

KARŞILAŞTIRMALI OKUMALAR:

SAMİPAŞAZÂDE SEZÂİ İLE REŞAT NURİ ARASINDA  
HALİT ZİYA HİKÂYESİ

Âlim KAHRAMAN

**B**u üç isim, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, otuz yıllık bir süre içinde hayata gözlerini açtılar (1859-1865-1889). Buna rağmen adları, Türk edebiyatının Batılılaşma macerası içindeki üç ayrı dönemine ait olarak anıldı. Samipaşazâde Sezai, Tanzimat'ın ikinci kuşağına mensup, Halit Ziya Servet-i Fünûn Dönemi'nin asli üyelerinden biri, I. Dünya Savaşı içinde adını duyuran Reşat Nuri ise Cumhuriyet Döneminde şöhrete kavuşan bir yazar olarak bilinmektedir.

Kuşaklar ve dönemleri kategorize etmekten maksat, farklı edebiyat zevklerini görünür kılmak ve bir kavrayış kolaylığı sağlamaktır. Yoksa aşılmaz setler yoktur onlar arasında. Nitekim adını andığımız yazarlardan Halit Ziya, Samipaşazâde Sezai'yi “*Namık Kemal mektebini istikbâlin nesline bağlayacak bir üstad sıfatıyla*” selamlarken, görünenin derinlerindeki bir alt akıntıdan bahsetmektedir.

Bu yazımızda, Samipaşazâde'nin *Küçük Şeyler* (1891), Halit Ziya Uşaklıgil'in *Solgun Demet* (1901) kitaplarında yer alan birer hikâyesiyle (“Pandomima” ile “Mösyö Kanguru” hikâyeleri) Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Kadın Düşmanı* (1927) romanını karşılaştırmalı ele alacağız.

Metinlere geçmeden şunu ilk elde belirtelim: Bu üç yazar arasındaki etki zinciri, kendi sözlerine dayandırılarak, kolayca belirlenebilmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil, uzun hikâyeler yazmaya henüz *Küçük Şeyler* yayımlanmadan, İzmir'de başlamasına rağmen, yine İzmir yıllarında eline geçen bu kitabın zihin dünyası üzerinde oynadığı rolü şu cümlelerle dile getirmiştir:

“*Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşâta yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu, bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşrık göstermiş oldu.*”

Yazar, Batılı yazarların küçük hikâyelerinden yaptığı çeviri deneyimlerini de buna katarak 1894'te *Servet-i Fünûn*'da, bundan da önemlisi 1897-1899 yılları arasında *İkdam* ve *Sabah* gazetelerinde yayımladığı çok sayıdaki “küçük hikâye” için ilk tohumun *Küçük Şeyler*'le atıldığına işaret eder:

“Küçük hikâyelerin tercüme tecrübeleriyle geçen zamanların ve bu Küçük Şeyler bediasıyla mükerrer temasların bende biriktirmiş olması lâzım gelen bir heyecan yekûnu, âdeta gelecek senelerin meşimesine düşerek hayata çıkmak zamanına intizaren ihtizaza başlamış bir habel [gebelik] tohumu teşkil etmiş olacak ki, tahrir mesleğinde en ziyade sevdiğim küçük hikâyelerden kim bilir ne kadar yazmış oldum.”<sup>1-2</sup>

Halit Ziya, *Mai ve Siyah* romanıyla (1898) aynı döneme denk gelen *İkdam* ve *Sabah*'taki bu küçük hikâye atılımını birbiriyle karşılaştırırken de şöyle demektedir:

“Küçük hikâyeler; *Mâi ve Siyah*'tan ziyâde tesir etti. Bunların tertibi, inşası, hele lisânî edebiyat âleminde bir yenilik, bir gelişme kabilinden sayıldı.”<sup>3</sup>

Reşat Nuri ise, kendisiyle 1922 yılında yapılan bir konuşmada, çocukluğunda dinlediği masal ve hikâyelerle yine o yıllarda, okuryazar hanımların kendi aralarında okudukları bir romanın (Fatma Aliye Hanım'ın *Üdi* romanı) duygusal uyanışı üzerindeki etkilerini dile getirdikten sonra:

“Fakat asıl hikâye zevkini ve hikâye yazmak emelini Halit Ziya Beyi okurken duydum. Bugün eser denmeğe lâyık bir şey vücuda getirebilirim onu Halit Ziya Beye medyun olacağım.” demektedir.<sup>4</sup>

Yazarların kendi ağızlarından kayda geçmiş olan bu ifadelerine rağmen bir etki zincirini görünür kılmak için asıl, metinleri konuşurmak gerekiyor. Acaba metinler bu itirafları ne kadar ve hangi şekliyle doğruluyor?

Samipaşazâde “Pandomima” hikâyesinde, bir sokak tiyatrosunda pandomim yapan Paskal adındaki oyuncuyu; onun, oyunlarını seyre gelen bir genç kıza olan aşkını anlatır. Haseki taraflarında bir çıkmaz sokakta hizmetçisiyle yalnız yaşayan



1 *Kırk Yıl*, İstanbul 2008, s. 479.

2 Hakkında yapılan bir bibliyografya çalışmasına dayanarak, Halit Ziya'nın hikâyeler toplamının 163 olduğunu tespit ediyoruz (bk.: Zeynep Kerman-Ömer Faruk Huyugüzel, “Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası”, *Türk Dili*, nr. 529, Ocak 1996, s. 164-248. Ömer Faruk Huyugüzel, bunların 9 tanesinin iki değişik başlıkla yayımlanmış aynı hikâyeler olduğunu belirterek sayıyı 154'e düşürmekte, sonra anı ve denememsi özellikler taşıyan bazı metinleri de 154'ten düşerek yazarın toplam hikâye sayısının 125 olduğu sonucuna varmaktadır. *Halit Ziya Uşaklıgil*, İstanbul 1995, s. 58; Ankara 2004, s. 93. Bizce bu ikinci eksiltmeye gerek yoktur.) Bu sayının yaklaşık üçte birine tekabül eden 51 tanesi, 1897-1899 yılları içinde, *İkdam* (25) ve *Sabah* (26) gazetelerinde çıkmıştır.

3 Halit Ziya Uşaklıgil, “Suut Kemal'e Mektup”, *Ulus*, 5 Eylül 1943 (Aktaran: Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. II, s. 1053).

4 Sedat Simavi, “Rat Nuri Bey”, *Yeni İnci*, nr. 2, Temmuz 1338, s. 7-8.

Paskal, otuz üç yaşında, şişman, enli, kısa bacakları gövdesini taşımakta güçlük çeken, kurbağa bakışlı çirkin bir adamdır. O civarda, Yeni Bahçe denilen yerde, sur kalıntılarının olduğu yerde, ince tahtalarla kurulmuş, yıkılmaması için etrafına destekler vurulmuş, bez tavanlı -bu tavanı çadır direğine benzer bir direk ayakta tutmaktadır- tiyatrosunda her cuma ve pazar, hokkabazlıklarını doğaçlama sergilemektedir.

Paskal -bu isim kendi adı olmaktan ziyade oyunculuk adı olmalı- evinden çıkarken yanında getirdiği bohçasını açarak oradaki kıyafetlerle oyuna hazırlanır. Şalvar biçimindeki beyaz pantolonunu, yakası oymalı beyaz saltasını, başına sivri beyaz külahını giyer. Yüzünü unla, alt göz kapaklarını kırmızıyla boyadıktan sonra, alkış tufanı ve kahkaha sesleri arasında sahneye çıkar.

O sırada sahnede laterna eşliğinde, çirkin çehresi düzgünlerle örtülü, etleri sarkmış bir kadın yılların yorgunluğuyla oynamaktadır. Paskal'ın oyunu, kâh dilini çıkararak, kâh taklalar atarak türlü şaklabanlıklarla bu kadına aşkını ilan etmektir. Özellikle onun dilini çıkarma sahneleri seyircileri çok güldürmektedir.

Paskal'ın devamlı seyircileri arasında, sahneye yakın bir yerdeki locada, bir genç kız da vardır. İçten, masum, çocukça gülüşleriyle, hayatın elemelerine teselliler veren Eftalya adında, yirmi yaşındaki Rum asıllı bu kız, tiyatroya ihtiyar annesiyle beraber gelmektedir. Genç kızın samimiyetle oyuna kendini vermesi, küçücük pembe dudaklarındaki “nurani” gülücüklerle oyunu alkışlaması Paskal'ı etkiler. Paskal, bu genç kıza daha fazla eğlendirmek için mümkün olduğu kadar oyununu onun karşısına geçerek yakınlarında oynar. Bir gün genç kız, oyunun sonunda, beğenisinin bir işareti olarak locadan Paskal'a çiçekler atar.

Genç kızın beğenisi Paskal'ın oyunudur, yoksa kendine değil. Hatta bir keresinde annesi, kızım burada çok mu eğleniyorsun, dediğinde Eftalya, Paskal'ı ölen sevgili köpeğine çok benzettiğini söyler. Hâl ve tavrıyla, Paskal'ın, gördüğü bir maymunu çok andırdığını da belirtir. Paskal ise, kendi çirkinliğinin farkında olmasına, hayatı boyunca bir kadının okşayıcı bakışları, insanların iltifatlı yaklaşımlarıyla karşılaşmamış olmasına rağmen bu genç kızın gülüş ve ilgisini kendisine yönelik olarak anlamak ister ve ona âşık olur. Bu aşkın imkânsızlığı ortadadır. Oyun bittikten sonra tiyatronun iç tarafındaki toprağa oturarak içini çeke çeke ağlamaya başlar. Gözyaşları yüzündeki unları ve boyaları bozmaktadır.

Aşkını kimseye anlatmaya, evindeki yaşlı hizmetçiyle olsun paylaşmaya cesareti yoktur. Hatta kendi kendine bile itiraftan kaçınmaktadır. Kimseye güveni yoktur.



Bundan olsa gerek, evine giderken Ayasofya'nın üzerinden yükselen ay bile onu ürkütür. Yemeğini yedikten sonra odasına çekilir. Eftalya'yı ancak o zaman düşünmeye başlar. Koynunda getirdiği çiçekleri çıkarır. Onları öpüp en güzel bir yere koyar: "Bu çiçekler. Ah bu çiçekler.. Beni öldürecek!" der. Eftalya'nın kendisini kabul etmesini, bu eve gelmesini hayal eder. Fakat bu olur mu? Başını kaldırır "Ah, pek çirkin [im] .. Âlemin maskarası [yım] .." ağlamaya başlar.

İki hafta üst üste tiyatroya gelmeyen Eftalya'nın evlendiği anlaşılır. O gece odasının kapısını sürmeleyen Paskal'ın ertesi gün öğleye kadar odadan çıkmaması üzerine kapı kırılır ve odaya girilir:

*"Odaya girer girmez herkes gülüşmeye başladı. Zira Paskal asılmış bir adam taklidi yaparak o meşhur maharetiyle dilini çıkarmıştı.*

*Hayatında herkesi güldürdüğü hâlde mematında kimseyi ağlatmayan zavallı Paskal'ın bu seferki hâli taklit değil, ölüm gibi hakikat idi."*

Samipaşazâde'nin hikâyesi bu cümlelerle biter. Yaptığım aktarımda, "Pandomima"daki temel unsurların yer almasına mümkün olduğu kadar dikkat ettim. Karşılaştırmanın gerçekleşmesi için Halit Ziya hikâyesi için de böyle bir unsurlar aktarımına ihtiyaç var.

"Mösyö Kanguru" biraz daha uzun bir hikâye... Hikâyenin bu isimle anılan başkışisi -"Mösyö Kanguru"- Paris doğumlu bir Fransız, olaylar da Fransa ve Amerika gibi ülkelerde geçiyor. Yazar, hikâye kahramanının çocukluk yıllarından başlatır anlatısını. Sivri kafalı, çıkık çeneli, yüksek kemikli, uzun kulaklı çehresi sebebiyle okul arkadaşları tarafından Mösyö Kanguru lakabıyla çağrılmaya başlanır. Kendisiyle eğlenilir. Bu isim, duyanlarca da benimsenir. Kendisine bu ismi ilk takan çocukla giriştiği bir kavgayı ayırmaya gelen öğretmen onu aynı isimle aşağıladığı gibi, bu ismi öğrenen babası da bir kızgınlık anında "lakin sen Kanguru'dan başka bir şey değilsin" diyerek aynı şekilde onu aşağılar.

Evden kaçan çocuk Saint-Cloud Panayırı'nda seyrettiği bir "soytarı"dan etkilenerek bu işi öğrenmeye, bir soytarı olmaya karar verir. Çünkü soytarı, sahip olduğu o maskaralık maskesi sayesinde herkesle eğlenebilmektedir. Eğer kendisi de onun gibi başarılı bir oyuncu olursa düşmanlık duyduğu tüm insanlardan intikamını alabilecektir. Böylece cambazhanede bulunduğu hizmetçilik işinden başlayıp adım adım ilerler ve dünyaca tanınan bir "soytarı" olur.

Edindiği meslek ona gerçek hayatının içinde ikinci bir hayat sağlar. Cambazhanedeki hazırlık odasında, boya kutuları, şişeler ve fırçalarla dolu tuvalet masasındaki aynanın karşısına geçince gerçek hayatını ve kimliğini, yüzüne sürdüğü her fırça darbesiyle arkada bırakır. O boyalarla kendine yeni bir yüz -yeni yüzler- yapar. Önce yüzünü beyaza, dudaklarını kırmızıya boyar. Bu taslak üzerine süreceği yeni boyalar ve giyeceği kıyafetlerle isterse şen şakrak bir âşık veya yanakları çökük bir ihtiyar ya da bir soytarı olabilir.



Oyun zamanında her şey değişir; diğer zamanlarda kendinden uzak duran tüm arkadaşları, başka insanlar ona yaklaşır, severler. Sanatın çekim güzelliğiyle kadınlar ona bir muhabbet duyarlar. Bu saatlerde o da oyun arkadaşları ile beraber insanları, dünyayı, hayatı sever, bir insan olur, sevgi ihtiyacıyla yanan kalbinin ateşi tüm vücudunu kaplar.

Her şey bitip yıkandıktan, tekrar eski Kanguru olduktan sonra oyun içinde halkı saatlerce mutluluğa boğan tüm hayat neşesi söner, tekrar hüznü, soğuk, herkesten kaçan yalnız, hasta adam olur. Hiç kimseyi, özellikle kadınları sevmez; onlara içinden bir düşmanlık duyar. Kadınlar da bu çirkin mahluka uzaktan, korkarcasına bakar.

Eski toprakların (Avrupa) hemen bütün şehirlerini gezdikten sonra yeni topraklara (Amerika) doğru açılır.

Philadelfia'da gösteri için bulunduğu bir sırada, cambazhane müdürünün ricasıyla, at üzerinde gösteriler yapan bir kızın, tüm hünerlerine rağmen bir türlü tutmayan gösterisine destek oyuncu olarak katılır. On altı yaşındaki bu ince kız, sanki henüz genç kız olamamış bir çocuk saflığı taşımaktadır üzerinde.

Kızın at üzerinde yaptığı gösterinin bir yerinde sahneye girer soytarı. Fakat bu kere on sekiz yaşında sevda dolu bir genç kılığı içindedir. İnce, düzgün, bir sporcununki gibi adaleli bacakları kalçalarına kadar tenine yapışık bir çorabın içindedir. Pembe atlas bir gömlek giymiş, başında, topuz yaptığı saçlarını içinde taşıyan sivri bir başlık vardır. At üstündeki kıza, çalan dans müziği eşliğinde, bir aşk ilanı sahnesi yaşanır. Bunun üzerine at, kızı getirip meydanın ortasında durunca, kız, genç adamın uzattığı avucuna basarak yere atlar. İşte o anda, büyük bir beğeniyle, seyircinin alkış tufanı patlar. İki sanatçı el ele verip halkı selamlar. Başarının bu zirve anında genç kız, kendisine bu alkışları kazandıran adamın tuttuğu ellerini teşekkür anlamında avucunun içinde sıkar ve mutluluk dolu gözlerle teşekkür ederim, der.

Kızın bu davranışı soytarıyı çok etkiler. Âdeta yaşadığı iki ayrı hayat birleşir, içinde uyanan vahşi bir arzuyla kızı elde etmek emeline düşer. Hâlbuki bütün kadınlar gibi onun da kendisinden kaçacağını bilmektedir. Bir gece, bir cinayet arzusuyla cambazhanenin en üst katında olan kızın yatak odasına girer. Bir süredir, onun ta-kındığı tavırlardan çekinmeye başlamış olan kız, karanlıkta saçlarını tutan adamın boğuk sesini duyunca bayılır. Adam, onu kucağına alıp, daha yukarıya, çatıya çıkarır. Birden ayın ışıklarını üzerlerinde hissedince ürperir. Bir uçurumun yanına kadar gidip kızı yere koyar ve çocukluğundan beri başından geçenleri düşünür. İşte şu anda, yaşadığı hayatın tüm acılarını yanı başındaki bu çocuktan çıkarmak istemektedir. Kızın ölü bir cesede benzeyen vücudu yanında, mahrumiyetlerle dolu hayatının acılarını boşaltır gibi, yavaş yavaş, uzun uzun ağlar. Hikâye şu cümlelerle biter:

“Yukarıda kamer, sarı handesiyle sırtıyor, güya acı bir istihza ile ‘Mösyö Kanguru! Ağlıyor musunuz Mösyö Kanguru’ diyordu.”

Reşat Nuri’nin romanına geçmeden burada biraz duralım.

Halit Ziya, bu hikâyenin kendindeki doğuşu ve onu kaleme almasıyla ilgili, farklı yer ve tarihlerde iki ayrı açıklamada bulunur. Bunlardan biri *Kırk Yıl* adıyla yayımladığı anılarından. Buna göre, *Servet-i Fünûn*’u çıkardıkları yıllarda, bir ramazan gecesi Tevfik Fikret’le beraber, Şehzadebaşı’nda salaş bir cambazhaneye giderler. Orada ikisini de etkileyen, yeni çıkan bir dans seyrederek: La Danse Serpentine (yılan dansı). Yazarın belirttiğine göre, yine o gece seyrettikleri marifetli ve çok güzel bir at cambazı kızla, yüzünün boyaları altında pek çirkin bir yüz sakladığını zannettiği bir soytarı, zihninde bir hikâye konusu uyandırır. “Mösyö Kanguru” hikâyesini bu ilhamla yazar. Bir süre sonra Tevfik Fikret’le tekrar bir araya geldiklerinde, Fikret, bak sana o gecedan doğan bir şiir okuyayım der ve şiirini okur. *Kırk Yıl*’da adı verilmeyen bu şiir, seyrettikleri dansla aynı adı taşıyan, Fikret’in “La Dans Serpantin”i olmalıdır. Halit Ziya ise, bu şiiri dinledikten sonra Fikret’e -yine millî olmamakla suçlamasına sebep olur diye bir tarafa atmaya karar verdiği- yazdığı hikâyesinden söz açar. Cebinde bulunan “Mösyö Kanguru”yu çıkarıp şaire okur. Hikâyeyi dinlerken Fikret’in birkaç yerde hıçkırıklarını zapt etmeye çalışarak sarsıldığını fark eder. Bitince de, hemen derginin bu nüshasına yetiştirelim, teklifi gelir. Halit Ziya, düşündüğü sakıncaları belirtirse de Fikret onu yayınlamaya ikna eder.<sup>5</sup>

Yazar, kırk sene sonra bunları yazarken “Mösyö Kanguru”nun başına koyduğu bir ithafı unutmuş görünmektedir. 27 Mart 1898 tarihini taşıyan ve Mehmet Rauf’a yapılan bu ithaftan, hikâyenin ilk ilham anının bir yıl daha geriye gittiği ve bir operayla ilgili olduğu anlaşılmaktadır:

“Mehmet Rauf’a

*Geçen sene bir yaz günü Tepebaşı’nda otururken bir aralık Leoncavallo’nun Palyaço’sunu çaldılar; bu latif kaside-i musikiyyeyi derin derin dinliyordum, işte o yirmi dakikalık istiğrak içinden bir başka kaside-i hayatın fikr-i evveli çıktı. Bunu düşünüp yazdıktan sonra bir hikâye değil bir sahife-i tetkik-i hayat yazmış olduğuma zahib oldum ve işte o sıfatla onu sana ithaf için bir meyil duydum. Bunu hayran olduğum deha-i sanatına bir sened-i hürmet olarak telakki et.*

Nişantaşı, 15 Mart 1314/27 Mart 1898

Halit Ziya”

5 *Kırk Yıl*, İstanbul 2008, s. 724-725. “Mösyö Kanguru” *Servet-i Fünûn*’un 369-371. sayılarında çıkar (26 Mart-9 Nisan 1314/7-21 Nisan 1898). Yazar, *Kırk Yıl*’ın değişik yerlerinde, bu kitabı yanında hiçbir yardımcı materyal olmadan, tamamen aklında kaldığına göre yazdığını belirtir. Kendisini millî yazmadığı suçlamasıyla karşı karşıya bırakacak iki hikâyeden diğeri (“Bravo Maestro”) henüz yayımlanmamıştır bu tarihte. “Bravo Maestro” yedi ay kadar sonra *Sabah* gazetesinde çıkar (nr. 3234, 22 T.sani 1898).

Bu ithaf, Şehzadebaşı'nda seyredilen at cambazı güzel kızla palyaçonun gösterisinden gelen etkiyi yok saymamızı gerektirmez. Aksine, bir sanat eserinin doğumunu hazırlayan mekanizmaların ne kadar karmaşık olduğunu anlamamıza katkı sağlar. Sıcağı sıcağına hikâyenin başına yazılmış olan bu satırlar, iki etki odağını birden ortaya çıkarır. Birisi Ruggiero Leoncavallo'nun bir opera klasiği olan *I Pagliacci* (*Palyaçolar*) operası, ikincisi ise Mehmet Rauf'un hayatıdır.

İkincisinden başlarsak, fiziki yapı bakımından oldukça kısa bir boya sahip olan Mehmet Rauf'un hayatı boyunca yaşadığı bir sorundur kadınlara kendini beğendirmek. Sürekli bir aşk arayışı içinde geçen bu hayatın içindeki hayal kırıklıkları bazen intihara teşebbüse kadar varmıştır. Halid Ziya, ithafını yaparken, yarı örtülü bir dille olsa bile bu hayata bir göndermede bulunmakta; eserini “bir sahife-i tetkik-i hayat” (hayat incelemesine ait bir sayfa) olduğu inancıyla, sanat dehasına duyduğu hayranlıkla arkadaşı Mehmet Rauf'a ithaf etmektedir. Kabul etmek lazım, büyük bir soğukkanlılık -hatta bir insafsızlık- da gizli bu satırlarda.

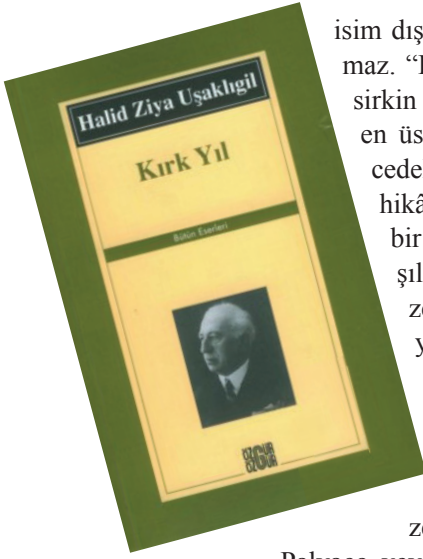
Leoncavallo'nun eserine gelince.. Sanatçı, *Palyaçolar*'ı 1890'lı yılların başında bestelemiştir. Palyaçoların acılarını kendi içlerinde yaşadıklarını, sahnedeki hayatlarının dışında bir gerçek hayatları olduğunu anlatan eser ilk olarak 22 Mayıs 1892'de Milano'da sahnelenir.

Eser, oyun içinde oyun anlayışının bir ürünüdür. Buna göre bir tiyatro grubu, kıskançlık yüzünden işlenen bir cinayeti konu alan komedilerini sahnelemek üzere bir kasabaya gelirler. Ancak oyuncuların gerçek hayatında da, aralarında benzer bir kıskançlık gerginliği yaşanmaktadır. Yaşlı oyuncu (Palyaço) Canino, oyun gereği işlediği cinayeti, sahnede gerçeğe çevirir; genç ve güzel karısının âşığı olan adamı seyircilerin önünde gerçekten öldürür. Seyirciler oyunun hâlâ devam ettiğini düşünerek alkışlarken Canoni, yaşananın gerçek bir cinayet olduğunu anlatmak üzere, onlara dönüp “Komedi bitti” der. <sup>6</sup>

Buraya kadar yaptığımız belirlemeler, eserin ortaya çıkışının tek bir etkene indirilemeyeceğini hissettiriyor olsa gerek. Kaldı ki bu etkileri iç dünyasında biriktiren sanatçının varlık özüne ait psikolojik zemin (kalıtsal veriler) de ayrıca ele alınabilir. O noktaya sadece işaret etmekle yetinelim ve asıl karşılaştırma öğelerimize tekrar dönelim. Halit Ziya'nın bu hikâyesinin (“Mösyö Kanguru”) Samipaşazâde Sezai'ye ait “Pandomima” öyküsü karşısındaki durumuna bakalım. Ortak noktalarını farklılaşan yönleriyle beraber inceleyelim.

Her iki hikâyede de olaylar oyun (tiyatro/gösteri) dünyasına ait bir ortamda cereyan etmektedir. “Pandomima”da bu ortam İstanbul'daki bir çadır tiyatrosu ve onun uzantısı olan Haseki semtindeki evdir. “Mösyö Kanguru”da ise Fransa'da bir sirk. Bu sirk, dünyanın dört bir yanını gezse de o ülkeler ve gösteri yapılan şehirler bir iki

6 Faruk Yener, *100 Opera*, İstanbul 1964, s. 318-321.



isim dışında hikâyede etkileyici unsurlar olarak değer kazanmaz. “Pandomima”daki evin karşılığı, “Mösyö Kanguru”da sirkin bir bölümü, oyuncuların yatak odalarının bulunduğu en üst kat olarak yer alır. Her iki hikâyenin birinci derecedeki kişileri birer palyaço/soytarıdır. Samipaşazâde’nin hikâye kahramanını otuz üç yaşındaki hâliyle, hayatının bir kesiti içinde tanırız. Halit Ziya ise, bu “kesit”i karşılayan sürecin öncesini de hikâyesine katar. Psikolojik zemini temellendirmek için hikâye kişinin çocukluk yıllarına iner, anlatımını oradan başlatır.

Her iki hikâyenin palyaço/soytarı kahramanlarının ortak bir özelliği çirkinlikleridir. Fiziki bir özellik olarak çirkinlik, her iki hikâyenin de temel belirleyicilerinin başında yer alır. Onlara yaşamı zehir eden, hayatlarını bir trajediye çeviren öge budur.

Palyaço veya soytarılar için tarihin derinliklerine doğru uzanan klasik algı, “çirkinlik” temellidir. Bu açıdan baktığımızda, her iki hikâyecinin de kahramanlarını ete kemiğe büründürürken bu genel algıya yaslandıklarını, aslında insanlığın ortak bir “hikâye”sini yeniden yazdıklarını da söyleyebiliriz. Buna rağmen Halit Ziya ve Samipaşazade’nin kahramanlarında çirkinliğin bedensel unsurları farklıdır. Samipaşazade, Paskal’ın çirkinliğini kısa ve enli gövdesi, kurbağa bakışlarıyla detaylandırır. Halit Ziya’nın başkışısı ise aksine ince uzun bedenlidir. Onun bir hayvana (“Kanguru”) benzetilmesine asıl sebep başına ait -kulak vs.- unsurlardır. İşin dikkat çeken tarafı, Paskal’ın da hikâyede bir hayvana benzetilmesidir. Eftalya onu ölen köpeğine, hareketleriyle de bir maymuna benzetecektir.

Her iki kahraman da çirkinliklerinden dolayı kendilerini toplum dışı görmekte, özellikle de güzel kadınlar tarafından ilgi görmeyeceklerini düşünmektedir. Halit Ziya bu dışlanmayı kahramanının geçmişine giderek oralarda temellendirir. Önce okulda arkadaşları ve bir öğretmeni tarafından dışlanıp “Kanguru” lakabıyla damgalanan çocuk, evde babasının da bu lakabı kendisine uygun görmesiyle evi terk eder.

Toplum içindeki yalnızlıklarını telafi etmek isteyen erkek kahramanlar, kendilerine sığınacakları ikinci bir hayat yaparlar. Yüzlerine sürdükleri boyayla gündelik kimliklerini örterek başka bir kimliğe bürünmekte, yaptığı maskaralıklarla herkesi güldürmektedirler. Böylece bir süreliğine de olsa insanlarla bütünleşerek mutluluğu bu anlarda yakalamaktadırlar. Halit Ziya kahramanının psikolojisini derinleştirerek bu “güldürücü”lüğe bir çeşit intikam duygusu da katar. İnsanlar onunla eğlenir görünürken aslında soytarı, karşısındaki insanlarla eğlenmektedir. Paskal’ın iç dünyasında böylesi ayrıntılar belirginleşmemez. Buna karşılık “Mösyö Kanguru”da tüm insanlara yönelmiş derin bir düşmanlık da devrededir.



Her iki erkeğin de asıl trajedisi, kendilerinden yaşça küçük güzel birer kadına âşık olmalarıyla başlar. Paskal, oyunlarını seyretmeye gelen, güzel bir Rum kızını, yirmi yaşındaki Eftalya'yı sever. Mösyö Kanguru ise, aynı sirkte at üstünde gösteri yapan on altı yaşındaki cambaz kıza tutulur. Kızlardan biri seyirci, diğeri oyunun içinden biri olmasına rağmen gülüşleri, tazelikleri ve erkek kahramana olan içten ilgileriyle birbirini hatırlatır. Bu iki aşk da “oyun” anında gelişir. Her iki oyunda da birer aşk ilanı sahnesi vardır. Paskal, o anda sahnede laternanın çaldığı müziğe uyarak dans eden yaşlı ve bezgin dansöze, bir gülünçlük unsuru olarak aşkını ilan eder. Diğeri ise at üstünde gösteri yapan cambaz kızın bu gösterisine genç bir âşık kıyafetinde ve rolünde dâhil olarak ona aşkını ilan eder. Kahramanların âşık oldukları kızlardan, tamamen başka sebeplerle gördükleri ilgi; onlarla aralarında birer “temas” anı söz konusudur. Cambaz kız, kendi gösterisini kurtaran soytarının elini, el ele tutuşup halkı selamlarken teşekkür anlamında bir süre sıkarak bu teması gerçekleştirir. Paskal ise doğrudan Eftalya'ya dokunmasa da onun oyununu tebrik amaçlı attığı çiçekler bedenine dokununca bu aşk temasını yaşar.

Paskal'ın gerçek hayatını Haseki'deki ev temsil eder. Bu evi daha hikâyenin başında bir mezar olarak sıfatlandıran Samipaşazade, okuyucuyu hikâyenin sonundaki trajediye dolaylı olarak hazırlamış olur. Paskal'ın bu evdeki hayatı, bezginlik içinde ve karamsar bir şekilde devam etmektedir. Mösyö Kanguru'nun ise iç âlemini oluşturan duygular, cambazhanenin yatmaya ayrılan bölümünde ortaya çıkar. Paskal, herkesten gizlediği duygularını tahlil etmeyi evindeki odasına çekilince göze alabilir. Eftalya'nın gösteri sırasında attığı çiçekleri odasının en yüksek/yüce bir yerine koyar. Onu bir an bu evde hayal eder, fakat hayallerinin imkânsızlığını düşünerek gözyaşı dökmeye başlar.

Paskal'ın sevgilisine olan duyguları bu çerçevedeyken, Halit Ziya'nın hikâyesinde erkek kahraman, sevdiği kadını, hayvani bir istekle elde etmek istemektedir. Yılların mahrumiyeti bu şekilde dışa vurur. Mösyö Kanguru'nun tutkusu, imkânsızlık duvarına çarpınca, oç almaya doğru evrilir. İçinde cinayet niyeti de bulunan karmaşık duygularla cambaz kızın yattığı en üst kata, sonra onu baygın bir vaziyette kucağına alarak çatıya çıkar. Bu son gecede, her iki yazar da anlatısına “ay”ı dâhil eder. Mösyö Kanguru, karanlık odadan çatıya çıkınca birdenbire üzerine dökülen ayın ışıklarıyla ürperir. Paskal da gösteriden evine giderken, arkasından doğan ayı fark edince, yalnız olmadığını hissederek aynı ürpertiye duyar. Ay, her iki kahramanın da, kendilerinden bile sakındıkları gizli duygu ve niyetlerinin bir tanığıdır.

Mösyö Kanguru, uçurumun kenarında, yanı başında baygın yatan kıza bakarak -Eftalya hayalen yanındaydı Paskal'ın- insanlara duyduğu düşmanlığın tümünü bu kıza yönelttiğini düşünerek, içinde birikenleri boşaltırcasına, tıpkı Paskal gibi, yavaş yavaş, uzun uzun ağlar.

Oyun içinde oyun kurgusu Samipaşazade Sezai'nin hikâyesinde açıkça bellidir. O gece odasını sürmeleyerek yatan Paskal'ın ertesi günü öğle olduğu hâlde uyanmaması yaşlı hizmetçisini şüphelendirir. Odanın kapısını açmaya gelen mahalleli, içeriye gi-

rince, onu tavana kendini asmış olarak bulurlar. Tıpkı oyundaki gibi dili dışarı çıkıktır. Kendini asma taklidi yaptığını, “oyun”un devam ettiğini sanan mahalleli gülmeye başlar. Mösyö Kanguru’yla cambaz kızı yukarıdan seyreden “ay”ın ise alaylı bir şekilde “Ağlıyor musun Mösyö Kanguru” diye seslenmesi, hikâyedeki bu son sahne, bir yönüyle, o çatıda “oyun”un devam ediyor algısını da vermektedir.

Halit Ziya’nın “Mösyö Kanguru” hikâyesi, kurgusu ve içinde taşıdığı unsurlar bakımından, sözü edilen Leoncavallo’ya ait *Palyaçolar* operasının librettosu başta olmak üzere, başka metinlerle de karşılaştırılabilir. Fakat bu yazının asıl amaçlarından biri, “Pandomima” ile “Mösyö Kanguru” hikâyelerini bir de Reşat Nuri Güntekin’in *Bir Kadın Düşmanı* romanıyla karşılaştırmaktır. Onu ikinci bir yazıya bırakarak, ilk aşamada yaptığımız bu karşılaştırmalı okuma için son sözler olarak şunları ilave edelim:

Halit Ziya, “Mösyö Kanguru” hikâyesinin doğuş kaynakları içinde bazı eser ve yaşantı parçalarını saysa bile, bu karşılaştırma göstermiştir ki, Samipaşazâde’nin “Pandomima” hikâyesini hatırdan tutmadan bu doğuş sorunu tam çözülmüş olmaya caktır. Kaldı ki, “Pandomima”, yazar için, kendi dilinde -Türkçede- ifadesini bulmuş bir art metin olarak daha fazla önem kazanmaktadır. Halit Ziya, genel olarak *Küçük Şeyler* kitabının üzerinde bıraktığı etkiden söz ederken, “Mösyö Kanguru” bağlamında, bizim burada işaret ettiğimiz akrabalık bağlarının farkında olmaya da bilir. Karmaşıklığına işaret ettiğimiz yaratıcı sürecin çoğu zaman sanatçının bilincini aşan uzantılarından her zaman söz etmek mümkündür çünkü. Bizim burada yaptığımız gibi, sonradan kurulan her bağlantının mutlak olmayabileceğini de akılda tutarak.

Belirtilmesi gereken bir başka nokta da, özgün sanatçılarda etkilenme, bazı benzerliklere rağmen bir kopya duygusu vermez. Her iki metin de kendi orijinalliklerine sahip olarak var olmuşlardır ve yazarlarının damgasını taşırlar. Tıpkı “Pandomima” ve Mösyö Kanguru” hikâyelerinde olduğu gibi. Bir de şu var: Eğer “Pandomima”nın izini sürmek mümkün olsaydı, acaba o, hangi bağlama ait bir metin olarak ortaya çıkardı?