrıca "taş çıkarmak" deyimini kullanılarak da anlam güçlendirilmeye çalışılmış böylece içinde iki söz oyunu barındıran bir latife örneği ortaya çıkmıştır:

"**Göbeğini bağlamak**, kundağını sarmakla meşgul olan ebenin çeneleri açılmıştı:

- **Tosun gibi oğlan**, maşallah, dedi. Tam olsaymış ne olacaktı? Rabbiye emanet, kızım. Dokuz aylık doğanlara **taş çıkaracak**. Göbeğini keserken Yaşar deyiverdim. Ömürlü olsun inşallah" (Talu, 1934: 4).

Meşhedi ile Devriâlem'de, Matmazel Elyan Hanım'ın Meşhedi'den para koparmaya karar verme anını esprili bir şekilde dile getiren yazar, burada da söz oyunlarına başvurmuştur. "dikizlemek" gibi argo bir tabire yer veren yazar, Meşhedi'yi de Elyan Hanım'ın gözüyle bir altın madenine benzetmiş böylece teşbih

sanatına da başvurmuştur. Sonuç olarak içinde söz oyunları barındıran bir latife örneği, ortaya çıkmıştır:

“Ne fayda? Tam biz bu alışverişteyken Matmazel Eliyan da sohbetini bitirmiş ve yanımıza dönmüştü. Yan gözle Meşhedî'nin cüzdanını **dikizledi**. Tecrübeli bakışları onun derinliklerinde işletmeye fazlasıyla elverişli bir **altın madeni** keşfetti. Manalı bir gülümsemeyle benim yüzüme baktı. Bu elinde olmadan yaptığı bakışla beni de düşüncelerine ortak ediyor gibiydi. Bu bakışta sanki şöyle bir anlam vardı:
- Uzun etme! Bırak, hazır bu **herif** bana **abayı yakmışken** ben adamakıllı yolayım. Sonra paylaşırız (Talu, 1974: 77).

Aşağıdaki latife örneğinde “pendi frank uçlanmak” gibi bir tabire, yer verilmiştir. Bunun yanı sıra “ımanı gevremek” deyimini de kullanan yazar, espriyle komiği yakalamak için söz oyunlarından yararlanmışır. Diyalogların devamında Torik Necmi tipini konuşurarak latife örnekleri veren yazar, “moruk tömbeki”, “ot kurusuna yatmak” gibi tabirleri de kullanmıştır:

“- Patla! Nasıl söylersen söyle! Evet, ne diyordum? Ha işte cicimamadan ötürü başıma gelmedik bela kalmadı. Bir defa miskinler tekkesi şeyhinden dayak bilem yedim. Suratıma bir ‘**Pendi frank**’ uçlandı, başkasına sürünceye kadar imanım gevredim.
Ne ise ne mademki artık kral olduk işimiz aynadır. Şimdilik bize şöyle bir çilingir sofrası donatıp habesi ile piyizi ile kerez ederseniz tamam olur. Mis gibi oturup da **çeyizlendik** mi ardından bir de uyku **çekeriz**. Ohh. Kek... Kâh... Elâdo keyfim, elâdo! Ha! Bakın bir şey daha söyleyeyim: Bu **moruk tömbeki** düşkündür. Varsa veriniz, sevap olur. Yoksa kurumuş mısır püskülü falan da makbule geçer. Zaten esasen sigara niyetine biz de önünde sonunda **ot kurusuna yatacağız**. Böyle krallığın gözünü seveyim. Eski ktipiyoz Karadağ beyi kadar bile olamıyoruz. Haydi! Şimdi hepimiz de caddeyi tutun bakalım bey babanız geliyor mu? Marş, marş” (Talu, 1944: 119).

Meşhedî serilerinde, genelde latifeye başvurularak konuşurulan tip, Torik Necmi'dir. Espriyle bir şekilde konuşmaktan hoşlanan Torik, bunu pek de planlı bir şekilde yapmaz. Espriyle konuşmak, Torik'in doğasında vardır. Yazar, romanlarında bu izlenimi uyandırır. Böylece Torik Necmi konuşurularak Freud'un zararsız espri diye adlandırdığı soyut espriye yakın örnekler, ortaya çıkar. Aşağıdaki bölümde, hapisshaneden çıkan Torik'i tasvir eden yazar, bu tasviri latifeye başvurarak yapar. Metnin devamında hapisshaneden nasıl çıktığını anlatan Torik, konuşurularak komik, yakalanır:

“Acemi bir el kapının tokmağını bir hayli uğraştıktan sonra çevirmeyi başardı. Kapının kanadı açıldı ve içeriye kim girdi dersiniz? Torik!

Evet ta kendisi. Fakat zayıflamış, sünepeleşmiş, yüzü gözü Şafii köpeğine dönmüş. Kendisine ilk sözüm şu oldu:

- Maşallah! Nereden çıktın?

- Kodesten!

- Orası malum ama. Nasıl çıktın? Onu merak ediyorum.

- Basbayağı çıktım

- Serbest mi bıraktılar?

- Onlarda insanı selbez bırakacak göz mü var?

- Ya, nasıl oldu? Kaçtın mı?

Torik beni hafife alan bir gülümseme ile baktı. Kurumlu bir tavırla sağ elini havada sallayarak:

- Nasıl olduysa oldu, dedi. Tüydüm ya, işte o kadar. Herifler de amma enayi pilakisi şeylermiş ha! Dünya yüzünde enayiliğin kökü kurusa bu heriflerde döl yetişir.

Sonra söylemek için benim zorlamamı beklediği halde aldırmadığını görünce kendiliğinden anlatmağa başladı:

- Haniya, o Moskoflunun mangizini arakladıktan sonra pıymadım mıydı? Soluğu doğruca caddede aldım. Ayağımdan hemencecik kunduraları çıkarıp koltuğumun altına kıstırdım. Paraları da cebe. Ver elini memleketten dışarı. Bir solukta o karın ağrısı kasabadan çıktım. Meğerleyim Fransa hududuna gelmişim. Ben karanlıkta ilerleyip dururken öte yandan biri gavrurca hırladı ‘Hoşt’ dedim ve yoluma devam etmek istedim. Sen misin durmak istemeyen? Kulağımın ta dibinde bir lüver patladı. Sen ol da durma! Derken üzerime birisi atıldı. Derken iki. Derken üç kişi oldular. Kendi kendime: ‘Ulan Torik, dedim. İşi tathya bağlayıp da fertiği çekmeğe bak. Herifçioğulları: ‘Fan, fin, fon’ diye bir küp laf savurdular. Ben de bildiğim kadar cevap verdim (Talu, 1974: 87).

Başka bir örnekte, yine Torik Necmi konuşturularak latife örneğine yer verilir. Para üzerine konuşan roman karakterlerinden Torik Necmi’nin parayla ilgili düşüncelerini dile getirişi de haliyle esprilidir. Yazar, bu esprili söylemle latifeye başvurarak komiği yakalar:

“- Evet, dedi. Para var. Lakin para dediğin cıva gibidir. İnsanın avucundan kayabalığı gibi akar gider. Yarın öbür gün yine tırl kaldık mı her zaman nargile satacak enayi bulamayız. Mangizi idareli kullanıp da üç beş kuruş artarsa onu da İstanbul’da yesek fena mı olur? Dünyanın bin türlü hali vardır” (Talu, 1974: 170).

Yukarıda bahsedildiği gibi Freud, esprileri maksatlı ve zararsız espriler olmak üzere ikiye ayırır. Freud’a göre maksatlı espriler, bir plan sonucunda gerçekleşmiş düşünce esprileridir. Zararsız espriler ise anlamın daha derinde olduğu ve bu nedenle de Freud’un soyut espri olarak adlandırdığı esprilerdir. Talu’nun romanlarında az da

olsa soyut espri örneklerine rastlamak mümkündür. *Papeloğlu* romanından verilecek aşağıdaki örnekte, var olan bir durum, esprili bir şekilde dile getirilmiştir. Satılmış'ın âşık olduğu anı latifeye başvurarak anlatan yazar, “Olga'nın yerine her kim çıksa gene akıbeti bu olacaktı. Fakat nasip bu karının imiş” diyerek anlamın daha derinde olduğu bir espriye başvurmuş, böylece soyut espriye yaklaşmıştır:

“ Satılmış, Olgaya böyle tutulmuştu. Bu tutuluş, bu kadının herhangi bir cazip hususyeti haiz olduğundan değildir. Satılmış'ın âşık olmak istidadı en had ve hassas devresinde iken karşısına Olga çıkıvermişti. İşte o kadar! Ve o esnada Olga'nın yerine her kim çıksa gene akıbeti bu olacaktı. Fakat nasip bu karının imiş”
(Talu, 1956: 220).

2.5. ALAY

Alay, şimdiye kadar bahsedilen mizah çeşitlerinin içinde zaman zaman bir unsur olarak yer almasının yanında, bir mizah çeşidi olarak da kullanılır. Ferit Devellioğlu ve Semih Balcıoğlu, alayı, şu şekilde açıklamıştır:

“Ölçüsü inceliğinde olan bir mizah çeşididir. Alayda fark ettirmeme işin hüneri sayılmıştır. Anlaşılan bir alay, şaka diye gösterilip hoşgörü sağlanılmaya çalışılır. Alay, şakanın tersi bir yapı gösteriyor. Alay, çekişmeli kişiler arasında, övücü, yükseltici fakat gerçek olmayan bir ilişkiler zinciri hazırlanarak karşıdakine bunun benimsetilmesidir. Alayı anlamazlıktan gelip karşı tarafı övme ve yükseltici sözlerle karşılama, üstün ve özenilir bir erdem sayılmıştır. Alay, çoğunlukla bir ifade ve tavır sanatıdır.
(Devellioğlu-Balcıoğlu, 1998: 32).

Devellioğlu ve Balcıoğlu'nun yukarıdaki gibi açıkladıkları alay, dilimizde istihza kelimesiyle de karşılanır. Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*'ında istihza, “biriyle eğlenme, alay etme” (Devellioğlu, 2006:458) şeklinde tanımlanmıştır.

Çiğdem Usta, *Mizah Dilinin Gizemi* ismini verdiği eserinin bir bölümünde gülmeyi “alaycı (aşağılayıcı) gülüş” ve “neşeli gülüş” olmak üzere ikiye ayırır. Bary Sanders'in tespitlerinden yola çıkan Usta, “alaycı gülmenin Batı edebiyatında yazıya geçirilmiş ilk gülme” (Usta, 2009: 23) olduğuna değinir. Usta'ya göre, “alaycı gülmenin yıkıcı, kırıcı bir tarafı vardır. Neşeli gülüş ise karşısındakine zarar vermez. Bu nedenle neşeli gülme, çok eski devirlerden beri ışık ve havayla bağlantılı olarak

düşünülürken aşağılayıcı (alaycı) gülme ateşle bağlantılı olarak görülmüştür” (Usta, 2009: 24).

Bir mizah çeşidi olarak kullanılan alay, komiğin ortaya çıkmasında etkili olur. Bu nedenle mizah yazarları, eserlerinde alaydan yararlanırlar. Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarına bakıldığında alayla ilgili örneklere rastlamak mümkündür. Talu'nun doğrudan doğruya mizah yapma amacıyla yazılan romanlarında alay edilen kişi genellikle romanda daha saf bir tipi yansıtan kişilerdir. *Papeloğlu* romanından verilecek aşağıdaki örnekte, alay edilen konu, Satılmış'ın dış görünüşüdür. Alayla komiği yakalama noktasında söz oyunlarından da yararlanan bölümde, Satılmış', “kabuğunda kurumuş bir şam fıstığı”na benzetilir.

“Lakin Mektupçu Efendi, aradan birkaç gün geçince, hademe müdürünü yanına çağirtmiş, sormuştu:

- Bizim merhum İbrahim'in yerine yine merhumun akrabasından birinin odacılığa inhasını arzu eylemişim. Aya, ne oldu, biliyor musun?

Hademe müdürü kekelemişti:

- Efendimiz! Öyle birisini gönderdiler ama zatı Samilerinin maiyeti âlinizde hizmet etmeye bir veçhile layık görülmediğinden, bir başkasını inha etmek üzere idik.

- Yoook. Zinhar öyle şey istemem. Merhum ve mağfurun kapımıza bir nice emekleri sepkat etmiştir. Anınçün yine kendi mensuplarından olan birine sehabet etmeğlimiz nevima vecibei zimmet sayılır. O adem, burada mı?

- Evet, efendimiz.

- Tez, celbedip nezdimize isal eyleyin.

- **Biraz sonra arkasından düşecekmiş gibi duran çok geniş setresinin içinde, kabuğunda kurumuş bir şam fıstığını hatırlatan Satılmış, yine efendisinin bol bol iltifatlarına mazhar olarak neye uğradığını bilememişti**” (Talu, 1956: 38).

Çömlekoğlu ve Ailesi isimi romanda yer alan bir örnekte, İdris Efendi'yle birlikte olmak isteyen bir kadınla alay edilir. Yazar, bu kadından yola çıkarak kadınlar hakkında bir genelleme yapar. Bu genellemede de bir alay vardır. Bunun yanı sıra İdris Efendi'den “sakallı, maymun suratlı herif” olarak bahsedilmesi de komiği yakalamak için alaydan yararlanıldığını gösterir:

“Bir gece evvelki hovarda meclisinin tadı, dürüğün ağzında kalmıştı. Şaka değil, tam iki yüz lira açıktan kesesine girmişti. Çalgıcılardan, kızlardan almış olduğu ondalık da cabası.

İdris Efendi:

- Hayır, dedi. Bu akşam yalnızım.

Kadının biraz canı sıkıldı ama belli etmedi.

- Yalnız sıkılmazsın?

İdris Efendi gülümsedi.

- Yalnız diyorsan büsbütün de yalnız değilim, hani.

Karı kafasını salladı.

- Ağnoorum. Randevu ettin olmalı.

Ayten, gece ayrılırken kulağına bir şeyler fısıldamıştı. Şimdi hatırlıyordu. Lakin kendisine şahıstan bahsetmemişti. Acayip kız, bula bula bu sakallı maymun suratlı bu herifi mi bulmuştu? Öbürleri bunun yanında birer şahbaz idiler. Lakin kadın aklına, kadının zevkine, sır ermez ki” (Talu, 1945: 122).

Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında, mizahın ortaya çıkışında, yabancı karakterlerden, sıkça yararlanılmıştır. Bu karakterler, bazen ağız-lehçesel dil kullanımıyla bazen hiciv-alay gibi mizah çeşitleri vasıtasıyla komik unsuru yakalamada etkili olurlar. Aşağıdaki örnekte, İngiliz gazeteci Mister Fulispit ile konuşurulan Çekirge, söylemleriyle bu karakterle alay eder. Çekirge'nin alayları, Mister Fulispit'ten, “Mister Cenapları” ve “herif” diyerek bahsetmesiyle başlar. Bunun yanı sıra Fulispit'in akılsızlığı da Çekirge'nin alay konularından biridir:

“ İngilizce davetimize, herif Türkçe olarak:

- Teşekkür ederim! Tacizlik vermeyeyim, diye karşılık verince ikimiz de şaşkın şaşkın yüzüne baktık. O zaman Mister Ceyms Fulispit, masamıza oturdu ve bize şunları söyledi:

- Ben Oksford (Oxford) üniversitesinde Doğu dillerinin birbirine olan ilişkileri hakkında ders veriyorum. Doğu'ya ait çok mealumatım var. Türkiye ve İran edebiyat ve lisanıyatına meraklıyım. Türk dostlarım çoktur. Halil Halit Bey, Ubeydulla Efendi, iyi tanırım, hem de iyi yarenlik ettim.

- **Teşerrüf ettik Mister Cenapları.** Bir şey buyurmaz mısınız?

- Eyvallah! Ben oyster-kokteyl içiyorum. Bir tane alayım.

- Nedir bu oyster kokteyl?

- Efendim, hem içkidir hem de gıda. Oyster malumaliniz bir deniz mahlukudur. Zannım Türkiye'da istiridya diyorlar. Viski, konyak, cincibir, amer karıştırıyorlar, bir da istiridya beraber. Gayetle latif içki olur. Çok seviyorum.

Bu tarif, elimizde olmayarak yüzlerimizin buruşmasına sebep oldu. **Herifin midesizliği**, bizim gönlümüzü bulandırdı. Bununla beraber nezaket icabı, kendimizi zorlayarak isteğini yerine getirdik ve tabiatsız müsteşrik çok lezzetli bir iksir içer gibi dudaklarını şapırdada şapırdada istiridyeli karışımını ziftlendikten sonra bizimle konuşmaya devam etti.

Onda sekizi sayılı zirzoplardan olmak üzere bir hayli Türk tanıyordu. **Zaten sözlerinden anlaşılıyordu ki kendisi de tam akıllı değildi. Mesela çocukluğumuzda söylediğimiz ne kadar manasız tekerleme varsa hepsini bellemişti. Böyle yaşlı başlı, koskoca üniversitede profesörün ağzından büyük bir ciddiyetle dökülen:**

- **Eveleme, develeme, devekuşu kovalama yahut ammeye çıktım heceden, ezberledim geceden. Üşüdüm, üşüdüm, dağdan elma düşürdüm, gibi tekerlemeleri işitmek Mister Fulispit'in akıl melekelerinin bilhassa bunun ahşap kısmının sağlamlığından insanı şüpheye düşürüyordu.**

- Bunları ne diye ezberlediniz, Mister diye sordum.

- Ah efendim, dedi. Bunların folklor nokta-i nezarında ne çok büyük ehmmiyeti var. Rahmetli Mister Kip'in bir adet takdirmamesine nail olmuş bir kitabım var, yakında bastırıyorum. Zatialinize işallahirahman takdim ederim de manzurunuz olur. Türkiye Mahalle Edebiyatı namındaki bu kitapta, böyle altı yüz tane tekerleme var”
(Talu, 1974: 115-116).

Talu'nun romanlarında, yabancı karakterlerin yanı sıra yabancı milletler de kâh hicivle kâh alayla komiği ortaya çıkararak unsurlardan biri olarak kullanılırlar. Aşağıdaki örnekte, Amerikalılarla alay edilmiştir. Amerikalılara kakaladığı şeylerden bahseden Moiz Efendi, Amerikalıları “hıyar” olarak nitelendirir:

“-Bu milletin enayiliği tükenmez bir madendir, dedi. Bezin yibi erbab adamların elinde işlendikce çuval ilan altın yetirir. Bu adamlara bilsen neler sattım, şaşırır kalırsın. İstanbul'da akrabalara yazdım: Hasköyde, Balat'ta, Kuzguncuk'ta, Ortaköy'de ne kadar iski püsyü çuruk hurdavat varsa nevyork'a yetirttim. Epsini, Allah bin bereket versin, yüksek fiyatlarla okuttum. Ama çok şükur zenatimi iyi bilirim.

- Nasıl edersin, diye sordum?

- Kolay, cevabını verdi. Bir parça tarih bilen bir adam için her süprüntüye bir kıymet vermek mümkündür.

- Mesela?

- Meselam, bir turşu kavanozunu alır, bir ay kadar toprağın altında yumulu tutarsın. Sonra çıkarır, o pis çamurlu haliyle de Yuşa Aleyhisselamın mürekkep hokası diye satarsın.

- E, yutarlar mı?

Moiz Efendi, gevrek bir kahkaha salıverdi:

- Maşala! Amerikalı olur da yutmaz olur mu? Butun dünyanın milyonla Yahudisi her yun onları bubdan yuz bin tefa daha büyük dolmalar yutturuyor. Mideleri çok yeniş, Allah versin! Bak, hala daha Türkiye ile sulf müahedesini imzalamadılar. Sebebini biliyor musun?

- Yok! Nedir?

- Hala Türkleri insandan başka türlü sanıyorlar da onun için. Türkiye'de ahaliye şalvarlı, kavuklu her bir Turku yuz karılı, Ermeni'yi, Urum'u, Yahudi'yi keyfi istedikce kazika yeçirir, doğrar, kebab yutar biliyorlar. Böyle saf, hıyar gibi adamlara neler yutturulmaz be? sen söyle” (Talu, 1974: 125-126).

Yukarıda görüşlerine yer verilen yazarlardan bazıları, alayın karşıdaki kişiyi kırıcı bir tarafının olduğuna dikkat çekerler. Aşağıdaki bölümde, Şazimen Hanım'ın eşi İdris Efendi'yle alay ederek eşini kırdığı görülür. Şazimend Hanım, eşine ondan üstün olduğunu hissettirir. Mizahta, gülme ve rahatlamanın ortaya çıkması, bazen kişilerin kendilerini karşılarındaki kişiden üstün görmeleriyle oluşur. Mizahın bu

şekilde ortaya çıktığını savunan üstünlük kuramından çalışmanın “Giriş” kısmında uzun bir şekilde bahsedilmiştir. Komik unsurun Şazimend Hanım’ın eşiyle alay etmesiyle oluştuğu örnek, şöyledir:

“Şazimend Hanım da sarhoşluktan, mahmurluktan anlamadığı karşısında ilk defa mahmur bir adam gördüğü için kocasının durgunluğunu, cevap vermemek hususundaki aczini, başka türlü, kendine göre tefsir ediyor, onu sıkıştırdıkça sıkıştırıyordu.

- Cevap ver! Geceyi hangi kokmuş kadınlarla geçirdin?

-

- Sana söylüyorum!

- Hanımcığım.

- Hanımcığım, falan yok. Ben bilmek istiyorum. Çoluğunun çocuğunun rızkını hangi şılıklara yediriyorsun?

- Canım, kıskançlığın sırası mı şimdi?

Kadın, acı bir kahkaha attı:

- **Hah, hay! Kıskançlık mı? Güleyim bari! Benim seni kıskanacağımı mı sanıyorsun? Ayol, neyini kıskanayım senin? Aynaya dönüp de bir kere, yüzüne, kalıbına, kıyafetine baktın mı? Tinton sakalınla, keleş kafanla, cami mezarına dönmüş ağzınla, kamburlaşmış sırtınla nereni kıskanırım, acaba?**

Birden adamın aklına öteki kadınların okşayıcı sözleri geldi.

- Efendiyim, ben.

Şazimend Hanım, bir kahkaha daha attı:

- **Ha, ha, ha! Efendiliğini sevsinler. Karşı konağın uşağı senden bin kat daha şanlı, şöhretlidir. Daha sokakta yürümesini, iki kişinin önünde oturmasını, laf etmesini bilmiyorsun”** (Talu, 1945: 114-115).

Ercüment Ekrem Talu’nun *Meşhedi* serilerinde, alaycı tip genellikle Torik Necmi tipidir. Torik Necmi’nin sık sık alay ettiği kişi ise Meşhedi Cafer’dir. Aşağıdaki örnekte, Meşhedi Cafer’in suratını işkembeye benzeten Torik Necmi, Meşhedi Cafer’in görüntüsünü ise “Karagöz’ün beyliğine” benzetererek alay eder:

“Yanı başımda duran tablanın içinden söndürülmüş bir sigara artığını aldı, içini çekerek parmaklarıyla düzeltti, yaktı. İki nefes çekti. Yarı kendi kendine yarı da bana söyleyerek:

- Allah, bu izmariti de aratmasın, dileğinde bulduktan sonra, dedi ki:

- Ben, dün şehirde dolaşırken öte yanda bir mahallede rasgele bir panayı yerine düştüm. Tahtadan birçok parangalar (barakalar olacak) kurmuşlar, millet onların içine girip çıkıp bir şeyler seyrediyordu. Cepte mangiz olmadığı için içeriye girip de anlayamadım. Sade uzaktan dikizledim. Keratanın evlatları sikke kesiyormuş gibi epey çentez topladılar. Çoluktan çocuktan mangizi uçlanan dalıyordu. İçerde Allah âlem tiyatro filan oynuyordu. Bir aralık tahtanın aralıklarından bakayım da belki bir şey görürüm diyerekten yaklaştım, aynaları kaplamaya yapıştırdım. O dakikada polisin biri enseme yapıştı, beni geriye çekti. Şimdıcik diyeceğim şu ki bizim moruğu Acemvari giydirsek de oraya götürsek yabani adam mostırası diye seyrettirir, beş on kuruş alırdık. Zaten ciddiliğine inmadığım bu tekliften dolayı Toriği payladım:

- Sen hala işin alayındasın. Ayıp değil mi?

- Vallahi alay değil, beybaba! Namusum hakkı için doğru söylüyorum. Zaten kınalı sakalıyla o işkembe suratıyla moruğun karagözüün beyliğinden farkı yok. Vapurda, gelirken yolcuların bütün gözleri üzerindeydi. Merak eden edene kaç kişi kimdir diye avalı benden sordu. Bu kıyafetle bir paranganın ortasına oturalım, yanına da nargilesini kuralım. O sade başını sallasın. Kahrolayım dünyanın parasını kırarız be!

- Hiç olur mu canım?

- Neden olmasın? Ben bunu kabak kafamdan uydurmadım. Bizim mahallede bir Abdullah Efendi mi ne vardı. Adı Abdullah ama başka türlü söylüyorlar. Yine Abdullah gibi. Eskiden galiba şeyh mi neymiş, sonradan milletvekili bilem olmuş, kara yağız bir adam. Birçok dil biliyor. İşte o bizim gibi bir zamanlar Amerika'ya düşmüş, meteliksiz kalmış da dediğim gibi yapmış. Tam bir sene avuç dolusu çentez toplamış. Kendi kahvede anlattıydı da kulak misafiri olduydum” (Talu, 1974: 151-152).

Torik Necmi'nin Meşhedi Cafer dışında hicivlerinden, alaylarından nasibini alan bir başka unsur, yabancılardır. *Meşhedi Arslan Peşinde* romanında Afrika'ya giden Torik, Afrika'da yerli bir halkın kralı olur. Mikail Efendi'yle konuşmaları sırasında bu halkı alaya alan Torik Necmi'nin söylemleri komiğin oluşmasını sağlar:

“Mikail, bu hali ayıpladı:

- Aman velinimetim! Ne yaporsun? Kral olmuş, olduğunu unutmuşsun. Cırcır suyunda şapat edoorsun? Oyunu bir yana bırak da altık bulunduğun mevkinin icabına bak.

Torik Necmi içerledi:

- **Haydi oradan maça fantisi surathlı herif! Başına akılkahyası mı kesildin be? Böyle milletin kralı böyle olur. Göbek de atar, gerdan da kırar. Her bir haltı yer. Daha herifçioğullarının kıçında don yok. Beni mi ayıplayacaklar sanki?**

- Ne olursa olsun, halat protokole mugayirdir.

- Portakala mugayirse o da bana vız gelir. Fakir beyliğimin keyfini göynümce çıkartmadıktan sonra ne portakal tanırım ne mandalina. Öyle değil mi, gece safâ? Sen gel bakayım şöyle bu atarafa. Yaşasın cicimama! Yaşasın krallık, kahrolsun düşmanlar” (Talu, 1944: 120).

Torik Necmi'nin alaylarına hedef olan bir başka yabancı kesim de Amerikalılardır. Amerikalılarla her şeye inandıkları için alay eden Torik Necmi konuşturularak komik ortaya çıkar:

“ İçeriye bir halı, buhurdan vazifesini görecek iki toprak çömlek koyduk, duvarlara uydurma Arapça beyitler yazdık; sonra da otele dönüp Meşhedi'yi aldık, geldik buraya oturttuk.

Kapının önünde Torik, nefesi tükeninceye kadar avaz avaz Türkçe haykırıyordu:

- **Ulan, Enayiler! Tahtası eksik Amerikan salozları! Gelin be! bizim moruk, fahnıza bakacak. Attığı koftileri siz de bal gibi yutacak. Bize dünyalık papel uçlanacaksınız. Haydi! Oristi, buyurun”** (Talu, 1974: 155).

Komiği yakalamak için zaman zaman pek çok unsurun bir arada ye aldığı görülür. Aşağıdaki örnekte, Torik Necmi'nin Fettah Ağa'yla alay etmesinin yanı sıra Torik Necmi konuşturularak Fettah Ağa'nın çenesi pırtıya benzetilmiş, böylece teşbih sanatı kullanılmıştır. Bununla birlikte Torik Necmi'nin konuşmalarında bulunan argo, Fettah Ağa'nın bozuk bir Arnavut lehçesiyle konuşturulması, “be”, “fika” ve “hışır” kelimelerinin tekrarı komiği ortaya çıkaran diğer unsurlar olarak dikkat çeker:

“Torik Necmi, hiddetle bağırdı:

- Yine sapıttın, ahbar. Burada depoluk, taratorluk iş yok. Ağzının kalayını kafurladığının teresi çenen pırtı. Sen söyle, be tünyatyata?

Fettah Ağa, pos bıyıklarını, elinin tersiyle düzeltiyordu:

- O, hanyaçi efendim. Çıkar bir ordu içeride bozgunluk, lazım sopa ile akıllarını başlarına getirtirtirtirmek fikdanı hasebiyle...

- **Yuh ulan. Sendeki akılı çorbaya bilem sıkmazlar. Şalgam tarlasından mı aldın bu kuru kelleyi be. Adamlıktan kaydını düşürt de bostanlara korkuluk yazıl be.**

- Yuh vellahi. İstertirtirtirsensiz efendim, çeçeriz piştoyları hoy mori patlattırtırtırtırız alimallah, **fika, fika, fika, fika**...

Torik Necmi, ya sabır çekmeye başlamıştı:

- Kime silah çekiyorsun be **hışıroğlu hışır?**

- Öyle ise efendim lazım sopa.

- **Tünyatıyata, şimdi marizine kayacağım, be heyturşuluk hıyar. Allah'ın çölünde, sopayı nereden bulacaksın? Hani ağaç, hani dal ulan? Bir tutam çayıra millet can veriyor be”** (Talu, 1944: 154).

3. BÖLÜM

ERCÜMENT EKREM TALU'NUN MİZAHİ ROMANLARINDA DİLSEL- DİLBİLGİSEL MİZAH UNSURLARI

3.1. DİLSEL-DİLBİLGİSEL MİZAH NEDİR?

Mizah ve dilbilgisi arasındaki ilişki, mizahın dilbilgisinden faydalanmasıyla ortaya çıkar. Çoğu zaman mizah, dilbilgisel yapıyı değiştirerek ya da tersine çevirerek kendisine bir mizah yapma yolu oluşturur. Bu noktada John Allen Paulos'un "dilbilgisel-dilsel mizah" olarak ifade ettiği bir yapı, ortaya çıkar. Bu yapı, bir mizah yapma yolu olarak düşünülebilir. Çalışmanın ikinci bölümünde, romanlarda kullanılan dilsel-dilbilgisel mizah öğelerinin komiği oluşturmada ne kadar etkili olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

John Allen Paulos, dilbilgisel mizahın bir cümlenin dilbilgisel yapısını değiştirme ya da tersine çevirme şeklinde yapıldığını belirterek yukarıda da değinildiği gibi bu duruma kendisinin "dilbilgisel-dilsel mizah" şeklinde bir isim verdiğini söyler. Paulos'un bu duruma verdiği ikinci isim ise "karıştırma mizah"ıdır. Yazara göre, "bu şekilde yapılan mizah, genellikle çok derin değildir. Dilin esnek ve plastik yapısı nedeniyle karıştırma mizahının birçok çeşidi vardır. Bunlardan bazıları, dil sürçmesi, sözcük oyunu, tersyüz etmedir." (Paulos, 1996: 63).

Ünsal Özünlü, dilbilgisel mizahın dilin kurallarına uyulmaması sonucunda ortaya çıktığına değinir. Ona göre, "dili konuşan bireyler, konuştukları dilin dilbilgisi kurallarına uygun biçimlerde tümcelerini ve sözlerini kurarlar. Oysa bireyler, dilbilgisi kurallarına zaman zaman uymayabilir. Dil dizgesinin dışında, dilin her katmanında bir takım özel kullanımlar bulunabilir. Özellikle anlambilim alanında görülen değişkenlikler, dil kullanımlarının sınır tanımazlığını belirtmek bakımından ilginçtir" (Özünlü, 1999: 25).

John Morreall, dilbilgisel mizahın cümle dizimindeki kuralların bozulmasıyla yapılabileceğini, belirttikten sonra bu tür bir bozma ile yapılan mizahın anlamı bozabileceği düşüncesinden yola çıkarak pek de çok olmadığına değinir. Bununla

birlikte yazar, daha sonra bu düşüncesini yumuşatarak her şeye rağmen mizahın büyük ölçüde dil fonetiğine ve dizgisel mekaniğe dayandığını söyler. Ona göre, dil fonetiğine dayanılarak yapılan mizahın en yaygın biçimi ise cinaslardır.

Morreall, cinas kullanılarak yapılan mizaha örnekler de vermiştir. Örneğin futbol hakkında konuşulurken birisi cinas yaparak “gelin başka bir konuya pas verelim” diyebilir. Yazara göre, dil fonetiğine dayanılarak yapılan mizahın en yaygın şekli cinas olmasına rağmen cinasların mizahın en basit şekli olarak değerlendirilmesi yüzünden pek çok insan cinasları değerli görmez. Morreall’a göre, “cinasta biraz daha zekice olan söz oyunu çift anlamlılıktır. Bu aynı cinasta olduğu gibi, bir söz ya da deyim iki anlamda kullanılmasıyla ortaya çıkar ancak burada cümle, her iki anlamda da gramer açısından doğru olarak kurulur. Çift anlamlılıkla yapılan mizahta her iki anlam birbirine karşıttır ve genellikle karşıtlık cinsel olan anlamla cinsel olmayan anlam arasında kurulur.” (Morreall, 1997: 103-104).

John Allen Paulos, dilbilgisel mizahın yukarıda değinilen cinas, çift anlamlılık ya da cümle düzeninin bozulması şeklinde yapılması dışında “yanlış anlamalar” kullanılarak da yapılabileceğini belirtir. Ona göre verili bir cümlenin ya da durumun mantığını bir diğeriyle karıştırmaktan doğan yanlış anlamalar biçiminde de mizah yapılabilir. Yazar buna “felsefi mizah” adını verir. Felsefi mizahta, “birinin espriyi kapabilmesi ancak ve ancak ilgili felsefi noktayı görmesiyle mümkün” (Paulos, 1996: 63) olabilir.

Özünü, mizah ile dilbilgisi arasındaki ilişkiyi bu iki olgu arasındaki farklılık ya da benzerlikler açısından da değerlendirmiştir. Mizah kelimesi yerine gülmece kelimesini kullanmayı tercih eden yazara göre, “gülmece de konu olarak dilbilgisi gibidir. Onun da çeşitli katmanları ve dizgeleri vardır. Gülmece de dil gibi toplumbilim ve kültürle bağıntılıdır” (Özünü, 1999: 31). Yazarın gülmecenin dilbilgisinden farklı olarak ortaya koyduğu durum ise gülmecenin şaşırtıcı olmasıdır. Bu bakımdan gülmece dile benzemez. Yazar, gülmecedeki şaşırtma durumunu, şu şekilde açıklar:

Gülmecede bir olayı anlatan kimse ya da yazar, dinleyici ya da okuyucuya olayın yüzeyde gerçek ama aslında gerçek olmayan yanını verir. Bir başka deyişle gülmece olayının anlatımında biri yüzeyde diğeri alt yapıda olmak üzere iki ayrı

metin bulunmaktadır. Yüzeydeki metnin nasıl biteceğini, olayı dinleyenler ya da okuyanlar gözlerinde canlandırma aşamasındayken birdenbire yüzeydeki metin önceki metin öğelerinin tam tersi birtakım öğeler içerdiği zaman, dinleyicilerin ya da okuyucuların gözlerinde canlanmakta olan metin bambaşka bir yöne gider” (Özünü, 1999: 31).

Özünlü aynı zamanda gülmece ile ruhbilim arasındaki ilişkiye de değinmiştir. Ruhbilim, dilbilimle ilgili olduğu için yazar bu noktadan hareketle bir değerlendirme yapmıştır. Ona göre, “gülmece aynı zamanda dilin bilinçaltı kullanımıdır. Dil dizgelerinin birbirine karıştırılmasıyla ve bu dizgelerin bozulmasıyla birçok gülmece öğeleri ve fıkraları yapılabilmektedir. Bu yüzden gülmece incelemelerinde ruhbilim ve dilbilim arasında da sıkı bir bağıntı bulunmaktadır. Birçok fıkra, paronomasia ile ilgilidir; bu bile dil, gülmece ve ruhbilimin ilişkisini oldukça iyi bir biçimde belirtebilir.” (Özünlü, 1999: 32).

Dilbilimin dizgesel yapısından dolayı matematik ile olan benzerliği, bugün pek çok kaynakta dile getirilen bir noktadır. Bu noktadan hareketle bazı yazarlar, dilbilim ile matematik arasındaki benzerlikten yola çıkarak matematik ve mizah arasında da ilişki kurarlar. Örneğin John Allen Paulos’un matematik ve mizah arasındaki ilişkiyi pek çok örnekle ortaya koyduğu kitabının adı *Matematik ve Mizah*’tır. Paulos bu eserinde, matematik ve mizah arasındaki ilişkiyi matematik terimleriyle çeşitli şekillerle, koordinat sistemini kullanarak açıklamıştır.

Tıpkı Paulos gibi Ünsal Özünü de matematik, dilbilim ve mizah arasındaki ilişkiye dikkat çeker: “Dilbilim, bir bakıma matematik gibidir, en azından başlangıç düzeyindeki uğraşlarda kişiyi hoşnut eden pek az şey vardır. Çalışmalar ilerledikten sonra bazı ipuçları belirmeye başlayınca, kişiyi hoşnut eden noktalar da bulunmaya başlar. Gülmece araştırmaları da dilbilimde olduğu gibi önce matematiğe benzer, dizgeler belirlendikten sonra hoşnutluk dereceleri artar” (Özünlü, 1999: 32).

Böylece dilbilim ve mizah arasında Özünü’nün tespitlerinden yola çıkılarak yukarıda bahsedilen konu ve dizgesel yapı benzerliğinden başka bir benzerlik daha ortaya çıkar. Bu benzerlik, başlangıçta her iki çalışmanın üzerinde çalışan kişiyi pek hoşnut etmediği, çalışma ilerledikçe çalışan kişi üzerindeki hoşnutluk derecesinin arttığı yönündeki düşüncedir.

Morreall, her ne kadar Paulous ve Özünlü gibi mizahla matematik arasındaki ilişkiye değinmese de sözel mizahın büyük ölçüde dilin mantık kurallarının bozulmasıyla ortaya çıkan zengin bir kaynaktan beslendiği görüşünü, ortaya koyar. Ona göre, “burada yapılan şey, mantığın tamamen ortadan kaldırılması değil, bir akıl yürütme işlemi sırasında, bazı mantıksal kuralların doğru kabul edilebilmeye yetecek derecede bozulmasıdır” (Morreall, 1997: 107). Morreall mantık kurallarının bozulmasıyla ortaya çıkan mizaha şu örneği verir: “Mark Twain’in *Innocents Abroad* adlı yapıtında yazar, Âdem’in mezarında dua eder: ‘Âdem’in mezarının evden çok uzakta, bu yabancılar ülkesinde olması ne kadar acı... Bir kan bağının mezarını keşfetmek ne acı... Bir sütuna dayandım ve hıçkırıklara boğuldum... Soylu efendim... Beni görmek için yaşamadı” (Morreall, 1997: 107).

Morreall bu örnekteki uyumsuzluğun Twain’in akıl yürütme adımlarında gösterdiği mantıksızlıktan kaynaklandığını belirtir. Ona göre, “Adem’le kan bağının olmamasının ötesinde, Twain’in belki de en uzak akrabası Adem’dir. Twain’in yaptığını özellikle komik kılan şey ise zincirleme olarak bunun mümkün olabilmesidir” (Morreall, 1997: 107-108).

Morreall’in mizah ile mantık arasındaki ilişkiye değindiği bir başka nokta da mantık ilkelerinin bozulmasına dayanmayıp sahte ya da yarı mantıksal ilkelere dayanan mizahla ilgilidir. Morreall, bu şekilde yapılan mizaha şu örneği, verir:

“Myron Cohen’in en iyi skeçlerinden birinde, adamın biri bir öğleden sonrayı komşusunun karısıyla geçirir. Kadının kocası aniden eve geri döndüğünde, adam yataktan atlar, dolabın içine girer; elbiselerin, ayakkabıların ve dolabın dibinde duran ıvır zıvırın altına saklanır. Şüphelenen koca yatak odasına dalar ve bağırmağa başlar: ‘Nerde o? Yatağın altına bakar, perdelerin arkasını ve banyoyu en son olarak da dolabı kontrol eder. Adamın arkasına saklandığı kadın eşyalarını dışarıya savurunca, komşusunu görüp hiddetlice ona sorar: ‘Burada ne yapıyorsun?’ Komşu yanıt verir: ‘Herkes bir yerde olmalı.’”

(Morreall, 1997: 110).

Morreall’in bilgi verdiği dilsel mizah türünün sonuncusu pragmatik kuralların çiğnenmesiyle yapılan mizahtır. Ona göre pragmatik kurallar, “belli iletişim durumlarında dilin kullanımına ilişkin kurallardır. Bir ilişki durumuyla o ilişkinin kanıtlanması arasındaki farklılık anlamında pragmatik uyumsuzluk, ilk olarak bizim

dili kullanmamızla ortaya çıkar. Birinin, bir şey hakkında, yalan ya da çok abartılı olduğunu bildiğimiz bir şey söylemesi durumunda, söylenenle gerçek arasındaki uyumsuzluk bizi eğlendirebilir. Edebiyattaki abartılı öyküler bu yüzden komik bulunur” (Morreall, 1997: 111).

Morreall, pragmatik kuralların çiğnenmesiyle oluşan pragmatik uyumsuzluk ile benzer bir uyumsuzluğun “kişinin konuşurken tonlama, el kol hareketleri ve mimikleriyle anlatmak istedikleriyle bunların semantik içeriği arasında da olduğuna” (Morreall, 1997: 112) değinir. Bu durumla yazarın anlatmak istediği şey, “ciddi bir konuşmayı gayrı ciddi bir tonlama ile ya da gereğinden çok daha ciddi yapan, ya da konuşurken uygun olmayan el kol hareketleri yapan birinin düştüğü durumla ilgilidir. Bununla birlikte imalı konuşmalar da mizaha yol açar çünkü burada kişinin aslında söylediği şeyi kastetmediği ortadadır” (Morreall, 1997: 112).

John Morreall’in dilbilgisel mizah ile ilgili görüşleri büyük ölçüde mizah kuramları başlıklı bölümde değinilen “uyumsuzluk kuramına” dayanır. Dilin, dilin mantığının ve pragmatik yapısının bozulmasıyla elde edilen uyumsuzluk mizahın gerçekleşmesini sağlar.

Mizah metinlerine bakıldığında dilbilgisel mizaha başvuru olarak yapılan mizah yollarından birinin de lehçesel ve kesimsel dil kullanımlarıyla gerçekleştiği görülür. Özünlü’ye göre, mizah yazarları bunu, “dili gerçek yaşamda kullanıldığı gibi yansıtma çabasıyla yaparlar. Her kişide, ölçünlü dil özelliklerine ilişkin genel bir bilgi birikimi ve tabanı olduğu gibi, dilin gerçek kullanım alanında işe yarayacak lehçe ve kesimsel dil bilgisi de vardır. Lehçe, ölçünlü dil kullanımının belli bir bireyler topluluğuna göre değişmesi olarak betimlenebilir. Dilin toplum içinde kullanılma biçimleri ele alındığı zaman, toplumun dili; ölçünlü, lehçesel, kesimsel ve bireysel olarak türlü biçimlerde kullandığı görülür” (Özünlü, 1999: 183-184).

Özünlü’nün görüşlerinden yola çıkarak mizah yazarlarının metinlerinde, toplumun hiç de yabancı olmadığı lehçe ve kesimsel dil kullanımlarından yararlanıp metinlerini daha inandırıcı kıldıklarını ve bu sayede de mizah yapma yollarından birini kullandıklarını söylemek mümkündür. Ercüment Ekrem Talu’nun romanlarında da bir mizah öğesi olarak bu tür kullanımların yaygın bir şekilde yer

aldığı görülür. Öyle ki yazarın bazı roman tipleri, romanların başından sonuna kadar ya bir kesimin ya da bir lehçenin diliyle konuşturulmuştur.

3.2. AĞIZ-LEHÇE-KESİMSEL DİL KULLANIMI

Kesimsel dil kullanımının özellikle yirminci yüzyıl yazınında oldukça sık görüldüğü genel kabul gören bir görüştür. Özünlü bu durumun nedenini, şu şekilde açıklar:

“Kimi yazarlar, metinlerde yalnızca bir tek kesimin dilini değil, başka başka kesimlerin dillerini de simgeler. Yirminci yüzyıl yazını bu bağlamda, çok kesimli dil kullanımını yeğleyen yazın olarak betimlenebilir. Bazı metinlerdeki dil kullanımı, bir kesimsel dilden bir başka kesimsel dile geçtikçe okuyucunun ilgisi daha da artmakta, bir bakıma okuyucu böyle dil kullanımları içinde kendini bulmaya çalışmaktadır; çünkü kişinin kimliği ile içinde bulunduğu durumlar, dil kullanımlarını doğrudan doğruya etkilemektedir” (Özünlü, 1999: 186).

Özünlü’ye göre kesimsel dil yapılarının metinlerde bu kadar sık yer almasının bir başka nedeni de “bu kullanımların ölçünlü dil ve lehçe kullanımlarının dışında, kendine özgü özelliklerinin bulunması ve gülmecenin ortaya çıkmasının en önemli nedeni sayılan zıtlık ve karşıtlıkları içinde barındırmasıdır. Ölçünlü dil bir tanedir, lehçeler birden fazla olabilir, ama kesimsel dil kullanımlarında seçenekler oldukça çoktur ve bundan dolayı her zaman kolaylıkla bir durumdan bir başka zıt durum ve kullanıma örnek verilebilir” (Özünlü, 1999: 186).

Ercüment Ekrem Talu’nun romanlarında, hem kesimsel hem de lehçesel dil kullanımlarına oldukça sık rastlanır. Özellikle kesimsel dil kullanımı noktasında Talu’nun romanlarında ön plana çıkan tip, “Torik Necmi” tipidir. Talu’nun *Meşhedi* serilerinin (hikâye-roman) hepsinde yer alan Torik Necmi tipi kendi kesiminin dilini yansıtır.

Torik Necmi, hem hayat tarzıyla hem de konuşma biçimiyle “mahalle delikanlısı” tipindedir. Hemen hemen içinde argo bir tabir yer almayan bir konuşması bulunmayan Torik Necmi’nin yetiştiği çevre ve ailesi, tipin somutlaşması noktasında romanlarda özellikle uzun uzadıya anlatılmıştır. Torik Necmi’nin temsil

ettiği kesimin dilinin nasıl yansıtıldığına bakmadan önce bu dilin içinde olduğu çevrenin nasıl olduğuna bakmak yerinde olacaktır.

Meşhedi Aslan Peşinde romanında Torik Necmi'nin ailesi ve geldiği yer, Torik Necmi'nin ağzından şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Dinle öyleyse Mister Salakson! Bu fakir ebaanceddin İstanbulluyum. Tertemiz, hiç su katılmamış, halis muhlis, dört yüz dirhem Türk uşağımı, elhamdülillah! Babam alamana reziydi.

Kaçıkson burada Toriğin sözünü kesti.

- Nasıl? Sizin baba Alamanya'da reis imiş.

- Yoo!. Almanya değil izanına üfürdüğüm! Alamana! Haniya megallo cinsinden balıkçı kayıkları yok mudur?

- O, yes!

-Hah! Geç anlıyorsun velâkin temiz anlıyorsun. Dirayetine kurban olayım! Ne diyordum?

- Sizin babadan başladınız...

- Evet... Sonra seninkinden başlayacağım. İşte bizim rahmetli moruk, böyle reziydi. Enine, boyuna, babayığit bir elile koca ağacı tuttuğu gibi yerden söken bir adamdı. Akşamdan akşama üç yüz dirhem imam suyunu kıvırır, ondan sonra da ‘Yandım Allah’ diyerek avazda uyurdu. Öyle iken evine, çoluğuna çocuğuna gayetle iyi bakar koca karıyı hoş tutardı. Bir gün meyhanede, marize tutuşan iki kopuğu ayırayım derken beyni vâlâsına yediği bir kulaklı ile tahtalı köyü boylayıverdi.

.....

- Moruk bamyâ tarlasını boylayınca.

- Bamyâ tarlada gitti?

- E..vet! yani senin anlayacağın: Nalları dikince.. Bu can sipsivri ortada kaldım. Üste yok, başta yok, kursakta yok ufacık kopildim, kocakarı mektep parasını veremeyeceğini anladı. Zaten de kaydırdıktan, uzun eşekten, topaçtan, zıpzıptan, ağaca tırmanmaktan, ekmekçi beygirinin kuyruğundan kıl koparıp olta yapmaktan, hampir çekmekten, hasılıkelam yetmiş yedi türlü ilimden Allah'a şükür şahadetnameli idim. Hoca efendiye elvedayı bastım, tabutçular içinde kahveci Süleyman dayının yanına yanaştım. O, bana günde bir ekmek, altmış para da katık veriyordu.

- Sizin can (hayat demek olacak).. Tıpkısı bizim milyarderler gibi çok (interesting)!

- Ne demezsin, ya? Derken senin anlayacağın bir gün beni bir meraklı sardı: Horoz doğuşüne düştüm. Ama ne merak, bilir misin? Estrar, anzarot, kumar, bunun yanında çürük diş gibi kalır. Verdim kendimi horoza!. Bir tane babaç İngiliz horoz edindim. Geceleri koynumda yatırır, koç yumurtası ile beslerdim. İngiliz horozu celâlli, cevherli oluyor, ha! İnsanları gibi değil. Haniya o fistansız tüysüz oğlanları yok mu? Mütarekede, sözüm ona asker diye gözlerimizin önünde gezdirip dururlardı. Onların bir düzinesine tek horozu değişmem, vallah, billah! Ne ise, ne, orası şimdilik lazım değil. Bizim horozu tavlandırık, başladık ne kadar meraklı varsa hepsine meydan okumağa (Talu, 1944: 131).

Yazar, normal görünen şeyleri bir tipin ağzından kesimsel dil kullanımıyla aktardığında bile komiği kolayca yakalayabilir. Torik Necmi'nin kendi kesiminin diliyle kendini anlatması mizahla komiğe yol açma noktasında oldukça etkilidir.

Yukarıdaki örneğin devamında, Torik Necmi'nin “surat asmak”, “kocakarı”, “halt etmek”, “cebellezi” gibi ifadeler kullanması da mizaha yol açmıştır:

İyi ama biz **zanaatı astık, Süleyman baba da suratu**. Bir, iki, beş derken elimize pasaportu verdi. Horoz adamı geçindirir mi? Kaldık bir daha meydanda. **Kocakarı boyuna vır vır eder durur**. Baktım olacak gibi değil kadıncağz haklı. **Çaldım bıçağı horozun boğazına**, ağız tadı ile bir çorba oldu. Ben de kalktım. Bu sefer başka bir kahvecinin yanına girdim. Gelgelelim aldığım **mangiz** hiçbir işe kifayet etmiyor. Ne **halt edeyim**. Gidip de Belediyede kâtip olamam ya? O sırada, kahveye gelen müşterilerden biri, bana sizin memleketi methetti. Orada şöyle para kazanılıyormuş, böyle zengin olunuyormuş. Bir **piyaz** ki beş yüz Arnavut bir araya gelse yapamazlar. Kandım. **Kocakarıyı** da getirdim. Babadan kalma evi ‘**hayrülumur evi sat, ha!**’ **kavlince mektebe başlattık**. Aldığımız **çentezin** dörtte birini **kocakarıya** nafaka bıraktım. Dörtte üçünü de **cebellezi**. Bu bizim başvekil, **Meşhedi nam ayalle düzeldik yola**. Daha doğrusu oncağıza vapurda rasgeldim. Gelmez olsaydım. Bütün dünyayı dolaştık. Başımıza gelmeyen kalmadı” (Talu, 1944: 131-133).

Torik Necmi, romandan alınan örnekten de anlaşılacağı üzere fakir, mert, mahallenin bitirim delikanlısı tipini yansıtır. Doğru dürüst bir eğitim alamayan Necmi'nin okuduğu okul ise hayat okuludur. İşte romanda, kendi kesiminin bitirim delikanlı tipini yansıtan Torik Necmi'nin dili de temsil ettiği kesime uygun olarak verilmiştir. Nüktedan Torik Necmi yeri geldiğinde karşısındaki kişiyle ince bir şekilde alay etmekten hiç çekinmez. Fırsatını bulduğunda hedef kişiyi yerin dibine batırarak hicveder. Torik Necmi'nin hiçbir ortamda değişmeyen kendine has üslubunun içinde küfürler ve argo kullanımı çok yaygındır. Talu'nun *Meşhedi* serilerinin tümünde yer alan Torik Necmi'nin üslubu, duruşu hiç değişmez. Zira o bir kesimi yansıtmaktadır. *Meşhedi ile Devriâlem*'de, Torik Necmi'nin nükteli bir konuşması şöyledir:

“Bana Torik Necmi derler. Şimdiye kadar bin bir çeşit zanaata girdim, çıktım. Hiç birisinde gönlümün dilediği gibi **mangiz** (para) çıkaramadım. En sonunda, kendi kendime ‘Ulan Torik, dedim. **Keşliğin** lüzumu yok. Yetmiş iki buçuk millet Amerika'ya gidip **sikke kesiyor**. Burada **enayi** gibi oturacağına bas git o karın ağrısı memleketete.. İki sene sık... **Kemeri doldur**, kalk gel. Bizim **kocakarıyı** kandırdık; evini rehine koydu. Fakir **çentezleri (para) koynuma koyduğum** gibi atladım vapura” (Talu, 1974: 12).

Ünsal Özünlü, kesimsel dil kullanımları ile dilde kibarlık derecelerinin doğru orantılı olduğunu belirtir. “Kesim eğer resmi bir kesimse kibarlık derecesi artar,

kesim eğer tanıdık kesimse kibarlık derecesi azalır” (Özünlü,1999:192). Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere Torik Necmi, oldukça tanıdık bir kesimi yansıttığı için kullandığı dilde kibarlık derecesi çok azdır. Bu da oldukça doğaldır çünkü Torik Necmi'nin yansıttığı kesimin dili, dilde kibarlığı değil kabalığı gerekli kılar. Yukarıdaki nükte örneğinden de anlaşılacağı üzere Torik Necmi tipinin nükteleri genel olarak “kaba nükte” sınıfına girer.

Torik Necmi, bitirim bir delikanlıdır belki ancak sosyal olaylardan habersiz, çevresinde olup bitene karşı duyarsız da değildir. Talu'nun mizahi romanlarının hemen hemen hepsinde yer alan Amerika eleştirisi *Meşhedi* serisinde genel olarak Torik Necmi tipinin ağzından verilmiştir. *Meşhedi Arslan Peşinde* romanında Torik Necmi kendi kesimin diliyle Amerikalılarla şöyle alay eder:

“Ta Amerika'dan bunun için mi geliyorsunuz. **Atma anam babam! Biz kaçın kurasıyız? Bize de mi kofti, gazeteci başı?** Amerika neresi, burası neresi? Sakın bizi Amerika'yı bilmez sanma. Meşhedi ile bizim oraya vaktiyle seferimiz var. **Hatta sizin enayi dümbeleği hemşerilerinizden birine moruğun nargilesini bilmem hangi İskenderin tenkiye dalaveresi diye okuttu idik. Şimdi sen oradan kalkıp benimle yarenlik etmeğe geldiğini kime yutturuyorsun? İspati bacağı elinde iken, söz misali on altı yaptığımıza inanır mıyım? Karşıdaki Amerikalı değil iki gözümün nuru! Öyle arşınlı palavrayı baklava, börek niyetine yutanlar senin hemşerilerindir. Ya, anam babam sosti!** Haydi diyelim ki sahiden bunun için geldin. Benim Türkçe bildiğimi, Türk olduğumu sana kim söyledi?” (Talu, 1944: 129).

Torik Necmi'nin temsil ettiği kesimin dilinin bir başka özelliği de içerisinde bol küfür ve argo barındırmasıdır. Torik Necmi'nin yer aldığı bütün romanlardaki konuşmalarda, argo kelimeler yer alır; çünkü Torik'in temsil ettiği kesimin dilinin kullanımı bu durumu gerekli kılar. Romanlardan verilen tipik örneklerle bu durum daha iyi anlaşılacaktır:

“Neden olacak? Şu binaları **dikiz et**, bak! Her biri Revan kalesi gibi! **Nah** bu kalınlıkta duvarlar... Burada mahpushane duvarlarını adama zor deldirirler” (Talu, 1974: 144).

“**Köpoğlunun** herifi buraya kadar nasıl geldi de bizi buldu? **Aşk olsun k...neciye!**” (Talu, 1944: 127).

Torik Necmi'nin küfürlerinden, ince alaylarından nasibini alan genellikle Meşhedî Cafer'dir:

“Ulan moruk! Şimdi başlarım nargilenin lülesinden, ha! Millet burada kokozluktan papağan gibi efkârlanırken senin tömbekiyle keyif çatmanı mı düşüneceğiz be! Salozluk edip de elin gacosuna papelleri kaptırmayaydın! Balyoz suratlı herif, sen de!

Meşhedî bu hakaret dolu sözleri reddedecek oldu:

-Torik Efendi haddini bilüp eyle danişasan!

-Hastır ulan!” (Talu, 1974: 162-163).

Torik'in karşısındaki kişinin kim olduğu hiç önemli değildir. Karşısındaki kişinin kimliği onun konuşmalarında herhangi bir değişime, kibarlaşmaya yol açmaz:

“Dinine yandığının gacolarına kaltak vurup üzerine binecek değiliz a? Sağrısını ne piyazlayıp duruyor? Renklerinden haber versin. Beyaz mı sütlü kahve mi?” (Talu, 1944: 138).

“Nah söylüyorum. Lafın biçimi öyle geldi de onun için uzattım. Ne diyordum? Ha, istasyonda bir alay yerli kopukla tanıştım, senin anlayacağın, onlara ben lakırdı arasında Françesko'ya gideceğimi söyleyince bana dediler ki: ‘Sersemliğin lüzumu yok. Biz hepimiz o yolun yolcularıyız. Lâkin bir avuç çentez sayıp da bilet almağa kudretimiz yok. Hepimiz havadan gideceğiz. Raconu sana da öğretelim. Sen de bizimle gel” (Talu, 1974: 171).

“Moruk ne yapalım? İstanbulda çay demlerken şirin zeban gibi şakıyordun ulan. Şimdi ne diye ispinozlaştun? Öt bakalım” (Talu, 1944: 153).

“Beybaba! Allah, peygamber aşkına bu imanı bo..lara söyle, beni bıraksınlar. Fena oluyorum” (Talu, 1974: 29).

“Behey tohumu küflü Samatya hıyarı... Bir günlük tavla nöbetçisi oldun, kırk yıllık gübreyi ne karıştırıyorsun ulan? Hayka, havarka, topka, tüfekka, aman ahçik toripas... askısar? Antranik damarın mı kalktı? Bende kulunç yakısı var bir yapıştırırsam ensene kökünden ciğerini sökerim” (Talu, 1944: 148).

Torik'in konuşmalarının vazgeçilmez unsuru, argo tabirlerdir. Aşağıdaki örneklerde parantez içinde argo tabirlerin anlamlarına yer verilmiştir:

“Tabi kaçırmam. Ben enayi miyim? **Aftosu (oynaş, sevgili)** adamakıllı sızdırıp **papellerini (kağıt para) zula etmeden (aşırarak)** ben zor bırakırım. Haydi sana uğurlar olsun beybaba. Moruğa selam söyle” (Talu, 1974: 53).

“Bu geçmişi tenekeliyi dolduracak olsan, Mısır’ın bir senelik pirinç mahsulü kifayet etmez, diyordu. Zaten bir butu ile otuz ramazan iftar edilir. Dehey, **meret!** Amma sulak yerde büyümüş” (Talu, 1944: 71).

“Hay ölüsünü sattığının **hergeleleri**” (Talu, 1974: 108).

Kesimsel dil kullanımının dışında çoğu zaman lehçesel dil kullanımı da yazarlar tarafından mizah unsuru olarak kullanılabilir. Çiğdem Usta, “kahramanların, mahalli ağızları, lehçe veya aksanlarıyla konuşturulmasının ya da başka bir kesimin kelimelerini kullanmasının, mizah dilinin en önemli vasıflarından” (Usta, 2009: 146) olduğunu belirtir. Özünlülük bu durumu, “Eğitim düzeyi yeterli olmayanlar ölçünlü dil kullanılması gereken yer, durum ve bağlamlarda lehçeden bozma bir dil kullanırsa bu olay gülmece unsuru olarak kullanılmaktadır” (Özünlülük,1999:189) diyerek açıklar. Çoğu zaman bir mizah unsuru olarak mizah metinlerinde, lehçesel ve kesimsel dilin beraber yer aldığı da görülür.

Ercüment Ekrem Talu’nun mizahi romanlarında, lehçesel dil kullanımının çok yaygın bir şekilde kullanıldığı görülür. Talu’nun roman başkışileri bile romanın başından sonuna kadar bozuk bir lehçe ile konuşurlar. Lehçesel dil kullanımının bu kadar çok yer alabilmesinin asıl nedeni ise romanlardaki çoğu karakterin yabancı kökenli olmasıdır. Altı dil bilen yazarın mizahi romanlarında pek çok yabancı yer aldığı ve hepsinin de kendi dil özelliklerini de katarak bozuk bir Türkçeyle konuşturulduğu görülür. Romanlardan verilecek örneklerle bu durum daha iyi anlaşılacaktır.

Meşhedi serilerinin başkışisi Meşhedi Cafer gerek duruşu, tavırları gerekse kullandığı dil özellikleriyle oldukça komik bir tiptir. Meşhedi’nin doğal konuşma hali, içinde hiçbir espri unsuru barındırmasa da komik olabilmektedir. Yazar, çoğu zaman bu komiği Meşhedi’nin bozuk lehçesiyle sağlar.

Meşhedî Cafer tipinin lehçesel dil özelliklerine değinmeden önce bu tip hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. İranlı Meşhedî Cafer, fakirlikten ve memleketinin içinde bulunduğu zor durumdan dolayı genç yaşında Hemedan'dan İstanbul'a göç etmiştir. Romanlarda, kırk beş elli yaşlarında tasvir edilen Meşhedî'nin en önemli özelliği palavracı olmasıdır. Meşhedî'nin bir diğer özelliği ise oldukça saf olmasıdır. Öyle ki kahve eşrafından birileri onu kandırıp arslan avcılığı yapmak için Mısır'a bile gönderebilmektedir.

Meşhedî'nin kılık kıyafeti de tipine uygun bir şekilde verilmiştir. Meşhedî'nin kıyafeti, duruşu bile komik olabilmektedir. *Meşhedî ile Devriâlem* romanında bir arkadaşıyla dünya turuna çıkacak olan Meşhedî, şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Meşhedî Cafer başında kasket, boynunda dürbün, elinde bir fotoğraf makinesi, sakalının kınasını tazelemiş, gözlerine sürme çekmiş, müzelerde resimlerini gördüğümüz Asur hükümdarlarını andıran heybetli bir tavırla bu kimselerin ellerini sıkıyor, dileklerine münasip cevaplar veriyor, siparişlerini yazıyordu. O kadar uğraştığım halde kılık kıyafetini değiştirememiştim. Bizimle aynı vapurda yolculuk edecek olan birtakım yabancılar, tennureli (kaftan), çakşırlı (şalvar), üç renkte sakallı, başı kasketli bu acayıplerin acayibi yolcunun kimliğini merakla birbirlerinden soruyorlar ve sonunda şunda karar kılıyorlardı: ‘Kimliğini gizleyerek seyahat eden bir Asya hükümdarı’” (Talu, 1974: 10).

Meşhedî tipinin tasvir edilmesiyle sağlanan komik, sadece *Meşhedî ile Devriâlem* romanıyla sınırlı kalmaz. *Meşhedî Arslan Peşinde* romanında da arslan avcılığı için Mısır'a gidecek olan Meşhedî'nin duruşu, kıyafeti komiği oluşturacak şekilde tasvir edilmiştir:

Bir akşamüstü, aşınlarına veda için mahut kahvehaneye gelen Meşhedî'nin hal ve kıyafeti görülecek şeydi. Boz renkte, avcı biçimi elbisesinin göğsü, iki tarafı çarprastlama takılmış, yepyeni, pırl pırl fişeklerle tamamen kapalıydı. Belinde sarı tokalı bir kayış, sol kalçasının üzerine doğru sarkan koskocaman bir revolverini, sağında sallanan, kasatura kadar uzun bir av bıçağını tutuyordu. Omzunda iki tane çifte vardı. Bacakları kemali itina ile sarılmış dolakların içinde yumru yumru bir çift bağ kütüğünü andırıyordu. Hele başındaki cesim, mantarlı müstemleke şapkası Meşhedî'nin kara yağız çehresine mehabetten ziyade gülünç, rutubetli enkaz arasında bitmiş bir mantar manzarası veriyordu” (Talu, 1944: 16).

Meşhedi hem görüntüsüyle hem de konuşmalarıyla tam bir ikilik yansıtmaktadır. Şalvarla kasketi dürbünle kaftanı bir arada kullanabilen Meşhedi tipi, Türkçeyle de Azerbaycan Türkçesi'ni bir arada kullanır. Böylece bozuk fakat komik bir lehçe kullanımı ortaya çıkar. Romanlardan verilecek tipik örneklerle Meşhedi'nin lehçesel dil kullanımını yansıtılmaya çalışılacaktır.

Meşhedi ile Devriâlem'de arkadaşıyla dünyayı dolaşmaya çıkan Meşhedi'nin bazı konuşmaları şöyledir:

“Çekkirge'fendi! Seninle bir devr-i eylem seyahatine çıhsah. Yerupa'nı, Emalika'nı dolansah. Hele dünyayı görüp gönüllerimiz ferah gılsah. Özüm muna ne diyersen” (Talu, 1974: 10).

“Beli! Pariz-i dilâviz, Londra-i mağmun, Nis-i inşirah enis, İspanya-yı müşehhes, sonra Emalika-yı şimali ve cenubi, Çapponya, Çin-i maçin, Hindustan, Buhara ve nihayetinde dür-i yekta-yi cihan, sermaye-i kevn ü mekân olan hâk-i Eyran zemine geçüp andan dahi İstammul'a gelürüz” (Talu, 1974: 11).

Romanlarda, zaman zaman da aşağıdaki örneklerde olduğu gibi parantez içinde Meşhedi'nin değiştirdiği kelimelerin doğrularını vermiştir:

“Mene bah diye bağırdı. Özümde seççiz milyen frenk (frank olacak) vardı. Bununla dünniyanı on keret dolanırem. Özüme Meşhedi Mirza Çağfer diyerler. Hisapsız yola çıhmanam” (Talu, 1974: 11).

“Mene bah hemişeri, diye bağırdı. Özümü ennai sanırsan ki beyle kelam idersen? Meşhedi Çağfer'i mantara bastırmahlğ için min gantar ahıl (akıl) gerekti. Özün gabağındaki kişiyi heyvan mı sandın behey har gulahlı çöppek” (Talu, 1974: 19)

İranlı Meşhedi tipinin konuşmalarında doğal olarak Farsça kelimeler çokça kullanılmıştır. Bu nedenle zaman zaman Meşhedi'nin dilinin ağırlaştığı, anlaşılmasının zorlaştığı görülür. Aşağıdaki örneklerde, Farsça kelimelerin Türkçe karşılıkları parantez içinde verilmiştir:

“Çekkirge’fendinin bisyar (çok) işi olup ne kin diyecehsen özüme diyesen. Yoh! Hay gaffan gopa! Hardan danışersen? Hansi otil? Bes, gûş itmirem (duymuyorum). De, hadi! Ne? Tilefon cırlayanda danışdıhların gûşıma (kulağıma) gelmir. Matmazil, gözüm nuru. Kesmeysesen ha! Elo! İvin yihıla! Kesti, ne” (Talu, 1974: 55).

Meşhedî’nin lehçesel dil kullanımı Acem havasıyla söylediği türkülerde de kendini gösterir. Çok sevdiği Elyan Hanım’ın paralarını alıp kendisini terk etmesi üzerine aşk acısı çeken Meşhedî, acısını bir türküyle dile getirir. Bu türkünün içinde Meşhedî’nin lehçesel dil kullanımını görmek mümkündür. Meşhedî, diğer bölümlerde de olduğu gibi Azerbaycan Türkçesi ve Türkiye Türkçesi’ni karıştırarak konuşur. Bu türkü, hem Meşhedî’nin aşk acısını dile getiren sözleriyle hem de Meşhedî’nin lehçesel dil kullanımıyla komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

**“Elyan hanım, hardasan?
Ne mene diyardasan?
Sesin gelüp gûşuma
Sanıram civardasan!**

**Ağzın gutu kimin,
Sözlerin tutu kimin,
Ah o yahşi golların
Gıvrıçh butu kimin!**

**Mecnûn kimin dertliyem,
Derdim kimlere diyem?
Apardıgın pullarım
Sana olsun hediyem!**

**Kalyanımın dumanı,
Harda görem men amı?
Yahdı, çül etti meni
Arvatların yamanı!**

**Tilefon ittim yâre,
Gaçmış özge diyâre.
Men dönmüşem bostanda
Susuz galmış hiyâre!**

**Gablîmi sıhayım mı,
Dağlara çıhayım mı,
Bir ah idüp temelden
Dünyayı yıhayım mı”**

(Talu,1974: 93-94)

Meşhedi Arslan Peşinde romanında, tıpkı yukarıda örnekleri verilen *Meşhedi ile Devriâlem* romanında olduğu gibi Meşhedi'nin duruşu da de dili kullanım biçimi de aynıdır. Bu romanda da Meşhedi aynı Meşhedi'dir:

“Ulan, hazerde gişi! Özüm Efrihane de gedirem... Emerikane de gedirem. Hindustan ve Maçune de gedirem... Tüfenk ile şir, top ile guş avlarım! İlle mesarifin verüpsen mi, ha” (Talu, 1944: 8).

“Menim çığı çığı gardaşım. Menim seççer dadaşım. İlle meni nice yalanuz bırahrısan, gurda, guşa karşı özüme nice yek goyarsan” (Talu, 1944: 13).

Meşhedi'nin palavracılığında da bir değişiklik olmaz:

“Beli! Men diyemde gûşet: Bir defa, o gadder çoh çammur bastı ki özüm Ürmiye şehrinin sokaklarından geçende boğazıma varınca batmışem... İmdat çağıranda, gelüp özümü teyyare ilen gurtarmışlar.” (Talu, 1944: 35).

Talu'nun mizahi romanlarında yabancı uyruklu kişilere bolca yer verilmiş ve bu kişiler kendi kesimlerinin Türkçeyi kullanım şekli yansıtmak üzere konuşur. Meşhedi tipinin dışında, Ermeni, Yahudi, Arap, Arnavut tiplerine yer veren Talu'nun bu tipleri kendi dil özelliklerini de kattıkları farklı bir Türkçeyle konuşurlar.

Meşhedi Arslan Peşinde romanında Meşhedi ve Torik Necmi'den sonra romanın önemli üçüncü karakteri olan Mikail, bir Ermeni'dir. Meşhedi Cafer ve Torik Necmi'ye Mısır yolculuğu boyunca rehberlik eden Mikail, kendi kesiminin (Türkiye'deki Ermenilerin) Türkçeyi kullanım biçimini yansıtmak üzere konuşur. Mikail Efendi'nin konuşmalarından verilecek örnekler şunlardır:

“He, doğrusun, dedi. Cenabının ettiği bu laflara, firenkçe ‘Filozofi’ derler. Dört yüz dirhem ağır laftır. Erkeşin akıl terazisi bunu çekmez. Kaç ki dünyada böyle kitabi lafların manayı mefhumunu ağnaan da kalmamıştır. İbrahimlik pederim Mardik ağa, menşur Kazez Artinin konşusu idi. Ondandır rivayeten der ki: Dünya dediğin tostoparlak şeydir. Fırdolayı gezer isen, onda çeşit adam görürsün iç bir tanesi de diğeri ilen ‘Asorti’ değildir. Nasın ki söz misali, manifatura üzerine iş eden bir tükâna gittiğin vakit ‘Fason’ itibariylen birbiriyle örnek yüz top kumaş

buluorsun. Gel gelelim, renkler tutmaz, hepsi de ayrıdır. Onu için ettiğin laflar sankim mefrumun ağzından çıkıyor deyi diğnoorum.

....
Nasın deyim Tefarik şeydir. Öyle kıyak, fantezi binalar hoştur, evler vardır ki 'deskripsin' edemem. Cenabın (İsfenks) ilen (Piramit)leri görmüşsün"
(Talu, 1944: 21).

"Tak dabanın dibini öpeyim Meşeci efendi zadem Fakirin hamurunu ne kıyak ağnamışsan! Zanırsın ki psikoloji ilmini topik deyi yutmuşsun. O ki zatlarınıza, berayi hizmetlik, maiyet olmuş isem ağzımdan dışarı hentçez kelimeler sadır olmaz. Öyle değildir" (Talu, 1944: 25).

"Ka, nasın olur? diye sordu. Böyle piyatsaa gider gibi kollarını sallarak gidoorsun" (Talu, 1944: 38).

"Zo, ne için böyle sus pus duruorsun? Daha öte gitmemişiz deyi kefin kaçmıştır" (Talu, 1944: 95).

Talu'nun *Meşehdi Arslan Peşinde* romanında yer alan bir diğer yabancı tipleme de Arnavut Fettah Ağa tipidir. Arnavut Fettah Ağa da kendi lehçesel özelliklerini kattığı bir Türkçeyle konuşur:

"Hañçisi yol bire, dedi. Ben kuıların ustundeki haniya yattım, hasta olmuşım. Bitün benim çemikleri ağrıyor. Ben bir tarafa gitmem. Döneceğim fıkanı hasebile...

...
Uyledir efendim billaçiz!" (Talu, 1944: 94-95).

"Hoh mori Fetah! Yeşek oğlu yeşek! Ne bırakırsın senin baçe, çelirsin, efendına söyleyim, çol ortasında. Uldu mı ana olanlar? Yiyecek seni aslanlar ve dahi filler, kaplanlar. İçi cunluk yol cittik sizliyor tabanlar. Hem daha da bitmemiş çilemiz Müslümanlar. Bu cidişle billaçis bize rahmet okusun yanımda memleçette sağ ve salim kalanlar" (Talu, 1944: 101).

Meşehdi ile Devriâlem'de ve *Meşehdi Arslan Peşinde* de rastlanan bir diğer lehçesel kullanımın yansıtıldığı tip Arap tipidir. Her iki romanda da Araplar bozuk Türkçeleriyle şu şekilde konuşturulmuştur:

"Efendina, istemez eglenje? Bir şey mi istiyorsun şantan? Burada kulluhum mukammel, kuveys! San Françisko guşuk Baris, ya vallah.

...
Lâ kat'a. Ben sizi götürejek en birinji müzik-hol, nerede rakkase var
 (Talu, 1974: 181).

“Maleş, ya seydi! Ben keyf maşallah kesir! Niçin gitti eset aslan vurajak. Ne vakit aslan vurmak gidiyor ben şoh mesut, şoh keyf var” (Talu, 1944: 58).

Meşhedi ile Devriâlem'de kendi kesiminin Türkçeyi kullanım biçimiyle konuşturulan bir başka tip de Yahudi Moiz Efendi'dir:

“Sabah sabah, lostromo ilan konuşuyorken haber almış. Kaptana yidip söylemiş. O da kabul etti. Fena mi? İş adamı böyle olur. On dolar yundelik alacak Allah bilir, Torik'in mayasında Yahudi kanı olmalı” (Talu, 1974: 130).

Aşağıdaki örnekte Yahudi Moiz Efendi, Çekirge yerine Çikirge, beraber yerine barabar, gün yerine yun, üç yerine uç, numara yerine numero diyerek kendi kesiminin Türkçe'yi kullanım biçimini yansıtabilecek şekilde konuşturulmuştur:

“Allah'a ısmarladık, Çikirge Efendi. Barabar yidik, içtik, ahbap olduk. Dunyanın ucu uzundur. Bir yun olur da ihtiza edersen bezin mazanın adresini vereyim: Nevyork, bin beş yuz altmış üçüncü sokak, numero elli iki, doksan birinci kat, otuz beş numero..

....
Biraz kisadır ama kusura bakmayın. Akilda kolay tutulur. Hoşça kalın. Meşeci Cafer Ağa'ya, Torik Efendi'ye çok çok selam ederim” (Talu, 1974: 134).

Yazarın Yahudi'lerin Türkçe'yi kullanım şekline yer vererek komiği yakalamaya çalıştığı bir başka romanı, *Papeloğlu* romanıdır. Romanda “sıska Yahudi” olarak yer verilen piyango satıcısı da tıpkı Moiz Efendi gibi numara yerine “numero-numera” diyerek konuşturulur:

“Numero Kastro! Numera Kastro! Şemendüfer piyankosunun kazanan numaraları yazıyor. Numera Kastro! Efendiler, Pangotomanin numaraları burda yazıyor. Numero Kastro!

Gökyüzünden bardaklardan boşanırcasına yağın yağmurun altında, ihtiyar, sıska Yahudi, galata'da Havyar Hanının kapısının saçağına sığınmış, ilikli duran ceketinin aralığında küçük bir yığın teşkil eden şimendifer piyangosunda kazanmış numaraların listesini gelene geçene arz ediyor:

- **Nuamera Kastro**” (Talu, 1956: 42).

Papeloğlu romanında Yahudi kesiminin konuşma şekline yer verilen başka bir örnekten daha bahsetmek mümkündür. Romanda “Yahudi” ismiyle yer alan karakterle İbrahim Ağa’nın konuşması esnasında İbrahim Ağa’nın konuşmalarında Anadolu ağzının kullanımını da görmek mümkündür. Yazar, böylece bir kesimsel dil, bir de ağız kullanımına birlikte yer vererek komiği yakalamaya çalışır:

“Yahudi, İbrahim Ağa’yı en tatlı tebessümü ile karşıladı:
 - **Maşala, maşala odacı başı! Hoş yeldin! Yene mi inyiliz lirası diyiştireceksin? Haberin olsun, piyaça furladı.**
 - Neyime gerek!
 - **Nasin, neyine gerek olur mu? İnyiliz, Osmanli buyun baş başa yiçiyor.**
 - **Geçsin. Ben sana başha iş danışacağım.**
 - Ahan sende gara pampurunun temessüklerinden var mı?
 - Yahudi, çipil gözlerini hayretle açtı.
 - Ne? Ne dedin? **Ağnamadım.**
 İbrahim Ağa, her kelimeyi heceleyerek tekrar etti:
 - **Gara pampurunun temessüklerini diyim! Temessük!**
 - **Hanyisi temesuk?**
 - **Çimendüfer!**
 - **Oyle soylesana! Şemendefer olmaz olur mu? Em da birincisi var. Aslan marka. Kaç tane istiyorsun?**
 - **Gaça vireceğın?**
 - Kendin için alacaksan kolaydır. Sen yabancı değilsin.
 - **Di, baham!**
 Sarraf, başını camekândan dışarıya uzattı, odacının kulağına bitişirdi.
 - Yedi bir kart!
 İbrahim Ağa, hızla geriye çekildi; kaşlarını çattı. Yahudiye çıkıştı:
 - **Ula, benim ilen zevkleniy misin soyha! Vururum gafana, töbeler ola!**
 Odacının, iğbirarını, istenilen bedelin fazlalığına hamleden sarraf:
 - Darılma, dedi. Sana bir ikram yaparım.
 Ve arkasından yine kimselere duyurmamak istiyormuş gibi usulcacık ilave etti:
 - Yedi liradan al!
 - **Son fiyat mi?**
 - Allah, inandırın, on para kar etmiyorum.
 - Peki” (Talu, 1956: 22-23).

Meşhedi Arslan Peşinde romanında ağız kullanımı olarak Trakyalı ağzı ile konuşturulan Selim Ağa dikkat çeker.

“**Abe oca! Uku bizlere o anki aslan avcılığını ba!**
 ...

- Te bu avşam ceride yazee, unciazi. Bizim damat er gece alıp okueri. Biz de diğneeriz.

...

- E nasın avlarlar ba? Bayağı tüfekte mi?

....

- Bırak be o kalçın ağızlıyı! Aslan kim, o kim? Yemişenlerin dibinde tavşan bilem uramaz o, ba. Aslan avlıyacağımış. Aslan dediğin ayvanın namuzu vardır be ahretliğim. Urduru mu kendini büüle sepet kafalya” (Talu, 1944: 5-6).

Papeloğlu, romanda yazarın saray çevresinde kullanılan diplomasi dilini taklit etmesi, komiğin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Diplomasi dilinin kullanıldığı çevre, bir kesim olarak kabul edilirse bu dilin kullanımının taklit edildiği örneklere, bu bölümde yer vermek yerinde olacaktır.

Papeloğlu romanında kasabalarındaki kaymakamın görevden alınması ve bu kaymakamın yerine Satılmış’ın getirilmesi için bir takım faaliyetlere giren Satılmış ve İzzeti Efendi, İkinci Abdülhamid’e bir takım jurnaller yazarlar. Bu jurnallerle kaymakama iftira atarlar ve onun görevinden alınmasına sebep olurlar. Yazarın diplomasi dilini taklit ettiği bu bölümlerde dil ağırlaşır, anlaşılmaz olur:

“Ertesi gün İzzeti Efendi, gene usulcacık alıp evine getirdiği Satılmış’a şu jurnali okuyordu:

Mabeyni hümayun cenabı mülukâne

Başktabeti celilesine

‘...kazası kaymakamı Âdem Efendi kullarının cennetmekân Abdülaziz Han hazretlerine mensubiyeti dolayısıyla ötede beride necabetlu Yusuf İzzeddin Efendi’nin bilâlüzum senasında bulunduğu yetmiyormuş gibi merdümedeki çeşmi iptihacımız olan mahadimi şehriyâri şehzâdeganı civâmbühtan hazeratının, efendi müşarünileyhin her veçhile dununda bulduklarını tekrar ederek hissiyatı ubudiyetkârane ve sadakatperveranemizi rencide eylemekte idüğünün hâkipayi şevket ihtivayı cenabı cihanbaniye arz ve iblağı müsterhamdır olbapta...’

(Talu, 1956: 130).

Satılmış ve İzzeti Efendi’nin kasaba halkına verecekleri davetin davetiyesini hazırlarken Sadrazam’a özendikleri ve onun davetiyelerine benzer bir davetiye hazırladıkları görülür. Ciddi bir dille yazılan bu davetiyenin kısmen anlaşılabilen içeriği ise oldukça komiktir. “Bir tas çorba” için davet edilen konukların bu şekilde ciddi bir dille davet edilmeleri komiğin ortaya çıkmasında etkili olmuştur:

“Umulduğundan da ziyade muvaffakiyetle bu işi başaracağını bildiren manalı bir tebessümle bu iltifata mukabele eden vergi kâtibi, o gün akşama kadar her yaprağını ikişere böldüğü esericedet kâğıtlarına kaymakamdan itibaren mahkeme zabıt kâtibine varıncaya kadar yalnız baştaki elkabı değiştirerek aynı mealde davetiyeler yazdı:

‘Bimennihi Tealâ, fakirhanenin inşası, saye-i ümranvayei hazreti padişahide bu defa miskülhitam olmakla teberrüken bir tas çorba tenavül edilmek üzere işbu şehri-ı rebülahırın önümüzdeki on yedinci pencişenbih akşamı badesselat bendehanei mezburu teşrif ile abdi kemterlerinin vayedarı mefharet buyurulması siyakında işbu şukkai ‘acizaemin terkim ve takdimine iptidar kılındı’

(Talu, 1956: 87).

Satılmış ve İzzeti Efendi’nin gözü yükseklerdedir. Saray çevresine yaranmak için hiçbir mücadeleden kaçınmazlar. İkinci Abdülhamdi’in gözüne girmek için buldukları kasabada okul yaptırmaya karar verirler. Bunun için İzzeti Efendi ve Satılmış, mabeyin başkâtipliğine, bir mektup yazarlar. Bu mektubun yazıldığı bölümde dil, yeniden ağırlaşır. Satılmış, İzzeti Efendi’nin yazdığı mektubu pek beğenir. Yazar ise bu mektupta pek çok hatanın olduğunu ancak Babıâlideki pek çok kâtibin bu derece bile yazamadıklarını belirtir. Burada Babıâli kâtiplerine dair ince bir eleştiri de görmek mümkündür:

“- Di bahalım.

Vergi kâtibi bir kez daha kolları sıvadı. Mabeyin başkâtipliğine şu kağıdı yazdı:

‘Velinimeti bi minnet, şehriyarı iskender himmet efendimiz hazretlerinin bu abdi memlûku mülûkâneleri hakkında lâutfen ve inayeten tecelli eden eseri atıfeti şehinişahilerine karşı kalbi hakiranemde ilâ yevmülkıyam payidar olacak hissiyatı minnettaranenin bir nişaneii naçizi olmak üzere bu defa merkezi kazada inşasına mübaderet eylediğim bir bab mektebi sübyanın rûzu meymenet efruzu velâdeti bahirüssâdeti hümayunlarına şerefmüsaid 16 şaban tarihine değin ikmali müyesser olacağından teberrüken namı namii hazreti tacidarı azamiye izafeten (Hamidiye) namile tevsim ve ilâyı kadirine müsaadeyi seniyyei cenabı cihanbanilerinin istihsaline masrufu himemi devletlerinin bî deriğ buyurulması babında ve her halde emrû ferman hazreti menhülemrindir?’

Bu müsveddeyi dinledikten sonra Satılmış, gayri ihtiyari:

- Ülen soyha, dedi. Beylikçi mi yonsa müştüşar mısın? Cevahir döküysin. İncü diziysin. Galeminden gan damliyi.

Dedi. İzzeti Efendi’nin koltuklarını kabarttı.

Vakia bu ifade o derece kâtibane değildi. Kusuru pek çoktu. Fakat Babıâlideki hülefadan bir çoğu bunun kadar yazamazlardı. Bu itibarla İzzeti Efendi’nin hüdaî nabit yetiştiği de hesaba katılınca takdire değerdî doğrusu” (Talu, 1956: 144).

Ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımının çokça yer aldığı bir başka roman da *Çömlekoğlu ve Ailesi* isimli romandır. Orta halli ancak huzurlu Sariasma ailesinin

komşularından yâdigar kalan bir çömlek altınla değişen hayatlarının anlatıldığı bu romanda komik unsuru, büyük ölçüde ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Talu'nun bu romanda da ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarıyla konuşmaktan vazgeçemediği tipler, Ermeni ve Yahudi tipleridir. Yazar, bu tiplere ilave olarak Anadolu tiplere yer vermiştir.

Çömlekoğlu ve Ailesi romanında yer alan Ermeni tipi Osep Ağa, romanda simsar olarak anılır. *Meşhedi* serilerinin aksine bu romanda yer alan Ermeni tipi olumsuz bir tipi yansıtmaktadır. Her türlü kirli işte eli olan Çolak Osep Ağa, Çömlekoğlu'nun saflığından ve bilgisizliğinden yararlanıp onların elinde bulunan altınları kendisi de fazlasıyla kar edecek şekilde kirli işlerde kullanarak kendisine yeni bir iş kapısı açar. Bu romanda yer alan Yahudi tipinin adı tıpkı *Meşhedi ile Devriâlem*'de olduğu gibi Moiz Efendi'dir. Moiz Efendi de Osep Ağa gibi kirli işlerde eli olan ve geçimini bu yolla sağlayan bir tiptir. Romanda her iki tipin ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımı şu şekilde yer almıştır:

“- Ne vağ? Ne istiyogsuz?
 Çolak da malını bile bile buraya gelmişti. Moiz'in taarruzunu anlamazlıktan geldi.
 - **Dur bakayım zo, dedi. Evela bir selam ver; keş sor da ondan soram işe gelelim.**
 - **Ben keş soğacam sizde ayda bakalum! Nasin sizin keşler?**
 - **çok şükür, demir gibiyim. Pazar günü Plavrino'nun mezadını sen yaporsun?**
 Kurnaz Yahudi, bu sualin altında bir köpoğlunun gizlendiğini o saat sezdi.
 - **Ben yaptı, yapmadi, siz ne oluyogsuz?**
 - **Zo, hnetlik etme! Aksataya gelmişim. Beniilen düpedüz konuş.**
 - **Ne aksata?**
 - **İnsan gibi karşımda dur ki ben sana ağnattırayım.**
 - **Çabuk soyleni oyleysa.**
 - **Senin o mezatta hangi eşyaların vardır?**
 ...
 - Ben hiçbiğ tane eşya yok. Epsi Palavginoduğ!
 Çolak gevrek gevrek güldü.
 - **Bana da lololo doorsun? Ben kaçın kurrasiyim, bilioorsun?**
 - **Ben duzduğu soylıyoğ.**
 - **Ya o maroken salon takımı? O mavi halı? Kadife, kadrolu, cııldak karı tasviri? Kaçınıcı defadır ki mezada çıkoor? Onlar senin değıldir. Ya o kristal avize? Onu, Kuruçeşme'de Sultanın yalıından seksen beş kağıda alan sen değıl idin”**
 (Talu, 1945: 45-46).

Papeloğlu romanındaki Ermeni tip ise Kateon Efendi'dir. Talu'nun mizahi romanlarında bu tiplere genellikle yer verdiği söylenebilir. Aşağıdaki örnekte,

Ermeni Kateon, İzzeti Efendi'ye yaranmak için ona hoş sözler söylemeye çalışır. Bunun için beyitler bile okuyan Kateon'un Türkçe'yi kullanım şekli, Ermeni kesiminin Türkçe'yi kullandığı biçimiyle verilmiştir. Komiğin yakalanması noktasında dilin farklı kesimler tarafından kullanımıyla mizah ortaya çıkmıştır:

“- Bak dinle Kateon.

- **Diğnoorum. Kulaklarım senindir.**

- İç bade, güzel sev, var ise aklü şuurun. Dünya var imiş, ya ki yoğulmuş, ne umurun?

- **Vay köpoğlü! Zo ne kıyak laftır! Senindir yoksam?**

- Hayır.

- **Görünoor ki, par modesti sakloorsun. Böyle filozofik kitabı kelamı ancak cenabının ağzı eder. dur bakayım, yürekten öryeneyim. Nasıldı? İç bade güzel sev. Var ise aklında hoşurun. Dünya var, yok ne vazfen, ne umurun? Böyle değil?**

- Aşağı yukarı. Haydi çek bakalım.

- Allah çektirmesin! Çınçın!

Bir iki tek yuvarlıyorlar. Ondan sonra lakırdıyı başka zemine döküyorlardı. Kurnaz Ermeni, vergi kâtibini yavaştan sorguya çekiyor, hizmetinde bulunduğu şahıs hakkında malumat topluyordu.

- **Satılmış Beyzademiz zengindi, görünoor.**

- Oldukça.

- Hem de belli ki hanedandır, kişizadedir.

- Kulak asma!

- **Neden? Eşraf değildir. Sıfatından aristokratik bir hal ağnoorum.**

- Anlayışın kıtmış, öyle ise. Bizim velinimet ocaktan yetişme ama bildiğin gibi değil.

- Nedir?

- Odacılıktan gelme.

- **Sayı deorsun? Beni ilen maytap etme.**

- Neden yalan söyleyim. İnanmazsan kendisine sor.

- Allah etmesin! Ya zenginliği nedendir?

- Şimendifer vurmuş.

- **Zevklenoorsun.**

- Alimallah, öyle!

- **Vay babasının mezarına. Pardon. Ağzımdan kaçtı. Ve lakin, ne de kıyak kısmeti varmış. Ben yirmi sene promes üzerine oynadım. Değil şimendifer paraşol araba bilem vurmadı. Demek kişizade filan değildir. Kapkaçtır. Mamafi ne olursa olsun, papelleri su gibi harcoor, sen ona bak (Talu, 1956: 224-225).**

Diyalogların devamında romana adını veren *Papeloğlu* lakabının nasıl ortaya çıktığı ve bu lakabın ne anlama geldiğine yer verilir. Kateon'un Türkçe'yi kullanım şeklinin yanı sıra lakabın ortaya çıkışı da komiğin yakalanması noktasında oldukça etkili olmuştur:

“- Papel de nedir, yahu?

- **Papel, oskinin yani ya ki altın liranın kahat olmuşudur. Zemanennin terimlerindedir.**

- Pepel! Hoşuma gitti. Hiç duymamıştım!
 - **Sefteyi benden ettiisen uğurdur. Haydin şerefe. Şu topikten al da ağzına dad gelsin. Yağ ilan ilimon ulan, kendim etmişimdir.**
- İzzeti Efendi, kendi kendine gülmeden katılıyordu. Dudağına kadar kaldırdığı kadehi bir türlü değidrmedi, döktü. Kateon Efendi, sordu:
- **Ne oloorsın, zo?**
 - **Bizimki benden bir soyadı istedi idi.**
 - Familya adı?
 - Familyasının adı var. Kendine bir lakap istiyor. Bana bak, Kateon. Papeloğlu desek. Nasıl olur?
 - Mükemmel.
 - Dur, öyle ise müjdeleyim” (Talu, 1956: 224).

Çömlekoğlu ve Ailesi romanında yer verilen bir başka lehçe-kesimsel dil kullanımı örneği de Anadolu ağzının kullanımıyla gerçekleşir. Romanda, İdris Efendi'nin iş yaptığı ve Anadolulular olarak tabir edilen kesimle Ermeni Osep Efendi'nin konuşmaları , komik unsurun ortaya çıkışında etkili olmuştur:

“İdris Efendi birdenbire iradesiz kalmış gibi idi. Doldurulup doldurulup sunulan kadehleri reddedemedi. Bir aralık evi hatırlayıp kalkmağa davrandı. Anadolululardan biri:

- **Nolucah? Ev uşağı varsun beklesün. Biyol efkar dağıdıyor hani. Mahabbet ediyoz. Bu da erkeklüğimizin hakkı. Eyle değil mi, Bay Osep?**

Diye itiraz edip, Çolak da:

- **Tabidir. Erkeğin işi eklemek, kadının ki beklemektir. Bazı bazı kafayı dinlendirip söyle bir dost surfasında kef etmesek ne ağnooruz yaşamaktan? Haydi, gittiği yer dert görmesin! Afiyet gülbaharı zembemiyeye.**

Yaverlerle kadeh kaldırıncı İdris Efendi de yerinde mihlandı, kaldı.

Böylece saat onu buldu. Bu sefer öteki Anadolulu:

- **Yahu, dedi. Hep bu yirde mi pinekleyeceğiz? Öbürüsü gün memlekete dönüyor. Biraz da Beyoğluna, neye varup eğleniverelim.**

.....

- **Ahan, buraya girek mi?**

- **Olmaz. Burası teatrodur, dedi.**

- **Olsun, garı yoh mu ki?**

- Vardır ama, dişin kesmez.

- O kadar kart mı ki?

.....

- Burada yol ortasında mı eğleneceğiz ya, diye söylendiler.

Çolak:

- Şimdilik çalgılı yerlerin hepsi de kıyak kalabalıktır. Oturacak yer bulunmaz. Hususi bir yere gidip onda kendi kendimize eğleniriz, fikrini ileri sürdü.

Ötekiler ille saz istiyorlardı.

- Onu da bulur, getirtiriz.

- **Gadun?**

- Kadından bol ne vardır? O da gelir.

- Haydi gidelim öyle ise” (Talu, 1945: 97-99).

Talu'nun Anadolu ağzının kullanımına sıkça yer verdiği bir başka romanı da *Papeloğlu* romanıdır. Roman, Osmanlı'nın çöküş döneminde, Anadolu'daki kasabasında yaşarken Osmanlı sadrazamının odacılığını yapan İbrahim Ağa'nın ölmesi üzerine İstanbul'a giden Satılmış karakterinin hikâyesini anlatır. Talu'nun diğer mizahi romanlarıyla kıyaslandığında roman başkarakterinin Anadolu'lu bir köylü olması dolayısıyla Anadolu ağzını en çok kullandığı romanı *Papeloğlu*'dur. İstanbul'da bir süre yaşayan Satılmış'ın Anadolu ağzını kullandığı konuşmasında hiçbir değişiklik olmaz. Böylece Satılmış, romanın başından sonuna kadar Anadolu ağzı ile konuşturulur.

Romanda İbrahim Ağa ile Satılmış aynı kasabadan tanıdıklarıdır. İbrahim Ağa ve Satılmış'ın konuşmalarının birbirine benzediği görülür. Aşağıda yer verilecek konuşmada İbrahim Ağa, Anadolu ağzıyla konuşturulur:

“ Neredesin, İbrahim Ağa? Seni arıyorum.

- **Mavun beğe çağara almağa vardım. Nideceğen beni?**

Bu yalanı uydururken kılı bile kıpırdamamıştı. Son kelimelerin ifade ettiği tecahül karşısında Şücaettin afalladı. Mamafih yaptığı mukaddmeden sonra artık gerilemenin uygun olmayacağını takdir ederek:

- Sana biraz evvel Ata Efendi benim için bir şey demedi mi?

- Dedi.

- E, peki işte! Onun için bekliyorum.

- **Beklemesine beklisün emme. Baham bende para var mı?**

- Aman, İbrahimciğim! Ne olursa senden olur. Vermezsen sokakta kaldım gitti.

- **Hele biyol eğlen, baham. Neden sohahta galan ki?**

- Kayınpederle aram açıldı.

- **Eteğine, neyine var. Özür dilen, barış.**

- Sen şimdi onun orasını bırak da bana ne yap yap para ver.

İbrahim Ağa durdu. Biraz düşünür gibi yaptı. Neden sonra

- **Gaç para istiyin, diye sordu.**

- On lira olsa, yeter.

- On lira mı? Vay anam!

Birdenbire redde uğramaktan korkarak Şecaattin pazarlığa girişmek istedi:

- Çok mu?

- Çok ya ! Nideceğın bu gader parayı?

- Lazım İbrahim Ağacığım. Ama sen bilirsin gene

Yine bir lahza düşündükten sonra İbrahim Ağa şu suali sordu:

- **O kafatlardan sende gaç tane var?**

- Hangi kağıtlar?

- **Çimendüfer..**

- İki tane (Talu, 1956: 24-25).

İbrahim Ağa'nın Anadolu ağzıyla konuştuğu diyalogu burada sona ermez, devam eder. Böylece Anadolu ağzı kullanılarak yapılan komik de devam eder:

“Odacı zihninde ufak bir hesap yaptı: İki kere yedi 14... Demek ki on lirayı verse de geride daha on dört liralık bir pay kalıyordu.

- **Baham, görem** onları. Burada mı?

- Yanımda.

(...)

- Bunlar çimendüfer, demek ki dedi.

Ve katları açılan tahvillerin ikinci yaprağında kesilmiş parçaları göstererek sordu:

- **Buralara beyle yırttık**. Para eder mi?

- Onlar kupon, İbrahim ağacığım.

- Ne kuponu?

- Faiz.

- **Başhasına da bunun üstünden fayiz mi veriyisin?**

- Yok, öyle değil. Bu kâğıtlar böyle alınır, satılır.

- **Baha!** Sen yaz senedini.

Şücaettin'in duyduğu sevinç sonsuzdu. Tahvilleri odacının elinde bırakıp doğruca kalem odasına koştu.

Arkasından, İbrahim'in sesi sofada gürledi:

- **On virmem daha. Tohuz** veririm (Talu, 1956: 25-26).

İbrahim Ağa ile Şücaettin'in para pazarlığında yine komiğin Anadolu ağzının kullanılmasıyla ortaya çıktığı görülür. Aşağıdaki diyaloglarda, İbrahim Ağa'nın konuşTURULMASIYLA söylenen lira yerine “lire”; yırtık yerine “yırttık”; yeni yerine “yini”; bari yerine “barim”; dokuz yerine “tohuz”, yok yerine “yoh” gibi kelimelerle komik yakalanmaya çalışılır:

“Birkaç dakikaya varmadan elinde pullu bir senetle geriye dönen Şücaettin, herifin son nazlanmalarıyla mücadele ediyordu:

Etme İbrahim Ağacığım: Ocağına düştüm. Tamamla parayı.

- **Baha, bunlar yırttık eski. Yini olsaydı barim.**

- Bunun kıymeti eskisinde, yenisinde değil ki İbrahim ağacığım.

- **Tohuz lire neyine yetmiy. Varup, efendime deyim. Galatanın gohmuş garılarıyla yiyeyeğen.**

- Ne söylüyorsun, yahu? Benim o tarakta bezim olmadığını bilmiyor musun?

- **Tohuz lireden arttık param yoh!**

Etme, kuzum **İbram!**

- İşin düştü mü: “**Guzum İbrahim! Canım İbrahim, diyin. Hani bir dafede çıkartıp bir eski palto, bir pantul olsun verdin mi?**

- Sözüm söz: Sana bir takım da elbise getiririm.

- **Çoh dinledük.**

- Bu sefer, Allah belamı versin ki eşyayı kayınpederin evinden alayım, getireceğim. Hem de senedi on lira diye yazdım artık. Değiştirirsem pul parası yanar.

- **Fayizini ana parasından keseceğim, emme!**

- Kes, İbrahim Ağacığım.

- **Bi lire.**

- Bir lira. Ananın ak sütü gibi helal olsun!

- Al!

- Hay Allah senden razı olsun! Tuttuğunu kolay getirsin. Babamdan sonra velinimetim sensin.
Şücaettin, muzaffer bir kumandan tavrıyla yüzü gülererek yerine döndü
(Talu, 1956: 26).

Papeloğlu romanının asıl karakteri olan Satılmış, İbrahim Ağa'nın kasabadan tanıdığıdır. Aynı kasabadan olan iki karakter romanda birbirine oldukça yakın bir şekilde konuşturulur:

“- Selam dur!
Diye seslendi. Kimbilir oradan o esnada hangi bir zabıt geçiyordu. Fakat zaptiye neferinin bu tazim resmini Satılmış, her nedense kendine yakıştırdı. Birden neşesi arttı. Gönlünde yatan aslan uyanıverdi. Arkadaşına gülererek:
- Ulan Mehmed, dedi. Günün birinde bana da **beyle** selama neye duracaklar mı ki?
- Sana mı?
- Bana ya! Ne olmuş? Olmaz bir iş mi ki?
Kara mehmed arkadaşının keyfini bozmak istemedi. O, ondan akıllı ondan daha kâmeldi. Suyuna gitmeyi vakit ve haline uygun buldu.
- Yok, dedi. Neye olmasın?
Satılmış, fikrini takip ediyordu.
- Ulan, iş parada değil mi?
- Parada.
- Hele biyol bin lirem olsun; görürsün **nideceğim?**
- Nideceğin ki?
- **Melmekete** varıp ağa olacağım, **soyha!**
- Ağa mı olacağın?
- **Helbet!** Bizim o yanda Elekçioğlunun İsmail Ağa **yoh mu?**
- Var.
- Onun gibi olacağım, işte!
- Elekçioğluna zaptiyeler selam **duriy mi ki?**
- Ulan, zaptiyeler nedir ki? **Gaymaham** selama duriy ona (Talu, 1956: 45).

Yukarıdaki örnekte yazar, Anadolu ağzıyla komiği yakalamak için kelimelerin gerçek yazılışlarında değişiklik yapmıştır. Yazar, bunları yaparken de ses olaylarına başvurmuştur. Elbet kelimesini ünsüz türemesiyle “helbet” olarak değiştiren yazar, memleket kelimesine “melmeket” olarak yer verir ve böylece metatez “göçüşme”yi kullanmış olur. Bir ses olayı olarak göçüşmede kelime içinde yer alan bazı sesler yer değiştirir. Memleket kelimesinde “m” ve “l” sesleri yer değiştirmiş böylece metatez gerçekleşmiştir. Yazarın başka romanlarında da komiği yakalamak için bu ses olaylarına başvurduğu görülür.

Meşhedi ile Devriâlem romanında bozuk bir lehçeyle konuşan İranlı Meşhedi'nin söylemlerinde de dilin değişik kullanımlarına rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, Meşhedi konuşturularak farklı ses olaylarıyla komik yakalanmaya çalışılmıştır. Meşhedi avrat demez “arvat” der. Böylece kelimenin içinde “v” ve “r” sesleri yer değiştirir ve metatez “göçüşme” gerçekleşir. Meşhedi Fransız demez “Frensüz” der böylece geniş ünlü olan “a” daralır dar ünlü olan “e”ye dönüşür. Aynı ses olayı diyor kelimesinin “diyer” diye kullanılmasıyla da yaşanır. Diyor kelimesindeki geniş ünlü olan “o” sesi daralarak “e” sesine dönüşür. Burada yaşanan ses olayı ünlü daralmasıdır. Benim kelimesi ise Meşhedi'nin konuşturulmasıyla “menim” halini alır. Yazar, dilin ses yapısını değiştirerek ortaya koyduğu bu ses olaylarıyla komiği yakalamak için yabancı kökenli birini seçmeyi uygun görmüştür:

“Kadınlardan bir tanesi dayanamadı. Serbest bir tavırla yanımıza yaklaşarak Meşhedi'ye Fransızca seslendi:

- Akşamın hayrolsun güzel esmer. Bana bir kadeh şampanya ikram etmez misin?

Meşhedi bana döndü:

- Bu **arvat** ne **diyer**?

Kadının dediğini aynen tercüme ettim. Dostum:

- Yahşi, dedi, sakiye diyesen şümpanya getire. Bu arvat **menim** zevkime gidüp.

- O, maşallah Meşhedi! Hovardalığa başlıyorsun, öyle mi?

- Bu Farenüz avratları kişiyi baştan çıkarırlar. Çoh cana yahın şeylerdi. İlle bunun cözlerine bahasan ceylan kimindi.

Anlaşıldı. Meşhedi o benim İstanbuldayken tanıdığım uslu, sakın meşhedi değil. Çevrenin etkisine o da kapılmış, gönlü aşiftelenmiş, koz kırmağa karar vermiş. Olur ya” (Talu, 1974: 73).

Yukarıdaki örneğin devamında yer alan diyaloglarda farklı ses olaylarına rastlamak mümkündür. Meşhedi Fransa'da büyük aşk yaşayacağı Elyan Hanımla tanışmıştır ancak ikisi de birbirlerinin dilinden anlamazlar. Yazar, bu noktada araya farklı bir karakteri koyarak iki karakterin anlaşmasını sağlar. Romandaki Çekirge karakteri yazarın kendisini temsil etmektedir ve bu karakter de tıpkı yazar gibi pek çok dil bilmektedir. Yazar, bu noktada Çekirge Efendi aracılığıyla anlaşılan Meşhedi ve Elyan Hanım'ın içinde bulunduğu durumu da alaycı bir şekilde dile getirerek komiği yakalamaya çalışır. Komiği ortaya çıkarmak için ses olaylarından ve bazı söz oyunlarından yararlanan yazar, bir mizah çeşidi olarak da alaydan yararlanmıştır.

Diyaloğun başında yazar, Çekirge Efendi'yi alaycı bir şekilde konuşturur. Yazar, “Gözleriniz Isfahan’da Meydan-ı Şahi’deki havuzun suyu kadar derin ve berrak, dudaklarınız Şiraz’ın kirazlarından daha kırmızı, saçlarınız Hemedan bahçelerinde açan nergislerden daha sarı imiş”, diyerek mübalağa sanatına başvurur. Diyalogun devamında ise “Son Altes lö Prens Meşhedî Cafer dö Hemedan” gibi Fransızca ve Türkçe karışık uydurma bir ifadeye yer vererek sözcük sapmasına başvurur. Bütün bunları komiği yakalamak için yapan yazar diyalogun devamında “can atmak”, “kurtlarını dökmek”, “katıla katıla gülmek” gibi deyimleri kullanarak söz oyunları yapar. Zira bu deyimler, mecazlı ifadelerdir:

“Dostumun hala eski alışkanlıkla ‘saki’ adını verdiği garson önümüze üç tane kupa ile bir şişe şampanya getirdi, koydu. Kadehlerimizi çınlatmak üzere birleştirdiğimiz zaman, Meşhedî sadece iki kelime ile sağlık dileyecek yerde bir nutuk tutturdu. Nezaket gereği elini indirmeden dinleyen kadın anlamadığı bu nutkun yarı yerinde usandı, bana döndü, sordu:

- Ne diyor?

- **Sizi çöllerde koşan ceylan yavrularına benzetiyor, dedim. Gözleriniz Isfahan’da Meydan-ı Şahi’deki havuzun suyu kadar derin ve berrak, dudaklarınız Şiraz’ın kirazlarından daha kırmızı, saçlarınız Hemedan bahçelerinde açan nergislerden daha sarı imiş. Düzcesi arkadaşım, size fena halde abayı yakmış, kendisini bir gececik mutlu etmez misiniz?**

- Hay, hay. Yüzü biraz acayip olmakla beraber zarım tutmadı, değil. Yalnız ilk peşin kim olduğunu anlayayım. Onu bana tanıtınız.

Ayağa kalktım. Sağ elimle Meşhedî’yi göstererek:

- **Son Altes lö Prens Meşhedî Cafer dö Hemedan, dedim.**

Kadın dudaklarında çekici bir gülümsemeye baş eğdi.

- Sizin isminiz, Matmazel?

- **Eliyan dö Menilmuş.** (Eliane de Menilmouche)

Meşhedî bu konuşmamızı bir kadına bir de bana bakarak; kedinin gramafon dinlemesi gibi dinlemişti. Bana sordu:

- **Ne danıştınız, Çekirge’fendi?**

Anlattım memnun oldu. Bu sırada cazbant, gürültülü bir forkstrot tutturmuştu. Matmazel Eliyan oturduğu yerde kıvranmaya başladı belliydi ki hem bizim yanımızdan ayrılmak istemiyor, hem de dans için **can atıyordu**. Kadıncağızın bu haline acıdım. Meşhedî’ye dedim ki:

- Dostum şu kadıncağıza izin ver de kalkıp **kurtlarını döksün**. Baksana yerinde duramıyor. Bir iki dönsün de sonra gene gelir olmaz mı?

- **Yoh. Men kendisini çoh sevmişem. İsterem özümle zıplasın.**

- Bunu Eliyan’a söylediğim zaman katıla katıla güldü. Sonra yerinden kalkıp meşhedî’ye kolunu uzattı:

- Haydi gel sevgilim. Dans edeceğiz (Talu, 1974: 74-75).

Yukarıda bahsedildiği gibi Talu’nun romanlarında, yazarın bildiği dillerin kullanımını, görmek mümkündür. Yazarın, Farnsızca’nın kullanımına yer verdiği romanlarından biri de *Papeloğlu*’dur. Romanda İkinci Abdülhamit’e suikast

girişiminde bulunan yabancı kişilerle konuşan kalem memuru bozuk bir Fransızca ile konuşturulur. Yazar, kalem memurunun bozuk bir Fransızca ile konuştuğunu göstermek için ünlem işareti kullanmıştır. Kalem memurunun konuşmasını anlamayan yabancılar, ona İngilizce bir şey söylerler ancak İngilizce bilmeyen kalem memuru da onların konuşmalarından bir şey anlamaz. Yazarın ortak bir dille anlaşamamanın ortaya çıkardığı komiğe yer verdiği örnek, şu şekildedir:

“Belli ki memleketinden yeni gelmiş, binaenaleyh acemi bir sefaret kâtibi ya da bir tercümandı. Yanındakiler de zahir Babîâlî'ye ilk defa geliyorlardı. Oralarda tesadüfen dolaşan bir kalem efendisi arkalarından seğırtti:

- Müsü, müsü! Set taraf no bon! Afto ine ahır.

Diyerek kendilerini geriye çevirmek sitedi. Fakat herifler bu Fransızca (!) hitabı anlamamışlardı. Aldırmadan yürüdüler. Meclisi has odanın tam altına tesadüf eden bu arabalığa girince peşleri sıra gelen kâtip efendiyi oradan uzaklaştırmak lazım geldi. İçlerinden biri, İngilizce kâtime bir şeyler söyledi. Zavallı kâtip, tabi anlamadı. Yine sözüm ona Frenkçesini el işaretiyle takviye ederek

- İsi, arabalık. Gran vezir.. Ministro zâfir etüranze, orada!

Dedi ise de meram anlatamayacağını aklı kesince daha düzgün dil bilen birisini aramaya koştu.

Dönüp geldiği zaman çelebiler, sırta kadem basmışlardı.

Yalnız kâtip efendi, afal afal etrafına bakıp da:

- Allah, Allah! Rüya görmedim ya? Bu herifler, nereye gitti, diye söylenecek yerde şöyle bir kulak vermiş olsa idi boş arabalığın içinde hiç de münasebet almayan hafif bir saat tıktığını muttarit ahengini sezerdi.

Bomba kurulmuş, patlamak için muayyen dakikasını bekliyordu”

(Talu, 1956: 31-31).

Talu'nun Anadolu ağzının kullanımına sıkça yer verdiği Papeloğlu romanında dikkat çeken bir diyalog, Satılmış ile Yahudi piyango satıcısı arasında geçer. Bu diyaloglarda Satılmış, Anadolu ağzıyla konuşturulurken Yahudi Piyango satıcısı da Yahudi kesiminin Türkçe'yi kullanım biçimiyle konuşturulur. Türkçe kelimelerin pek çok değişime uğradığı bu diyaloglarda, çeşitli ses olaylarını da görmek mümkündür. Diyaloglarda, Yahudi piyango satıcısı numara yerine “numera”; kelimesini kullanırken Satılmış ise numara yerine “lümere” kelimesini kullanır. Böylece iki ağzın bu kelimeyi ne kadar farklı kullandığı dikkat çeker. Bunun yanı sıra Satılmış'ın demek kelimesi yerine “diyi”; ulan kelimesi yerine “ülen” kelimesini kullanması bir ses olayı olarak ünlü daralmasının yaşandığını gösterir. Anadolu ağzının kullanıldığı kelimelerde genellikle “k” ve “g” sesleri “h” sesine dönüşür. Satılmış, çok yerine “çoh”; bakarız yerine “baharış”; bak yerine “bah”; sakın yerine “sahın”; bakalım

yerine “baham”; kırpık yerine “gırpık”; kâğıt yerine “kahat”; kelimelerini kullanır. Ayrıca Satılmış’ın konuşturulmasıyla “kötfoğlu”, “gahbe artığı”, “öküz” gibi argo tabirlere yer verilmiştir. Romanın kilit noktası olan Satılmış’ın piyango sonucu zengin olmasının anlatıldığı bu diyaloglar, komiğin yakalanması noktasında ağız kullanımları, ses olayları ve söz oyunlarının ne kadar etkili olabileceğini gösterir:

“ Havyar hanının önüne gelmişlerdi. Yahudinin çatlak sesi, kulaklarının içinde öttü:

- **Numera Kastro! Buyunki çikilen şemendüfer numaraları yazıyor.**

Satılmış, arkadaşını kolundan çekip durdurdu.

- **Ülen, bu yöhüdü ne diyi?**

- **Lümere diyi.**

- **Neyin lümeresi?**

- **Ahan ne biliyim?** Geç.

Satılmış, herife sokuldu: sordu:

- **Ne satiyin, hemşeri?**

Yahudi, bu karşısındaki hödüklerin şimendifer piyangosundan hiçbir şey anlamayacaklarını kestirdiği için doğrudan doğruya cevap vermeğe lüzum görmedi. Bilûmun sokaktan geçenlere hitap eden feryadını tekrarladı:

- **Numera Kastro!**

- **Ne lümeresi onlar?**

Bu ısrar üzerine herif, alay etmek sevdasına düştü.

- Adam, numerası, dedi. Yani nizam çıktı: adamlara numera konacak. Senin yibi numerasizi kalmasın!

Satılmış, yahudinin istihzasını hissetti. Önüne hışımla dikilip payladı:

- **Ülen! Garşındakini öküzü mü saniyin da zevkleniyin? Adam kimin cüvap it, yonsa gafana gahıştırırın. Ağniyon mu gahbe doğurduğu?**

- **Afedersin ağa hazretleri. Yamur hizli da ne söylediği kendim belem işitmedim. Kusura bakma. Numera Kastro. Ağa hazretleri: Bunlar şemendüfer piyangosunun kazanan numaraları. İşallah, yecek sefer bir tane alırsın da büyük ikramiye sana çıkar!**

Satılmış’ın birdenbire akli başına geldi. Yahudiyi bırakıp, Kara Mehmed’e döndü:

- **Ülen Memet! Bah bu köftöğlü ne diyi? Ülen, şimendüfer dediği, sahnin bendeki temessükler olmiya?**

- **Vallaha bilmem. Bir yol danış, baham.**

- **Bağa bah, yöhüdü!**

- **Buyur, paşam. Numera Kastro!**

- **Sümendüfer dediğin o yanı bu yanı gırpık gatlanmış temessük kahatları var, hana, onlar mı kin?**

Yahudi, bu sözlerden tekini bile anlayamamıştı. Hem bu iki hödüğü başından savmak, hem de üstelik belki bir tane de liste satmak maksadıyla körü körüne cevap verdi:

- Ta da kendisi!

- **Ey, ne gazanmış o kahatlar şincik?**

- Altı yüz bin frank.

- Çoh bi para mı kin?

- **Ne soyluyorsun be? Otuz bin Osmanlı lirası tutar, aşa yukari!**

Satılmış’ın zihni, rakamın ifade ettiği azamet karşısında durakladı. Onu, kendi için kendi kendine tekrarladı.

- Otuz bin. Vay, anam!

Ve sonra gene arkadaşına hitabla:

- **Bağa bah ülen, dedi. Acap bizim kanatlara da vurdu mu kin?**

- **Bi lümere al da baharın sonram” (Talu, 1956: 46-47).**

Romanın başka bir yerinde yine Satılmış'ın konuşturulmasıyla Anadolu ağzının kullanımına yer verilmiştir. Bu diyaloglarda, Anadolu ağzının kullanımı noktasında Satılmış yalnız değildir. Arkadaşı Mehmet de Anadolu ağzıyla konuşturulmuştur. Satılmış ve arkadaşının söylemiyle yine “k” ve “g” sesleri “h” sesine dönüşür. Yok kelimesi “yoh”; kalalım kelimesi “galah”; “kancık kelimesi “gancih”; kahpe kelimesi “gahbe”; kalkarlar kelimesi “galharlar”; yasak kelimesi “yasaah”; kız kelimesi “gız” şeklinde kullanılır. Rakı kelimesi ise bir de ünlü türetimiyle “ırahı” biçiminde söylenir. Diyaloglarda yer alan garsonun konuşmalarından Rum olduğu anlaşılır. Garson, paşam yerine “pasam”; baş üstüne yerine “bas ustune”; beyaz yerine “biyas”; şey yerine “sey”; kelimelerini kullanmış, böylece bu kelimelerdeki “ş” seslerini “s” sesine dönüştürmüştür. Bu durum genellikle Rum ağzının kullanımıyla ortaya çıkan bir durumdur. Sonuç olarak Anadolu ağzının kullanan Satılmış ve Kara Mehmet'in yanı sıra Rum ağzını kullanan garsonun da konuşturulmasıyla komik yakalanır:

“ Garsonun biri elindeki kirli peçete ile ortadaki mermer masalardan birinin üzerini sildi, nezaketle bu erkenci müşterilere sordu:

- Ne alacaksınız, efendim?

Satılmış ile arkadaşı afal afal etraflarına bakınıyorlardı. Bu tenhalıktan ürkmüş gibi idiler. Garsona ne cevap vereceklerini bilemiyorlardı.

Kara mehmed:

- **Ülen, burada kimseler yoh,** dedi.

Garson kendilerini kaçırmak istemedi.

- Nerede ise başlıyacaklar gelmeğe. Kalabalık olacak, dedikten sonra nabza göre şerbet vermeye alışkın olduğu için gülümseyerek ilave etti:

- Hem bu akşam Peruz Hanım yeni kantolar söyleyecek. Komik Şevki Efendi, komediya oynayacak.

- **Galah eyle ise; ned diyin** Satı?

- **Galah hemşerim!**

Garson kirli bezini bu sefer de iskemlelerin üzerinde gezdirerek sordu:

- Ne getireyim, **pasam?**

- **İrahı!**

- **Bravo! Hangi marka seviyorsunuz? Omurca, Zambiko yoksam Mihiyoti?**

- **Eyisi** olsun.

- A! Hiç merak etmeyiniz **pasam**. Bizde içkiler hepsi de ekstra. Meze bir **sey** istiyorsunuz?

- Getür

- Tarama, ansueyz, salam, ciroz, **biyas** peynir?

- Hepsinden getir.

- **Bas üstüne pasam!**

Herif, aldığı siparişi ifaya gitti. İki arkadaşın nazarları bu sefer de kadınları tetkik ediyordu. Bir yandan da mütalea beyan etmeğe başladılar:

- **Ülen Memet! Bu gancıklar** da ne?

- Bunlar oyuncu olsa gerek.

- Çengi mi?

- Hee!

- Bunlar kötü mü hep?

- Kötü ya. Hepsi **gahbe**.

- Bi yol **oynatah**.

- Olmaz. **Galabalıh** olsun. Onlar **gendileri galharlar** oyuna.

- Bura **nire**?

- Baloz.

- **Ülen, bah! Davanları neyi hep yalduz. Mencilizi ükela odası kimin. Buriya bizim paşalar gelir mi ki ecep?**

- **Yoh onlara yasahtur. Onlar, gonahlarında carya oynatırlar.**

- **Ne caryası?**

- **Çerkes gızları.**

Birkaç dakika sohbete ara verdiler. Garson elindeki tepside mermer masanın üzerine tabak, kadeh ve şişeler aktarıyordu.

O işini bitirip de çekilince Satılmış, gene arkadaşını dürttü.

- **Memet!**

- Ne var?

- **Çerkes gızları** güzel molur?

- **Öf anam.** Daha onlar **kimin** var mı?

- **Memet!**

- **Di.**

- **Bu ırahı, adamın damarlarını, neyini gımraştırıyı.**

- **Su gat ta eyle iç”** (Talu, 1956: 49-50).

Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında yer verdiği bir başka kesimsel dil kullanımını Rum ağzının kullanılmasıyla gerçekleştirir. *Papeloğlu* romanından verilecek bir bölümde, Rum Fedon Bey'le Satılmış konuşur. Fedon Bey, Satılmış'a büyük ikramiyeyi kazandığını anlatmaya çalışır. Komiğin yakalanması noktasında iki farklı söylemin bir diyalogda birleştirilmesinin oldukça etkili olduğu görülür:

“Fedon Bey, fenerli asilzâdelerdendi. Temellük derecesine varan nezaketiyle maruftu. Satılmış'ı yerinden hafifçe kımıldayarak karşıladı:

- Buyurun, **odazi** ağa hazretleri! Ne arzu ediyorsunuz, dedi.

- Satılmış, cevap verdi:

- **Ahan bunların üstündeki fransuzca lümerelere biyol bahıvir.**

- **Bas üstüne, ağa efendi. Bunlar, semendifer obiligasyonu, yani ya ki Lo Türktür.**

- **Yoh bunlar temessük. Efendime diyem. Çekilmiş de hele bağa vurmuş mu bi kere varam da baham dedüm.**

- **Tsok güzel. Simdik bakazayız. Onus bin yuz eki.. on .. us.. bin.. trez mil.. yuz eki.. san de.. trez mil san de..**

Birdenbire Fedon bey, temkin ve nezaketini unutarak iskemlesinden sıçradı:

- **Vay zanında! Gralo tsikmis bresi! Megalo lâyiho! Postolene, buyuk.. buyuk.. sok buyuk..**

Lakırdımın arkasını heyecandan bir türlü getiremiyordu.

Satılmış, sükûnla sordu:

- **Hangısı gurulu çıkmış? Kimin postalı büyük?**

- **Yok postal. Altı yuz bin frank. Sen sok zengin oldu bresi! Zarifi kadar. Eyyenidis kadar. Ulastaris kadar.**

O vakit ki İstanbul'un ne kadar kodoman rum bankerleri varsa hepsini sayıp dönecekti. Lakin Satılmış, onun sözünü kesti:

- **Bağa bah, tercüman beğ. Gurbanın olam bağa şunun müsürmancasını diyiver. Vurmuş mu?**

- **Vurmuş, kale! Em de nasıl? Zan alazak yerden!**

- **Gaç para?**

- **Nah söylemişim. Altı tefa yuz bin frank!**

- **Bizim paraynan ne ediyi?**

- **Asada yukari, yirmi yedi, yirmi sekiz bin lira.**

- **Yiğirmi yedi, yiğirmi sekiz bin lire. Eyle mi?**

- **Oyle**

- **Vay, anaaam!**

Satılmış, hareketsiz upuzun yere serilmişti" (Talu, 1956: 55-56).

Papeloğlu romanında, Rum ağzıyla konuşurulan tek kişi Fedon Bey değildir. Fedon Bey'in yanı sıra Satılmış'ın metresi Olga da Rum ağzıyla konuşur. Olga'nın Rum ağzıyla söylemlerde bulunduğu bölümlerde, Satılmış ve Satılmış'ın Ermeni yardımcısı Kateon Efendi de konuşur. Böylece Anadolu, Ermeni ve Rum ağzının birlikte yer aldığı ve komiğin Türkçe'nin farklı konuşulmasıyla yakalanmaya çalışıldığı bir başka örnek daha ortaya çıkar:

“- **Kale, ne bu er aksam, er aksam sarfos oluyorsun? Yazık değil sana? Bir da disarda isezeksin, boyle mastor gelezeksin benim evde, Kateon tembih yapazayım, kapu asmiyazak. Ep o nalet İzet sebeptir. O maskara. Kakohrono nahi, diye söyleniyordu.**

Kateon Efendi de velinimetine yaranmak için önce bir iki kadeh limonluyu sunmuş, şimdi de mutfakta dışarıdan hazır alıp getirdiği işkembe tuzlamasına terbiye yapmakla meşguldü.

Papeloğlu, kafası zonkladıkça, ikide bir:

- **Aman! Ölüyorum. Boğazım dıhaniyi! Gafam, kellem gopiyi!**

Diye feryat ediyordu.

Hepsi bu vaziyetlerken hızlı hızlı kapı çalındı. Arkasından merdivenlerden yukarıya doğru gelen bir ayak sesi duyuldu. Oda kapısı açılıp da İzzeti Efendi görününce Olga küfürü bastı:

- **Nah. Geldi senin diavolos! Bresi bu kadar sok isirilir bu adam? Allah kormazsin sen bre?**

Diye de bir sürü laf etti. Fakat vergi kâtibi bunlardan hiç birini dinleyecek, bunlara karşılık verecek halde dğildi. Soluk soluğa gelmişti. Mühim bir haber getirmişti, belli.

- Geçmiş olsun velinimetim diye söze girişti.

- **Amanın İzzet, öliyim. Geberiyim. Bu Şaban Paşa doğuzu canıma ohudu!**

- Filhal, mendeburun humarı sair meşrubatınkilere benzemiyor.

O sırada elinde işkembe kâsesiyle içeriye giren Kateon Efendi, güler yüzüyle lakırdıya karıştı:

- Bir kıyak işkembe etmişim, paşazademin güzel ağzına layık düşmüştür. Şimdilik gövdesinin dibine endirdiği gibi ne mahmurluk kalır ne bir şey. Safroşluğun birebir ilacı işkembedir. Sanırsın kim tabiyet koyunu midelerini, insanların midesine şifa versin diye yaratmıştır. Şu gördüğün kase salt pepsin doludur. İçerisine altı tane yumurta çalkalamışım. Hepsi de tavuğun dibinden zabah zabah çıkmış, taptazedir. Şunu kaşığın yut, enksesinden bana haber et ki zatını eyilenmiş görüp kefleneyim” (Talu, 1956: 232-233).

Talu'nun *Papeloğlu*, romanında Rum ağzıyla konuştuğu bir başka karakter de İzzeti Efendi'nin ev sahibidir. İzzeti Efendi'nin Rum ev sahibi, yaşanan siyasi olayları İzzeti Efendi'ye aktarırken Rum ağzıyla konuşturulduğu için kelimeleri oldukça değiştirir. Rum ev sahibi şimdi yerine “simdik”; İstanbul yerine “İstanbol”; meclis yerine “mezlis”; padişah yerine “patisah”; diyerek konuşturulur. Bunların yanı sıra düşürecekler yerine “dusurezekler” kelimesini kullanan ev sahibinin Kanun-i Esasiye “kanon asağisi” demesi de komiğin ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştur:

“Nihayet bir gün kiliseden avdet eden ev sahibi:

- İzzet Bey, dedi. Simdik bizim despot İstanbolda gelmiş, soliyor ki, hakaret ordu girdi Ayestefanos içeri. Mega simvulyo, nasin derler, mezlis büyük toplanmış. Patisah dusurezekler. Sizin komitato arkadaşları hepsi de kurtarmislar. Kanon asağisi (kanuni esasi) genem eski gibi kalazak imis. Ma, büyük fenalik olmus: Zahit Bey, o ki haniya Tanin gazeta içeride yazar, biliyorsun? Oldurmusler. Bir de zabit, urum. Spataris Efendi. Zavali

- Gerçek mi söylüyorsun, çorbacı?

Rum ev sahibi üst üste birkaç istavroz çıkarıp despottan duyduklarını aynen tekrarlamış olduğunu teyit etti” (Talu, 1956: 163).

3.3. MÜBALAĞA

Mübalğa “bir sözün etkisini güçlendirmek amacıyla bir şeyi ya olamayacağı bir biçimde anlatmak ya da olduğundan pek çok ve pek az göstermektir” (Dilçin, 2005: 447). Özellikle divan şiirinde çokça başvurulan bu sanata, mizah metinlerinde de sıkça başvurulur. Çiğdem Usta, “kimi zaman bir varlığın başka bir objeye benzetilerek küçültülüp büyültülmesi şeklinde teşbih yoluyla da yapılan mübalğanın uzadığında ya da sistemli bir şekilde yapıldığında komik olduğunu” (Usta, 2009: 98) belirtir.

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarına bakıldığında mübalağanın sıkça kullanıldığı görülür. Bu romanlarda, mübalağa, genellikle bir şeyi olduğundan çok göstermek biçiminde yapılır. Meşhedi serilerinde, Meşhedi Cafer tipinin konuşmalarında bulunan palavraların çoğu içinde bir şeyi olduğundan çok göstermeye dayanan mübalağayı barındırır:

- “- İran’da banka var mıdır?
 - **Banhadan gayri nesne yohtu.**
 - Yatacak düzgün otel var mıdır?
 - **Beher gasabada on mil otıl oluptur.** İlle Hemedan’da Tehran’da birer milyondan ziyadedi.
 - Kaçar katlıdır bu oteller?
 - **Çeşit çeşitti. Yüz elli gathıdan dut, min gathıya gadder otıl vardır.**
 - Bunlara asansörle mi çıkılır?
 Asansörü Meşhedi’ye biraz güç anlattım düşündü ve şöyle cevap verdi:
 - **Yoh! Dışarıdan tayyare ile çihılır.**
 - Elektrik var mıdır?
 Meşhedi güldü
 - **Elehtrik çok pes, bayağı şeydi. Bizim Eyran’da ne vahıt ki gündüzdür, hurşidin (güneşin) ışığından sahlayup gece anınla aydınlık ederler.**
 Şimendiferleriniz nasıldır?
Herkesin öz kendi şemmedöferi vardır” (Talu, 1974: 22).

Meşhedi ile Devriâlem’de farklı farklı ülkeleri gezen Meşhedi’nin palavraları, her durum ve her yerde varlık bulur. Meşhedi, İran’ı hiç görmeyen arkadaşlarının bu durumundan da yararlanarak gördüğü her yeni şeyi en mübalağalı bir şekilde kendi memleketine uyarlar. Dans etmeyi bilmeyen Meşhedi, palavraları sayesinde kendini dans etmeyi bilen biri gibi gösterir. Her şeyin en iyisi en büyüğü en güzeli de Meşhedi’nin memleketindedir:

- “ Beli. Bilürem. Özüm Hemedan’da ço dans etmişem. **Seççiz gün bila âram zıpladığım hatırımdadı.**
 At bakalım dostum meydan geniş!
Hemedan eğer ondadı, arşun bunda olup. Her ne dem istersen değil seççiz on seççiz gün oynaram, munu beyle bilesen, ağa” (Talu, 1974: 75)

- “ **Çekkirge’fendi! Özün nakşı, resmi Eyran’da göresen. Isfahan’da eyle üstat nakkaşlar olup, ağaç resmi yapanda yazın çiçek açar, meyve verir”**
 (Talu, 1974: 84).

- “ **Çekkirge’fendi bizim binalar eyle yüksek olubdu en üst gatında mutfah bulunmaz.**

Mutfak mı bulunmaz? Ne münasebet?

Beli! Zira yemeği güneşin hararetiyle pişürürler” (Talu, 1974: 134).

Eiffel Kulesini gören Meşhedî'nin mübalağalı yorumu şöyledir:

“Böyle gulle mi olup. Eyran'daki en ifah mescidin minaresi bundan beyühtü. İlle Şah Pehlevî Tehran'da yeni bir gulle yaptırıp üstündeçi saat çalanda ta Meşhed'de gûş edilecehti” (Talu, 1974: 81).

Meşhedî *Arslan Peşinde* romanında da Meşhedî'nin mübalağalı konuşmalarında herhangi bir değişiklik olmaz:

“İlle özün İyranda göresen, dedi. Ürmiye çölü daşanda edirafına ipek ekerler. Ele bir ipek olup ne Çin'de ne Hintte menendi yohtu.

...

Beli men diyem de guşet: Bir defa o gadder çoh çamur bastı ki özüm Ürmiye şehrinin sokahlarından geçende, boğazıma varınca batmışem. İmdat çağıranda gelüp özümü teyyare ilen gurtarmışlar” (Talu, 1974: 34-35).

Papeloğlu romanından verilecek aşağıdaki bölümde, mübalağa yapılarak bir durum olduğundan daha küçük gösterilmiştir. Romanın başkarakterlerinden vergi kâtibi İzzeti Efendi'nin Satılmış'tan arakladığı yüz lira, İzzeti Efendi için önemli bir paradır. Aşağıdaki örnekte, komiği yakalamak için yüz liraya “yüz liracık” denilmiş, böylece bu para mübalağa sanatıyla olduğundan daha küçük gösterilmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra İzzeti Efendi'nin bu durum karşısındaki sevinci, “etekleri uçmak” deyimiyle ifade edilmiş, bir başka mübalağa daha yapılmıştır:

“Pusulayı da aldı, cebine koydu. Memnuniyetinden **etekleri uçarak** dükkândan çıktı. Bu işte de bir **yüz liracık** çarpmıştı. Allah, bereket versin. Nasıl olsa nakliyeden kendi yol parası çıktı mıydı, oooh!

Bu memnuniyetle Eminönüne indi, köprüyü geçti, tünele binip Beyoğluna çıktı. Doğru Eptalofos gazinosuna, incesaza.

O gün İzzeti Efendi'den daha bahtiyar yeryüzünde Allah'ın tek bir kulu daha yoktu” (Talu, 1956: 86).

Talu'nun romanlarında yer alan bazı örneklerde mübalağa sanatıyla birlikte başka sanatların da kullanıldığı görülür. Aşağıdaki örnekte, dünyanın Kodaman'ın tepesinde dönüp başına yıkılması, hem mübalağa hem de mecaz-ı mürsel sanatı bir arada kullanıldığını gösterir:

“Dünya kodamanın tepesinde döndü. Ve yıkıldı” (Talu, 1934: 34).

Papeloğlu romanında yer alan başka bir örnekte, Osmanlı'nın son yıllarında Beyoğlu'nun gece âlemi, mübalağalı bir şekilde dile getirilir. Mahir Bey'in her gece başka bir kadınla olması “Tanrı'nın gecesi çeşni değiştirmekten bıkkınlık geldi” diyerek ifade edilmiştir. Böylece romanda, son günlerde var olan bir durum, “Tanrı'nın gecesi” ifadesiyle abartılmıştır. Komiği yakalama noktasında bu ifadenin kullanılması mübalağa sanatından yararlandığını gösterir:

“ Satılmış'ın kulağına doğru eğilerek devam etti:

- Beyoğlu'nun ne kadar fındırdek madamı matmazeli varsa bir okka şekere, bir torba una düşecek kucak arıyorlarmış. Bizim defterhaneli Mahir Bey vardır. Bu gibi karı dalaverelerinin kurdudur. O diyor ki: ‘**Tanrı'nın gecesi** çeşni değiştirmekten artık bıkkınlık geldi. Beyoğlu semtine uğramaz oldum” (Talu, 1956: 202).

Meşhedî ile Devriâlem romanında, Meşhedî Cafer ve arkadaşları, Fransa'nın Paris kentinde Louvre Müzesi'ni gezerler. Bu müzede, Leonardo da Vinci'den Mile'te, Corot'dan Detail'e kadar ünlü ressamların resimleri yer almaktadır. Bu ressamların resimlerini gören Meşhedî Cafer, resimleri beğenmez. Zira ona göre İran'da, daha usta nakkaşlar vardır. Meşhedî Cafer, bu durumu, mübalağa sanatına başvurarak dile getirir. Ona göre, İran'daki nakkaşların yaptığı resimlerde yer alan ağaçlar, yazın çiçek açar meyve verir ve yine bu resimlerde yer alan koyunlar her sene yavrular. Sonuç olarak Meşhedî Cafer'in ünlü Fransız ressamlarının resimlerini İran'daki ressamların yaptıkları resimlerle kıyaslayıp yaptığı mübalağa komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

“Kapının önüne gelince Meşhedî sordu:

- Bura nire?

- Luvr müzesi.
- Müze ne dimehti?
- Bunun içinde eski yeni birçok kıymetli resimler, heykeller var.
- Disene, deppoydu!
- Tut ki depo olsun. Bir kere kapısına kadar mademki geldik. İçeriye girelim.
- Bizden önce gelmiş birkaç ziyaretçinin peşinden içeri girdik. Geniş, şahane merdivenlerden, eşsiz ve milyonlar değerinde eserlerin sergilendiği salonları gezmeye başladık. Eliyan bize rehberlik ediyor, ünlü tabloları adlarıyla gösteriyordu. Her ne tarafa gitseniz tatlı, sihirli gülümsemesi bizi takip ediyormuş gibi görünen Leonardo da Vinçi'nin (Leonardo do Vinci) Jökond (La Joconde) adlı kadın resmi, Mile'nin (Millet), Koro'nun (Corot), Detay'ın (Detaile), eski İtalyan, Felemenk, Fransız, Cermen ustalarının nefis eserleri karşısında ben hayran bakışlarla mihlandıkça kulağıma Meşhedî'nin tuhaf görüşleri, eleştirileri geliyordu:
- Bu Yevrupa nakkaşları cahil kişilerdi. Bah, arvadın golları yoh!
- Resim, yalnız bir kafadan ibaret de ondan.
- **Çekirge'fendi! Özün nakşı, resmi Eyran'da göresen Isfahan'da eyle üstat nakkaşlar olup ağaç resmi yapanda yazın çiçek açar, meyve verir.**
- Deme yahu?
- **Beli. Düz direm. Hemmi göresen kom zemindarının sarayında nakkaş Mirza kasım Kerbelâi'nin yaptığı bir kusefend, yaniya iki goyun resmi olup her sene yavrular!**
- Oh, Maşallah! Ressam dediğinde öyle olmalı. Bizim Ramiz'i nasıl bulursun? Hani senin resmini yaptığı.
- Ramiz o da yahşi rassamdı. İlle lazımdır Eyran'a varıp bizim üstatların yanında biraz sanat öğrene.
- Peki, öyle ise dönüşte söyleyeyim de gitsin" (Talu, 1974: 83-84).

Mübalağa sanatının bir şeyi olduğundan küçük göstererek yapılaş şekline *Papeloğlu* romanından bir örnek vermek mümkündür. Aşağıdaki örnekte, küçültme eki "cik-cık" kullanılarak bir durum, olduğundan daha küçük gösterilmiştir. Böylece mübalağa sanatıyla komik, ortaya çıkmıştır:

"Karı, bu suretle topladığı paralarla Tatavla caddesinde gizliden bir ufak apartmancık bile edinmişti. Gene de mütemadiyen ağlar, sızlanır, sitemler, serzenişler eder. Satılmış'tan ayrıca hediye namıyla da para çekerdi" (Talu, 1956: 226).

Mübalağa sanatının ortaya çıkışında genellikle bir kıyaslama durumu vardır. Aşağıdaki örnekte, Amerika'ya giden Meşhedî, burada kaldıkları oteli İran'daki otellerle kıyaslar ve bunun sonucunda İran'daki otelleri mübalağa sanatına da başvurarak olamayacak derecede büyük gösterir. Torik Necmi ve Çekirge Efendi, büyüklüğünü gördüklerinde hayretler içinde kaldıkları oteli, Meşhedî'nin bu derece küçümsemesine kakkahayla karşılık verirler. Böylece mübalağa sanatıyla komik ortaya çıkar:

“ – Hacıbaba! Elado! Sana bir şey soracağız.

Meşhedi, geldi:

- Buyur!

- Nasıl, dedim? Yerimizden memnun musun? Geceleri yıldızlarda oturanlarla konuşuruz. İstersen aya çıkar, piyasa da edersin.

Dostum, omuzlarını silktilti:

- Özüm, bunda sihilmişim, dedi.

- Neden?

- Bu otıl ifahtı. Heme gasvetlidi!

Elimizde olmadan Torikle birer kakhaha koyverdik. Ben dedim ki:

- Amma ettin, Meşhedi. Böylesini acaba başka nerede gördün? Yoksa sizin memlekette daha büyüğü, daha yükseği var mı?

Bu soru üzerine yüzüme öyle bir bakış baktı ki, beni diri diri yiyecek sandım. Aynı zamanda bağırdı:

- **Behey ocağın söne! Biz bu beyühlühte binaları Eyran'da touhlara kümes yaparız, bilesen.**

- Olur ya! Görmedikçe iddia edemem. Fakat inşallah yakında göreceğiz”

(Talu, 1974: 137-138).

Mübalağa sanatı kullanılarak Meşhedi Cafer'in konuşturulmasıyla ortaya çıkan komiğe bir başka örnek daha vermek mümkündür. Kendi memleketindeki dalgıçlarla ilgili konuşurken mübalağaya başvuran Meşhedi, on seneden beri denizden çıkmayan bir dalgıçtan bahseder. Bunun yanı sıra Isfahan'daki toprağın verimliliğiyle ilgili konuşurken de mübalağa yapan Meşhedi'ye göre, Isfahan'daki bir bahçe yılda dört kez mahsul verir, İran'daki güllerin kokusu seksen bin mil uzaktan duyulur. Aşağıdaki diyaloglarda, Meşhedi Cafer'in konuşmalarında hep mübalağa sanatından yararlanmış, komik bu şekilde yakalanmaya çalışılmıştır:

“Öteden Meşhedi, dayanamadı. Küçümseyerek dudak büktü:

- **Behey haneharab diye bağırdı. Bu da nedi? Özüm Eyran'da bir dalgıç tanımışım. On sene evvel gözlerimin önünde deryaya dalmıştı. Hala daha çıkmadı. Anlırsen ağa?**

Tabi, çok zeki olan kaptan Kaka-Oko, Meşhedi'nin palavrasını pek hoş bularak gülmeden bayıldı ve o da karşılık olarak Doğu ile ilgili bilgiler istedi.

Nasılsa Elyan'ını bir lahza için unutmayı başaran Meşhedi, bülbül kesilmiş boyuna attı, durdu:

- **Gakka-Ohufendi, dadaşım. İlle özümü guş edesen. Eyran'ı Hemedan'ı göresen. Bağ-ı Şahi'de, Şiraz'da Kum'da hıraman olan hûbanı görende, bi-şüphe Capponya'yı feramuş eylersen. En gıyah cüzeller Kum'da eğlenübdürler.**

Torik, tek durmaz ki. Sordu:

- Çöp batmasın diye mi?

- **Hansi çöp. Kum Eyran'da bir beldenin namı oluptur. Yazık kin özün kimin nadan görmemişem. Mene bah Torik Efendi gardaşım! Eyran'a varanda beyle nadanlıh etme. Senin gafan gırırlar, ağa!**

Bir göz işaretiyle Torik'in karşılık vermesini önledim. Meşhedi, İran hakkındaki övgüsüne sevam etti:

Gaptan Mirza! Ruy-ı zeminde Eyran kişveri kimin diyar yohtu. Toprağı eyle bereketli yek salde dört kere mahsül verüptür. Isfahan bahçelerinde bir gül oluption, gohusu seksen min mil iraktan şemmolunur. Şiraz bağlarında biz üzüm çıkar, on günde bir salkımın ancah yiyersen! İlle Urmiye deryasının mahilerin göresen. Bir ızmarit vardır, keştileri devirir. O gadder beyühtür”

(Talu, 1974: 201-202).

Meşhedi Arslan Peşinde romanında yer alan örneklerde, Meşhedi'nin abartma durumunda hiçbir değişiklik olmaz. Aşağıdaki örnekte, bildircin kadar sinek gördüğünü söyleyen Meşhedi'nin gördüğü bu sineklerin yavrusu da hindi kadardır. Bildircin boyutundaki sineğin yavrusunun hindi kadar olması bir ironiyi yansıtır. Daha önce gördüğü sivrisineklerin boyutunu bu kadar büyüten Meşhedi'nin mübalağalı yorumları ve bir mizah çeşidi olarak ironiye yer verilmesi komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

“-Dereliyede, ahşam çaphanesinde garındaşım Mirza Eli Neci Han vasitasile seyyadülmemalik Seyit Beye: **Hatıratını yazanda diyersen ki sivrisinekler bildircin kimindi. İlle o vahit özün bunların cücülerini (yavrularını) görmişş. Çün bu diyarın sinekleri bukelemon (hindi) gadderdi.**

Torik, bir kakhahadır koyuverdiç

- Şimdi bu telgraf, öyle mi?

- Beli!

- Peki, sen hindi kadar sivrisineği nerede gördün?

- **Bildircin gadderini harda o gördü, özüm de anda görmişem”** (Talu, 1944: 49).

Arslan avlamak için Mısır'a giden Meşhedi Cafer ve Torik, Abdüsselam Paşa'nın oğlu tarafından kendilerine tahsis olunan sarayda kalırlar. Sarayı gören Meşhedi ve Torik Necmi'nin yorumlarında mübalağa sanatı kullanılarak komik yakalanmıştır. Aşağıdaki örnekte, Torik Necmi'nin yaptığı “bir köşede güvey girsen öbür köşeye varana kadar çocuğun olur” yorumu, bir şeyi olduğundan fazla göstermeye dayanan mübalağa biçiminde yapılmıştır. Bunun yanı sıra diyaloglarda, Meşhedi Cafer'in pederinin İran'daki sarayının en üst katından İstanbul'un göründüğünü, bu sarayın bin odalı olduğunu, bahçesinde bir milyon ağacın bulunduğunu söylemesi de mübalağa sanatının kullanıldığını gösterir:

“ Torikle Meşhedi bu daireye çekildiler. Fırtınalı denizde seyahat kendilerini hayli yormuştu. Hususiyle Torik, pek fena sarsılmıştı. Hala durduğu yerde sallanıyordu. Hemen soyunup dökündü, uzandı. Meşhedi de fırsattan bilistifade pencere önünde kalyanını kurdu, çekiştirmeğe başladı.

Necmi, yattığı yerden bir aralık arkadaşına seslendi:

- Moruk!

- Ne var?

- Ulan, böyle sarayda misafir olacağın aklından geçer miydi? **Odaya kitaksi! Bir köşede güvey girsen öbür başa gidinceye kadar çocuğun olur. Hele şu tavanın yıldızları. Vay anam vay. Bununla ben kaç keratanın boynuzlarını yıldızlarım, be! Nasıl moruk, babanın evinde böyle oda var mıydı?**

- **Bu bir şey değildi, ağa. Özümün hanei pederi munun yanında kasrı cennetti.**

- Malum!

- **Min odası vardı.**

- Allah Arttırsın!

- **Yüz gatlıydı. En üst gatından bahanda İstammul görünüptü.**

- Oh! Ala!

- **Bağçesinde bir milyen ağaç vardı. Seççiz yüz bağçevan çalışırdı. Soğuk su guyuları arıy, ısıcah su guyuları yinem arıydı”** (Talu, 1944: 42).

Meşhedi Cafer’in mübalağalı yorumlarının yer aldığı diyaloglarda, Torik Necmi’nin Meşhedi Cafer’le alay ettiği de görülür. Zira Meşhedi Cafer’in söyledikleri, inanılacak gibi değildir. Meşhedi Cafer’in mübalağalı konuşmalarının Torik Necmi’ye alay etme imkânı vermesiyle komik, daha güçlü bir şekilde ortaya çıkar:

“Meşhedi, yaklaştı. Torik, kendisini Kaçıkson’a takdim etti:

- Sözüme ona bizim başvekil meşhedi Cafer Akay kıtını cenapları. O da vaktiyle İran’da senin gibi gazeteci imiş. Amma o öyle beş yüz taneye filan tenezzül etmez. Kaç gazateye yazardın be moruk?

- **On seççizmin.**

Torik bir kahkaha salıverdi:

- **Haraç! Haraç! Yok mu artıran? Haydi ahbar! Fettah ağa! Arttırın be! Bu mal gidiyor. Tu, Allah, layığınızı versin. Ulan on sekiz bim gazetenin her birine birer satır çiziktirecek olsan yirmi gün sürer be”** (Talu, 1944: 128-129).

3.4. TEŞBİH

Teşbih, “aralarında ilgi bulunan iki şeyden zayıf olanı kuvvetli olana benzetme sanatıdır” (Pala, 2004: 136). Cem Dilçin, teşbihin bir mecaz sanatı olmadığını belirtir. Zira teşbihte, “sözcükler gerçek anlamında kullanılır” (Dilçin, 2005: 405).

Dilçin’e göre benzetmede, “benzetme öğeleri” (erkân-ı teşbih) adı verilen dört öğe vardır:

1. **Benzetilen** (Müşebbeh): Birbirine benzetilen şeylerden nitelik bakımından daha güçsüz olan.
2. **Benzetmelik** (Müşebbehün-bih): Birbirine benzetilen şeylerden nitelik bakımından daha üstün, daha güçlü olan, kendisine benzetilen.
3. **Benzetme Yönü** (vech-i şebeh, maksad-ı teşbih): Birbirine benzetilen şeyler arasındaki ortak ilgi ve benzeyiş.
4. **Benzetme Edatı** (edat-ı teşbih, vasıta-i teşbih): Sözcükler, kavramlar arasında benzetme ilgisi kuran edat ya da edat görevinde olan sözcükler. Benzetmelerde şu edatlar kullanılır: gibi, kimi, sanki, meğer ki, güya, tıpkı, adeta, andırır, benzer” (Dilçin, 2005: 405-406).

Çiğdem Usta, en eski söz sanatlarından biri olarak ifade ettiği teşbihin gülmece dilinin de vazgeçilmezlerinden biri olduğunu belirtir. Ona göre, “şiir dilinde hayali zorlayan latif benzetmeler makbulken gülmeceye uygunsuz ve abartılı benzetmeler tercih edilir” (Usta, 2009: 102).

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında bir mizah ögesi olarak teşbih sanatının sıklıkla kullanıldığı görülür. Romanlarda özellikle nüktelerin yer aldığı bölümlerde bir söz sanatı olarak teşbihten çokça yararlanılmıştır.

Romanlarda yer alan teşbihler, yukarıda da belirtildiği gibi daha çok uygunsuz ve abartılı benzetmelerden oluşur. *Meşhedi ile Devriâlem* romanından verilecek bir örnekte, kadınların dövdükçe yumuşaması açısından çiroza benzetilmesiyle komik yakalanır:

“Bal gibi! **Karı dediğin çiroz gibidir, babacığım. Dövdükçe yumuşar**
(Talu, 1974: 52).

Aşağıdaki örnekte, teşbih sanatının kullanılmasıyla aslan avlamaya giden Meşhedi Cafer ve arkadaşları, soytarıya benzetilmiş, komik, bu benzetmeyle ortaya çıkmıştır:

“ Böylece kasrın yarım saat ilerisinden çöle saptılar. **Hal ve tavırlarıyla aslan avına giden dört yaman avcıya değil, tuluat kumpanyalarında harami rolü oynayan dört acemi soytarıya benziyorlardı**” (Talu, 1944: 89).

Teşbih sanatının kullanılmasıyla bazı imgelerin ortaya çıktığı görülür. Mizah yazarları, bu imgelerle komiği yakalamaya çalışırlar. Aşağıdaki örnekte, Meşhedî'nin görüntüsünün Karagöz'ün beyliğine benzetilmesiyle komik bir Karagöz imgesi oluşur:

“**Meşhedî'yi bu medeni akşam giysisinin içinde görmeli. Karagöz'ün beyliği gibi bir şey oldu**” (Talu, 1974: 58).

Teşbih sanatının kullanıldığı bir başka örnekte, bir alışılmamış bağdaştırmanın varlığından da bahsetmek mümkündür. Mübalağa sanatının kullanıldığı bölümlerde görüldüğü gibi komiği ortaya çıkarma noktasında birden fazla sanatın kullanılması, daha etkili olmaktadır. Aşağıdaki örnekte, beyaz kadın omuzlarıyla siyah elbise giymiş erkeklerin görüntüsünün birleşmesi yazarın zihninde mitolojik bir piyano imgesi oluşturur. Erkek ve kadın görüntülerinin mitolojik bir piyanoya benzetilmesi oldukça uzak bir çağrışımın sonucunda ortaya çıkan bir imgedir. Bu noktada “mitolojik bir piyano” tabiriyle alışılmamış bir bağdaştırmaya yer verildiği söylenebilir:

“Dikdörtgen, yeşil örtülü, kocaman rulet masasının etrafında her çeşit milletten, dişili erkekli bir kalabalık var. **Bir sıraya dizili beyaz kadın omuzlarıyla erkeklerin tek düzen siyah elbiseleri bu masa kenarına mitolojik bir piyano görüntüsü veriyor. Bu omuzlarla bu siyah sırtlardan hangisine dokunsan başka bir nağme fırlayacak gibi**” (Talu, 1974: 59).

Talu'nun *Papeloğlu* isimli romanından verilecek aşağıdaki örnekte, İzzeti Efendi'nin bütün benliğinin pişmanlıktan dolayı Marmara çırası gibi yanması, çıra gibi yanan bir duygunun varlığına dair bir imge uyandırır. Böylece soyut olan pişmanlık duygusu çıraya benzetilerek somutlaşır. Bu imgeyle İzzeti Efendi'nin ne kadar pişman olduğu yansıtılmaya çalışılmıştır. Roman boyunca “kurnaz” olarak

adlandırılan İzzeti Efendi'nin bu derece pişman olması, böyle bir hale düşmesi komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

“ Ah, ah! Ne halt etmişti de o ahrar denilen hezeleye uymuştu. **İzzeti Efendi'nin bütün benliği Marmara çirası gibi yanmakta idi**” (Talu, 1956: 161).

Talu'nun mizahi romanlarındaki teşbihlerde, benzetme edatı olarak genellikle “gibi” edatının tercih edildiği görülür. Gibi edatı, teşbih yapılırken en çok tercih edilen edattır. Zira gibi kullanılarak yapılan benzetmeler, kolayca yapılan benzetmelerdir. Talu da mizahı ortaya çıkarma noktasında teşbih sanatından çokça yararlanmış, bu sanattan yararlanırken de doğal olarak en çok “gibi” edatını kullanmıştır:

“Deceğime darılmayasın. Velâkin bızdık çocuk **gibi** edoorsun. Cenabını gören demez ki akılı başında bir ibsabsın, dedi” (Talu, 1944: 95).

“Öyle ya, yedik, içtik. Ben kendi hesabıma uykumu da aldım. İnsan Paris'e gelir de mektep çocukları **gibi** erkenden yatmaz ya!” (Talu, 1974: 71).

“Kimi kimsesi yok mu? Vardır mutlaka. Adamın sağlığında görünmez görünmez de mirasına konmağa leş kargası **gibi** ta cehennem bucağından koşup gelirler”
(Talu, 1945: 22).

Dilçin'in bir benzetmede bulunduğunu belirttiği dört öge, bir teşbihte her zaman kullanılmayabilir. Bazen teşbihler, içlerinde bu öğelerden ikisini ya da üçünü barındırarak da yapılabilir. Bu noktada başka bir sınıflandırma ortaya çıkar. Benzetme öğelerinden birinin ya da birkaçının kullanılıp kullanılmaması açısından dört türlü teşbih vardır:

3.4.1. Ayrıntılı Teşbih (Teşbih-i Mufassal)

“Dört ögesi de bulunan benzetmedir.” (Dilçin, 2005: 407). Benzetmenin en kolay yapılabilen biçimidir. Zira benzeyen, benzetilen, benzetme edatı ve benzetme

yönü açık açık ifade edilir. Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında en çok kullanılan teşbih biçimidir.

Çömlekoğlu ve Ailesi isimli romanda yer alan bir ayrıntılı benzetme örneğinde, kürk kıvrır kıvrır olması yönüyle arap saçına benzetilmiştir. Benzetme edatı olarak gibi edatının tercih edildiği örnek, şöyledir:

“O halde. Gelecek aydan tezi yok. Biz hizmetçi de bu eve sen tutacaksın. **O, Arap saçı gibi kıvrır kıvrır siyah kürkten bir tane de ben isterim**” (Talu, 1945: 64-65).

Aşağıdaki örnekte “Mulen Ruj” benzeyen, “dev ağzı” benzetilen, “gibi” benzetme edatıdır. Dev ağzı ve Mulen Ruj’un ortak noktası olan insan yutma durumu ise benzetme yönüdür. Yazar bu şekilde, teşbihle komiği yakalamaya çalışır.

“Nihayet **Mulen Ruj’a** vardık. Paris’in bu en ünlü, en çok rağbet gören sefahat yeri kapılarını bir **dev ağzı gibi** açmış, durmadan **insan yutuyordu.**” (Talu, 1974: 72).

Bir başka örnekte, kafa benzetilen, softa sarığı benzeyen, gibi benzetme edatı, ütülenme ise benzetme yönü olarak kullanılmıştır. Kafanın softa sarığı gibi ütülenmesi imgesi komiğin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

“Çenen pırtı, ahbar! Yine bir takım haltlar karıştırmağa başladım, **kafamızı softa sarığı gibi** çekiştire çekiştire **ütülüyorsun**” (Talu, 1944: 146).

Papeloğlu romanından verilecek bir örnekte, ter taneleri tesbihe benzetilir. Gibi edatının benzetme edatı olarak kullanıldığı bu örnekte, benzetme yönü ise tespih ve ter tanelerinin yuvarlak olmasıdır. Komiğin etkisini arttırmak için “yuvarlanıyordu” gibi mecaz bir ifadeye de yer verilen örnek, şöyledir:

“Esasen sıcak olan bu temmuz gününde, büsbütün bunalan zavallı adamcağızın alnından **tespih gibi iri ter taneleri yuvarlanıyordu**” (Talu, 1956: 150).

Osmanlı'nın son yıllarında geçen *Kodaman* romanından verilecek bir bölümde, mektepten çıkan çocukların hep birlikte çıkmaları tavukların kümeden hep birlikte çıkmalarına benzetilmiştir. Tavukların özgürlüklerine kavuşmalarıyla çocukların özgürlüklerine kavuşmaları arasında bir anlam ilgisi kurulmuştur. Benzetmenin sonunda “tutabilene aşk olsun” ifadesiyle kümeden çıkan tavukların tutulmasının zorluğuna dair de bir imge uyandıran yazarın teşbihle komiği yakaladığı örnek, şöyledir:

“Dört yol ağzında pırr! **Kapısı birdenbire açılan bir kümeden fırlayan tavuklar gibi ne kadar çocuk varsa sağa sola kaçıyorlar. Tutabilene aşk olsun**”

(Talu, 1934: 18).

Papeloğlu romanında yer alan bir örnekte, yağın karlar, kâğıt parçasına benzetilmiştir. Karların gökten kopması ve yere düşmesi mecaz anlamda kullanılmıştır. Sonuç olarak örnekte komiği yakalamak için hem mecaz-ı mürsel hem de teşbih sanatından yararlanılmıştır:

“Rüzgarlı yere bırakılmış bir kâğıt sepetinin içinden uçan **kâğıt parçaları gibi gökten kopan karlar, döne döne yere düşüyordu**” (Talu, 1956: 57).

Çömlekoğlu ve Ailesi isimli romanda, iki paragrafa yayılmış bir teşbih örneğinden bahsetmek mümkündür. Şazimend Hanım'ın apartman hayatına geçmesiyle birlikte damarlarında akan kanı bir hünkâr annesinin kanı gibi hissetmesi iki paragrafta anlatılmıştır. Bu paragraflarda, tezat sanatına da yer verildiği söylenebilir. Zira koskoca Osmanlı Devleti'ni yöneten küçücük bir padişah annesinden bahsedilir. Komiği yakalama noktasında tezat ve teşbih sanatının birlikte kullanıldığı örnek, şöyledir:

“Çocukluğunda, okumuş bir adam olan dayısı, bahriye kolağlığından emekli Hulusi Efendi merhum, bir kış gecesi etrafına topladığı çoluk çocuğa Osmanlı tarihinden bir

fasıl anlatmıştı. Şazimend Hanım, bunu hayal meyal hatırlıyordu. **O fasılda, küçücük bir padişah anasının koskoca Osmanlı devletini oğlu namına nasıl idare ettiği, kerli ferli vüzerayı, vükelayı, yeniçerileri emrinin altında tir tir titrettiği hikâye ediliyordu.**

Şazimend Hanım, refaha kavuştuğu ve bu apartmana yerleştiği günden beri damarlarında o hünkâr anasının kanına benzer bir kanın aktığını hisseder gibi idi. Ailesinin üzerinde kendinden gayri nüfuz sahibi tanımak istemediğini daha ilk günlerde hepsine ihsas etmiş, idareye el koymuştu” (Talu, 1945: 71).

Komiği yakalama noktasında teşbih ve tezat sanatının birlikte kullanıldığı başka bir örneğe, *Meşhedi ile Devriâlem* isimli romanda rastlamak mümkündür. Bahsedilen örnekte, insan vermesi yönüyle eşeğe benzetilmiş, benzetme edatı olarak da “gibi” edatı kullanılmıştır. Cümle içerisinde “almak” ve “vermek” eylemlerine, zıt anlam ifade edilecek şekilde yer verilmiş, böylece komiği oluşturmak için tezat sanatından da yararlanılmıştır.

“Bir de bunun ters tarafı var. İnsan her zaman almaz; bazen de eşekler gibi verir” (Talu, 1974: 61).

Papeloğlu romanından verilecek başka bir örnekte, teşhis ve teşbih bir arada kullanılmıştır. Denizli horozunun tecvitle okuma yapan bir kişiye benzetilmesi teşhis sanatının kullanıldığını gösterir. Komiğin ortaya çıkmasında iki sanatın kullanılması etkili olmuştur:

“Karşıda, tekkenin bahçesinde, meraklı şeyh efendinin *Denizli horozu, tecvitle okuma temrini yapar gibi medleri uzata uzata ötüyor” (Talu, 1956: 11).*

Teşbih ve teşhis sanatının birlikte kullanıldığı bir başka bölüme, *Kodaman* isimli romanda rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, hanımelleri menekşe gülleri oldukça uzak bir çağrışımla ciddi olmaları yönüyle birer vergi tahsildarına benzetilirler. Çiçeklerin vergi tahsildarına benzemelerinin yanı sıra çiçekler için kullanılan “civeleşmek” tabiri, teşhis sanatına yer verildiğini gösterir. Komiğin iki söz sanatının kullanılmasıyla yakalanmaya çalışıldığı örnek şöyledir:

“Çardaktaki asma ile sarmaş dolaş, yukarıya tırmanan hanımelleri, menekşe gülleri, birer vergi tahsildarı gibi, ikdam ve cidiyeti ile keisten keise dolaşıp bal öşürü toplayan arılarla cilveleşiyorlar” (Talu, 1934: 22).

Romanlarda yer alan bazı tasvirlerde, komiğin etkisini arttırmak için bir söz sanatı olarak benzetmeden yararlanıldığı görülür. Aşağıdaki örnekte, Mabeyn-i hümâyun başkâtibi tasvir edilirken teşbihe başvurulmuştur:

“Mebeyni hümâyunu cenabı mülûkâne başkâtibi devletlü paşa hazretleri yorgun, rahatsız, üstelik her an metbuunun hişmine uğramak tehlikesine maruz bulunduğunu da bildiği için manen bîhuzur, gırtlığına kadar ilikli, siyah setresinin içinde, **canlı bir mumya gibi** masasının başında oturuyordu” (Talu, 1956: 133).

Bir edebi sanat olarak teşbihin kullanıldığı bazı örneklerde, soyut bir durumdan somut bir durumu çağrıştıran imge örneklerine rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, mizaç olarak hiç geçinemeyen iki kardeşin anlaşamama durumları, ayrı istikametlere hareket eden fakat ayaklarından birbirine bağlı olan iki yolcuya benzetilmiştir. İki yolcu nasıl varacakları yere aynı araçla gitmek zorunda ise Şazimend Hanım’ın çocukları da aynı evde bulunmak zorundadırlar. Zira Şazimend Hanım’ın çocukları her ne kadar anlaşamaları da aynı anne babanın çocuklarıdır. Komiğin yakalanması noktasında birbirine ayaklarından bağlanmış fakat ters istikamete hareket etmek isteyen yolcu imgesi oldukça etkili olmuştur:

“İki kardeş hiç geçinemez olmuşlardı. **İki ayrı istikamette yürümek için hamle eden fakat ayaklarından birbirine bağlı olan iki yolcu gibi her an çekişiyorlardı**”

(Talu, 1945: 73).

Romanlarda rastlanılan bazı örneklerde, bir cümlede iki teşbih sanatının kullanıldığı görülür. Komiğin etkisini arttırmak için yapılan bu tarz örneklerden birine aşağıda yer verilmiştir. Aşağıdaki örnekte, Marmara Deniz’i küçük olması

yönüyle acem firuzesine benzetilirken denizin yüzeyi ise durgunluk yönüyle yağa benzetilmiştir. Bir cümlede iki teşbih sanatının kullanıldığı bölüm, şöyledir:

“Yamrı yumru evlerin arkasından geçerek Aksaray’a doğru inen yokuşun üst başından bakıldığı zaman **bir acem firuzesini hatırlatan, damla kadar mini mini deniz parçası yağ gibi durgun**” (Talu, 1934: 23).

Komiğin etkisini arttırmak için az da olsa bir cümlede ikiden fazla teşbihin kullanıldığı örneklere rastlamak mümkündür. Aşağıdaki cümlede, iki ayrıntılı benzetmeye bir de teşbih-i belîğ yani uz benzetmeye yer verilmiştir. Teşbih-i belîğde, benzetme ögelerinden sadece benzeyen ve benzetilen bulunur. Aşağıdaki örnekte, sadece benzeyen ve benzetilen kullanılarak karı tangoya benzetilmiş, böylece teşbih-i belîğe yer verilmiştir. Bunun yanı sıra köpek, tüylü olması yönüyle ormana; çocuk ise koşum takılarak gezdirilen bir ata benzetilmiştir. Komiği yakalama noktasında kısa bir cümlede üç teşbihe yer verilen örnek, şöyledir:

“**Tango bir karısı, yüzü suratı orman gibi tüylü bir köpeği, at gibi koşum takılarak gezdirilen bir de çocuğu vardı**” (Talu, 1945: 51).

Romanlardaki bazı örneklerde, komiğin etkisini arttırmak için bir cümlede bir veya birden fazla benzetme yapmak yerine birbirini takip eden cümlelerde, benzetmeye yer verildiği görülür. Böylece ardarda kullanılan teşbih sanatı, komiğin etkisini artırır. Aşağıdaki örnekte, çorbacı fındık sıçanına; vergi kâtibi İzzeti Efendi ise siyakat vavına benzetilmiştir:

“Çorbacı da az yiyicilerden değildi, hani. **O da arpa ambarına düşmüş bir fındık sıçanı gibi sessiz sessiz atıştırıp duruyordu.** Satılmış’ın neşesi olmadığı ve bu neşesizliğini de belli ettiği için sofraya başında kimsenin ağzını açtığı yoktu. **Ta, öbür uçta siyakat vavı gibi büzülmüş oturan vergi kâtibi ile cesaret edip de tek bir söz olsun söyleyemiyordu**” (Talu, 1956: 95).

Teşbih sanatına yer verilen bazı örneklerde, bazı kelimeler, mecaz anlamlarıyla yer alır. Bu örneklerde, teşbih sanatının kullanılmasının yanı sıra mecaz anlamıyla ifade edilen kelimeler de komiğin ortaya çıkmasında etkili olur. Aşağıdaki örnekte Meşhedî, surat asması yönüyle arsız bir çocuğa benzetilmiştir. Bu teşbihin yanı sıra “surat asmak” deyimiyile “asmak” kelimesi mecaz anlamıyla kullanılmıştır:

“Fakat Meşhedî, isteği yerine getirilmeyen arsız ve şımarık bir çocuk gibi surat asmıştı” (Talu, 1974: 83).

3.4.2. Kısaltılmış Teşbih (Teşbih-i Mücmel, Teşbih-i Muhtasar)

“Benzetme yönü söylenmemiş olan benzetmedir” (Dilçin, 2005: 408). Bir teşbihte benzetme yönüne yer verilmemesi teşbihi daha güçlü kılar. Zira benzetme yönünü okuyucunun bulması gerekir. Okuyucu, diğer öğelerden yola çıkarak, diğer öğeler arasında anlam ilgisi kurarak benzetme yönünü bulmaya çalışır.

Aşağıdaki benzetme, bir kısaltılmış benzetme örneğidir. Bu benzetmede, Eliyan ve Meşhedî benzeyen, top güllesi benzetilen, gibi benzetme edatıdır. Benzetme yönü ise yer almamıştır. Diğer benzetme öğelerinden yararlanarak benzetme yönü bulunmaya çalışılırsa Meşhedî ve Eliyan’ın şekil açısından top güllesine benzedikleri söylenebilir:

“Yerimden fırlayıp bakmak üzereyken önde Eliyan arkada Meşhedî, top güllesi gibi odaya girdiler” (Talu, 1974: 79).

3.4.3. Pekiştirilmiş Teşbih (Teşbih-i Müekked)

“Benzetme edatı bulunmayan benzetmedir” (Dilçin, 2005: 408). Benzetme edatı kullanılmadan yapılan benzetmeler yapılaş açısından daha zor benzetmeleridir. Bu nedenle romanlarda, bir mizah ögesi olarak benzetmenin bu yapılaş şeklinden daha az yararlanıldığı görülür:

Benzetme edatının kullanılmadığı teşbihe, *Kodaman* isimli romanda rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, karanfiller gülünç mahalle çocuklarına benzetilmiştir. Benzetme yönü karanfillerin gülünç görünmesidir. Teşhis sanatının da kullanıldığı bu örnek, şöyledir:

“Tepelerindeki nazarlık ve yumurta kabuklarıyla **gülünç mahalle çocuklarını andıran karanfiller**” (Talu, 1934: 22).

Çömlekoğlu ve Ailesi isimli romanda da benzetme edatının kullanılmadığı pekiştirilmiş benzetme örneklerine rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, komiği yakalamak için Şazimend Hanım’ın ter tanelerinin iriliği turfanda bakla içinin iriliğine benzetilmiştir:

“Çat! Demir parmaklı kapı, kapandı. Kapıcı düğmeye bastı; küçük vagon hareket etti. O dakika **Şazimend Hanım’ın alından, şakaklarından turfanda bakla içi iriliğinde ter taneleri fişkırdı**” (Talu, 1945: 37-38).

Komiği yakalama noktasında pekiştirilmiş benzetmeye yer verilen başka bir örnekte, Torik Necmi, zayıflamış olması yönüyle Şafi köpeğine benzetilmiştir. Benzetme edatının kullanılmadığı örnek şöyledir:

“Evet, ta kendisi! **Fakat zayıflamış, sünepeleşmiş, yüzü, gözü şafi köpeğine dönmüş**”

3.4.4. Teşbih-i Belîğ (Uz Benzetme)

“Yalnız benzetilen ve benzetmelik öğeleriyle yapılan, benzetme yönü ve edati söylenmeyen benzetme. Dört öğenin de söylenmesiyle yapılan benzetmeye oranla daha güzeldir ve ona yeğlenir” (Dilçin, 2005: 409). Talu’nun mizahi romanlarında, teşbihin en zor yapılabilen ve yapıldığında etkisi çok daha güçlü olabilen bu çeşidine dair örneklere rastlamak mümkündür.

Aşağıda uz benzetmeye yer verilen bölümde, Elyan Hanım, nur-u çeşme (göz nuruna), mürğ-u dile (gönül kuşuna) ve bade-i cülğûna (gül renkli içkiye) benzetilmiştir. Benzetme yapılırken benzetme yönü ve edatı kullanılmamıştır. Bu benzetmelerde Meşhedî'nin daha ağır bir dil kullanması anlamı güçlü kılmak, komiğin etkisini arttırmak için yapılmıştır. İranlı Meşhedî'nin en önemli özelliklerinden biri palavracı olmasıdır. Bu nedenle onun yapacağı bir benzetme de öylesine bir benzetme olmayacaktır. İçinde süslü ifadeleri barındıran bu benzetme, aynı zamanda komiğin İranlı Meşhedî'nin konuşturulmasıyla yakalanması noktasında oldukça etkili olmuştur.

“Çekkirge'fendi. Beyle güzaf (boş söz) dime. **Elyan Hanım, özümün nur-u çeşmi, mürğ-u dili, bade-i cülğûniydi**” (Talu, 1974: 80).

Aşağıdaki örnekte, Ayten benzeyen, huri ise benzetilendir. Ayten'in hurilerden birine benzetilmesi aynı zamanda bir latife örneğidir. Bu latife içinde, bir söz oyunu olarak teşbih kullanılmış, böylece komik yakalanmıştır.

“**Ayten** gözlerinin önünde bir kat daha ehemmiyet kesbediyor, müminlerin cennette kavuşmağa can attıkları **hurilerden** biri oluveriyordu” (Talu, 1945: 111).

Romanlardan verilecek başka bir örnekte, surat kurbağa derisine benzetilmiş, benzetme öğelerinden sadece ikisi (benzeyen-benzetilen) kullanılarak komik, ortaya çıkmıştır:

“Traşı kes! **Suratım kurbağa derisine** döndü” (Talu, 1944: 93).

Aşağıdaki örnekte, benzeyen Mikail'in ağzı, benzetilen ise kuyudur. Komiği yakalama noktasında sadece iki benzetme ögesi kullanılan örnek, şöyledir:

“O ki cenabın (entelektüel) muhabbetten hoşlanmoorsun, **Mikail'in ağzı** bundan böyle **kuyudur**. İçinden laf çekene aşk olsun, dedi” (Talu, 1944: 96).

Bir başka örnekte, medeni insan garibeye benzetilmiş, böylece benzetme öğelerinden ikisi kullanılarak uz benzetme yapılmıştır:

“Vahşiler, **medeni insan** denilen **garibenin** seyrine koşuyorlardı” (Talu, 1944:115).

Meşhedi ile Devriâlem romanından verilecek bir örnekte, metropoliten şimendifere benzetilmiştir. Bu benzetmede benzetme yönü ve edatına yer verilmemiş, böylece teşbih-i belîğ kullanılarak komik ortaya çıkmıştır:

“- Metropolit, patrik filan değil, yahu! Şimendifer diyorum sana.
- Biliyorum. Yerin altından giden **şimendifere** ‘**metropolitan**’ derler”
(Talu, 1974: 89).

3.5. MECAZ-I MÜRSEL

Mecaz-ı mürsel, “bir kelimenin mecâzi manasının benzetme amacı gütmeyen bir başka varlık için kullanılması durumunda meydana gelir. Bir başka ifadeyle mecaz-ı mürsel, bir kavramın doğrudan doğruya onu gösteren bir göstergeyle (sözcükle) değil ilgili bağlantılı olduğu bir başka göstergeyle dile getirilmesidir” (Usta, 2009: 103).

İskender Pala’ya göre, “bir geçit töreninde Kabataş Lisesi geçiyor” denilmesi, bir mecaz-ı mürsel örneğidir. Zira ona göre, “hiçbir zaman bir bina olan Kabataş Lisesi, yürüyüp önümüzden geçemez. Oysa geçenlerin Kabataş Lisesi’nde okuyan öğrenciler olduğunu hepimiz biliriz. Burada Kabataş Lisesi tamlaması kendi anlamının dışında (öğrenciler yerine) kullanılmıştır. Yani dış söylenip iç anlatılmıştır” (Pala, 2004: 140).

Cem Dilçin, günlük konuşmada mecaz-ı mürsele özellikle deyimlerde bol bol rastlanıldığını belirttiikten sonra bir mecaz-ı mürselde bulunması gereken iki niteliğe dikkat çeker. Bu nitelikler şunlardır:

a. Sözcüğün ya da sözün gerçek anlamı dışında kullanılması.

b. Engelleyici ipucu (karîne-i mâni'a) bulunması

Örneğin göze girmek deyiminde, mecaz-ı mürsel vardır. Çünkü göz sözcüğü bu deyimde gerçek anlamında kullanılmamaktadır. Ayrıca bir insanın göz içine girebilme olanağı yoktur. Buna göre göze girmek deyiminin anlamı, başkalarının beğenisini ve sevgisini kazanmaktır (Dilçin, 2005: 415).

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarına bakıldığında tıpkı mübalağa ve teşbih sanatlarında olduğu gibi mecaz-ı mürsel sanatından da bir mizah ögesi olarak sık sık yararlandığı görülür:

Aşağıdaki örnekte, “zıplamak” fiili benzetme amacı güdülmeden “dans etmek” eylemi yerine kullanılmış, böylece komik, mecaz-ı mürsel sanatıyla yakalanmıştır:

“Yoh. Men kendisini çoh sevmişem. İsterem özümle **zıplasın**” (Talu, 1974: 74).

Bir söz sanatı olarak mecaz-ı mürsel sanatının tercih edildiği bölümlerde, Cem Dilçin'in bahsettiği mecazlarda bulunan iki nitelik, yer alır. Aşağıdaki örnekte, kanın başa çıkması gerçek anlamının dışında mecaz anlamıyla kullanılmış, böylece kişinin öfkesi belirtilmiştir. Bunun yanı sıra engelleyici ipucu açısından bakıldığında kanın başa çıkması gibi bir durum, mümkün değildir:

“Öfkeden olanca **kanım başıma çıkmıştı**” (Talu, 1974: 92).

Çömlekoğlu ve Ailesi romanından verilecek aşağıdaki örnekte, tetik almak mecaz anlamıyla kullanılmıştır. Tetik alınabilen bir şey değildir ve aşağıdaki örnekte benzetme amacı güdülmeden “tedbirli olmak” anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır:

“O gün münakaşa yine bununla sınırlı kaldı. Fakat İdris Efendi de ayağını bundan sonra daha **tetik almağa** karar verdi” (Talu, 1945: 26).

Meşhedi Arslan Peşinde romanında, aslan avlamak için Mısır’a giden Meşhedi ve arkadaşları avlayacak aslan bulamazlar. Bu durum, “aslanlar grev etmişlerdir” ifadesiyle mecaz-ı mürsel sanatına başvurularak dile getirilir. Aslanların grev yapması mümkün değildir. Mümkün olmayan bir durum, olabilecek bir durum gibi gösterilmiş, böylece mecaz-ı mürsel sanatının kullanımıyla komik ortaya çıkmıştır:

“E, gayrı bundan öte gitme nozum yoktur. Görünür ki bugün aslanların hepsi de **grev etmişlerdir**. Yoksama helbet beş on düzine rastgelir idi. Barım oturalım da bekleelim” (Talu, 1944: 89).

Komiğin etkisini arttırma noktasında, bazı örneklerde, mecaz-ı mürsel ve argo sanatına, birlikte yer verildiği görülür. Aşağıdaki örnekte “baş başa vermek”, “yapıp yakıştırmak”, “göçmek” ve “piyazlamak” ifadelerine, mecaz anlama gelecek şekilde yer verilmiştir. Göçmek, “oturmak”; baş başa vermek, “birlikte düşünmek”; yapıp yakıştırmak, “ayarlamak” anlamında kullanılırken argo bir kelime olan piyazlamak, “bir çıkar sağlamak için birini aşırı övmek” anlamına gelir:

“Bazı günler Satılmış, yukarıda dildadesiyle bir arada iken bunlar da evin alt katındaki yemek odasında **başbaşa verirlerdi**. Kateon, kendi eliyle **yapıp yakıştırdığı** envai mezeleri sofranın üzerine dizer, ‘müsaadenizlen’ deyip bir uca da **kendi göçerdi**. İzzeti Efendi’nin zayıf damarını bulmuştu. Onu, boyuna **piyazlardı**” (Talu, 1956: 222).

Komiği yakalama noktasında söz sanatlarından yararlanan başka bir örnekte, mecaz-ı mürsel sanatı tercih edilmiştir. Türkçe’de yer alan deyim ve atasözlerinin çoğu, mecaz bir anlamı, ifade ederler. Bu nedenle de deyim ve atasözleri komiğin yakalanması noktasında sık sık tercih edilir. Aşağıdaki örnekte, “kulak vermek” deyimiyse mecaz-ı Mürsel sanatı, kullanılmıştır. Gerçekten verilen bir kulak yoktur. Kulak vermek deyimini “dinlemek” fiilini, karşılar:

“İdris Efendi, gözlerini oda kapısından ayırmıyor, dışarıdaki en hafif seslere **kulak veriyordu**” (Talu, 1945: 124).

Meşhedî serilerinde genellikle argo diliyle konuşan Torik Necmi konuşturularak “dilinden çıkmak” tabirine yer verilmiştir. Bu örnekte, dilinden çıkmak anlaşmak anlamında kullanılmıştır. Komiğin argo ve mecaz-ı mürsel sanatıyla yakalanmaya çalışıldığı örnek, şöyledir:

“Aferin dedi, hoşuma gitti. Adam olmağa niyetin varmış. Ne halt edeyim ki birbirimizin **dilinden çıkmıyoruz**” (Talu, 1944: 110).

Meşhedî Arslan Peşinde isimli romandan verilecek aşağıdaki örneklerde, “yumurtlamak” eylemine mecaz anlama gelecek şekilde yer verilmiştir. Torik Necmi’nin konuşturulmasıyla “cevher yumurtlamak”, “önemli bir şey yapmak” anlamını, ifade eder. Burada yumurtlamak eylemi, benzetme amacı güdülmeden kullanılmıştır. Komiğin yakalanması noktasında, mecaz-ı mürsel sanatının yanı sıra aval ve moruk gibi argo tabirlerin de yer aldığı örnekler, şöyledir:

“Bana bak ahbar, diye seslendi. Bu aval neler **yumurtluyor** yine. Gel dinle de bana haber ver” (Talu, 1944: 150).

“Hay aklınla yaşa be moruk. Durur durur da cevher **yumurtlarsın**” (Talu, 1944: 153).

Yukarıda da bahsedildiği gibi mecaz-ı mürsel sanatının yer aldığı örneklerde, bazı mecazların deyimlerden yararlanılarak yapıldığı görülür. Cem Dilçin, dilin günlük kullanımında sıkça başvurulan birçok deyim, mecaz-ı mürsel örneği olduğunu belirtmiştir. Belki de bu yüzden romanlardaki diyalogları daha inandırıcı ve komik kılmak için deyimler aracılığıyla mecaz-ı mürsel sanatına pek çok örnekte başvurulur. Aşağıda, mecaz-ı mürsel sanatına yer verilen bir örnekte, “kurt kaynamak” deyiminden yararlanılmıştır:

“Dik dik yüzüne baktım. Yine içinde **kurt kaynıyordu**” (Talu, 1974: 170).

Abayı yakmak deyimini genellikle hoşlanmak, âşık olmak eylemlerinin yerine kullanılır. Aşağıdaki örnekte, Torik Necmi konuşurularak abayı yakmak deyimine yer verilmiş böylece komik, mecaz-ı mürsel sanatıyla ortaya çıkmıştır:

“Meşhedi dedim. Karı sana fena halde **abayı yakmış**, haberin olsun”
(Talu, 1974: 38).

Meşhedi ile Devriâlem romanında rastlanılan bir örnekte, mecaz-ı mürsel sanatının kullanımının oldukça fazla olduğu bir bölüm vardır. Bu bölümde, kâh deyimlere kâh başka söz oyunlarına yer verilmiştir. Benzetme amacı güdülmeden “kıvranmaya başlamak”, “dans etmek”; “can atmak” deyimini, “hevesli olmak”; “kurtlarını dökmek” ve “dönmek” yine “dans etmek” yerine kullanılmış, böylece komik, pek çok deyim ve mecaza yer verilerek yakalanmıştır:

“Anlattım, memnun oldu. Bu sırada cazbant gürültülü bir fokstrot tutturmuştu. Matmazel Eliyan oturduğu yerde **kıvranmağa başladı**. Belliydi ki hem bizim yanımızdan ayrılmak istemiyor, hem de dans için **can atıyordu**. Kadıncağızın bu haline acıdım. Meşhedi’ye dedim ki:
Dostum! Şu kadıncağıza izin ver de kalkıp **kurtlarını döksün**. Baksana **yerinde duramıyor**. Bir iki **dönsün** de sonra yine gelir olmaz mı” (Talu, 1974: 74).

Komiğin yakalanması noktasında, bir paragrafta arka arkaya mecaz-ı mürsel sanatına yer verilmesi, daha etki olur. Aşağıdaki örnekte, “sakalın bıyığa karışması”, “dudakların kanının çekilmesi”, “şezlongun yığılması” mecaz anlamda kullanılmıştır. Zira bunların gerçekte olması mümkün değildir. Birden çok mecaz-ı mürsel sanattan yararlanılan örnek, şöyledir:

“Biz Necmi ile böyle konuşup dururken birdenbire kapı açıldı. İçeriye bir kasırga hızıyla Meşhedi girdi. **Sakalı bıyığına karışmış, gözleri dönmüş, dudaklarının kanı çekilmiş**, her tarafı zangır zangır titriyordu. Torik’in orada oluşuna hayret edemeyecek derecede şaşkın bir hali vardı. Odanın bir köşesinde şezlongun üzerine **yığıldı**, kaldı”
(Talu, 1974: 90).

Bir mizah çeşidi olan nükteler, içinde fazlaca söz sanatı barındırması açısından diğer mizah çeşitlerinden ayrılır. Nüktelerde en çok kullanılan söz sanatlarından biri, mecaz-ı mürseldir. Aşağıdaki nükte örneğinde, “ele güne karşı ben okuyacağım” ifadesi mecaz anlamda kullanılmıştır. Zira burada “okumak” eylemine, “dövmek” anlamına gelecek şekilde yer verilmiştir. Bunun yanı sıra “güvey koymak”, “davul patlattırmak”, “meclisi idare kapısına kadar götürmek” ifadeleri de mecaz anlamda kullanılmıştır. Gerçekte, güvey konulmaz ve davul da patlattırılmaz. Meclis ifadesinde ise meclisin içindeki vekiller, kastedilmiştir. Komiği yakalama noktasında birçok mecaz-ı mürsel sanatına yer verilen nükte örneği, şöyledir:

“- Daha duur, keremkarım efendim! Bitmedi. Ben velinimeti, kendi elimle **meclisi idare kapısına kadar götüreceğim. Rütbe, nişan menşurlarımı, ele güne karşı ben okuyacağım. En hansa ve müstesna eşraf kızı ile güvey koyup** pilavımı, zerdesini elceğizimle dağıtacağım. Bir kapının önünde yirmi tane **davul patlattırmazsam**, yuh ervahıma” (Talu, 1956: 102).

Gül koklamak deyimi, mecaz anlamıyla kullanıldığında genellikle aldatmak anlamına gelir. Aşağıdaki örnekte, karısını, onu aldatmadığına inandırmaya çalışan Çömlekoğlu, bu durumu, “ben senin üzerine gül koklar mıyım” diyerek ifade eder:

“Deli misin karıcığım? Ben senin üzerine **gül koklar mıyım**” (Talu, 1945: 28).

Bir kişinin bir apartmanı gözünün tutması mümkün değildir. Zira göz, görmek eylemini gerçekleştirir, bir şey tutamaz. Aşağıdaki örnekte, mecaz-ı mürsel sanatının kullanımıyla bu durum olası gibi gösterilmiştir. Komiğin yakalanması noktasında “gözü tutmak” deyimine yer verilen örnek, şöyledir:

“Eski Talimhanenin arasına kurulmuş koca mahallede hiçbir apartmanı **gözü tutmuyordu**” (Talu, 1945: 32).

Başka bir örnekte, mecaz-ı mürsel sanatı açısından oldukça fazla kullanımın yer aldığı görülür. “Baş başa vermek”, “çare aramak” ve “bir baltaya sap olmak” deyimlerinin yanı sıra “kapılandırmak” tabiriyle de mecaz-ı mürsel sanatı yapılmış, komik bu şekilde yakalanmaya çalışılmıştır:

“ Çocuğun bu avareliği devam ederse birçok fena şeylere; içkiye, kumara alışması ihtimali olduğunu nasılsa düşünen ana baba bir gün **baş başa verip** saatlerce **çare aradılar** ve nihayet büyüklerden birine yalvarıp Fahrettin’i bir memuriyete **kapılandırmağa**, bir **baltaya sap etmeğe** karar verdiler” (Talu, 1945: 135).

Mecaz-ı mürsel sanatının kullanıldığı bazı örneklerde, teşbih sanatına da yer verildiği görülür. Birden fazla sanatla komiğin yakalanmaya çalışıldığı bir örnekte, Fettah Ağa’nın bakışları bir kedinin ciğer gördüğünde sergilediği bakışlara, benzetilmiştir. Yan gözle bakmak gibi mecaz bir ifadeye de yer verilen örnek, şu şekildedir:

“Bu esnada başvekil ile yaveri kırali Fettah Ağa kedi ciğerine bakar gibi **yan gözle bakıyorlardı**” (Talu, 1944: 134).

Nabza göre şerbet vermek deyimini, bir kişinin çevresindeki kişilerin karakter ve durumlarına göre şekil almasını ve içinde bulunduğu her durumu onların hoşuna gidecek şekilde anlatmasını ifade eder. Aşağıdaki örnekte bu anlamda kullanılan deyimle, mecaz-ı mürsel sanatından yararlanılmış, komik bu şekilde ortaya çıkmıştır:

“Haydi haydi yine **nabzıma göre verecek şerbeti buldun**” (Talu, 1944: 153).

3.6. CİNAS (EŞ ADLİLİK)

Cinas, “aynı forma fakat farklı anlama sahip sözcükleri bir arada kullanma sanatıdır. Cinasta, iki ayrı anlam bir tek ses biçiminde birleştirilir. Bir başka deyişle iki düşünce zinciri bir ses düğümüyle birbirine bağlanır. İki değişik kavram sahasını

beklenmedik bir şekilde bir araya getiren bu sanat, yarattığı uyumsuzlukla kişinin kolayca gülmesini sağlar” (Usta, 2009: 99).

İskender Pala cinaslı kelimelerin bir cümlede toplanmasına “tecnis (cinas yapma)” denildiğini belirtir. “Söz arasında bir yolunu bulup çok anlamlı bir kelimeyi her defasında ayrı anlama gelecek şekilde tekrarlamak, kelimeleri cinaslı kullanmak demektir. Özellikle mizahi konularda okuyucuyu oyalar. Nükte ve inceliğe yola açarak hoş bir fikir oyunu yaratır” (Pala, 2004: 157).

Çiğdem Usta cinas sanatının mizah metinlerinde nasıl yer aldığını göstermek amacıyla bir fıkradan örnek vermiştir:

“İdris babasına sordu:

- Halide Edip Adıvar kimdi, buba?

- Böyyük **yazardu**. Öldi, dedi babası. İdris şaşırıldı:

- O da küçük **yazsaydu**, buba, daa” (Usta, 2009: 99).

Talu'nun mizahi romanlarında cinas sanatın genellikle şiir ya da türküler içinde yer alır. Cinasların yapıldığı bölümlerde, ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımından da yararlanılmıştır.

Meşhedi Arslan Peşinde romanından verilecek aşağıdaki örnekte, birinci cümlede “konsole etmek”, eylemiyle “kötülemek” anlamı ifade edilirken ikinci cümlede “konsole et, dolaba et, nereye edersen et” denilerek “etmek” eylemiyle “işemek” anlamı, ifade edilmiştir. Böylece komik, cinası-ı tam kullanılarak yakalanmıştır:

“- Sanki, cenabını (**konsole**) **etmek** için söyleorum, dedi.

-**Konsole et, dolaba et, nereye edersen et**. Sade üstüne tüğ, dikme. Hem bana bak ahbar. Biz seninle evvelden kavilleşmedik mi? Hani ya sen bana böyle anlamadığım dilden konuşmayacaktın” (Talu, 1944: 96).

Meşhedi ile Devriâlem romanından verilecek bir örnekte, Doğu Anadolu'da bir çalgı türü olan “tar” kelimesi cinaslı bir şekilde kullanılmıştır. “Tar” kelimesinin “mantar” kelimesinin içinde yer almasıyla cinas, ortaya çıkar. Birinci dizede yer alan

“tar atmak”, “tar çalmak” anlamını karşılarken; “mantar atmak”, “uydurmak” anlamını karşılar:

“**Tar atar**... Ah tar atar!
Bizim hacı Meşhedî
Durmadañ, **man...tar atar!**
Yar, hey” (Talu, 1974: 200).

Türküler, maniler, tekerlemeler, bilmeceler cinas sanatının kullanımı açısından oldukça fazla tercih edilen nazım biçimleridir. Talu’nun mizahi romanlarında, cinas sanatının genellikle bu nazım biçimlerinin içinde yer aldığı görülür. Aşağıdaki örnekte, bir manide geçen “yar adın” ve “yaradın” sözcükleri cinaslı bir şekilde kullanılmıştır. Maninin birinci dizesinde, “yar” ve “adın” sözcükleri gerçek anlamıyla kullanılırken ikinci dizede “yaradın” sözcüğü, “yarar sağlamak” anlamıyla kullanılmıştır. Komiğin bir mani içerisinde geçen cinasla yakalanmaya çalışıldığı örnek, şu şekildedir:

“Adam, aman. **Yar adın**
Ben besledim, büyüttüm, düşmanlara **yaradın;**
Töbe olsun anarsam hiçbir daha yar, adın!
Yar. Adam, aman” (Talu, 1934: 156).

Papeloğlu romanında cinas sanatıyla komiğin yakalandığı bir diyalogda, “çek bakalım” ifadesi, “gitmek” anlamında; “Allah çektirmesin” ifadesi, “Allah, acı yaşatmasın” anlamında kullanılır:

“- Aşağı yukarı. Haydi, **çek bakalım!**
- Allah, **çektirmesin!** Çınçın” (Talu, 1956: 224).

Talu’nun romanlarından verilecek başka bir örnekte, “kıymak” eylemine, cinas sanatı kullanılarak yer verilmiştir. Bu eylem birinci kullanımda, “nikâhlanmak”; ikinci kullanımda “öldürmek” anlamındadır. Komiğin yakalanması noktasında cinas

sanatının yanı sıra “gaco” ve “aftos” gibi argo tabirlere de yer verilen örnek şu şekildedir:

“ – Misk! İstanbul’da bu usül olsa, hafta sekiz, gün on dokuz, bu abd-i âciz gerdeğe girerdim. Hoş, orada da böyle muvakkat zaman için **gaco** bulmak mümkün. Velâkin nikâhı, teyze hanım **kıyar**, sonra da **aftos** adamın canına **kıyar**” (Talu, 1974: 234).

Kodaman, isimli romanda, cinasın tercih edildiği bir manide, “anlamak” eylemi, birinci ve ikinci dizede, gerçek anlamıyla yer alır. Üçüncü dizede “yan” kelimesiyle birleşen “anlar” sözcüğü “yananlar” halini alır ve yine gerçek anlamda kullanılır. Komiğin cinas sanatı vasıtasıyla ortaya çıktığı mani örneği, şöyledir:

“Üzerine dikilen hayran nazarlardan hoşlandığını belli eden bir tavırla derken okumağa başladı:
Adam aman. Yar anlar.
Her sözüm cevahirdir, onu anlayan **anlar**;
Böyle gönülden söyler aşk adına **yananlar**!
Yar, hey” (Talu, 1934: 155).

Aşağıdaki örnekte, “yar” ve “ağyar” kelimesi aynı cümlede cinaslı bir biçimde kullanılmıştır. “Yar” kelimesi, “sevgili” anlamına gelirken “ağyar” kelimesi “yabancı” anlamındadır:

“İzzeti Efendi, bir miktar nazlanmak istiyordu.
-Barışmak sonraya kalsın, dedi. Ben şimdi **yar** ve **ağyara** karşı Satılmış Efendi’nin ayağına gidip de teveccühünü dilenemem. Sanatım ve mevkiim, buna müsait değildir.
Hele bir kere dediklerimi yapsın, sonra görüşürüz” (Talu, 1956: 158).

Komiği yakalama noktasında, cinas sanatının tercih edildiği başka bir örnekte, “sen edin” ve “senedin” sözcüklerinin bir arada kullanımına rastlanır. Aşağıdaki örnekte, “Resmi belge” anlamına gelen “senet” sözcüğüyle “edinmek” anlamına gelen “sen edin” sözcüğü farklı anlamlar taşır. Bu sözcüklerin bir mani içerisinde, anlamları farklı olacak şekilde tekrar edilmesi, cinas sanatıyla komiğin ortaya çıkmasını sağlar:

“Adam aman. Senedin.
O yar benim dersin, var mı elinde **senedin?**
Kanaryama gös dikme, bir kumru da **sen edin**” (Talu, 1934: 155).

Cem Dilçin, cinasların yazılışları açısından yediye ayrıldığını belirtir. Dilçin’in bahsettiği cinaslardan biri, cinas-ı tamdır. Cinas-ı tam, “söylenişleri ve yazılışları bir, anlamları ayrı iki sözcükle yapılan cinastır” (Dilçin, 2005: 467). Aşağıdaki parçada, “atarım” kelimesi cinaslı bir şekilde kullanılmıştır. Atarım sözcüğü, ikinci diyalogda, “bir yerden uzaklaştırmak” anlamıyla yer alır. Aynı sözcük, üçüncü diyalogda, “uydurmak” anlamını ifade eder. Komiği yakalama noktasında cinas-ı tamdan yararlanılan parça, şöyledir:

Kodaman, soğukkanlılığını şimdilik muhafaza ediyordu.
- Çıkmazsam ne olur, diye sordu.
- Zor ile **atarım**, dışarıya, melun.
- **Atma**, be hocam. Din kardeşiyiz, yahu!
- Bak hele! Daha halen söylenir!
- Ne yapalım, anam babam? Elbet bir işimiz var ki buraya düştük. Yoksam, kendi isteğimizle böyle yere gelir de senin antika laflarına kulak mı tutardık
- Neye sormadın?
- Kimden sorayım, a iki gözümün elifi? Buranın garibiyiz. Mahpustan çıkalı, daha dün bir bugün iki. Tanıdığımız yok ki. Varsa da bizi görünce başlarını öte yana döndürüyorlar” (Talu, 1934: 89).

Cinas-ı tam kullanılarak yapılan bir başka bölüme, *Meşhedi Arslan Peşinde* romanında rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, “tepelerim” sözcüğü, ilk olarak “kızmak, dövmek” anlamını, ikinci olarak “sinirli olmak” anlamını ifade eder:

“ – Kes traşı! **Tepelerim**. Zaten bütün cinler **tepemde**” (Talu, 1944: 98).

Cem Dilçin’in sınıflamasına giren cinas çeşitlerinden biri de cinas-ı nâkıstır. Cinas-ı nâkıs, “Cinaslı sözcüklerden birinde fazla bir harf bulunan cinastır” (Dilçin, 2005: 473). Cinas-ı nâkısı fazla harfin başta, ortada ya da sonda olmasına göre üçe ayıran yazar, cinas-ı mutarrafi, şu şekilde açıklar: “Cinaslı sözcüklerden birinin

başında fazla bir harf bulunan cinastır” (Dilçin, 2005: 473). Dilçin’in bahsettiği bu cinas çeşidine, Ercüment Ekrem Talu’nun mizahi romanlarında rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, “edersin” ve “dersin” sözcükleri cinaslı bir şekilde kullanılmış, böylece Dilçin’in cinas-ı mutarraf şeklinde açıkladığı cinasla komik, ortaya çıkmıştır:

“Emeti Hanım, biraz mırın kırın etti. Rızasını vermekte epey tereddüt gösterdi. Kızcağız parada pulda değildi. Varacağı kocanın gösterişli ve yakışıklı olmasını istiyordu. Öteden beri kendisine akıl hocalığı eden naibin üvey kızı, ne yaptı, yaptı, Emeti’nin son direnmelerini de yendi.

Kardeş, diyordu. Herif seni görünce bayılır. Kendini dirhem dirhem satarsın. Döşegini ayırır, ikide bir de hastalık bahane **edersin**. Beni İstanbul’a götür, hekime hocaya baktır, okut **dersin**. Bir kerecik İstanbul’a kapağı attın mı? Kekka! Artık oraya dönmem, diyerekten ayak dirersin. San orada bir ev tutar, sen de bakarsın keyfine”

(Talu, 1956: 111).

Cinasın kullanıldığı başka bir bölümde, bu sanatın yanı sıra komiği yakalamak için argo ve mecaz sanatından da yararlanılmıştır:

“Akşam oluyordu. Bilâram saatlerce yol yürümekten bitap düşen Cicimama kuvayı seferiyesi istirahat etmek için kraldan bir işaret bekliyordu. İstanbul’da Üsküdar’dan ta Şile’ye kadar bir solukta taban tepmeğe alışmış olan Torik, hâlbuki hiç oralarda değildi. Sırım gibi sert ve kavi bacakları daha bir bu kadar yol yürüyecek istidatta idi fakat (Makoko) bir aralık yanına geldi. Berayı ihtiram yere diz çöküp bozuk Arapçasıyla bir şeyler mırıldandı. Birinci Torik hazretleri **çar** ve **nâçar** yine Mikâil’in tercümanlığına arzı iftikar ederek:

- Bana bak, ahbar, diye seslendi. Bu **aval** neler **yumurtluyor** yine. Gel, dinle bana haber ver” (Talu, 1944:149-150).

Komiğin etkisini arttırmak için mizah yazarları zaman zaman birçok unsuru bir arada kullanırlar. Aşağıdaki bölümde, “iken” ve “diken” sözcükleriyle bir cinas-ı mutarraf örneğine yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Meşhedi Cafer ve Torik Necmi’nin, Karagöz ve Hacivat’ın atışmalarını hatırlatan bir diyalog içine girmeleri komiğin etkisinin artmasını sağlar. Bir şarkıya da yer verilen bölümde, bu şarkı içinde bazı ses ve heceler, tekrar edilmiş, böylece tekrar sanatından yararlanılmıştır. Güzel olmayan bu şarkıyı, Cicimama halkının beğenmesiyle paradoksal bir durum ortaya çıkmış, sonuç olarak pek çok unsur, komiğin etkisinin artmasını sağlamıştır:

“Bu sözler, arkadaşlarına işeret oldu. Daha canlı, daha cesurane adımlar atmağa başladılar.

Mikail, bir aralık kralın yanına sokuldu.

- Bir ordu, ne vakit marebeye gider ise müzik ile gitmelidir ki yorgunluk duymasın, dedi. Emir buyurun da askere yürek vermek için hepimiz de bir türkü çağıralım.

Torik, cevap verdi:

- Muvafık. Haydin bir şey tutturalım. İntihap edin. Hangi türkü olsun? Sen söyle moruk!
- Özüm, diyem? Başüstüne.

Meşhedi, mahut: ‘Nane suyu, nane şeker’ makamiyle şu güfteyi, tutturdurdu:

Çölde aslan avlar iken

Ayağıma battı diken

Torik, derhal müdahale etti:

- Üçüncü kafiye aynasız gelecek. Vazgeç moruk, diye bağırdı. Hem bunun havası, yürütücü değil, uyutucu be. Bak, ben esnemeğe başladım bile. Haydi Fettah, sen bir şey uydur.

- Paş utsunda, haha!

Arnavut, nağmeleri uzata uzata okumağa başladı:

Ey, ye, ye, ye, ye, ey!

Ali Paşa...şa!

...ti ta..şa!

Ye mori, ye, ye, ye!

Keçi b...ki saçma!

...tün varsa kaçma!

Ye mori, ye, ye, ye, ey!

Elbasanın tavası.. i.. i..

Gosinanın havası

Ketencılar kapusunda

Yaparlar koz helvası.. i..!

Ye mori, ye, ye, ye, ey!

Martinimde fişek yok,

Yatacaım döşek yok,

Uzak yola gidemem,

Günç at yok, eşek yok!

Yu mori, yu, yu, yu!

Haydi mori, yu, yu, yu!

E.....y!

- Çuş..! ulan, yaylada koyun mu güdüyorsun be? Bu ne biçim edebiyat? Ne çeşit hava?

Torik Necmi'nin bu tarifi, Fattah'ın gücüne gitti.

- Beyenmedim mi, bire? Dedi. Bu, bizim en dokunaklı turçi ustunda huydurulmuş muçemmel hedebiyandan, fıkdanı hasebile bak, nasıl o hançisi bir ordu, ayaklarını huydurturturmuş da, yürüyor efendim bilaçis.

Filhakika bu yabani nağmeler, (cicimama) cengâverlerinin hoşuna gitmiş, hep birden bir nevi kılıç-kalkan oyununa başlamışlardı. Hatta içlerinde nakaratı ezberleyip tekrar edenler bile vardı:

Ye mori, ye, ye.. ey!

Torik, karşısında icmai ümmet görünce boyun eğmeğe mecbur oldu

- **Haydi öyle ise dedi. Cicimama'nın milli marşı da bu oluversin”**

(Talu, 1944: 145-146).

Talu'nun *Papeloğlu* romanından verilecek bir örnekte “açmak” eylemi cinas sanatıyla kullanılmıştır. Açmak sözcüğü, ilk olarak “sürdürmek, devam ettirmek” anlamını, ikinci olarak “hareket” anlamını ifade eder. Komiği ortaya çıkarma noktasında cinasın yanı sıra Satılmış ve İzzeti Efendi'nin karşılıklı konuşmalarının da etkili olduğu bölüm, şöyledir:

“Vergi kâtibi, kendini erkân minderinin üstüne atıverdi ve
 -Öf, dedi. Keratalar, beni kızdırdılar. Az kaldı bir tarafıma iniyordu
 -Hayır ola? Gene ne oldu?
 -Ne olacak? Hükümetten geçerken yeni kaymakamı bir tebrik edeyim, dedim. Yanına çıktım. Orada İttihat ve Terakki müfettişlerinden biri oturuyormuş. Mübaheseye tutuştuk. Laf lafı **açtı**. Ben de malum a sözünü esirgeyen takımdan olmadığım için **açtım** ağzımı, yumdum gözümü.
 -Ey, sonra?
 -Sonrası bütün geçen hadiselerin cemiyetin gevşekliğinden öteye beriye tayin ettikleri ciğeri beş para etmez istibdat artığı heriflerin halk üzerinde yaptığı fena tesirlerden ileri geldiğini bağıra bağıra söyledim.
 -O ne dedi?
 -Ne diyecek? Hakikat inkâr edilir mi? Güneş, balçıkla sıvanır mı, hiç? Sustu. Derken bir aralık bu hadise faillerini asacağız, demez mi?
 -Ey?
 -Eysi, o zaman gözüm, döndü işte! Ben bilirsin ki şiddet taraftarı olmakla beraber ifrattan daima ihtiraz ederim. Gene ağzıma geleni söyledikten sonra kaymakamın masasından bir kâğıt çektim, derhal istifamı yazıp müfettiş olacak herifin eline tutuşturdum. Arkamdan türlü diller, döktü yalvardı, yakardı. Eteğime sarıldı amma nafîle! Şimdiden sonra İzzetiyi fenerle arayıp bulsunlar. Geçmiş ola!
 -Ülen, iyi etmedin be İzzet!
 -Yoo. Ben dünyada her şeye boyun eğirim, lakin kanaatlerimi, haysiyetimi hiçbir şeye feda edemem. Ben bu uğurda zindanları bile göze aldırılmış adamım!
 Zavallı Satılmış bu palavralara inanmıştı. Ve içinden daha ziyade irticaa meyyal olduğundan, İzzeti Efendi'ye karşı gönlünde yeniden muhabbet uyanmıştı.
 -İyi ettin, düzüler, dedi. Senin gibi efendiden adama da yakışan bu idi, İzzet”
 (Talu, 1956: 179-180).

3.7. ARGO

Mizah yazarları, mizahı ortaya çıkarma noktasında, argoya başvururlar. Çiğdem Usta'ya göre, “mizah yazarının mensup olduğu kesim ve mizacı kadar, mizah konusu olan kişinin özellikleri de argo kullanımını etkilemektedir” (Usta: Mizah Dilinin Gizemi,101). Argonun mizah metinlerinde kullanılması yazarın bu konuda kabiliyetli olmasını gerektirir. Zira yerinde kullanılmayan argo, komiğin ortaya çıkmasında etkili olmayacaktır. Özmen'e göre, mizah metinleri içinde kullanılan argoda, bir zekâ pırıltısı vardır. “Argoyu da küfrü de mizah sınırları içine çeken, kullanımdaki zekâ pırıltısı, buluş, ironi ve taşı gediğe koyma gibi özelliklerdir” (Özmen, 1996: 912).

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında bir mizah ögesi olarak argodan çokça yararlanılmıştır. Özellikle bazı romanlarda yer alan bazı tiplerin konuşmalarında, sık sık argo kullanılmıştır. Talu'nun romanlarında en çok yer verilen argo sözcüklerden biri “nah” kelimesidir. Nah, Türkçe'nin Argo Sözlüğü'ne göre, “bir el işaretiyle birlikte herhangi bir eylemin olumlu biçiminden önce yer aldığı ‘yapamazsın’ anlamında kullanılır” (Püsküllüoğlu, 1996: 139). Komiği yakalamak için argonun kullanıldığı örnek, şöyledir:

“Hem bir mangaldaki ateşler çatırdama ile hemencecik yangın çıkacak değil a! Koltuk kapının üzerinde rahmetli Turakeş keremi efendinin bergüzarı bir “Ya hafız” levhası durur, duruyor. Ateş bu levhadan korkar. **Nah!** İnamazsanız bakın: Kıvılcımlar, bu yana değil de eski (Basiret) matbaasının kırmızı badanalı duvarına doğru savruluyor” (Talu, 1956: 12).

Argonun bir tip konuşurularak sıkça kullanıldığı bir bölüme, *Çömlekoğlu ve Ailesi* romanında rastlanır. Adı geçen romanda, Çömlekoğlu'nun oğlunun konuşmalarında, komiği yakalamak için argodan yararlanılmıştır. Argo kullanılarak “karı”, “moruk”, “herif”, “zılgıt”, “yuh”, “fitil” sözcüklerine yer verilmiştir:

“O sırada oğlan da dışarıda idi. Anasının ters cevabını o da işitmişti. Kız kardeşine sordu:
 - **Karı**, öfkeli galiba? Deminden **morukla** hırlaşıyordun. **Herif**, **zılgıtı** vermiş olmalı.
 - Sen ne biliyorsun?
 - **Moruk**, sabaha karşı **zom** gelmiş. Gece barda imiş, elâlem. **Gacolarla** cümbüş etmiş. **Karı** da işi çakmış, **moruğa** çatmış sabah sabah. Odada ağız dalaşı ederlerken kapıdan dinledim. .
 - Anlamadım dediğini. Ne yapmış, biybam?
 Oğlan, kızdı:
 - **Yuh** kafana be! Anlamıyacak ne var? Moruk, dün gece **zamparalıkta** imiş. İçmiş, eğlenmiş. Sabaha karşı **fitil** gibi sarhoş dönmüş. İnek de çakmış bunu; kavga ettiler. Şimdi anladın mı” (Talu, 1945: 118-119).

Meşhedi Arslan Peşinde romanından verilecek bir örnekte, komiği yakalamak için “dinim hakkı için” gibi argo bir tabirin yanı sıra “maraz”, sözcüğüne de yer verilir. Maraz sözcüğü, Argo Sözlüğüne göre “gürültü, patırtı” (Püsküllüoğlu, 2012: 132) anlamına gelir:

“**Dinim hakkı için.** Bir daha geriye dönmek lafını ederseniz, **maraza** çıkar. Bir defa mademki kalkıp geldiği bu **geçmiş rastıklı** aslanları rasgetirinceye kadar gideceğiz. **Geçmişine yandıklarımın** kökü kurumadı ya? Elbette yarın sabahacak bir tanesi karşımıza çıkar” (Talu, 1944: 90).

Meşhedi serilerinde, argo kullanılarak konuşturulan tip, Torik Necmi tipidir. Torik Necmi'nin içinde argo sözcüğün yer almadığı hemen hemen hiçbir diyalogu yoktur. Aşağıdaki örnekte, Torik Necmi, “ulan”, “kandilini üfürdüğüm”, “herif” gibi argo sözcüklerle konuşmuş ve komik, bu şekilde ortaya çıkmıştır:

“Savulun! Suratınızın ortalık yerine inirim ha, diye bağırdı. **Ulan!** Benden ne istiyorsunuz? Elin gavurunu aslan ağzından kurtardım da kabahat mi oldu be? Bir kere ne oldu ne bitti, sorup anlamak yok mu? **Kandilini üfürdüğümün** Tahtakale artıkları sizi! Ulan, macuncu bozması **herifler**” (Talu, 1944: 86).

Kodaman romanında yer alan bir bölümde, “nah”, “metelik”, “ulan”, “hırbo”, “saloz”, gibi argo sözcükler, yer alır. Birbirine yakın anlamlar taşıyan hırbo ve saloz kelimelerinin anlamları argo sözlüğe göre, “aptal, sersem, salak, ahmak, alık, kaba saba kimse”ler (Püsküllüoğlu, 2012: 95-158) için kullanılır. Komik unsurunun argoyla yakalandığı bölüm şöyledir:

“Kendisine çığırkanlık eden çocuk, ötekilere hitaben:
- **Nah!** Bu da oynayacak bizlen, dedi. Haydın şimdi baştan başlıyoruz.
Hep birden Kodaman'ın başına üşüştüler, oyunun nasıl oynandığını öğretiyorlardı. Her kafadan bir ses çıkıyordu.
Meteliği duvara **çakarsın.** Şöyle.
- Sus, **ulan!** Öyle değil. Bak bana: şimdi şu onluk değil mi?
- Haydisene, be! **hırbo.** Onluğun ne olduğunu bilmiyor mu o?
- Karışma. Sersem!
- Sersem senin gibi olur! **Saloz** sen de!
- Vallahi ağabine söylerim.
- Söyle! Ağabimden kimin korktuğu var?
Kodaman, sakın dinliyordu. Çığırkan arkadaşlarını susturdu” (Talu, 1934: 27-28).

Romanlarda komiğin zaman zaman birden çok unsurla ortaya çıktığı görülür. Aşağıdaki örnekte, komiğin ortaya çıkması için argonun yanı sıra ağız-lehçe kullanımına da yer verilmiştir. *Meşhedi Cafer*, bozuk bir Azeri lehçesiyle Torik Necmi ise argoyle konuşturulmuştur. Torik Necmi'nin söylediği “moruk” sözcüğü *Türkçe'nin Argo Sözlüğü'ne* göre, “yaşı oldukça ilerlemiş erkek, yaşlı, ihtiyar erkek”

(Püsküllüoğlu, 2012: 136) demektir. Herifçiöğulları ise “beklenmedik bir davranışta bulunan ya da öfke duyulan bir adamdan söz edilirken kullanılır” (Püsküllüoğlu, 2012: 94). Komiği yakalamak için “datlı dil yılanı delükten çığartır” ifadesiyle bir atasözüne de yer verilen diyaloglarda, komiğin ortaya çıkmasında, bahsedilen iki unsurun kullanımını, oldukça etkili olmuştur:

“Torik Efendi! **İle bilesen** Mikail ile **bağban** Fettah Ağa özümüzle bile **gelüpdirler**.
 - **Hay yaaşşsa, moruk!** Ölme de sürün inşallah! Ellerinin kopacağı varsa nurdan kopsun emi? Öteki ne ise ne ama, Ermeni’yi nasıl yola getirdin merak ediyorum?
 -Basbayağı getürmüşem. **Datlı dil, yılanı delükten çığartır**. Ağa!
 - **Allah da senin cevizini kırsın, moruk!** Beni öyle sevindirdin ki zengin olursam seni ayda bir tek yırtık **papelle yanına ser dalkavuk alırım**.
 - Eskik olmayasen!
 Toriğin şerrinden kurtulmak için böyle bir oyun tertip ettiklerinden dolayı kendi aralarında gülüşüp duran Mikail, Meşhedi ve Arnavut Fettah, günü gelip de hazırlandıkları zaman kendilerini tüfeksiz gören Necmi, bunların niyetlerini azıcık sezer gibi oldu.
 - **Ulan, herifçiöğulları!** Böyle ellerinizi, kollarınızı sallayarak **langa** bostanına **hıyar** yemeye mi gidiyorsunuz? Hani silahlarınız.
 Onun bu sualinden, içine şüphe girdiğini hissedenden Mikâil:
 - **Zannetmişiz ki cenabın hazır edeceksin dei, onun için almadık, dedi. Maheze, şincik gider getiririm**” (Talu, 1944: 89).

Meşhedi ile Devriâlem romanında yer verilen bir bölümde, “moruk”, “aval”, “dikizlemek”, “andavallı”, gibi argo sözcükler kullanılmıştır. Argo sözlüğe göre birbirine yakın anlamlar taşıyan aval ve andavallı, “saflığı aptallık derecesinde olan, bön, şaşkın, aptal kimse” (Püsküllüoğlu, 2012: 31) demektir. Dikizlemek, “gizlice gözetlemek, sezdirmeden belli etmeden bakmak” (Püsküllüoğlu, 2012: 62) anlamına gelir. Bu sözcükler ve Torik Necmi’nin kaba konuşmalarıyla komiğin ortaya çıktığı bölüm, şöyledir:

“ Benim yanımda oturan Torik, bana, usulca:
 -**Moruğa** kismet çıktı, dedi. Karı, boyuna **dikizliyor**. Gözlerine kitaksi. (!) ne yapayım ki **aval** oralarda değil... Dalgada. Ben olsaydım, çoktan anlaştıktı.
 - O, kocakarı ayol!
 - Olsun! Etin bayatı iyidir; gevrek olur. Arının erbabı bu çiçekten daha bir teneke abal alır. Yanaklarına bak. Ferik elması gibi!
 - Hay miden kurusun Torik!
 - Bu işin mideyle alışverişi yok ki babacığım. Herhalde bizim hacı **andavallıda** bir dirhem akıl olsa bu kelepiri kaçırılmazdı. Biraz daha aldırılmayacak olursa kortaya ben

başlıyorum. Ne olursa olsun, bu geçmişine yandığının gurbette açlık canıma tak etti” (Talu, 1974: 34).

Kodaman isimli romanda, argo sözcüklerin ağır bastığı bir söylemle konuşturulan tip, *Kodaman*'dır. Aşağıdaki örnekte, Şeyhülislamla diyaloglarına yer verilen *Kodaman*, karşısındakinin kim olduğunu önemsemeden kendi üslubu ile yani içinde argo ve küfür bulunan cümlelerle, konuşur. Argo sözlüğe göre *Kodaman*'ın kullandığı “dinine yandığının” ifadesi, “kızgınlığı dile getiren bir sövgü sözüdür” (Püsküllüoğlu, 2012: 62). *Cebellezi* kelimesi, “kendinin olmayan bir şeyi alıp cebine atma, karşılıksız olarak elde etme, kolayca kazanma, çalma anlamlarına gelen uydurma bir sözcüktür” (Püsküllüoğlu, 2012: 46-47). *Hırbo* sözcüğü ise “sövgü sözü olarak aptal, sersem, salak, ahmak, alık, kaba saba kimse” (Püsküllüoğlu, 2012: 95) için kullanılır. *Komiğin* *Kodaman*'ın söylediği argo ve küfürlü söylemlerle ortaya çıktığı örnek, şu şekildedir:

“*Kodaman*, annesinin akıbetinden ziyade şeyhülislam kapısının malına müdahalesinden müteessir olmuştu.

- Tuh! **Dinine yandığının**, diyordu. Anam fakirhane köşelerinde sürünsün, ben sokaklarda dolaşayım. Sonra benim evimi bilmem kime kiralsınlar, parasını da **cebellezi**. Yağma yok

(...)

Kodaman, bunlardan bir tanesinin hizasına gelince durdu. Oldukça sert bir tavırla:

- Bana bak **moruk**, dedi. Burada yetimlerin işine hangi canına yandığının **herifi** bakıyor?

Odacı, afalladı. Kırk beş senedir, bu yerde hizmet ediyordu. Bu yolda hitap eden bir eshabı mesalihe siftah rast gelmişti. Hayretini geçirip de cevap vermeye vakit bulamadan, *Kodaman*, bir daha çattı:

- Ulan **hırbo**! Niye cevap vermiyorsun? Senin de dilini bay Kassam mı yuttu yoksa? Zavallı ihtiyar, biraz daha tereddüt ederse dayak yiyeceğini anlamıştı. Eliyle iki kapı ilerisini işaret etti:

- Aha. Orası!

- Ha, şöyle! Eksik olma, hıyar ağa

(...)

Kodaman, hasır döşeli odanın ortasında durmuş, kımıldamıyordu. Softa onun çayle bihareket duruşunu korkuya hamlederek, perdeyi yükseltti:

- Çık, diyorum sana be adam, anlamadım mı? Seni def ve tard etmeğe hademe mi celbedelim?

O vakit *Kodaman*, güldü.

- Yavaş gel, be hocam, dedi. Kimi kovuursun karşıdan? Senin babanın **iti** mi var, burada? Yoksam Çukurovada Dombay mı sürüyorsun?

Softa, köpürdü. Oturduğu yerde horoz gibi çırpınarak:

- Hele bakindi şu nabakâra, diye haykırdı. Kimin huzurunda olduğunu biliyor musun, habis? Bay hazretleri görmüyor musun? Sende ar ve haya yok mu? Defol oradan! Terbiyesiz **herif**, sen de!

(Talu, 1934: 87-89).

Yukarıda da bahsedildiği gibi *Meşhedi* serilerinde, içinde argo ve küfür bulunan ifadelerle konuşturulan tip, Torik Necmi tipidir. Talu'nun diğer mizahi roman tipleriyle kıyaslandığında daha tipik bir argo söylem içinde bulunan Torik Necmi, aşağıdaki bölümde, “aftos, zula etmek, enayi pilakisi” gibi kelimeleri, kullanmıştır. *Türkçe'nin Argo Sözlüğü*'ne göre, Yunanca bir kelime olan aftos, “sevgili, kapatma, metres, oynaş” (Püsküllüoğlu, 2012: 20) demektir. Zula etmek, “gizli bir yere koymak, saklamak” (Püsküllüoğlu, 2012: 194) anlamına gelirken enayi pilakisi, “ kolayca aldatılabilen, aşırı ölçüde aptal, bön, avanak” (Püsküllüoğlu, 2012: 69) kimseleri ifade etmek için kullanılır:

“- Tabi kaçırmam. Ben enayi miyim? **Aftosu** adamakıllı sızdırıp papellerini **zula etmeden** ben zor bırakırım. Haydi sana uğurlar olsun, beybaba! **Moruğa** selam söyle (...)

- Nasıl olduysa oldu, dedi. Tüydüm ya, işte o kadar! **Herifler** de amma **enayi pilakisi** şeylermiş, ha! Dünya yüzünde, **enayiliğin** kökü kurusa bu **heriflerde** döl yetişir” (Talu, 1974: 53-87).

Mal sözcüğü, günümüzde çokça kullanılan bir argo sözcüktür. *Papeloğlu*, romanında yer alan bir bölümde, komiği yakalamak için bu sözcük, kullanılır. Mal, “aşağılık, bayağı, kötü kimseleri” (Püsküllüoğlu, 2012: 130) ifade eder. Argo bir ifadenin yanı sıra “ayağını tetik al”, “başını yıkmak”, gibi mecaz söylemlere de yer verilen bölüm, şöyledir:

“Adamcağız, damadının hesabına mahcup oluyor, vapurun güvertesinde süklüm püklüm duruyordu. Adem Bey, kendisine veda için elini uzatırken:

- Darılma amma, Hacı Bey, dedi. Senin damat **malmış**, **mal**. **Ayağını tetik al**, yarın öbür gün senin de **başını yıkmamın**” (Talu, 1956: 139).

Komiği ortaya çıkarmak için argo, kafiye ve tekririn birlikte kullanıldığı bir örnekte, “kıç attıran” gibi bir ifadeye yer verilmiştir. Argo sözlüğe göre kıç attırmak, “bir şeyi aşmak, ondan üstün olmak, onu geride bırakmak” (Püsküllüoğlu, 2012:

118) anlamına gelir. Bu ifadenin yanı sıra “haaaayt” sözcüğünün tekrarı ve “karada aslan, dereye sırtlan” ifadesinin kafiyeli kullanımı da komik unsurun oluşmasını sağlar:

“Nazarı dikkat celbetmek, fiyaka satmak için yolda, muayyen noktalar vardı. Aksaray karakolu, Hasanpaşa karakolu, Serasker kapısı, Babiâli, Yenicami, Karaköy meydanındaki Aziziye karakolu, Tophane, Beyoğlunda Yeni Çarşı köşesi, Taksim Meydanı, Harbiye. Buralara gelince:

-Haaaaaaayt! Haaaayt! **Karada aslan...Dereye sırtlan...**Dünyaya **kıç attıran**, Horhor çeşmeliii...Haaaayt!

Diye basıyorlardı, narayı. Ve her geçtikleri yerde serasker paşasından, en küçük kalem efendilerine kadar herkes pencereye atılıyor, bu yiğit delikanlıların, **afili** geçişlerini, hayran seyrediyorlardı” (Talu, 1934: 100).

Komiğin argonun yanı sıra başka unsurlarla yakalanmaya çalışıldığı bir bölüme, yine *Kodaman* romanında rastlanır. Aşağıdaki bölümde, argonun yanı sıra tekrar ve ağız kullanımını da komiği ortaya çıkaran etkenlerdendir. *Türkçe'nin Argo Sözlüğü*'ne göre gaco, “kadın sevgili, dost, metres” (Püsküllüoğlu, 2012: 80); üfürmek, “esrar çekmek” (Püsküllüoğlu, 2012: 183); kandil, “çok sarhoş” (Püsküllüoğlu, 2012: 109); kıyak, “benzerlerinden üstün olan, çok güzel, çok iyi, çok hoş” (Püsküllüoğlu, 2012: 121); demektir. “Yallah” kelimesine yer verilerek tekrar sanatından da yararlanan bölümde, Bayan Sürpük'ün konuşTURULMASIYLA ağız-lehçesel dil kullanımından da istifade edilmiştir:

- **Bayim Yaşar. Sürpik, canlan, ciğeriye sana fenadır. He mi?**

- **Kale, Yaşar! Kakohrono nahis! Sana sevdalanmısım vresi! Gel, opezeyim. M..m..a!**

- Durun, ulan! Yiyecek misiniz beni, köpoğlunun **gacoları**? İbrahim be! Oradan bir tek doldur da, ilet bu yana. Sen de vur bakayım bir iki telli, zurnacıbaşı. **Üfürürüm yoksam kandilini. O..o..h! Yallah, yallah, yallah ya heeey!**

- Ah, benim **kıyıklardan kıyak** bayim. Senin karşında kıvırmayıp kimlerin önünde kıvırayım? Seni ilen oluncaz, coşkunluk yüreğimin tak dibinden geloor.

(...)

Paytak İbrahim'e gelince bu yaşça hepsinden büyüktü. Gün görmüştü. O vakitler (on ikiler) diye İstanbul'da nam vermiş kabadayılar zümresinde kendisini tanıyanlar, kendisiyle kahvede oturmağa sohbet etmeğe tenezzül edenler vardı. İbrahim, bu sayede ufak bir şöret edinmişti. Başka takımlarda, omuzdaşlar arasında bir ihtilaf çıksa İbrahim, tecrübesi, nüfuzu ve muhakemesiyle **racon keserdi**. Bütün İstanbul tulumbacıları, İbrahim ağabeyi sayarlardı” (Talu, 1934: 105-108).

Komiği yakalamak için zaman zaman argo sözcük kullanımının bir cümlede yoğunlaştığı görülür. Aşağıdaki örnekte, bir cümle içerisinde yer alan “racon kesmek”, “perdah etmek” ifadeleri, argo ifadelerdir. Racon kesmek, “belirli bir konuda kural koymak, yöntem saptamak” (Püsküllüoğlu, 2012: 155) anlamına gelir. Perdah ise “asılsız, uydurma söz, yalan” (Püsküllüoğlu, 2012: 150) demektir:

“- Üf, aman, beybaba! Yine **racon kesmeğe** başladın. Amma sıkı **perdah** ediyorsun. Suratımın derisi yüzüldü” (Talu, 1974: 128).

Argo ve küfrün birlikte kullanımı, komik unsurun ortaya çıkmasında daha etkili olmaktadır. Aşağıdaki örnekte, “kıyak” gibi bir argo sözcüğün yanı sıra “dinine yanmak” gibi bir küfre de yer verilmiştir:

“Pepron teyze, gelecek belanın devadımile yaklaştığını görüyordu. Yapışık gibi durduğu duvar dibinden, yalvarmağa başladı:
- Etme, eyleme yaşar bayım. Hem kendini hem de kul kurbanın Pepronunun başını nara yakma. Yukarıda oturan menşur on ikilerden Çerkes Hurşit’tir. **Kıyak** belalı şeydir. Sayılı fırtınadır. Tak tabanının dibini öpeyim: uyuyan yılanın kuyruğuna basma.
(...)
Ve gür sesiyle aşağıdan yukarıya seslendi.
-Marika, Marika! Haydi in, bekliyorum. **Dinine, imanına yandığının kahpesi**”
(Talu, 1934: 116).

Argo ve başka unsurlarla komiğin ortaya çıkarıldığı bir örneğe, *Meşhedi ile Devriâlem* romanında rastlanır. Aşağıdaki bölümde, “uçlan”, “ölüsü kınalı”, “mandepsi”, “kofti”, “aval”, “enayi pilakisi”, “tüymek”, “kodes”, “mangiz” gibi argo sözcüklerin yanı sıra “alayı numaralı. Ben de aklıma gelen numarayı attım” ifadesiyle cinas sanatı kullanılmıştır. Cinaz, bir sözcüğün farklı anlamlarda kullanılmasıyla yapılır. Bahsedilen örnekte numara sözcüğü, birinci cümlede gerçek anlamını, ikinci cümlede “oyun” anlamını ifade eder:

“- Beybaba, dedi. Benim pasaportum sende kaldıydı. Hemen şimdi bana **uçlan**.
- Ne oluyor? Ne yapacaksın?
- **Ölüsü kınalı** kamarot beni **mandepsiye** bastırıldı. Vapurdan dört sandık konyak çıkarırken siviller enseledi.
- Hani ya? Nerede?

- Sandıkları aldılar, sonra da benden adres sordular. Bereket ki buralarda sokakların adı yok: **Alayı numaralı. Ben de aklıma gelen numarayı attım.**
- Senin adını filan sormadılar mı?
- Sordular. Bir **kofiti** de onun için attım.
- Ne dedin?
- Onların anlayacağı gibi bir isim söyledim: Müsyü Karnaval
- Nereden aklına geldi?
- ‘**Aval**’dan! **Herifleri** karşımda **enayi pilakisi** gibi görünce başka bir laf bulamadım ki... Bir defter çıkardılar, yazdılar, çizdiler, bıraktılar.
- E, şimdi pasaportu ne yapacaksın?
- Budala mıyım, burada oturayım? Yarın şığ diye tuttular mı, haydi **kodeşe!** Ömrüm oldukça maydonoz tarlası gibi gölgede mi yaşayacağım? Sen şimdi masalı bırakta bana çabuk pasaportu ver. Ben **tüyeyim.** Paralar sana ananın ak sütü gibi helal olsun. Ben de idare edecek kadar **mangiz** var” (Talu, 1974: 143-144).

Komiği yakalamak için argo ve küfrün birlikte kullanıldığı bir bölüm, *Meşhedi ile Devriâlem* romanında yer almıştır. Aşağıdaki örnekte, “moruk”, “saloz”, “herif”, “gaco” “papel” gibi argo sözcüklerin yanı sıra “hastir ulan” gibi küfürlü bir ifadeye de yer verilmiştir. Yukarıda verilen örneklerde yer almayan papel, “bir liralık kâğıt para” (Püsküllüoğlu, 2012: 147) demektir. Argo ve küfrün yanı sıra Meşhedi Cafer tipinin söylediği “yoğ” sözcüklerinin tekrarının da komiğin ortaya çıkmasında etkili olduğu örnek, şöyledir:

- “Biz nargileyi kâğıda sararken Meşhedi, hırladı:
- İlle benim kalyanım harda götürürsün? Kalyanım giden de özüm neyler? Elyanım **yoğ**, kalyanım **yoğ**...Canımı bile alasız da.
- Bunun cevabını Torik, verdi:
- Ulan **moruk**, şimdi başlarım nargilenin lülesinden ha! Millet, burada **kokozluktan** papağan gibi efkarlanırken senin tömbeki ile keyif çatmanı mı düşüneceğiz, be? **Salozluk** edip de elin **gacosuna papelleri** kaptırmayaydın! Balyoz suratlı **herif**, sen de! Meşhedi, bu hakaret dolu sözleri reddecek oldu:
- Torik Efendi, haddini bilüp eyle danışasan!
- **Hastir ulan**” (Talu, 1974: 162-163).

Komik unsurun ortaya çıkmasında cümle sonunda kafiyeli sözcük kullanımı oldukça etkili olmaktadır. Aşağıdaki örnekte, bu kullanımın yanı sıra tekrar ve argoya da yer verilmiştir. Tekrifle “hamıstaş” sözcüğü aynı cümle içinde iki kez tekrarlanırken “Eli kuru, kıcı yaş” ifadesiyle de argo sanatından yararlanılmıştır. Hamıstaş ve yaş sözcükleriyle kafiyeli bir söyleminde kullanıldığı örnek, şu şekildedir:

“Zaten Satılmış, ticaret micaret düşünecek halde değildi. Kendisinin bizzat itiraf ettiği gibi **yalaz yalaz** yanıyordu. Olga'nın ev içerisinde hizmetini görmek, alışverişine bakmak ve aralıkta kendisini gözetmek üzerine kahyamsı bir adam tutmuştu. Bu Kateon adında yaşlı bir Ermeni idi. Kıbar düşkünü olduğunu söylüyordu. Filhakika çocukluğunda bir iki sene frerler mektebinde okumuş, Duyunu Umumiye hizmetine girmiş, orada mukayyitlik falan etmiş kimsesiz olduğundan yaşlanınca açığa çıkarılıp tekaüt edilmişti. Düyunu Umumiye idaresinin iki çeşit tekaüt usulü vardı. Bir kısım memurlar, devletin tekaüt sandığına iştirak ederler, nizami aylık alırlardı. Bir kısmı da (ihtiyat müessesati) denilen hususi bir sandığa bağlı idiler. Bunlara da hizmetleri nisbetinde, tekaüt oldukları zaman, bir ikramiye verilir, nisbetleri kesilirdi. Kateon Efendi, işte bu ikinci kısım memurlardandı. İkramesini alınca bunu işletmek için Pangaltıda bir tütüncü ve aktar dükkânı açmış, iki yıl içinde sermayeyi kediye yükletip: **“Hamıstaş, hamıstaş. Eli kuru, kıcı yaş. Orta yerde sipsivri kalvermişti”**

(Talu, 1956: 221-222).

3.8. SAPMALAR

Son yıllarda yapılan araştırmalar, şiir dilinde görülen sapmaların gülmece dilinde de var olduğunu ortaya koymaktadır. Ünsal Özünlü *Edebiyatta Dil Kullanımları* adlı eserinde, sapmanın türleri hakkında geniş bilgi verir. Özünlü'ye göre, “şiir alanındaki çalışmalarıyla tanınan Leech'in sapma konusunda önemli katkıları olmuştur. O, sapmanın şu türlerini belirler: Sesbilimsel, Sözlüksel, Dilbilgisel, Yazımsal, Anlamsal sapmalar. Bunların dışında, sözdizimsel, lehçesel ve tarihsel sapmalardan da söz edilebilir” (Özünlü, 1997: 132).

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında, sapma çeşitlerinden ses sapmasına sıkça yer verildiği görülür. Bu sapmanın dışında ses sapmasıyla ilgili birkaç örneğe de rastlanır. Bu nedenle “Sapmalar” başlıklı bölümde, Talu'nun romanlarında bulunan bu iki sapma çeşidinden bahsedilecektir.

3.8.1 Ses Sapması:

Doğan Aksan'a göre, “bu sapma çeşidi, muhtelif amaçlarla ölçünlü (ortak) dildeki göstergelerin ses açısından değiştirilmesiyle oluşur.” Aksan'ın tespitinden yola çıkarak dilde var olan kelimelerde, bazı ses değişiklikleri ve ses olaylarına başvurularak ses sapmalarına başvurulduğunu söylemek mümkündür. Talu'nun romanlarında, bir mizah ögesi olarak ses sapmalarından çokça yararlanılmıştır. Özellikle lehçe ve ağız kullanımıyla komiğin yakalanmaya çalışıldığı bölümlerde ses

sapmalarına yer verilmiştir. Ses sapmalarına yer verilen bölümlerde, Türkçe'nin ünlü düşmesinden, göçüşmeye; ünsüz düşmesinden ünsüz yumuşamasına kadar pek çok ses olayından yararlanıldığı görülür.

Papeloğlu romanından verilecek aşağıdaki örnekte komik, Anadolu ağzının kullanımıyla yakalanmaya çalışılır. Yazar, bunu gerçekleştirebilmek için ses sapmalarından yararlanmıştır. Bu noktada, “k” sesleri “g”-“h” sesine, “memleket” kelimesi “metatez-göçüşme” yoluyla “melmekete”, “sonra” kelimesi “sornama”, “eğri” sözcüğü ise “ergi” sözcüğüne dönüşür:

“Derken kapı yoldaşlarından biri yanına geliyordu:

- **Ülen** Satılmış! Burada daha ne **deyi** oturuyon? **Gah, get, efendüme deyim, melmekete. Emicem** İdris Fakının **Kezibana biyol nikahı gıy. Sornam da Garagöz oğlunun tarlasını neyini satıylermiş, nektupte yazıyler, efendime deyim, onları al, ek, biç, otur. Nideceğin odacılıhta galup? Ahıl mı ki?**

(...)

- **Beğim, dedi.** Hakkını helal **it. Ben melmekete gidiyom gayrı.** Daha çalışmayacağım. Bu haberi, efendi hazretleri ciddi bir esefle karşıladı.

- Hayır ola, oğlum? Bu ani kararın **acap** saiki ne ola?

- **Heç! Biyol, varam da baham diyim.**

- Lakin fakire kalırsa bu doğru bir şey değil.

- **Ergisi doğrusu bu beğim.** Burada **sılıldum**” (Talu, 1956: 61).

Ses sapmalarıyla komiğin yakalandığı başka bir örnekte, Rum ağzı ve Anadolu ağzının birlikte kullanımıyla komik yakalanır. Aşağıdaki örnekte, Rum ağzıyla konuşan Bayan Sürpük, “beyim” yerine “bayim”, “öpeceğim” yerine “öpezeyim”, “geliyor” yerine “gelloor”, “Yaşar” yerine “Yasar” der. Bayan Sürpük’le konuşan Kodaman ise Anadolu ağzına yakın bir söylemle “İbrahim” yerine “İbraam”, “yoksa” yerine “yoksam” der. Ses sapmalarıyla pek çok kelimenin değiştirildiği örnek, şöyledir:

“- **Bayim Yasar.** Sürpik **canıylan ciğeri**ilen sana fedadır. **He mi?**

- Kale, Yasar! Kakohrono nahis! Sana **sevdalanmısım** vresi. Gel, **opezeyim.** M..m..a!

- Durun ulan. Yiyecek misiniz beni, köpoğlunun gacoları? **İbram be!** Oradan bir tek doldur da ilet bu yana, sen de vur bakayım bir iki telli, zurnacı başı. Üfürürüm yoksam kandilini. O..o..h! yallah, yallah, yallah, ya, heey!

- Ah, benim kıyıklardan kıyak **bayim.** Senin karşında kıvırmayıp kimlerin önünde kıvırayım? Seni ilen **oluncaz,** coşkunluk yüreğimin tak dibinden **gelloor**”

(Talu, 1934: 106).

Meşhedi Arslan Peşinde isimli romanda, ses sapmalarıyla sözcükler değiştirilerek kullanılır ve komik, bu şekilde yakalanmaya çalışılır. Aşağıdaki örnekte, Arnavut Fettah Ağa ve İran’lı Meşhedi Cafer’in diyaloglarında, birçok kelime, öz halinden uzaklaşarak farklı şekilde yer almıştır. Arnavut Fettah Ağa’nın konuşmalarında, “eşek” kelimesi, ünsüz türemesiyle “yeşek” haline dönüşür. Bunun yanı sıra “bahçe”, “baçe”; “gelirsin”, “celirsin”; “çöl”, “çol”; “oldu”, “uldu”; “günlük”, cünlük; “gittik”, “cittik”; “memleket”, “memleçet” şeklinde kullanılır. Azeri leheçesi ve Türkiye Türkçesi karışımı bir dille konuşan Meşhedi Cafer’in konuşmalarında ise “yok”, “yoh”; “kaldım”, “galdım”; “olurum”, “olurem”; “aklım”, “ahlım”; “açlık”, “açlıh”; “ben”, “men”; “kan”, “gan”; “kuş”, “guş” haline dönüşür. Komiğin bahsedilen ses sapmaları ve Meşhedi Cafer’in söylediği şiirle yakalanmaya çalışıldığı örnek şu şekildedir:

“ Kafilenin en önünde giden Fettah Ağa da şöyle düşünüyordu:

- Hoh mori! Fettah! **Yeşek** oğlu **yeşek**. Ne bırakırsın senin **baçe**, **celirsin**, **efenduna söyleyim**, **çol ortasında? Uldu** mu sana olanlar? Yiyecek seni aslanlar ve dahi filler, kaplanlar. **İçi cunluk** yol gittik **sizleyor** tabanlar. Hem daha da bitmemiş çilemiz **muslumanlar!** Bu **cidişle bilaçis** bize rahmet okusun, yanımda **memleçette** sağ ve salim kalanlar.

Meşhedi Cafer’in derdi başkaydı. Ömrün sonuna yaklaştığı kanaatinin verdiği meyusiyetle bütün safahatı hayatına gözlerinin önünde resmigeçit yaptırmıştı. Bu safhlar, teker teker tecessüm ederken içlerinden bir tanesini Paris’te Elyan Hanım’la muaşakalarına taalluk edenini seçmiş, onun üzerinde tevakkuf etmişti. Çöl ortasında aç ve susuz can verirken, en son düşüncesinin hayatında bu en çok sevdiği kadına ait olmasını istiyordu. Son nefesle birlikte çölün kızgın bir fırın ağzını andıran ufuklarına sevgilisinin ismini nazmen haykıracaktı. Başı yerde giderken zihninde, şu beyitleri tasarşıyordu:

Tümmekim **yoh** kalyanda
Galagaldım meydanda!
 Çöllerde, mürt **olurem**.
Ahlım, fikrim Elyan’da

Açlıh yetti canıma
 Torik girdi **ganıma**
Harda men gavuşayım
 Sevgili Elyanım’a

Hey çöllerin **guşları**
 Kimi ak, kimi sarı!
 Menden selam aparın
Görürsez eğer **yârı!**

Kerem **gimin yanmışem**
Ganlara boyanmışem

Bunca il hasretine
Men nasıl dayanmışem (Talu, 1944: 101-102).

Meşhedi ile Devriâlem romanında da Meşhedi Cafer'in konuşmalarında, ses sapmalarına yer verilmiştir. Meşhedi Cafer konuşturularak “çok”, “çoh”; “kalk”, “gah”; “onsuz”, “osuz”; “öyle”, “eyle”; şekline dönüşür. Bunun yanı sıra aşağıdaki örnekte, iki metatez-göçüşme, vardır. Metatezle “avrat” kelimesi “arvat”, “eksik” kelimesi “eskik” olmuştur. Komiği yakalamak için Meşhedi Cafer'in konuşmalarının yanı sıra, Fransız Elyan Hanım'ın söylediği Fransızca cümlelerin Türkçe karşılıklarına, parantez içinde yer verilmiştir:

“Çekkirge'fendi! **Beyle** güzaf **dime**. Elyan Hanım özümün nur-u çeşmi, mürğ-u dili, bade-i cüygüniydi. **Men anı çoh sevirem**. Andan cüda düşende bimar **olurem**. **Yahşi arvatti**.

- Allah başışlasın!

- **Eskik olmayasan! Beyle yahşi** kelim **edesen ki mesrur olam**. **İndi gah, gezmeğe** gidelim.

- Bu karı da beraber mi?

- **Beli. Osuz** özüm **heç** bir yere **gitmenem**. **Eyle** değil mi Elyan Hanım?

- **Jö nō sepa sö-kil di, me sa metagal! Vıy mon gro koşan!** (Ne söylediğini bilmiyorum ama bence fark etmez. Evet koca domuzum!), dedi” (Talu, 1974: 80).

Meşhedi serilerinde, Meşhedi Cafer'in Elyan Hanım'a olan aşkı, komiğin yakalanmasında, bir araç olarak kullanılmıştır. Aşağıdaki örnekte, Elyan ile Meşhedi'nin aşkını bir gazeteciye anlatan Çekirge Efendi, hem Meşhedi'nin hem de Elyan Hanım'ın ağzından şiirler söyler. Onların ağzını taklit ederken ses sapmalarından yararlanır. Bunun yanı sıra aşağıdaki örnekte, bir deyişimden de söz etmek mümkündür.

Çiğdem Usta'nın *Mizah Dilinin Gizemi* isimli eserinde yer verdiği terimlerden biri olan deyişim, adı geçen eserde, şu şekilde tanımlanmıştır: “Önemsiz bir içerik, yüceltilmiş bir biçimle verilirse; ciddi bir biçim teklifsiz bir içerikle doldurulursa komik olur. İşte mizah sayfalarında, bazen bir düşünceyi mizahi bir üslupla ifade etmek için kalıplaşmış sözler, deyimler, atasözleri, tanımlar, yargılar, sloganlar,

şarkılar ve öğütlerin değiştirildiği; teklifsiz bir içerikle doldurulduğu görülür. Bu oyun, değiştirim terimiyle karşılanacaktır” (Usta, 2009: 110).

Aşağıdaki örnekte, Meşhedî ve Elyan’ın aşkı Leyla ve Mecnun ya da Kerem ile Aslı’nın aşkı gibi yüceltilmiştir. Ünlü bir destandan bir parçaya yer veriliyormuş gibi başlayan bölüm, “ELYAN İLE MEŞHEDİ’DEN BİR PARÇA” başlığını alır. Bunun yanı sıra zaman zaman şiirler söyleyen Meşhedî, baba tarafından Hafız-ı Şirazi, anne tarafından Hayyam’ın torunu olarak gösterilmiştir. Meşhedî’yi nitelikli bir kişi gibi göstermek için eğitim hayatını da değiştiren yazar, mübalağa sanatından da yararlanmıştır. Komiği yakalama noktasında değiştirim ve mübalağa sanatının yanı sıra ses sapmalarına da yer verilen örnekte, “öyle” kelimesindeki “ö” sesi, “e” sesine, titremek” sözcüğündeki “t” sesi “d” sesine dönüşür. “Yüreğimi” kelimesindeki “y” sesi düşerek “üreğimi” şeklini almıştır. “Ben” kelimesinin “men” halini aldığı bölümde, “bahçe” kelimesindeki “h” sesi yumuşayarak “ğ” sesine dönüşür. Çekirge Efendi ile röportaj yapan İngiliz gazeteci Mister Fulispit’in konuşturulmasıyla “mühim”, “muyihim”; “vereyim”, “vereğim”; “birazcık”, “birazcık”; şeklini alır. Komiği ortaya çıkarmak için “değiştirim”, “komik şiir”, “mübalağa” ve “ses sapmaları”ndan yararlanan örnek, şöyledir:

“ELYAN İLE MEŞHEDİ’DEN BİR PARÇA

‘..Ol esnada Elyan Hanım Meşhedî Mirza’nın giryanlığın görüp ve yanına varıp elini omzuna koyup ‘Ay **menin canım ne diye giryan olupsun?’ dedikte Meşhedî, ‘nice giryan olmayım. Özün mahtabı, benim cemalimden, bülbülü benim güftarımdan, kebabi benim ciğerimden çoh sevirsen’ deyip** aldı sazı eline, görelim ne söyledi:

Ay Elyan’ım Elyan’ım.
Men aşkınla püryanım!
Seni eyle görende,
Ditreyüptür her yanım

Sen özge **biçimdesen**
 Can **kimin içimdesen**
Menden ırağa düşende,
 Ne **bilürem kimdesen?**

Çerağ kimin yanirem
Gappaçahlar sanirem,
Anın için özünü
 Kendimden **gışanirem**

Deyüp, kesti. Bunun üzerine Elyan Hanım, âşık-ı giryan ve nalânının boynuna kollarını **dolayüp** ve kendisine envayi nüvazişlere gark **edüp** aldı sazın ele, bakalım ne söyledi:

Yaz **gelüp** güller açar,
Havada **guşlar** uçar
Senin **beyle** ağlaman
Galbime matem saçar

Peştemali hareli
Değmedi ağyar eli
Üreğimi sorarsen
Yar elinden **yareli**

Bülbül çiler seherde
Garşuki bağçelerde
Eller şenlik **edüptür**
Menim yârim kederde

Deyüp kesti'

Her kelimeyi tekrarlatarak birer birer kaydeden Mister Fulispit cenapları ben burada durunca sordu:

- Bu kadar mı?

- Bu kadar olur mu? Koskoca destan. Fakat ben size gelişigüzel bir yerini okuyuverdim. Nasıl beğendiniz mi?

- Enfes! Hemen yarından tezi yok, bunun **hakkında** bir makale **yazıp** Londra'nın en **miyuhim** edebi mecmualarından birine **vereğim**. Bana Meşhedî Cafer Efendi'nin **hayatini birazcık anlatır misiniz?**

- Baş üstüne aziz üstat!

Biraz durdum, düşündüm. Sonra aklımda tasarladığım şu uydurma bilgileri verdim:

- **Meşhedî Cafer Akayı Hemadani Hazretleri İran'da, Hemedan şehrinde dünyaya gelmişlerdir. Baba tarafından Hafız-ı Şirazi'nin, ana tarafından da Hayyam'ın torunudur.**

- Oooo?

- **Evet. Küçük yaşında İstanbul'a gelip Valde Hanım'da eğitim ve öğretim görmüştür. Sonra memlekete dönüp önce Ahbar-ı Drug (Yalan Haberler) adında bir gazete yayınlamağa başlamış, fakat bazı büyüklerin hışımına uğrayarak tekrar İstanbul'da avdet etmiştir. Orada yirmi seneden beri yerleşen Meşhedî, Filorinalı Nâzım takma adıyla birçok şiirler yazarak meşhur olmuştur**

- Teşekkür ederim.

Sayın profesör benden bu bilgileri aldıktan sonra defterini kapadı, cebine koydu, Allah'a ısmarladık deyip ayrıldı. Bizim de artık otele dönme zamanımız gelmişti. Boylu boyunca masanın altına yuvarlanıp horul horul uyuyan Meşhedî'yi dürttüm:

- **Kalk, Meşhedî! Bak artık büyük adam oldun.**

Gözlerini açmadan, homurdanır gibi cevap verdi:

- **Yoh! Men sarhoş olmişem!**

- Senin söylemene lüzüm yok. Belli. Görüyorum. Haydi kalk da gidelim!

Davetimi sağlamlaştırmak için ötesine berisine indirdiğim muştaların tesiriyle uyandı, ayağa kalkmak istedi. Fakat doğrulur doğrulmaz başı döndü, sendeledi ve tekrar yüzükoyun yere kapanmasıyla birlikte mükemmel ve alaturka bir kokteyl numunesi çıkardı.

Talaş kutusuyla süpürge elinde koşan garsonun yardımıyla Meşhedî'yi yerden kaldırdım. Yüzünü, tepesini ıslatarak bir parça ayılttıktan sonra kapının önünden bir otomobile bindirerek otele götürdüm" (Talu, 1974: 121-122).

Çömlekoğlu ve Ailesi isimli romandan verilecek bir bölümde, Ermeni Simsar Osep Ağa, romanda kapıcı olarak yer alan kişi ve Mösyö Kaço arasında geçen

konuşmalarda komiği yakalamak için ses sapmalarından yararlanır. Osep Ağa'nın konuşturulmasıyla “faiz”, “fayız”; “ile”, “ilen”; “istiyorsun”, “isteoorsun”; “bugün”, “böğün”; “olmuyor”, “olmoor”; “dinliyorum”, “diğneorum”; “yoksa”, “yoksam”; şeklini alır. Anadolu ağzına yakın bir şekilde konuşturulan kapıcı ise “ülen”i, “ulan”; “vakit”i, “vahıt”; “apartman”ı, “aportuman”; “numara”yı, “lümere”; “çok”u, “çoh”; “lakırtı”yı, “lahırdı”; “domuzluk”u, “doğuzluğ” şeklinde değiştirerek söyler. Diyaloglarda dikkat çeken kelime “numara” kelimesidir. Zira numara kelimesi üç kez değiştirilerek “lümere”, “numero”, ve “nomra” biçimine sokulmuştur. Diyaloglara sonradan katılan Mösyö Kaço'nun konuşmalarında, “apartman” kelimesi “aperteman”, “eşya” kelimesi “esya”, “göreceksin” kelimesi “görezeksin”, “saat” kelimesi “sahat”, “İtalyan” kelimesi “Talyan” şeklinde söylenmiş, böylece ses sapmalarının sık kullanımıyla komik unsur güçlendirilmiştir. Metatez-Göçüşmeyle “hayret” kelimesinin “haryet” şeklini aldığı ve pek çok ses sapmasıyla komiğin ortaya çıktığı bölüm şöyledir:

“ Kapıcı, işte bu çoktanberidir tanıdığı Osep ağayı gitti buldu. Simsar bir köşede yağlı kâğıtlarla remi oynuyordu. Kapıcı bir müddet alaka ile oyunu takip eder göründü. Sonra bir aralık Oseb'in çolak kolunu tuttu.

- Sana **biyol diyeceğim** var.

- Nedir? Söyle **bakayim**.

- Hususi konuşacağım.

- Nedir **gene? Fayız ilen** para **istoorsun?**

Kapıcı kızdı:

- **Ülen**, dedi. Ben senden ne **vahıt** para istedim?

- Yok. Ne bileyim. **Böğünlerde**, bana başka laf eden **olmoor** da onu için sival etmişim.

Oyun masasından kalktı, kapıcıyı işaret edip bir kenara çekti. Tenha bir masanın başında karşı karşıya oturdular.

- E, ne imiş diyeceğin? Seni **diğnoorum**.

- Bizim **aportumanın** dört **lümeresi dutuldu**.

- Hayırlısı olsun. Kim tuttu? Kaça tuttu?

- **Çoh** zengin, ama **çoh, çoh** zengin bir adam.

- Bana ne tealluku vardır?

- **Gardaşım: lahırdı etmeğe birahtıyorsun ki,**

- Sen de çabuk et. **Görmoorsun?** Onda beni oyuna **bekloorlar**.

- **Ölen** Osep! **Doğuzluğ** itme. Diyeceğim işte para var.

- Ne parası?

- Bizim yeni kiracı, **aportumanı** döşemek istiyor.

- Bana ne? Yorgancıyım ben.

- **Eyle** değil. **Mobilesi yoh**. Satın **almah** istiyor **hana!** Ben de dedüm ki: ‘Acele etme!

Ben sana elden düşme **âlesinden âle**, **hemi** de ucuz eşya **alurum**’, **dedüm**. **Gandı**.

Sinci bu işi **seniynen barabar hala**, **yola goyacağız**. **He mi?**

Simsar, işin ciddiyetini birdenbire kavrayıverdi, düşündü. Sonra tekrar kapıcıya döndü, sordu:

- Nasıl adamdır, seninki? Maldan **ağnar?** Fasafisodur **yoksam?**

Kapıcı, cevap verdi:

- **Yoh! Heç bişeyden ağnar kimi** değil.

- Dur, öyle ise!

Osep, yerinden fırladı. Az ötede tek başına nargile içen kıranta birinin yanına varıp ayakta durdu:

- **Müsü** Kaço!

- Oriste **musyu** Hosep!

- Pazar gününe kimin mezadı vardır **bilioorsun?**

- Pazar **gun?**

- He!

- Pazar **gun** var isto **Talimhana**. Nasıl derler? **Gobek aperteman eksi numero. Musyu** Palavrino **esyasi satiyor.**

- Tertipliyen kimdir **acap?**

- Na se haro, bilmiyorum. Ama ne zaman duvarda **yoksam** gazete içerde yılan okuyacaksın, **elbete görezeksin.**

- Mersi

- Tipeta, file mu!

Simsar, tekrar kapıcının yanına döndü.

- **Diğne** beni, dedi.

- **Diğneyorum.**

- Bu Pazar günü Talimanede, **Lamartindir. Ham Artindir?** Ne **karnagrısı** sokaktır? İşte orada, Göbekliyan **apartımanı** altı **nomroda talyan panger** Palvrinonun tekml eşyası mezat **oloor. Ağnoorsun?**

- He!

- Senin enayiyi, **sahat** on, on buçuk sularında **oraa** al, getir. Cebine bir iki bin **pangonot** koysun. Dosdoğru gelip beni bulsun. Erken erken ondayım, ben. Sen dikat et ki bir çam devirmesin. **Sankim** beni tesadüfi onda görmüş olacaksın. Evelinde sözümüz yoktur. **Ağnadım?**

- He!

- Beni görünce, **haryet** bilem edeceksin. Ağzın, karaya düşmüş **midyanın** kabuğu gibi açılacak ve kapanacak.

- Olur.

- Haydi, göreyim seni” (Talu, 1945: 43-45).

Papeloğlu romanından verilecek örnekte, Anadolu'nun bir kasabasında yaşayan Satılmış'ın konuşmalarında, ses sapmalarıyla birçok kelime değiştirilmiştir. Satılmış, konuşturularak “diyorsun”, “diyin”; “kız”, “gız”; “güzel”, “gözel”; “yazık”, “yazuh”; “benim”, “benüm”; “nefesim”, “nefesüm”; “bırak”, “bırah” şeklinde kullanılmıştır. Ünlü türemesiyle “masraflı” kelimesinin “masıraflı” olduğu diyaloglarda, “demek”, “di”; “karı”, “garı”; “ama”, “emme” halini alır. İki metatez örneğine aynı cümlede yer verilen diyaloglarda, “memleket” kelimesi “melmeket”, “eksik” kelimesi “eskik” şeklinde söylenmiştir. “Rahat” kelimesinin kelime başında ünsüz türemesiyle “irahat” olarak yer aldığı ve böylece komiğin Anadolu ağzının kullanımının içinde bulunan ses sapmalarıyla ortaya çıktığı örnek, şu şekildedir:

“ Satılmış, gözlerini iri iri açmış, sordu:

- Ne **diyin**, İzzet? **Gız** beni mi sevmiş?
 - Hem de ne türlü velinimet! Asli han gibi gözlerinden kanlı yaşlar akıtıyor. Geceleri: ‘Ah!’ ettiğinde kumrularından cevap alıyormuş.
 - Amanın! **Gız güzel mi kin?**
 - Sultan! İki gözüm. Huru cenan!
 - **Yazuh** be!
 - Allah, ömrünüzü müzdat eylesin, efendiciğim. Kalbinize göre versin inşallah. Ya! Ben bilirim velinimetimin bir kâni merhamet olduğunu.
 - **Ülen, bu menşur ohur kimin** lafları **bırah!** **Nirden** görmüş o **haspa beni?**
 - Bilmem, iki gözüm. O cihet, fakirin malumum değil.
 - Söyle de **ohutsunlar**, be!
 - Kime okutsunlar, keremkarım?
 - **Ülen melmeketta** hoca mı **eskik?**
- Bu samimi ifadeyi, vergi kâtibi şaka telakki ediyor, gülümsüyordu. Manalı, manalı:
- Onu ancak efendim okumalı ki şifayap olsun, dedi.
 - **Di bah, soyhaya! Benüm nefesüm** var mı?
 - (...)
 - Di!
 - Eli de boş değil. Ahlatözü çiftliğinin yarısı, aşağı Terselan değirmeni, dört beş parça tarla, urum mahallesinde bir bap kunduracı dükkânı, hep bu kızcağızın uhde-i tasarrufunda. Sandığında, sepetinde, cihazı da iğnesine, ipliğine kadar hazır, Allah’ı âlem beş on mangırcağızı da olsa gerek. Daha Allah’tan belanı mı istiyorsun be Müslüman?
 - **Garı, masırafı** olur be. **irahatım** geçer.
 - (...)
 - Ülen İzzet! **Gözel diyisin, emme. Gız bağa** varmaz.
 - A, destur. Kim demiş onu? Deminden beri kız sana vurgun, aşkından helak oluyor diye tellal çağırıyorum.
 - **Eyle** ise. İste, **baham**” (Talu, 1956: 113-115).

Çömlekoğlu ve Ailesi isimli romanda, Rumeli ağzına yer verilen bir bölümde, ses sapmalarından yararandığı görülür. Romanda Rumeli’li olarak geçen sadrazamın konuşturulmasıyla “gördüm”, “cürdüm”; “kibar”, “çibar”; “teveccühünüz”, “teveccühiniz”; “gönder”, “cünder” şeklini alır:

- “**Cürdüm** senin maadumu galiba. **Çibar** bir delikanlı, dedi.
- Hüsni teveccühiniz, paşa hazretleri.
- Koyalım mı Hariciyede.
- Allah, **umurler** versin efendim.
- **Cunder** yarın o **çapkini** bana.
- Baş üstünde efendim” (Talu, 1945: 136)

3.8.2 Sözcük Sapması

Şiir dilinde olduğu gibi mizah dilinde de sıkça kullanılan sözcük sapması, “dilde var olan kök ve eklerden veya hecelerden günlük dilde olmayan yeni sözcükler türetmekle ortaya çıkar” (İnce, 2002: 25). Usta’ya göre “mizahçı, dilde

beklenmeyen bir istimalle, hedef kişiyi şaşırtma amacındadır. Seyirci-okuyucunun günlük dilde hiç duymadığı bir sözcükle karşılaşması gerekli ortam sağlandığı takdirde, oldukça şaşırtıcı ve komik olmaktadır” (Usta, 2009: 121).

Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında, sözcük sapmalarından ses sapmalarına kıyasla daha az yararlanılmıştır. Aşağıdaki örnekte, bir Karagöz va Hacivat atışması gibi yer alan bölümde, Torik Necmi, konuşturularak bir isim yerine kullanılan “salakson”, “salaksın”, “kaçıksın”, “akılıson” sözcükleri, komiği oluşturmak için sözcük sapmasına başvurulduğunu gösterir:

“Bravo Mister **Salakson**.

- Ben değil, mister **salaksın**, ben **kaçıksın**.

- Biz de ikisi bir kapıya çıkar. Hepsi de tahta eksikliğinden ötürü olduğundan yanılıyorum, kusura bakma. Ey. Şimdi şu bavulun içinde, tütünden, sigaradan, dalgadan ne varsa çıkar görelim. Çok konuştuk.

- Tebeyko istiyorsun.

- Lebbeyk?

- Sigaret? Payıp?

- Sigaranın nesi ayıp be?

- Dimedim ayıp, payıp söyledim. Çıbuk!

- Hah. Aferin Mister **Avanakson!**

Amerikalı kızdı:

- Niçin benim adımı hep başka söyler?

- Dilim kayıyor, dedik a! Böyle aynasız isim taşıyan adamlar, kusura bakmazlar. Bak ben de Torik diye tanınmışım değil mi? Arkadaşlar, boyuna yanılırlar. Kimi palamut der, kimi Torik, kimi Altıparmak, kimi de Sivri. Bunların hepside aynı balığın adları olduğu için ben ne zaman ki (**Akılıson**) dersin, o vakit içerle. Uçlan bakayım sipsiyi.

- Sipsi? Nedir sipsi?

- Sigaranın adı bizim dilde sipsidir.

- O, yes” (Talu, 1944:134).

Meşhedi ile Devriâlem romanında, sözcük sapmasıyla salak kökünden “salakof” sözcüğü türetilmiş böylece sözcük sapmasıyla komik, yakalanmıştır:

“- Hay, bereket! Siftah, senden. Gir bakalım madam **salakof**” (Talu, 1974: 156).

Meşhedi ile Devriâlem romanında yer alan başka bir örnekte, sözcük sapmasından yararlanılarak “Yalan-Abad” kelimesiyle bir başkent ismi türetilmiştir:

“- Ülkenizin başkenti neresidir?
- **Yalan-Abad**” (Talu, 1974: 193).

3.9. ERCÜMENT EKREM TALU’NUN MİZAHİ ROMANLARINDA NESİR DİLİNİN KAYNAKLARI

Yazarlar, var olan kültürel ve estetik birikimden bir şekilde etkilenecek ya da yararlanarak eserlerini ortaya çıkarırlar. Gelenek ve sanatçı bağlamında ele alınan bu düşünceyi T. S. Eliot, “organik bütün” olarak ifade eder. Eliot’a göre sanatçı “organik bütün” fikrine ulaşmalı yani eski ile yeni arasındaki uyumu yakalamalı, keşfetmelidir. (Eliot, 1983: 19). Bahtiyar Aslan, eski ile yeninin hesaplaşmasının doğal olarak iki sonuç doğurduğunu belirtir. Bu sonuçlar, iki alanın ortaya çıkmasını sağlar. Bu iki alandan ilki; sanatçının organik bütün fikrine ulaşmasıyla beliren alandır. Bu alan “geleneksellik” ya da “gelenekçilik” olarak adlandırılır. İkinci alan ise geleneğe karşı durmayla ortaya çıkar. “Birbirinden tamamen farklı hatta birbirinin zıddı olan bu iki yaklaşımın buluştuğu nokta, ikisinin de aynı olgudan büyük birikimden, gelenekten hareket etmiş olmalarıdır. Dolayısıyla ikinci yaklaşımda söz konusu olduğu gibi geleneği reddetmenin bile onu ve onun gücünü tersinden de olsa tescil etmek anlamına geldiğini söylemek mümkündür.” (Aslan, 2012: 53-54)

Aslan’ın tespitlerinden anlaşılacağı üzere eski ile yeniyi organik bir bütünde buluşturma, yazar bu durumun farkında olsun ya da olmasın sanat yapıtlarında var olan bir durumdur. Edebiyat açısından değerlendirildiğinde, edebiyatın en önemli aracı olan dilin yazarın eserini ortaya çıkardığı zamandan çok daha önce var olması gerçeği bile yazarın bir şekilde gelenekten yararlandığını gösterir.

Gelenekten yararlanma düşüncesi, ana metinleri ortaya çıkarmıştır. Büyük birikim-gelenek hangi alanda olursa olsun varlığını ana metinler üzerinden sürdürür. Bahtiyar Aslan, Türk Edebiyatı için *Dede Korkut Anlatıları*, *Kutadgu Bilig*, *Hüsn ü Aşk*, *Leyla vü Mecnun Mesnevileri*, Süleyman Çelebi’nin *Mevlit*’i ve Evliya Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sinin ana metinlerden olduğunu belirtir. Yazar, bu listenin uzatılabileceğinden de bahseder. (Aslan, 2012: 54)

Ana metin, “kendinden hareketle yeni eserler türetilen metin demektir. Başka bir söyleyişle ana metin, yeni eserlerin türemesine imkân ve hız veren, katkıda bulunan; dolayısıyla böyle bir iktidarın sahibi olan metindir” (Aslan, 2012: 54). Ana metinler bir anlamda üretilen yeni eserlere kaynaklık ederler. Bu durum, bazen dil ve üslup özelliklerinden bazen de içerikten yararlanma şeklinde ortaya çıkar.

Gelenekten yararlanmayı yoğun bir şekilde yapmak isteyen yazarlar metinlerarasılığa başvururlar. Metinlerarasılık düşüncesi, yazınsal söylemlerin iç içe geçtiği, yazınsal metinlerin “çoksesli” olduğu ve bu nedenlerle de her yazınsal metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savına dayanır. Kubilay Aktulum’a göre, “Rus Biçimcilerinin biçimci çalışmalarından esinlenen, dili yalnızca bir araç olmaktan çıkararak aynı zamanda araştırma konusu yapan anlatıbilimciler ya da yazınbilimciler metni ayrışık parçaların yeni bir birleşim düzeni olarak algılayıp, önceki metinlere, söylemlere gönderme yapmayan metnin neredeyse olmadığı düşüncesinde birleşirler” (Aktulum, 1999: 7-8)

Metinlerarasılığı kullanarak gelenekten bilinçli bir şekilde yararlanmak isteyen yazar, bunu farklı amaçlarla yapabilir. Bir yazar metinlerarasılığı kullanırken kendinden önceki bir yazarla alay etmek, ona saygısını dile getirmek, onu izlemek ya da ondan ayrıldığını bildirmek amacıyla olabilir. Bu amaçla yararlandığı eserden alıntılar, anıştırmalar ve çeşitli anımsamalara başvurabilir. (Aktulum, 2012: 9)

Talu’nun gelenekten bilinçli bir şekilde yararlandığı eserleri *Evliyâ-yı Cedîd* serileridir. Yazarın mizahi romanlarının nesir dilinde de gelenekten yararlanmanın izlerini görmek mümkündür. Bu açıdan Talu’nun mizahi romanlarına bakıldığında onun sözlü gelenekten, Geleneksel Türk Tiyatrosu’na; Evliya Çelebi’nin üslubundan Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın söylemine kadar pek çok farklı kaynaktan beslendiği ortaya çıkar. Bütün bu kaynaklardan ilk olarak sözlü gelenekte var olan hikâyelerin yazıya geçirilmesiyle ortaya çıkan *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin ana metin olma bağlamında Talu’nun romanlarında nasıl bir etkisinin olabileceğini değerlendirmek yerinde olacaktır.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde mizah, genellikle üstünlük kuramına uygun bir şekilde yapılmıştır. Eserin Mukaddime bölümünde mizah, evlenilecek kadınlarla ilgili verilen nasihatlerde ortaya çıkar. Bu nasihatlerin dışında özellikle fiziksel

bozukluklardan bahsedilirken ya da düşmanların dininden bahsedilirken üstünlük kuramıyla açıklanabilecek mizah örneklerine yer verilmiştir. Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında mizah yapma noktasında, fiziksel bozuklukları dile getirme, ya da düşmanların dininden üstünlük kuramıyla açıklanabilecek şekilde bahsetme sıkça başvurulan bir durumdur.

Ahmet Özgür Güvenç'e göre, "Salur Kazan'ın evinin yağmalanmasını anlatan boyda mizah, düşmanın küçük düşürülmesiyle yapılmıştır. Başka bir ifadeyle mizah yapmak için üstünlük kuramına başvurulmuştur. Destan anlatıcısı tarafsız davranamayıp düşmanın Müslüman olmayışını dikkate alarak ondan 'pis dinli, din düşmanı' şeklindeki olumsuz ifadelerle bahsetmiştir. Buradaki pis dinli ifadesi hem düşmanı hem de düşmanın inandığı dini küçük göstermek amacıyla özellikle seçilmiştir." (Güvenç, 2011: 157)

Ercüment Ekrem Talu'nun *Meşhedi ile Devriâlem* isimli romanında da Fransızların dininden üstünlük kuramına uygun bir şekilde yerilerek bahsedilen bir bölüm vardır. Adı geçen romanda roman karakterlerinden Torik Necmi, Fransa'yı "dini b...lu memleket" diyerek hicveder:

"Ne olacak, tırnaklarına üfürdüğüm herifleri benim iptidadan üzerimi aradılar. Baktılar ki dünya kadar mangiz. İnsan panker olsa bu kadar çok dünyalık taşımaz. Sen de olsun şüphelenirsin. Ondan sonracağıma efendim, köyümsü bir kasabaya vardık. Oradan da haniya ilk çıktığımız liman yok mu? Oraya götürdüler. Ama, bunlar hep aynı gecede otomofille oluyor. Sana bir şey söyleyeyim ama hatırın kalmasın, beybaba. İnsanın bu **dini b...lu** memleket suç işleyesi geliyor" (Talu, 1974: 88).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde mizahın yapılma şekillerinden biri de fiziksel özelliklerin ifade edilmesiyle gerçekleşir. Fiziksel özelliklerin ifade edildiği bölümlerde mübalağa sanatının da kullanıldığı görülür. Komik, bahsedilen iki unsurun birleşmesiyle ortaya çıkar. Aşağıdaki bölümde, Kara Göne'nin fiziksel özellikleri tasvir edilirken mübalağa da yapılmıştır:

"Kara Dere ağzında Kadir veren, kara boğa derisinden beşiğinin örtüsü olan, hiddeti tutunca kara taşı kül eyleyen, bıyığını ensesinde yedi yerde düğümleyen, yiğitler ejderhası, Kazan Beyin kardeşi Kara Göne dörtlüna yetişti" (Ergin 1997: 113)

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında da fiziksel özelliklerin mübalağalı bir şekilde anlatıldığı bölümler vardır. *Meşhedi ile Devriâlem*

romanından verilecek aşağıdaki örnekte, Meşhedî Cafer'in fiziksel görüntüsü mübalağalı bir şekilde tasvir edilmiştir:

“Meşhedî Cafer başında kasket, boynunda dürbün, elinde bir fotoğraf makinesi, sakalının kınasını tazelemiş, gözlerine sürme çekmiş, müzelerde resimlerini gördüğümüz Asur hükümdarlarını andıran heybetli bir tavırla bu kimselerin ellerini sıkıyor, dileklerine münasip cevaplar veriyor, siparişlerini yazıyordu. O kadar uğraştığım halde kılık kıyafetini değiştirmemişim. Bizimle aynı vapurda yolculuk edecek olan birtakım yabancılar, tennureli (kaftan), çakşırlı (şalvar), üç renkte sakallı, başı kasketli bu acayıplerin acayıbi yolcunun kimliğini merakla birbirlerinden soruyorlar ve sonunda şunda karar kılıyorlardı: ‘Kimliğini gizleyerek seyahat eden bir Asya hükümdarı’ (Talu, 1974: 10).

Ahmet Özgür Güvenç, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde mübalağalı pek çok anlatımla karşılaştığını ve bu anlatımların mizaha yol açtığını belirtir. Bununla birlikte özellikle kişi tasvirlerinde ortaya çıkan benzetmeler ve kullanılan ifadeler de komiğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Talu'nun mizahi romanlarındaki anlatımında da mizahi ortaya çıkarmak için mübalağa, benzetme unsurların kullanıldığı görülür. Bu unsurların mizahi oluşturma noktasında nasıl kullanıldığı çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi her yazarın bilinçli bir şekilde olsun ya da olmasın ana metinlerden yararlandığı bir gerçektir. Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si de Türk Edebiyatı'nın en önemli ana metinlerinden biridir. Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'yi yazmadan önce pek çok farklı şehri ve ülkeyi yaklaşık kırk yıl süren bir zaman diliminde gezmiş ve gezip gördüğü yerlerde edindiği izlenimleri on ciltlik eserinde anlatmıştır. Onun eseri, gezdiği yerlerdeki mahalli dilleri aktarması bakımından da dikkat çekicidir. Robert Dankoff, Evliya Çelebi'nin “Osmanlı devleti sınırları içinde kalan bütün toprakları gezdiği gibi sınırların ötesinde, batıda Viyana'ya, kuzeyde Kiev'e ve Kalmık ülkesine, doğuda Tebriz'e, güneyde Habeşistan'a kadar seyahat ettiğini” (Dankoff, 2004: 53) belirtir. Yazara göre “Evliyâ Çelebi, her gittiği yerde mahalli dillerden kayıtlar yapmış ve bu dil örneklerini muazzam *Seyahatnâme*'sine eklemiştir” (Dankoff, 2004: 53)

Seyahatnâme bir gezi yazısı olmasının yanı sıra kültür aktarıcı eser olma özelliğini de taşır. Evliya Çelebi gezip gördüğü yerlerin sadece coğrafi özelliklerini

değil, orada yaşayan insanların adet, gelenek, görenek ve kullandıkları dilleri de aktarmıştır. Yazar bunların yanı sıra gezdiği yerlerdeki “kıssa, hikâye, türkü, halk şiiri, deyim-atasözü, masal, mani, dil ve lehçe bilgisi, halk oyunu, giyim-kuşam, düğün, eğlence, inançlar, mahalli yaşam biçimi, toplumsal davranışlar, sanat ve zanaatlar” (Çetindağ, 2011: 43) hakkında da bilgi verir. Yapı olarak “mesken, cami, mescit, çeşme, han, saray, konak, hamam, kilise, manastır, kule, kale, sur, yol, havralardan” (Çetindağ, 2011: 43) bahseder.

Seyahatnâme ile ilgili yapılan araştırmaların büyük bir bölümü Evliya Çelebi'nin kullandığı dil ve üslup özellikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Yusuf Çetindağ'a göre, Çelebi'nin hem gezdiği ülkelerdeki yerel ağızlar ya da yabancı dillerle ilgili bilgi vermesi, hem de birçok kelimenin o dildeki ya da lehçedeki karşılıklarını not etmesi, eseri dilbilim açısından da çok önemli bir kaynak haline getirmektedir. “*Seyahatnâme*'de Abaza dili, Kaytak dili, Gürcü dili, Mingrel dili, Arap dili, Türkmen dili, Dobruca Tatarlarının dili, Kürt dili, Rus dili, Sırp dili, Boşnak dili, Hırvat dili, Venedik İtalyancası, Macar dili, Alman dili Kırım Tatarlarının dili, Nogay dili, Kalmak dili vb. çok farklı dillerin kelimelerinin okunuşu ve anlamları verilmiştir” (Çetindağ, 2011: 42).

Musa Duman, *Seyahatname*'nin “azınlık Türkçesi, bölge ağızları, imparatorluk sınırları içinde yer alan etnik toplulukların dillerinden örneklerle alanında ilk kaynak olma özelliğini taşıdığını” (Duman, 2008: 151) belirtir. Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de, Ermeni ağızıyla söylenmiş bir Türkçe kullanımına yer verdiği bölüm şöyledir:

“Badanacı Ermeniler dahi arkalarında destiler ile mermer kirecinden cüllâb olmuş beyaz badana ile ellerinde uzun sııklar ucında domuz fırçalarıyla kararmış evleri ve dîvârları ağardarak ‘**seksen ahçanı alup ağardırım, yatmış ahçe disan olmaz**’ diyu Ermeni lehçesiyle kelimât iderek geçerler.

(Badanacı Ermeniler de sırtlarında testiler ile mermer kirecinden yapılmış koyu kıvamda beyaz badana ile ellerinde uzun sııkların ucunda domuz kılından fırçalarıyla kararmış evleri ve duvaları beyazlaştırarak ‘Seksen akçe paranı alıp badanalarım, yetmiş akçe desen olmaz’ diye Ermeni aksarıyla kelimeler söyleyerek geçerler” (Duman, 2008: 153).

Talu, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de bahsettiği bütün unsurlara Evliyâyı taklit ederek *Evliyâ-yı Cedid* serilerinde yer vermiştir. *Evliyâ-yı Cedîd* serileri, ilk olarak *İleri* ve *Vatan* gazetesinde yayımlandıktan sonra 1925 yılında *Zeyl-i Evliyâ-yı*

Cedid adıyla kitap haline getirilmiştir. Abide Doğan, Ercüment Ekrem'in "Seyahatname'de bulunmayan imârât, hayrat, örf-adet, yaşayış, zevk, dans, müzik, eğlence, giyim, kuşam, oyun, alışveriş, dekorasyon, kutlamalar, şenlikler vb. konularla ilgili çeşitli bilgileri gözlemlerine dayanarak zaman zaman da bir öykü kurgusu içinde, nükteli bir biçimde yansıtarak bir dönem İstanbul'unu ebedileştirdiğini" (Doğan, 2003: 48) belirtir.

Talu'nun *Evliyâ-yı Cedid* serileri dışında mizahi romanlarının dilinde, anlatımında da Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâmesi*'ni hatırlatan bazı kullanımlar vardır. Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâmesi*'nde olduğu gibi Ercüment Ekrem Talu'nun da mizahi romanlarında, ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarına oldukça yaygın bir şekilde yer verdiği görülür. Romanların hemen hemen hepsinde bir Ermeni, bir Yahudi, bir Azeri, bir Batılı ve bir Anadolu'lu tip, kendi kesimlerinin Türkçeyi kullanım biçimiyle konuşturulmuştur. Bu tiplerin konuşmalarına dair örnekler "Ağız-Lehçe-Kesimsel Dil Kullanımı" başlıklı bölümde yer verilmiştir. Talu'nun mizahı yakalama noktasında bu kadar farklı kesimi, Türkçeyi kendi kesimlerinin kullandığı biçimiyle konuşturmasında yazarın altı dil bilmesinin etkisi vardır. Bunun yanı sıra yukarıda bahsedilen ana metinlerden dolayısıyla gelenekten etkilenmesinin de payı büyüktür. Öyle ki gerek *Dede Korkut Hikâyeleri* gerek *Seyahatnâme* içlerinde bulunan mizahla dikkat çekerler.

Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâmesi*'nin dünya edebiyatının önde gelen gezi yazılarından biri olmasında yazarın sadece bir gezi yazısı değil kurmacayla gerçeğin iç içe kullanıldığı bir mizah yapıtını ortaya çıkarmış olması da etkili olmuştur. Yusuf Çetindağ, Evliya Çelebi'nin en dikkat çeken yanlarından birinin mizahçılığı olduğunu belirttikten sonra bunun ortaya çıkmasında yazarın sohbet havasında yazmasının etkili olduğunu söyler. "O latife ve nükteyi çok sevdiği için hemen her konuda latife yapmış ve bunları da eserinde anlatmıştır. Hatta bazen devrin padişah ve paşaları hakkında bile iğneleyici ifadeler kullanabilmiştir. Bazen de karşılaştığı insanların taklidini yapmış ve bu şekilde olaylara renk katmaya çalışmıştır. Bu arada okuyucuyu çekmek için konuyla ilgili garip ve olağanüstü olayları da nakletmiştir" (Çetindağ, 2011: 44).

Evliya Çelebi'nin eserini yazarken yararlandığı mizah unsurları, Talu'nun romanlarında da sık sık kullandığı unsurlardır. Öyle ki Talu'nun romanlarında nükte,

ironi, hiciv, latife, hiciv, alay gibi mizah çeşitlerinden mizahı oluşturma noktasında çokça yararlanılmış bu nedenle çalışmanın birinci bölümünde bu mizah çeşitlerinin romanlardaki kullanımını değerlendirilmiştir.

Seyahatnâme ile ilgili yapılan araştırmalarda eserin zengin dil özelliğine ve yazarın kullandığı özgün üsluba dikkat çekilir. Yusuf Akçay'a göre devrin konuşma dilini yansıtan Evliya Çelebi, "bize bütün bir Osmanlı coğrafyasının detaylarını verirken dili kendine has bir alana çekmiştir. O, bir yandan var olan gerçekliği bize aktarmakta diğer yandan standart Osmanlı Türkçesi'nin dışına taşan bir dil bir kullanım biçimi ihdas etmektedir. Bu kullanımın çerçevesi, tutarlı olmasıdır. *Seyahatnâme*'de kullanılan dilin bir üslup olarak karşımıza çıkması bu tutarlılık sayesinde mümkün olmuştur" (Akçay, 2011: 31).

Seyahatnâme'de Evliya Çelebi'nin kendine has, özgün bir üslup geliştirdiği ortadadır. Yazar, bu üslubu geliştirirken "çağdaşlarının sıkı sıkıya bağlı kaldığı geleneksel nesir dili yerine, kelimelerle, yapılarla, hatta gramer kurallarıyla oynayarak her yönüyle kendine has bir üst-dil oluşturmuştur. Üslubunu zenginleştirmek, anlatımını renklendirmek ve gidip gördüğü yerleri daha iyi yansıtılabilmek için sık sık alıntılara başvurmuştur. Bu da onun eserini söz/düşünce/yazma aktarımı konusunda zenginleştirmiştir" (Akmaz, 2009: 35-36).

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'yi yazarken dil oyunlarının yanı sıra mahalli söyleyişlere zaman zaman küfürlü sözlere de yer vermiştir. Musa Duman bu durumu Evliya Çelebi'nin "dil malzemesinde herhangi bir ayırım yapmadan asıl ve yabancı unsurlarıyla bir bütün olarak kabul etmesi ve öyle kullanmasına" (Duman, 2008: 153) bağlar. Bu nedenle "*Seyahatnâme*'de her türlü dil katmanından kullanım örneklerine, ifade ve söyleyiş çeşitliliğine rastlamak mümkündür: Atasözleri, deyimler, taklitler, kelâm-ı kibarlar, konuya uygun şiirler ve hatta argoya kaçan müstehcen ifadeler" (Duman, 2008: 153) kullanılmıştır. *Seyahatnâme*'den verilecek aşağıdaki örnekte, Evliya Çelebi'nin dili kullanırken ses tekrarları ve taklitler yapması tekerlemeyi andıran bölümlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır:

"Bir kere 'habur kabur' ve 'hafru' diyüp bir zamandan sonra 'aaa aaa aaa aaa' diyüp avrat sadası gibi gülerdi.
...mırmırnav der kediler...
...güvercinlere 'dü çıp çıp' diyü na'ra idüp..."

...tırtaka tırtak tır tır tak taka diyü düyek usulünde tokmak urarak pembe atarlar.
 ...Perverdigâr Rabbu'l-izze kâdirdir kim karanu gecede kara karıncaya kara taş içinde
 kadrince nafakasın verir” (Duman, 2008: 154).

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında da her türlü dil katmanından ifade ve söyleyiş çeşitliliğine rastlamak mümkündür. Bunun yanı sıra atasözleri, deyimler, konuya uygun şiiirler, tekerleme ve argo da bu romanlarda mizahı yakalama noktasında kullanılmıştır. *Meşhedi ile Devriâlem* romanından verilecek aşağıdaki örnekte, yazar komiği yakalamak için bir tekerleme kullanmıştır:

- Eveleme, develeme, devekuşu kovalama yahut ammeye çıktım heceden, ezberledim geceden. Üşüdüm, üşüdüm, dağdan elma düşürdüm, gibi tekerlemeleri işitmek Mister Fulispit'in akıl melekelerinin bilhassa bunun ahşap kısmının sağlamlığından insanı şüpheye düşürüyordu. (Talu, 1974: 115-116).

Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nin “pek çok yerinde manzum parçalar (mısra, beyit, kıta) kullanmış, bazen bunların şairini belirtmiş, bazen bunları değiştirerek alıntılanmış, bazen de kendisi söylemiştir” (Tezcan, 2011: 584). Aşağıdaki örnekte, Varvar Ali Paşa ile İpşir Paşa'nın askerleri arasındaki bir savaş anlatılmaktadır. Bu savaşın anlatımı, bir beyitle süslenmiştir:

“Varvar Paşa'nın askeri İpşir Paşa'nın askerine bir satır vurdu ki sanki Hz. Ali Cengi oldu. Ama ne fayda? Gaflette olan asker ve üç paşanın ganimet mallarına sahip olmuş ordu, tok aslanın mişvarı (tavrı, gidişi) gibi, ancak bu kadar olur. Kaza kalemiyle ezelde takdir olunup yazılmış.

Edemez def sakınmayla kazayı kimse
 Bin sakınsan yine ön son olacak olsa gerek” (Duman, 2008: 173).

Talu'nun mizahi romanlarında da manzum parçalardan yararlandığı görülür. Talu, genellikle bu parçaları kendisi oluşturmuştur. *Meşhedi ile Devriâlem* romanından verilecek aşağıdaki bölümde, manzum bir parça kullanılmıştır:

“Elyan hanım, hardasan?
 Ne mene diyardasan?
 Sesin gelüp güşuma
 Sanıram civardasan!

Ağzın gutu kimin,
Sözlerin tutu kimin,
Ah o yahşi golların
Gıvırcıh butu kimin!

Mecnûn kimin dertliyem,
Derdim kimlere diyem?
Apardığın pullarım
Sana olsun hediyem.
(Talu,1974: 93-94).

Atasözleri ve deyimleri kullanarak düzyazı metinlerinin nesir dilini daha canlı ve renkli hale getirme, yazarların sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. “Atasözleri ve deyimler, bir bakıma dilin işlerliğini de belirleyen göstergelerdir. Bunlar, sözlü kültür geleneğiyle nesilden nesile aktarılan öğelerdir” (Duman, 2008: 172). *Seyahatnâme*, atasözleri ve deyimlerin sıkça kullanılmasıyla da dikkat çeker. Musa Duman’a göre “diğer noktalardan olduğu gibi deyişler, atasözü ve deyimler açısından da Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi* benzerlerinden çok farklı bir özellik taşımaktadır. Eserin bu yönden de kaynak olma özelliği sadece atasözü ve deyimler bakımından zenginliği değil şüphesiz. Onun bu konudaki önemi, bu türlü kalıp sözlerin bütün anlam nüanslarıyla konuşma dilinin canlılığı içinde yer almış olmalarıdır” (Duman, 2008: 172). Aşağıdaki örnekte Defterzâde Muhammed Paşa’nın Varvar Ali Paşa’ya yazdığı cevabi mektupta yer alan ifadelerde atasözlerinden yararlanılmıştır:

“Sonuç olarak benim aziz pederim, inci saçan mektubunuzda yazmışsınız ki ‘Yalnız başına Üsküdar’a kadar oğlum ile ve diğer vezirler, mirmiranlar ile gidip şeriat üzerine davalaşırım’ buyurmuşsunuz. **‘Davacın kadı, yardımcın da Allah olsun’** diye bir atasözü insanların dilinde meşhurdur.

Padişah, adaletli olmalı. Siz ‘şeriat ile davam var’ dersiniz. Şeriâte aykırı olarak bir kimsenin eşini almayı hedefleyen imamın dört mezhep fetvalarında imamlığı sahih olmadığı güneşten daha açık bir gerçektir. Böyle olan bir imama niçin bağlanır, yardımcı olursunuz ve arkasından niçin ‘Şeriat ile davam var’ dersiniz? **Umuma muhalefet kuvvet-i hatadan (Çoğunluğa karşı çıkmak hatanın kuvvetindedir) olduğu malumunuzdur. ‘Atalar sözün tutmayan hatalar’** demişler, **el mi yaman bey mi yaman’** demişler.

Amansız cellat gelip ilahlı biçimde ortaya çıkıp **‘Hayasın kesmeden mâl-i mâye-i sermâyesin kesmek eyidir.’ (Bir kimsenin hayasını kesmekten ise malını ve sermayesini kesmek daha iyidir’** diye bin kese ve bin yük parçasını alıp” (Duman, 2008: 173-174).

Nesir dilini kullanırken atasözü, deyim ve deyişlerden yararlanma Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında da sıklıkla rastlanılan bir durumdur. *Meşhedi Arslan Peşinde* romanından verilecek aşağıdaki örnekte, atasözü ve deyimler yoğun bir şekilde kullanılmıştır:

“Oldu olacak dedi barım şunda oturup biraz repo edelim öyle de böyle de ölecek olduktan sonrama, öbür dünyaya yorgun argın gitmenin mehnası yoktur. (Sö ki viyen a la tet on lö tir)

Torik Necmi, hayretle sordu:

- O da ne demek o?

- **(Başa gelen çekilir) deyi Osmanlıca bir temsil yoktur? Onu Fransızca'ya çevirmişim.**

- **Gözün kör olsun.**

- **Merak etme, zatinden oloor. Bu uruzger böyle devamı giderse hepimizin gözleri Allah'a emanettir bilesin.**

Torik kızdı.

- Bana bak eşekyan ahbar, dedi. Sen bu şom ağızlıktan vazgeçemezsen, Allah bilir seni ktır ktır doğrarım. Netameliğin lüzumu yok. **Çıkmadık canda ümit vardır**, derler. Kim bilir? Belki şimdi şuracıktan bir kervan geçer. Belki bizi aramağa çıkmışlardır, gelip bulurlar. Daha olmazsa av meraklısı sade biz değiliz a? Elbette birisine rastgeliriz. Mikail Efendi, tabına göre harikulade addedilecek bir cüretle Toriğin tehdidini hiçe sayarak sordu.

- Cenabın dalyanca bilirsin?

- Hayır. Bilmiyorum. Ne olmuş?

- Dalyanların kitabı bir lafları vardır: (Ki viva desperanza ve muri kakanza) ağnamışsın mefhumunu?

- Mori kakanca! Arnavutçaya benziyor. Onu Fettah ağa bilir.

- Yok. Öyle değil. Arnavutça ilen münasebeti yoktur. Dalyan ilisanilen demek istor ki: **'Umut ilan yaşayan lafım bundan dışarı amel olur da öyle can verir.'** Askisar beyzadem?

Kafasının ortasına inen şiddetli bir yumruk Mikail'in silsilei kelamını burada ansızın kesiverdi” (Talu, 1944: 103-104).

Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*yi yazarken başvurduğu dil oyunlarına Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarında da rastlanır. Bu romanlarda cinastan, mübalağaya; ses sapmasından, sözcük sapmasına; teşbihten, mecaz-ı mürsele kadar pek çok dil oyununu kullanılmıştır. *Seyahatname*'de olduğu gibi argo ve küfürlü söylemlere de Talu'nun mizahi romanlarında sıklıkla rastlanılır. Bahsedilen bütün dil oyunları, sanat ve teknikler kendi isimlerini taşıyan başlıklarla üçüncü bölümde değerlendirilmiştir.

Seyahatnâme'nin nesir diline bakıldığında Evliya Çelebi'nin kullanmış olduğu ağız ve diller dikkat çeker. Zira yazar, gezdiği yerleri anlatırken gezdiği yerlerde konuşulan dilleri de aktarmaya çalışmıştır. Robert Dankoff, Evliya

Çelebi'nin Türkçe dışında örneklendirdiği dillerin sayısının otuz kadar olduğunu belirtir. Evliya Çelebi bu dillerin dışında, “eserinin ilk kitabında şehirdeki seyyar satıcı ve seyyar esnafın bağrıışlarını, kendine özgü sözlerini, şakalaşmalarını çeşitli meslekler için örnekler vererek kaydetmiştir: Arnavut helvacılar, Rum işkembeciler, Laz bakırcılar, Ermeni lağımcılar ve daha başkaları” (Dankoff, 2011: 540).

Ercüment Ekrem Talu'nun mizahi romanlarının nesir dilinin kaynaklarına ve mizah yapma şekillerine bakıldığında yazarın romanlarında *Geleneksel Türk Tiyatrosu*'nun yani Türk Seyirlik Oyunları'nın etkilerinin de görüldüğü söylenebilir. Metin And, Türk Seyirlik Oyunları'nda görülen ortak noktalardan birinin taklitler olduğunu söyler. Bu bazen bir olaylar dizisinin taklidi bazen de insanların, hayvanların, cansız nesnelere taklididir. Bunların dışında çeşitli ağızların, dillerin, deyişlerin, kusurlu kişilerin de taklit edildiği görülür (And, 1983: 16).

Talu'nun mizahi romanlarında çeşitli ağızlar, diller ve kusurlu kişilere de yer verilmiş ancak bu yer vermeler taklit şeklinde yapılmamıştır. Yazarın, roman kişileri taklide gerek kalmadan dili kullanım biçimleri, hal hareket ve davranışlarıyla komiğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Meşhedi* serilerinin başkarakterlerinden Meşhedi Cafer, *Papeloğlu* romanının başkarakterlerinden Satılmış, yukarıda bahsedilen özelliklerin görüldüğü tiplerdir. Bu tiplerin Türkçeyi kullanım biçimi, hal-hareket ve davranışları, komiğin yakalanmasında etkili olmuştur.

Metin And, Türk Seyirlik Oyunları'nın sözlü olanlarında karşıtlıklardan yararlanıldığını belirtir. Oyunlarda genellikle karşıt iki tip bulunmaktadır. And'ın “dişi konuşan” olarak adlandırdığı tip, karşısındakine nükte yapma fırsatı verir, lafı açar. Bu “dişi konuşan” tipler, *Karagöz*'de Hacivat, *Ortaoyunu*'nda Pişekâr, *Hokkabaz*'da Usta veya Pişekâr, *Kukla ve Tuluat Tiyatrosu*'nda İhtiyar Efendi'dir. Buna karşılık And'ın “erkek konuşan” diye adlandırdığı cevap veren, laf yetiştiren tipler ise *Karagöz*'de Karagöz, *Ortaoyunu*'nda Kavuklu, *Hokkabaz*'da Yardak veya Yardakçı, *Kukla veya Tuluat Tiyatrosu*'nda İbiş veya Komik'tir. (And, 1983: 16)

Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında da mizahi oluşturma noktasında karşıtlıklardan yararlanıldığı görülür. *Meşhedi* serilerinde Meşhedi Cafer ve Torik Necmi-Çekirge Efendi, *Papeloğlu*'nda Satılmış ve İzzeti Efendi karşıt tipleri oluştururlar. Meşhedi Cafer ve Satılmış “dişi konuşan”, Torik Necmi, Çekirge Efendi ve İzzeti Efendi ise “erkek konuşan” tiplerdir. Papeloğlu romanından verilecek

aşağıdaki örnekte, dışı konuşan tipi yansıtan Satılmış yaşını bilmediği için İzzeti Efendi'ye kaç yılında doğduğunu sorar ve böylece İzzeti Efendiye nükte yapma fırsatını verir. İzzeti Efendi de bu fırsatı kaçırmaz ve Satılmış'a cevap vermeye laf yetiştirmeye çalışır:

- “- Ben, kaç doğumluyum, ben İzzet?
 - Bilmem, sultanım. Kaç yaşında varsın?
 - Otuz, otuz beş...
 - Otuz başka, otuz beş başka.
 - Niye?
 - E çünkü otuz isen bal gibi askersin. Otuz ikiden yukarı olduğun gibi değilsin.
 - Onu nirden bileceğim?
 - Kendi yaşını kendin bilemezsen ben neyleyeyim, a iki gözümün elifi? Senin nüfusun yok mu?
 - Hamidiye kafadu mu?
 - Evet.
 - İmamın orda galdı.
 - Sen hele onu onun elinden almaya bak, bir. İkincisi, bugün şubeye git de ne olur ne olmaz, ortalığı telaş almadan işi tatlıya bağla.
 - Nidem de bağliyam?
 - Bedel mi vereceksin? Ne yapacaksın yap, iki gözüm.
 Satılmışın bir düşüncedir aladursun. İzzeti Efendi, tuzu kuru olan, o tezgâhta bezi olmayanlara mahsus bir huzuru kalb ile rakıcağızını atıştırmakta devam ediyordu. Barbanın meyhanesinin içinde farkında değillerdi ki dışarıda kasabada bir ana baba günü başlamıştı” (Talu, 1956: 186-187).

Meşhedi İle Devriâlem romanından verilecek aşağıdaki örnekte soru soran yani dışı konuşan tip Meşhedi Cafer'dir. Meşhedi Cafer'in karşısında duran ve ona laf yetiştiren tip ise Çekirge Efendi'dir:

- “Kapının önüne gelince Meşhedi sordu:
 - Bura nire?
 - Luvr müzesi.
 - Müze ne dimehti?
 - Bunun içinde eski yeni birçok kıymetli resimler, heykeller var.
 - Disene, deppoydu!
 - Tut ki depo olsun. Bir kere kapısına kadar mademki geldik. İçeriye girelim.
 Bizden önce gelmiş birkaç ziyaretçinin peşinden içeri girdik. Geniş, şahane merdivenlerden, eşsiz ve milyonlar değerinde eserlerin sergilendiği salonları gezmeye başladık. Eliyan bize rehberlik ediyor, ünlü tabloları adlarıyla gösteriyordu. Her ne tarafa gitseniz tatlı, sihirli gülümsemesi bizi takip ediyormuş gibi görünen Leonardo da Vinçi'nin (Leonardo do Vinci) Jökond (La Joconde) adlı kadın resmi, Mile'nin (Millet), Koro'nun (Corot), Detay'ın (Detaile), eski İtalyan, Felemenk, Fransız, Cermen ustalarının nefis eserleri karşısında ben hayran bakışlarla mihlandıkça kulağıma Meşhedi'nin tuhaf görüşleri, eleştirileri geliyordu:
 - Bu Yevrupa nakkaşları cahil kişilerdi. Bah, arvadın golları yoh!
 - Resim, yalnız bir kafadan ibaret de ondan.
 - Çekirge'fendi! Özün nakşı, resmi Eyran'da göresen Isfahan'da eyle üstat nakkaşlar olup ağaç resmi yapanda yazın çiçek açar, meyve verir.

- Deme yahu?
- Beli. Düz direm. Hemmi göresen kom zemendarının sarayında nakkaş Mirza kasım Kerbelâi'nin yaptığı bir kusefend, yaniya iki goyun resmi olup her sene yavrular!
- Oh, Maşallah! Ressam dediğinde öyle olmalı. Bizim Ramiz'i nasıl bulursun? Hani senin resmini yapıydu.
- Ramiz o da yahşi rassamdı. İlle lazımdır Eyran'a varıp bizim üstatların yanında biraz sanat öğrene.
- Peki, öyle ise dönüşte söyleyeyim de gitsin" (Talu, 1974: 83-84).

Türk Seyirlik Oyunları genel başlığı altında değerlendirilen *Karagöz ve Ortaoyunu*'nda kişilerin giyim tarzı, söyledikleri türküler ve yaptıkları konuşmalar kişileri tanımada yardımcı olan unsurlardır. "İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi geldikleri yerin ağızıyla konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeyle karışıklık yaptığı ölçüde hem bir güldürme yöntemidir hem de kişiyi tanıtmaya yarar" (And, 1983: 131). Yukarıda da belirtildiği gibi Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında da gerek söz oyunlarından gerek lehçe-şive-ağız kullanımlarından komiği oluşturma noktasında sıkça yararlanılmıştır. Bu kullanımlar, "Ağız-Lehçe-Kesimsel Dil Kullanımı" başlığı altında ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir. Bu benzerliklerin yanı sıra *Karagöz ve Ortaoyunu*'nda olduğu gibi Talu'nun mizahi romanlarında da Yahudi, Ermeni, Arap, Arnavut ve Taşralı tiplerin olması Talu'nun nesir dilinin kaynaklarından birinin Geleneksel Türk Tiyatrosu olabileceğini gösterir.

Ercüment Ekrem Talu'nun nesir dilinin kaynakları arasında Türk Edebiyatı'nın yukarıda bahsedilen ana metinlerinin dışında farklı metinleri de olabilir. Yukarıda kaynak olma noktasında ön plana çıkan eserler üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

SONUÇ

Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken 1901 yılında *Çocuklara Mahsus Gazete*'de yayımlanan çevirisiyle yazı hayatına başlayan Ercüment Ekrem Talu, Türk Edebiyatı'nın en üretken yazarlarından biridir. Yazar, 1901 yılında başladığı yazı serüvenine, 1956 yılına yani öldüğü tarihe kadar devam eder. Çalıştığı dergi ve gazetelerde, hemen hemen her gün bir yazısı ya da tefrika eserlerinin bir bölümü yayımlanan yazar, aynı dönem içerisinde birden çok gazete ve dergide çalışmıştır.

Yazarlık mesleğini çok verimli bir şekilde geçiren Talu'nun en ünlü eserleri, Evliya Çelebi'nin üslubunu taklit ederek ortaya çıkardığı *Evliyâ-yı Cedid* serileri ile Meşhedî Cafer ve Torik Necmi gibi Türk mizah edebiyatı tarihinin en önemli tiplerinden ikisini çıkardığı *Meşhedî* serileridir. Yazarın tanınması ve yaşadığı dönemde yazdığı eserlerin çokça okunmasında, ortaya çıkardığı bu tipler çok etkili olmuştur.

Ercüment Ekrem Talu anı, hikâye, roman, fıkra, tiyatro gibi çeşitli edebi türlerde eser vermiştir. Eserlerinin bir bölümünde, Milli Mücadele Dönemi'ni ve toplumsal konuları işleyen yazar, asıl şöhretini mizahi eserleriyle yakalar ve böylece edebiyat tarihimizde mizah yazarı olarak anılır.

Talu'nun mizahi romanlarında komik, pek çok teknik kullanılarak yakalanmıştır. Bu tekniklerden bazıları; nükte, ironi, hiciv, alay, latife gibi mizah çeşitleridir. Bu mizah çeşitlerinin yanı sıra ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımı, ses-sözcük sapmaları ve argo, teşbih, mecaz-ı mürsel, cinas gibi söz sanatları da komiği ortaya çıkarmada etkili olmuştur.

Talu'nun mizahi romanlarında nükte açık, kapalı, yerici ve kaba nükte şeklinde yer almıştır. Ayrıca bahsedilen romanlarda, nüktedan tipler de bulunmaktadır. Örneğin *Meşhedî Arslan Peşinde* ve *Meşhedî ile Devriâlem* romanlarındaki Torik Necmi tipi, *Papeloğlu* romanındaki İzzeti Efendi tipi nüktedan tiplerdir. Romanlardaki nükte örneklerinde, söz oyunları ve sanatlarından da çokça yararlandığı görülür. İnceleme sonucunda komiği

oluşturmada bir unsur olarak nüktenin etkili bir şekilde kullanıldığı kanaatine varılmıştır.

İroni, komiği yakalama noktasında mizah yazarları tarafından sıkça kullanılır. Diğer mizah çeşitlerine göre anlamın daha derinde olması komiği ortaya çıkarmada ironiyi kullanmanın daha zor olduğunu gösterir. Bu nedenle ironiyle ortaya çıkan komik, oldukça değerlidir. Talu'nun mizahi romanlarında ironiden de yararlandığı görülür. İroni, daha çok olması gerekenle aslında var olan arasındaki farktan doğar. Bununla birlikte ironi, ciddi-gerçek olmayan bir şeyin ciddi-gerçekmiş gibi söylenmesiyle de oluşabilir. Romanlarda ironinin bu iki yapılaş şekline de yer verildiği görülür. İroni, daha çok romanlardaki saf tiplerle karşılıklı konuşurulan kurnaz tipler arasındaki diyaloglarda yer almıştır. *Meşhedi* serilerinde saf Meşhedi Cafer tipiyle ironiden yararlanarak konuşurulan tip, Torik Necmi'dir. *Papeloğlu* romanında, saf Satılmış tipiyle ironi kullanılarak konuşurulan tip kurnaz vergi kâtibi İzzeti Efendi'dir. *Kodaman*, *Çömlekoğlu* ve *Ailesi* isimli romanlarda komiği ortaya çıkarmada ironinin pek de kullanılmadığı görülür. Talu'nun yaşadığı döneme (1888-1956) göre değerlendirildiğinde mizahı ortaya çıkarmada ironiden başarılı bir şekilde yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Hiciv, Türk Edebiyat'ında diğer mizah çeşitleriyle kıyaslandığında kendine daha çok yer bulmuştur. Bunun nedenlerinden biri, özellikle onuncu ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında hicvin Doğu Edebiyat'ında yaygın bir şekilde kullanılmış olmasıdır. Bu yüzyıllarda Türk Edebiyatı daha çok Doğu Edebiyatı etkisindedir. Hicvin Talu'nun mizahi romanlarında da kendine çokça yer bulduğu görülür. Özellikle yabancı ülkelerin politikalarından ve yabancı milletlerden bahsedilirken komik unsuru yakalamak için hiciv kullanılmıştır. Romanlarda en çok hicvedilen devletlerden birinin Amerika, en çok hicvedilen milletlerden birinin de Amerikalılar olduğu görülür. Amerika özellikle Ermenilere verdiği destekten dolayı hicvedilmiştir. Bazı roman tipleri de hiciv yapmaya uygun tiplerdir. Bu noktada yine Torik Necmi tipi ön plana çıkar. Torik Necmi'nin en çok hicvettiği kişi ise *Meşhedi* serileri boyunca hep bir karşılıklı atışma şeklinde diyaloglarda bulunduğu Meşhedi Cafer'dir.

Çalışmada, komiği yakalamada hicvin daha çok Doğu Edebiyatı'nda yer edindiği gibi kaba ve küfürlü bir şekilde ve bazı tipler konuşturularak yapıldığı ortaya çıkmış, hicvin etkili bir şekilde kullanıldığı görülmüştür.

Alay, bir mizah çeşidi olmasının yanı sıra diğer mizah çeşitlerinin hepsinin içinde ince bir şekilde yer almasıyla da dikkat çeker. Romanlarda alay, komiği yakalamada, daha çok üstünlük kuramının ortaya koyduğu görüşler çerçevesinde şekillenmiştir. Romanlardaki karakterlerden bazıları karşılarındaki kişinin bir açığını ya da komik bir durumunu yakaladıklarında kendilerinin asla bu duruma düşmeyeceklerini düşünerek o kişiyle alay ederek konuşturulurlar. Böylece alayla komik unsur yakalanır. İncelemede, Talu'nun romanlarında alayın daha çok üstünlük kuramının ortaya attığı görüşler çevresinde ele alındığı kanaatine varılmıştır.

Latife, çoğu zaman espriyle eş anlamda kullanılır. Latife, diğer mizah çeşitleriyle kıyaslandığında daha kolay yapılabilmesiyle dikkat çeker. Zira latifeler hoş sözlerdir ve söylenen yazılan her hoş söz, latife örneği olabilir. Talu'nun romanlarındaki latife örnekleri, diğer mizah çeşitlerinin tersine daha çok baskın olmayan tipler tarafından yapılmıştır. Bu latifelerde, özellikle söz oyunları ve sanatlarından sıkça yararlandığı görülür ve latifelerle komiğin yakalandığı ortaya çıkar. Talu diğer mizah çeşitlerini kullanmadaki başarısını yaptığı latifelerde de göstermiştir.

Ercümen Ekrem Talu, mizahi romanlarında, mizah çeşitlerinin yanı sıra dilsel-dilbilgisel mizah unsurlarından da yararlanmıştır. Bu noktada beş dil bilen yazarın ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımlarından çokça ve başarılı bir şekilde yararlandığı görülür. Talu'nun mizahi romanlarında, genellikle bir Ermeni, bir de Yahudi tip görmek mümkündür. Bu tipler, kendi kesimlerinin Türkçeyi kullanım şekilleriyle konuşturulmuştur. Bunun yanı sıra Arnavut, İngiliz, Fransız karakterler de Türkçeyi kendi milletlerinin söyleyiş biçimiyle kullanırlar. Kesimsel dil kullanımı açısından bakıldığında kendi kesimini yansıtabilecek şekilde bol argo ve küfürle konuşturulan tiplere (Torik Necmi, Kodaman, vb.) de yer verilerek komik yakalanmıştır. Sonuç olarak mizah

yapma adına dilsel-dilbilgisel mizah öğelerinden başarılı bir şekilde yararlanıldığı görülmüştür.

Söz sanatları ve oyunlarını kullanarak mizah yapma geleneği Türk Edebiyatı'nda çokça yararlanılan bir gelenektir. Talu da bu gelenekten çokça yararlanmışır. Bu anlamda romanlarda, deyim, atasözü, teşbih, mecaz-ı mürsel, cinas, argo gibi sanatların ön plana çıktığı görülür. Atasözü ve deyimler genellikle nükte ve latife örneklerinde, argo ise bazı tiplerin konuşmalarında ağırlıklı bir şekilde yer almıştır. Çalışmada, Talu'nun mizahi romanlarında söz sanatlarını kullanmadaki başarısı dikkat çekmiş, bahsedilen sanatlar kullanılarak etkili mizah örneklerinin ortaya çıktığı görülmüştür.

Dilin mantığı ya da düzeni bozulduğu zaman da komik unsur ortaya çıkabilmektedir. Komiği bu şekilde ortaya çıkarmak için romanlarda ses ve sözcük sapmalarından yararlanılmışır. Ses sapmalarıyla birçok kelimedeki sesler değiştirilmiştir. Bu değişmelerde, ünlü düşmesi, ünsüz düşmesi, ünsüz yumuşaması, metatez (göçüşme), ünlü türemesi gibi Türkçe'nin ses olayları kullanılmışır. Özellikle ağız-lehçe-kesimsel dil kullanımının yaygın olduğu bölümlerde, komiği ortaya çıkarmada ses sapmalarından sıkça yararlanıldığı görülmüştür. Romanlarda, az da olsa sözcük sapmalarına da yer verilmiştir. Bu sapmalar, son derece özgün örneklerdir. Komiği yakalamada ses ve sözcük sapmalarını kullanmanın ne kadar etkili olabileceğine Talu'nun mizahi romanları iyi birer örnek teşkil ettiği kanaatine varılmışır.

Çalışmada, Talu'nun nesir dilinin kaynakları üzerinde de durulmuş, bu başarılı mizah yazarının hangi ana metinlerden etkilenmiş olabileceği de değerlendirilmiştir. Yazarın mizah yapma şekli ve üslubu incelendiğinde Talu'nun mizahi romanlarıyla *Dede Korkut Hikâyeleri*, Evliya Çelebi'nin *Seyahanamesi* ve *Türk Seyirlik Oyunları* arasında benzerlikler olduğu görülmüştür. Yazarın nesir dilinin ortaya çıkmasında bahsedilen ana metinlerin önemli bir katkısı olduğu sonucuna varılmışır.

Ercümen Ekrem Talu, edebiyat tarihlerimizde her ne kadar önde gelen mizah yazarları arasında gösterilse de hakkında yapılan çalışmaların

yetersizdir. Talu'nun yaşadığı dönemde çok ünlü bir mizah yazarı olmasına rağmen günümüzde pek de tanınmaması bu savı doğrular. Hüseyin Rahmi Gürpınar çizgisinde sade eserler veren Talu'nun yazı ve eserlerinden bazılarının Latin harflerine çevrilmemiş ve basılmamış olması edebiyat tarihimizde onu tanıtmaya ve yaşatmaya dair büyük bir boşluğun olduğunu gösterir. Bununla birlikte, Tanzimat Dönemi'nin ünlü devlet adamı ve yazarlarından Rezaizade Mahmut Ekrem'in oğlu olan ve çok verimli bir yazı hayatı geçiren Talu'nun bir biyografisinin bile yayımlanmamış olması yazara verilen değer açısından bakıldığında düşündürücüdür.

Çalışmanın sonucunda, Talu'nun yaşadığı döneme göre değerlendirildiğinde oldukça iyi bir mizah yazarı olduğu kanaatine varılmıştır. O yaşadığı dönemin sayılı mizah yazarlarından biridir. Yazarın romanlarında, mizahı oluşturma noktasında pek çok teknik ve unsurdan başarılı bir şekilde yararlanması, mizahi tipleri ortaya çıkarması iyi bir mizah yazarı olduğu kanaatini doğrular. Bu çalışma, hak ettiği değeri görmediğini düşündüğümüz Talu'nun mizahi romanlarının tanıtılması ve daha iyi anlaşılmasına dair bir katkı sağlayabilirse amacına ulaşmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Akçay, Y. (2011) “Türkçe Sözcük ve Seyahatnâme” *Doğumunun 400. Yılında Evliya Çelebi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 31-35.

Akmaz, M. G. (2009) “Evliyâ çelebi Seyahatnâmesi’nde Söz Düşünce ve Yazma Aktarımı”, *Çağının Sıra Dışı Yazarı Evliya Çelebi*, YKY, İstanbul, 35-48.

Aksan, D. (1995) *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara.

Aktulum, K. (1999) *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.

Albayrak, N. (2005) “Hiciv: Halk Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

And, M. (1983) *Türk Tiyatrosu’nun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara.

Anna Britannica, (1986) “Mizah Maddesi”, Cilt IVI, Ana Yayıncılık, İstanbul.

Apaydın, M. (2007) “Tanzimat’tan Sonra Mizah ve Hiciv”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt III, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Arık, M. B. (2005) *Türk Basımına Eleştirel Bir Bakış Denemesi-Kral Çıplak*, Tablet Kitabevi, Konya.

Aristoteles (2007) *Poetika*, Yay. Haz: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Aslan, B. (2012) “Çağımız Yazarlarında Evliya Çelebi Etkisi: Dilâver Cebeci Örneği”, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nin Yazılı Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 53-61.

Baudelaire, C. (1997) *Gülmenin Özü*, Haz: İrfan Yalçın, İstanbul.

Bergson, H. (1996) *Gülme*, Yay. Haz: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Berkes, M. (2000) “Gül-Diken” *Mizah Mecmuaları*, Cilt 22, s. 72-75.
- Cebeci, O. (2008) “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, *Cogito*, S: 57, s. 87-104.
- Cebeci, O. (2008) *Komik Edebi Türler*, İthaki Yayınevi, İstanbul.
- Costler, A. (1997) *Mizah Yaratma Eylemi*, İstanbul.
- Çetindağ, Y. (2011) *Evliya Çelebi*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Çetişli, İ. (2007) *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çeviker, T. (1986) *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I-Tanzimat ve İstibdat Dönemi*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Çiftçi, H. (2005) “Mizah: Fars Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Dankoff, R. (2011) “Seyahatnâme’de Yeryüzü Dilleri”, *Doğumunun 400. Yılında Evliya Çelebi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 541-564.
- Devellioğlu, F. (2006) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dilçin, C. (2005) *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK, Ankara.
- Doğan, A. (2003) “Evliya-yı Cedid’de Halk Bilimsel Öğeler” *Milli Folklor Dergisi*, Yaz, 58, Yıl:15, 47-57.
- Doğan, A. (2005) “Modern Evliya Çelebi Ercüment Ekrem ve Eserleri: Evliyâ-yı Cedid ve Zeyl-i Evliyâ-yı Cedid”, *Türkbilig*, s. 13-24.

Duman, M. (2008) “Evliya Çelebi’de Deyişler, Atasözleri ve Deyimler”, *Evliya Çelebi’nin Dünyası*, Medam Yayınları, İstanbul, 171-177.

Duman, M. (2008) “Evliya Çelebi’nin Dili, Osmanlı’nın Dili”, *Evliya Çelebi’nin Dünyası*, Medam Yayınları, İstanbul, 151-156.

Duman, M. (2008) “Evliya Çelebi’nin Halk Etimolojisi”, *Evliya Çelebi’nin Dünyası*, Medam Yayınları, İstanbul, 179-183.

Durmuş, İ. (2005) “Hiciv: Arap Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul,

Durmuş, İ. (2005) “Mizah: Arap Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Eliot, T. S. (1983) Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Emecan, F. M. (2012) “Seyyah ve Belge” *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nin Yazılı Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Enginün, İ. (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ergin M. (1997) Dede Korkut Kitabı I, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Fenoglio I. ve Georgen F. (2000) *Doğu’da Mizah*, YKY, İstanbul.

Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük (1990) Milliyet Yayınları, İstanbul.

Freud (1990) *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, Mert Yayınları, İstanbul.

Freud (1996) *Esprî Sanatı*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

Güvenç, A. Ö. (2011) “Dede Korkut Kitabı’nda Mizah” *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 157-180.

Hippokrates (2008) *Gülmeye ve Deliliğe Dair*, Ayraç Yayınları, Ankara.

İnce, Ö. (2002) *Yazınsal Söylem Üzerine*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Kahraman, A. (2005) “Mizah: Yeni Türk Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Kahraman, H. B. (1993) “Modernizmin Aşılma Sürecinde Farklılaşan Gülmece ve Gülmeceye Başkalaşım Öğeleri”, *Güldiken*, Cilt 1, s. 33-41.

Karakoç, S. (1982) *Edebiyat Yazıları*, Diriliş Yayınları, İstanbul.

Karamük, G. (1997) “Evliya Çelebi’nin Kültür Tarihimizdeki Yeri”, *Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış-Nevin Önberk Armağanı*, Ankara.

Karataş, T. (2004) *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınevi, Ankara.

Kayalı, K. (1994) *Keşke Herkes Papağan Olsa*, Ayyıldız Yayınları, Ankara.

Kaynak, H. A. (2007) *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*, Doğan Kitap, İstanbul.

Kılıç, S. (2008) “İroni, İstihza, Alaysama”, *Cogito*, S. 57, s.143-148.

Kierkegard, S. (2004) *İroni Kavramı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Klein, A. (1999) *Mizahın İyileştirici Gücü*, Epsilon Yayınları, İstanbul.

Koç, S. (2009) *İyileşme ve İyileştirmede Gülümsemenin Gücü*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

- Kudret, C. (2009) *Türk Edebiyatı 'nda Hikâye ve Roman*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Kutay, C. (1970) *Nelere Gülerlerdi?*, Türk Kitaplığı Yayınları, İstanbul.
- Levend, A. S. (1998) *Türk Edebiyatı Tarihi*, TTK Basımevi, Ankara.
- Meydan Larousse*, (1972) “Mizah Maddesi”, Cilt 8, Meydan Yayınevi, İstanbul.
- Moran, B. (2007) *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Morreall, J. (1997) *Gülmeyi Ciddiye Almak*, Çev: Şenay Soyer, İris Yayıncılık,
- Muallimoğlu, N. (1976) *Politikada Nükte*, Sermet Matbaası, İstanbul.
- Necatigil, B. (2004) *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Nesin, A. (1973) *Cumhuriyet Dönemi 'nde Türk Mizahı*, Akbaba Yayınları, İstanbul.
- Okay, O. (2005) “Hiciv: Yeni Türk Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Ortaç, Y. Z. (1963) *Bir Varmış Bir Yokmuş Portreler*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul,
- Ortaç, Y. Z. (1966) *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul.
- Öngören, F. (1998) *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, Ankara,
- Özdiş, H. (2010) *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset*, Libra Yayıncılık, İstanbul.
- Özkırımlı, A. (2004) *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 3, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Özmen, M. (1996) “1990 Sonrası Mizah Dergilerinde Mizah Dili”, 3. *Uluslararası Türk Dil Kurultayı*, AKDITYK TDK Yayınları, Ankara.

- Özünü, Ü. (1997) *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Özünü, Ü. (1999) *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Pala, İ. (2004) *Divan Edebiyatı*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Pala, İ. (2005) “Mizah: Divan Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul,
- Pala, İ. ve AKKUŞ, M. (2005) “Hiciv: Divan Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Parlatır, İ. (1995) *Recaizade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı*, Ankara.
- Paulos, J. A. (1996) *Matematik ve Mizah*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Püsküllüoğlu, A. (2012) *Türkçe'nin Argo Sözlüğü*, Arkadaş Yayınları, Ankara.
- Rosenthal, F. (1997) *Erken İslam'da Mizah*, İris Yayınları, İstanbul.
- Sanders, B. (2001) *Kahkahanın Zaferi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Talu, E. E. (1934) *Kodaman*, Semih Lütfi Matbaa ve Kitabevi, İstanbul.
- Talu, E. E. (1939) *Beyaz Şemsiyeli*, Kanat Kitabevi, İstanbul.
- Talu, E. E. (1939) *Bu Gönül Böyle Sevdi*, Kanat Kitabevi, İstanbul.
- Talu, E. E. (1944) *Meşhedi Arslan Peşinde*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.
- Talu, E. E. (1945) *Çömlekoğlu ve Ailesi*, Berkalp Kitabevi, Ankara.
- Talu, E. E. (1956) *Papeloğlu*, Semih Lütfi Matbaa ve Kitabevi, İstanbul.
- Talu, E. E. (1974) *Meşhedi ile Devriâlem*, Oya Matbaası, İstanbul.

Talu, E. E. (2005) *Geçmiş Zaman Olur ki*, Yay. Haz: Alaattin Karaca, Hece Yayınları, Ankara.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2001) YKY, Cilt II, İstanbul.

Tezcan, N. (2012), "Kurmacanın Gücü: Alıntı mı, Yanılgı mı, Kurmaca mı?", *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin Yazılı Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 53-61.

Toker, Ş. (2005) *Ercüment Ekrem Talu Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa'nın Romanlarında Alafrangalar*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Tokmak, A. N. (2005) "Hiciv: Fars Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tunç, M. Ş. (1997) *Gülmek Nedir ve Neye Güliyoruz*, İris Yayıncılık, İstanbul.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1986) "Mizah Maddesi", Cilt VI, Dergâh Yayınları.

Türk Edebiyatı Tarihi (2007) Cilt III-IV, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Türkçe Sözlük (1998) TDK Yayınları, Ankara.

Uslu, M. (2007) *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Yağmur Yayınları, İstanbul.

Usta, Ç. (2009) *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Varlık, M. B. (1985) "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt IV, s. 1092-1100.

Yılmaz, C. (2008) *Evliya Çelebi'nin Dünyası*, Medam Yayınları, İstanbul.

Yücebaş, H. (1957) *Bütün Cepheleriyle Ercüment Ekrem*, Ahmet Halil Kitabevi, İstanbul.

Yücebaş, H. (1976) *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, Milliyet Dağıtım, İstanbul.

