Araştırma Makalesi
Research Article

ISSN 2548-0502

söylem
FİLOLOJİ DERGİSİ

2019; *4(2):* 330-346

Sami Paşazade Sezai'nin "Pandomima" Hikâyesindeki Sembol ve Çağrışımlar

ÖĞR. GÖR. DR. SELAMİ ALAN[*] - BÜŞRA KOÇAK[**]

Öz

Türk edebiyatında 19. yüzyıla kadar yalnızca geleneksel anlatılar mevcutken, bu tarihten itibaren Batı'daki modern edebî türlerden izler taşıyan eserler yazılmaya başlanmıştır. Türk edebiyatında modern öykücülüğün tam anlamıyla başlangıcı ise Sami Paşazade Sezai'nin 1891'de yayımladığı ve *Küçük Şeyler* adını verdiği eserde topladığı öyküler ile olmuştur. Bu öyküler, Sezai Bey'in hassas kişiliği ve detaycılığından izler taşımaları bakımından birbirlerine benzemektedir. Sezai Bey bu hikâyelerde, hikâyenin "küçük şeyler"den oluştuğunu fark eden bir yaklaşımla günlük yaşamın dikkat çekmeyen, silik tiplerini ele almıştır. Bunu yaparken de daha yoğun bir ifade biçimi yakalayabilmek için düz bir anlatım yerine sembollerle, çağrışımlarla dolu mecazî bir anlatım tercih etmiştir. Bu makalede de yazarın böyle bir yöntemi tercih etmesinin nedenleri ve bu yaklaşımın hikâye kurgusuna katkıları tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha ayrıntılı bir inceleme yapabilmek için ise *Küçük Şeyler*'deki hikâyelerden biri olan "Pandomima" ve özellikle de bu hikâyenin başkişisi olan Paskal ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, "Pandomima", Modern Türk Hikâyesi

SYMBOL AND CONNOTATIONS IN SAMİPAŞAZADE SEZAİ'S STORY "PANDOMİMA"

Abstract

While there were only traditional narratives in Turkish literature until the 19th century, from then on, works carrying the traces of modern literary genres in Western literature were started to be written. The modern narrative in Turkish literature began with Sami Paşazade Sezai's stories published in 1891 and named as *Küçük Şeyler*. These stories resemble each other in that they carry traces of the delicate and elaborative personality of Sezai Bey. In these stories, Sezai Bey described the unnoticeable, indistinct types of everyday life with an approach that recognizes that the story is made up of "little things". In order to achieve a more intense expression, he preferred a metaphorical narrative filled with symbols and

[*] Bolu Abant İzzet Baysal Ünv., Türk Dili Bölümü, alanselami@gmail.com, **orcid.org/ 0000-0001-7388-0430**
[**] Bolu Abant İzzet Baysal Ünv., Sosyal Bilimler Enst, bbusrakocakk@gmail.com, **orcid.org/0000-0003-2089-6863**
Gönderim tarihi: 12-09-2019 Kabul tarihi: 29-11-2019

connotations, rather than a straight narration. In this article, the reasons of why the author preferred such a method and this approach's contributions to the story fiction were tried to be determined. In order to make a more detailed study, one of the stories in *Küçük Şeyler*, "Pandomima", and especially the main character of the story, Paskal, was discussed.

Keywords: Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, "Pandomima", Modern Turkish Story

GİRİŞ

İnsan; doğası itibariyle yaşadıklarını, düşündüklerini ve duygularını ifade etme ihtiyacı duyar. Türk edebiyatında sözlü dönemden bugüne kadar çok sayıda eser verilmesi de bu ihtiyacın bir neticesidir. Göktürk Anıtları'ndan Dede Korkut'a, mesnevilerden masallara, efsanelerden destanlara kadar geniş bir yelpaze oluşturan bu anlatılar; her dönemde var olmuştur. Yavuz Demir'in ifadesiyle; "Hikâye anlatmayan, hikâyesi olmayan bir toplum yoktur; sözlü kültürden bugüne insanlık hikâye ile iç içe olarak gelmiştir" (2016: 145). Manzum, mensur veya manzum-mensur karışık yapıda bulunan bu ürünler, yaratıcılarının duygu ve düşünce dünyalarını dışa vurmada etkili birer araç oldukları gibi dönemin edebiyat varlığına katkıda bulunmaları ve barındırdıkları tüm anlam ve düşünce varlığını gelecek nesillere aktarmaları yönüyle de insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Toplumların kültürel yapısına göre farklılıklar gösteren bu aktarım yöntemleri, uluslararası sosyal ve siyasi ilişkiler neticesinde diğer toplumlar tarafından da kullanılmıştır. Tarih boyunca farklı coğrafyalarda yaşayan Türk milleti de hem diğer toplumları etkilemiş hem de onlardan etkilenmiştir. Bu etkilenmelerde genellikle sosyal yönelimler ön plana çıkmıştır. Örneğin İslamiyet'in kabulü neticesinde Arap ve Fars toplumlarıyla daha fazla irtibata geçen Türkler, bu medeniyetlerin edebî türlerine meyletmiştir. 19. yüzyıla kadar süren bu ilgi, bu asırdan itibaren Batı'ya kaymaya başlamıştır. Aslında Türkler, bu yüzyıldan önce de Batı edebiyatı ile temas hâlinde olmuşlardır. Fakat birçok konuda Batı'dan üstün olmaları ve özellikle dinî açıdan farklı düşünmeleri yönüyle bu medeniyete ve edebî ürünlerine fazla itibar etmemişlerdir. Bu esnada ise Batı'da roman ve hikâye gibi modern türler ortaya çıkmış ve bu türleri takip eden bir okur kitlesi oluşmuştur.

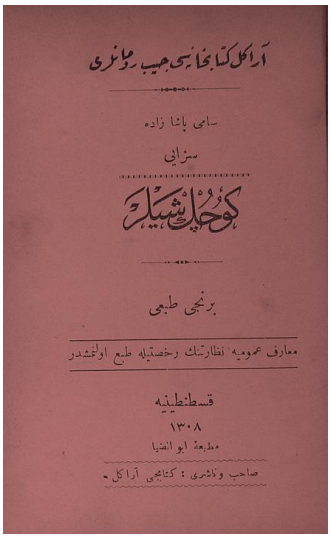
Batı medeniyeti, ilmî ve teknik açıdan yaptığı hamlelerle zamanla ilerlemiş ve 19. yüzyıla gelindiğinde artık kabul gören bir otorite konumuna ulaşmıştır. Bu dönemden itibaren de Türk yazar ve şairleri, Batı'daki -özellikle Fransa'daki- gelişmeleri yakından izlemeye başlamışlardır. Neticesinde Batı'daki birtakım modern edebî türler, Türk edebiyatına da aktarılmaya başlanmıştır. Batı edebiyatından aktarılan bu türlerden biri ise modern hikâye formu olmuştur.

Modern hikâye türünün başlangıcı olarak Giovanni Boccacio'nun 1349-1351 yılları arasında kaleme aldığı *Decameron (On Gece)* adlı eserinin kabul edildiği (Özön, 2009, s. 19) göz önüne alındığında, modern anlamdaki öykünün Türk edebiyatına dâhil olmasının hayli geç bir zamana kaldığı görülmektedir. Gerçi Tanzimat Edebiyatı Dönemi öncesinde geleneksel yöntemlerle yazılmalarına rağmen modern unsurlar taşımaları bakımından "geçiş dönemi" eseri sayılabilecek hikâyeler mevcuttur. Yani Türk edebiyatında geleneksel anlatıdan modern hikâyeye birdenbire geçiş yapılmamıştır. Mesela Giritli Aziz Efendi'nin 1797 yılında yazdığı *Muhayyelât*, geleneksel hikâyelere nispetle zaman-mekân kavramlarındaki gerçekçiliği, anlatım ve üslubundaki sadeliği yönüyle, yeni ya da yeninin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Demir, 2006, s. 101). Hikâyelerde gerçeklik duygusunu zedeleyen hayalî mekânlara ve masalımsı kahramanlara yer verilse de bu eser, modern hikâye noktasında önemli bir adım olmuştur.

Gelenekselden moderne geçiş eseri niteliğinde sayılabilecek Vartan Paşa'nın Ermeni alfabesiyle fakat Türkçe olarak kaleme aldığı *Akabi Hikâyesi* (1851); Hasan Tevfik Efendi tarafından 1868 yılında yayımlanan *Hayalat-ı Dil*, Emin Nihat Bey'in 1872-1875 yılları arasında yayımladığı ve yedi uzun anlatıdan oluşan *Müsameretname* ve Rum gazeteci Evangelinos Misailidis'in 1872 yılında Rumca harflerle Türkçe olarak yazdığı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefâkeş* hikâyeleri de mevcuttur (Gökalp, 1999). Fakat dönem itibariyle "'hikâye' kelimesi destandan masala, fıkradan menkıbeye, romandan tiyatroya, hatta senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar. Bu yüzden de bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanılan hikâye sözcüğü kendine özgü bir türün adı olan hikâye özel adı ile karıştırılmaktadır" (Özgül, 2000, s. 33). Dolayısıyla bu yıllarda hikâye ve roman türleri tam olarak birbirinden ayrılamadığı için, bu dönem hikâyeleri modernleşme yolundaki ilk roman denemeleri olarak da değerlendirilmiştir.

Türk edebiyatında modern hikâye türünün ilk yerli örneklerini ise 1870-1893 yılları arasında seri şeklinde yayımlanan *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* adlı eserleriyle Ahmet Mithat Efendi verir. Fakat *Letâif-i Rivâyât* serisinde Ahmet Mithat Efendi, yer yer meddah anlatı tarzını andıran üslubuyla gelenekten tam olarak kopamadığını hissettirir (Daşcıoğlu & Koç, 2009, s. 802). Bundan dolayı "pek çok edebiyat bilimci, öncü kurmaca anlatıları bir yana bırakarak modern öyküyü -farklı terimler kullanarak- Sami Paşazade'yle başlatırlar" (Yivli, 2016, s. 86). Sami Paşazade Sezai'nin 1891'de yayımladığı *Küçük Şeyler*'de topladığı öykülerde geleneksel anlatılarda olduğu gibi garip tesadüflere, doğaüstü olaylara yer vermemesi ve daha gerçekçi bir tutum sergilemesi bu eserin ilk modern öykü derlemesi olarak kabul edilmesini destekleyen niteliklerdir.

TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE *KÜÇÜK ŞEYLER* İLE ATILAN BÜYÜK ADIM


آراکل کتابخانه‌سی جیب رومانلری

سامی پاشا زاده

سزائی

کوچک شیلر

برنجی طبعی

معارف عمومیه نظارتنك رخصتیله طبع اولنمشدر

قسطنطنیه

۱۳۰۸

مطبعهٔ ابو الضیا

صاحب ونا شری : کتابجی آراکل

Sami Paşazade Sezai, dönemin ulema sınıfından bir aileye mensuptur. Babası, dedesi ve babasının dedesi; müderrislik yapmış, şeyhlik makamına erişmiş, tekke ve zaviyelerle içli dışlı insanlardır. Dolayısıyla Sezai Bey de senelerce kendi konaklarında, bilgili hocalardan çeşitli dersler almıştır. Bu yapı içerisindeki eğitim-öğretim düzeyi ve aile ortamıyla bağlantılı şekilde gelişen hassas kişiliği onun edebiyata yönlenmesine vesile olmuştur. Ayrıca katıldığı edebiyat çevreleri ve buralarda yapılan ilmî sohbetler de onun edebî kişiliğini desteklemiştir. Sezai Bey'in edebî kişiliğini şekillendiren bu ilmî ve edebî sohbetlerin bazıları bizzat kendi konaklarında gerçekleştirilmiştir:

> "Sâmi ve Subhi Paşa konakları zamanın birer encümen-i dâniş ü irfânı idi. Şarkın ve Garbın en benâm ulemâsına makarr ve melce olan bu iki dâire mevcudiyetleriyle pâyitahta şeref-bahş oluyordu. Mirza Safâ'lar, Hoca Abdülkerim'ler, Doktor Mordtmann'lar, Hind ü Sind'den, magrıb-ı aksâ'dan gelmiş allâmeler, mebâhis-i ilmiye vü edebiye ile konaklara birer dâr-ül ulûm meziyyeti vermiş idi. O reisü'l-rüesâ-yı erbâb-ı fazl ü kemâl olan Sâmi Paşa lâhutiyânî bir simâ-yı nûrânî ile sadr-ı meclisten bu mebâhisleri inâre, o mübâheseleri idare ediyordu…" (Ebuzziya Tevfik, 1909; akt. Güven, 2009, s. 27).

Konaklarda düzenlenen bu sohbetlerle Doğu ve Batı edebiyatı hakkında geniş malumat edinen Sami Paşazade Sezai ayrıca gençliğinde Avrupa'ya gitmiş, oradaki sosyal ve kültürel unsurlar hakkında bizzat bilgi sahibi olmuş ve Batı edebiyatını yakından takip etmiştir. Yazarlığının ilk dönemlerinde Abdülhak Hamit [Tarhan] ve Namık Kemal'in[1] etkisinde kalan Sezai Bey, eserlerinin tamamını mensur olarak yazmıştır. Oyun, sohbet, anı ve eleştiri türünde de eserler kaleme almasına rağmen romancılığı ve öykücülüğü ile ön plana çıkmıştır. *Sergüzeşt* romanında kendinden önceki yazarların izinden devam etmesine karşın bir mukaddime, altı hikâye, bir mensure ve bir tercümeden meydana getirdiği *Küçük Şeyler*'de Türk edebiyatına modern anlamda ilk öyküyü kazandırmıştır. İşleyiş ve yapılandırış açılarından olgunlaştırmayı başardığı bu hikâyelerde, özellikle kısa hikâye için

[1] Sezai Bey, gençlik yıllarında özellikle Namık Kemal'in tesirinde kaldığını verdiği bir röportajda şu şekilde dile getirir: "Anlattığım yenilik hareketleri meydana geldiği zamanlar ben, on yedi on sekiz yaşlarındaydım. Kemal Bey'i o sıralarda tanıdım. Kendisini ziyarete gittim. Hani, kitaplarda falan yazarlar ya; büyük adamın huzuruna gidince yüreği çarparmış diye. İşte Kemal'i gördüğüm zaman kendimde, hiç mübalağasız söylüyorum, öyle bir heyecan duydum ve elini öptüm. Bence Kemal'in dehâsı da Türk'tür, kusur ve noksanları da Türk'tür. Onda bir cihangirlik vardı; kendisine tâ dedelerinden geçen bir cihangirlik vardı. İşte onun edebiyat dünyasında kopardığı o çok büyük fırtına sıralarında idi ki ben de edebiyata girdim. Benim fikirlerim, düşüncelerim o vakitler baştan başa Kemal Bey'di. Fransa'da hani bir 'Hugolatres'lar vardı ya, ben de Kemal' karşı öyle bir hâldeydim. O, iyi derse iyi, o fena derse fena idi. Bilmem, benim için bu böyleydi" (Ünaydın, 2000, s. 31-32).

esas olan 'görüntü'yü yakalamayı başarmıştır (Demir 2002: 21). Kurguladığı karakter, oluşturduğu atmosfer ve tutarlı olay örgüleriyle modern hikâyenin gereklerini yerine getirmiştir (Tosun 2018: 38). Fakat Sezai Bey, bu eserinde Namık Kemal ve Abdülhak Hamit çizgisinden kısmen uzaklaşmakla birlikte yine de tasvirlerine şahsi duygularını katmak suretiyle romantizmden tamamen kopamamıştır. Mesela hikâyede anlatıcı, "yer yer objektif kalmaya çalışsa da yine de baştan sona hâkim tavrını sürdür"mektedir (Demir 2002: 61). Buna rağmen Sezai Bey, Küçük Şeyler'de özellikle realist tasvirleriyle çığır açmış ve Servet-i Fünuncular üzerinde büyük tesirler bırakmıştır (Kerman, 1986, s. 23).

Modern Türk hikâyeciliğinin başlangıcı sayılan bu eserinde Sezai Bey, kaleme aldığı hikâyeler kadar kitabına seçtiği isimle de farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Hikâyenin "küçük şeyler"den oluştuğunu fark eden bir yaklaşımla (Törenek, 1998, s. 139) günlük yaşamın dikkat çekmeyen, silik tiplerinin yaşadıklarını detaylı bir şekilde ele almıştır. Genellikle eserlerini mahcup, hassas, mutsuz kahramanlar etrafında oluşturmuştur. Kahramanların başına gelenleri ve sonrasında oluşan ruh hâllerini etraflıca aktarmaya çalışmıştır. Çünkü ona göre asıl mesele detaylarda gizlidir. Eserini ayrıntılardan oluşturmasının sebebini mukaddime kısmında şöyle izah etmiştir:

> "Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-ı mühim addedilmesin? Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebînî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir. En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki; o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür" (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 101).

Sami Paşazade Sezai, hikâyelerinde asıl kahramanları kurgularken oldukça itinalı davranmıştır. Bu kişilerin kıyafetleri, bedensel özellikleri, kişilikleri ve olaylar karşısındaki tavır ve davranışlarını ayrıntılı ve kendi içinde tutarlı bir şekilde okuyucuya sunmuştur. "Çatışma öğesini, kişilerin kendi dünyalarına uygun olarak şekillendiren S. Sezai, 'bir nefeslik' anlatımı böylece çarpıcı kılmakta, anlatıma kattığı duygusallık boyutuyla" (Törenek, 1998, s. 142) okurlarının kendilerini hikâyelerdeki kahramanlarla özdeşleştirmelerini sağlamıştır.

Küçük Şeyler'deki ilk hikâye, "Bu Büyük Adam Kimdir?" başlığını taşır. Hikâyenin kahramanı olan bir çocuğun, sokakta gördüğü gayet eğitimsiz ve alelade bir insanı, görünüşüne aldanarak zihninde kahramanlaştırması ve yıllar sonra gerçeği öğrenene kadar bu düşüncesini muhafaza etmesini ele alır. İkinci hikâye olan "Hiç", hayatın acılığını vaktinden evvel tadan yirmi yaşındaki yetim bir delikanlının yaşadığı hayal kırıklığını anlatır. Evin iaşe ve idare yükünün yanı sıra annesinin hastalığıyla iyice bunalan hassas gönüllü bu delikanlı, bindiği vapurda her gün karşılaştığı bir genç kızın kendisine tebbessüm ettiğini zanneder ve hayallere dalar. Fakat sonradan kızın üst dudağının biraz

kısa olması sebebiyle hep tebessüm eder gibi göründüğünü ve bunun kendisine yönelik özel bir eylem olmadığını fark eder. Üçüncü hikâye "Kediler"de, kadının kedilerini kocasından daha önemli görmesiyle kocasına yaşattığı yalnızlık ve çaresizlik anlatılır. Kediler yüzünden evi terkeden fakat gidecek yer bulamayınca akşam mecburen dönmek zorunda kalan adamın ruh hâli derinlemesine yansıtılır. Dördüncü hikâye "İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır" hikâyesidir. Yazar burada Çamlıca'daki ağaçların ve koruların güzelliğinden bahseder. Yıllar sonra bu koru ve ağaçların iki yüz elli kuruşa satıldığını anlatarak üzüntüsünü dile getirir. "Düğün" başlığıyla verilen beşinci hikâyede, bir konakta esaret altında kimsesiz bir halayık olan on sekiz yaşındaki Dilsitan'ın acıklı öyküsü anlatılır. Konakta yapılan düğün hazırlıklarının kendisi ile üç dört yıldır odalığı olduğu Behçet Bey'i evlendirmek için yapıldığını zanneden bu genç kız hazırlıklar sırasında, gelin adayının Sitare isimli başka biri olduğunu öğrenir. Bundan dolayı da verem olup yatağa düşer ve herkes düğünde eğlenirken o can verir. Altıncı metin "Bir Kitabe-i Seng-i Mezar" adlı bir mensuredir. Mensurede Vuslat isimli bir cariyenin verem hastalığı sebebiyle ölümü romantik bir şekilde işlenir. Yedinci sırada tercüme bir hikâyeye yer verilmiştir. Alphonse Daudet'in "Lettres de Mon Moulin" adlı kitabında yer alan "L'Arlésienne" hikâyesi, "Arlezyalı" başlığıyla kaleme alınmıştır. Öyküde sevdiği kızla evlenme hayalleri kurarken başka bir adamın söylediği yalanlardan dolayı bunalıma giren Jan isimli bir gencin intiharı ele alınır. İntihar ettiğine kimse inanamaz çünkü acılarını herkesten saklamıştır. Makalede incelenecek olan "Pandomima" hikâyesi sekizinci sıradadır. Hikâyede Paskal adlı bir pandomim sanatçısının yaşadığı karşılıksız aşkı ve sevdiği kadının başkasıyla evlenmesi üzerine intihar etmesi anlatılır.

SEMBOL VE ÇAĞRIŞIMLARLA "PANDOMİMA"


Sami Paşazade Sezai

Sami Paşazade Sezai Bey, "Pandomima" hikâyesinde daha yoğun bir anlatım yakalayabilmek için dolaysız bir anlatım yerine sembollerle, çağrışımlarla dolu mecazî bir anlatım tercih etmiştir. Öyle ki "tamamıyla sessiz kalmış, tek yönlü bir aşkı" anlatan bu hikâye için başlık olarak seçilen "Pandomima" kelimesi bile mecazî bir anlam taşımaktadır (Güven, 2009, s. 132). Duyulan, hissedilen, algılanan fakat dile getirilemeyen soyut şeyleri somut nesne ve işaretlerle anlatmak anlamına gelen ve temsil gücüne dayanan sembol -veya simge- , okuru düşünmeye iten bir faktördür. Yazar

metnin bütünlüğünü bozmadan, konuyu dağıtmadan kullanacağı bir kelimeyle bile bunu yapabilir. Anlatımı anlaşılır kılmak için sıkça başvurulan bu yöntem sayesinde okurun aklına o esnada, kullanılan sembolün işaret ettiği diğer anlam veya anlamlar da gelir. Bunun yanı sıra öyküde çağrışımlar da sıkça geçer. Kullanılan semboller, değişik çağrışımlara vesile olur. Çağrışım; "Genel olarak, iki ya da daha fazla öğe arasındaki fonksiyonel bağıntıya; bilinçteki öğelerin ya da bileşenlerin,iradenin aracılığı olmadan ya da iradenin karşı koyuşuna rağmen, birbirlerine bağlanmaları ya da birbirleriyle birleştirilmeleriyle ilgili psikolojik fenomen" (Cevizci, 1999, s. 187) demektir. Dolayısıyla metindeki birtakım kelimelerin, olayların, durumların veya görüntülerin birinci anlamları dışında en az ikinci bir anlamının da olması, metnin çağrışım yönü ile doğrudan bağlantılıdır.

"Pandomima" hikâyesinin genelinde bir hüzün hâli öne çıkar ve bu hâl, odak nokta olan Paskal'dan çevreye doğru halkalar şeklinde yayılır. Önce Paskal'ın fiziksel özellikleri ve karakteri vasıtasıyla verilen bu durum, zamanla etrafındaki canlılara ve nesnelere sirayet eder. Anlatıyı saran bu hüzün durumunun temelinde, Paskal'ın etrafındaki insanlar tarafından itibar görmemesi yatmaktadır. Aslında hikâyenin başkahramanı Paskal; kimseye bir zararının olmaması, çaresizliği derinden yaşaması ve mesleğini iyi bir şekilde icra etmesi yönüyle saygı görmeyi hak etmektedir. Buna karşın o, sadece âşık olduğu Eftelya'dan değil, hikâyedeki hiç kimseden saygı görmez. Çünkü Paskal, mesleğini iyi icra etmesi yönüyle izleyicisiyle yakın bir bağ kurmuş olsa da çekiniklik, içe dönüklük, umutsuzluk, sessizlik gibi özellikleriyle de bir o kadar insanlardan uzaktır. Diğer insanların nezdinde sahnedeki Paskal, dışarıdaki Paskal'ın önüne geçtiğinden dolayı onu bir palyaço hafifliğinde algılarlar. Bu kurgu, okurun Paskal'a karşı acıma duygusunu metin boyunca tetikler (Kaplan, 1992, s. 21).

Hikâye, başkişinin yaşadığı muhitin ve evin tasviriyle başlar. Mekân, İstanbul'un Haseki taraflarıdır. Paskal'ın yaşadığı evin çıkmaz sokakta olması, karakterin talihini simgeler. O da bu sokak gibi çıkmaza düşecek ve çıkmazın sonuna geldiğinde kendi sonunu kendi hazırlayacaktır. O sokakta ilk önce yürüyecek, belli bir yol alacak ve sonrasında bu yolun hiçbir yere çıkmayacağını düşünüp her şeyden vazgeçecektir. Evin eskiliği başkarakterin yaşını, yıkık döküklüğü sakatlığını, bakımsızlığı ilgisiz kalmış olmasını, kasvetliliği umutsuzluğunu ve yalnızlığı ise yine Paskal'ın yalnızlığını çağrıştırır. Ev bu sokakta tek başına durur. Tıpkı bu çıkmaz sokakta yalnız başına duran ev gibi, Paskal da kalabalıklar içinde yapayalnızdır. "Paskal'ın dramatik sonuna, bir 'çıkmaz sokak' kullanımıyla daha ilk cümlede gönderme yapan yazar, çıkmaz sokağa yerleştirdiği 'yalnız duran' ev ile onun toplum tarafından dışlanmış, ötelenmiş, ötekileştirilmiş bir karakter olduğuna gönderme yapar" (Dalar, 2019, s. 204). Yalnızca yıllardır evlerine gelen bir ihtiyar Rum kadından bahsedilir. Kadın ara sıra evin malzemelerini almak için dışarı çıkar ve alel

acele geri döner. Bu kadının cadılara mahsus korkunç bir sessizliği ve ürperticiliği vardır. Rum kadın da kendini yalnızlaştırmıştır. Kadının yaşlılığı Paskal'ın çökmüşlüğünü, çirkinliği Paskal'ın kabul görmeyişini, sessizliği Paskal'ın aşkının ve sanatının dilsizliğini açıklar niteliktedir. Bir anlamda onun korkunç görünümü, Paskal'ın başına gelenler sonucu yaşadığı travmaya yahut dehşete düşüren sona ön hazırlık gibidir. Kadının gerekli malzemeleri aldıktan sonra hemen eve girip kaybolması hikâyenin esrarengizlik boyutunu yavaş yavaş oluşturmaya başlar. Bu durum aslında Paskal'ın kişiliğiyle ve mesleğiyle ilintilidir. Zira kendisi hiç kimseyle konuşmamaktadır. Öyle ki mesleği bile hiç konuşmaksızın sadece beden diliyle icra edilen bir meslektir. Ayrıca onun yakınında bulunanlar da bu sessiz oyuna ayak uydurmaktadır.

Paskal'ın yalnızlığı bu kadınla perçinlenmiş gibidir. Kadının yaşlılığı, sessizliği, çirkinliği bunu destekler niteliktedir. Zaten Paskal ile bir iletişiminden dahi bahsedilmemiştir. Buradaki ihtiyar Rum kadının hikâyenin sonuna kadar dişe dokunur bir rolü yoktur. Sadece son sahnede her gün geldiği evin kapısını açan olmayınca, Paskal'ın intiharını ortaya çıkarma rolü kendisine verilmiştir. Dolayısıyla Rum kadının asıl rolü son sahnededir. Evin "bir mezar gibi sükûnet-i edebiyye ile muhat" (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 136) olması yine öykünün sonundaki intihar olgusuna işaret eden bir çağrışımdır.

Evin bazı yerlerinden düşen parçaların sahipsizce yuvarlanıp düşmesi, yine Paskal'ı hatırlatır. Kimsesi yoktur, düştüğünde yanında onu kaldıracak bir tek kişi bile yoktur. Ayrıca fiziksel olarak evin bu hâli, Paskal'ın sakatlığını hatırlatmaktadır. Zaman temmuz ayının en hararetli ve sıkıntılı havalarının olduğu günlerdir. Böylesine bir eskimişliğin ve bir kenarda unutulmuşluğun, hatta melankolinin arasında bir ağaçtan söz edilir. Ağaç sanki oraya ait değil gibidir. Büyüktür, azametlidir, hayat doludur, temmuzun o en sıcak günlerinde sanki o mahalleye ve o eve hayat verir. Kuşlar bu ağacın dallarına konar, yuva yapar. Melankolinin üzerine güneş gibi doğan bu ağaç, Paskal'ın kasvetli hayatına umut ışığı veren Eftelya'yı çağrıştırır (Kaplan, 1992, s. 21). Hiçbir yaşam belirtisinin olmadığı, hiçbir sesin işitilmediği bu evde tek yaşam belirtisinin bu ağaç olması, Paskal'ın yaşamını simgeler. Onun hayatında da Eftelya'yı görene kadar hiçbir değişiklik, hiçbir hareket yoktur. Ağacın hayat verdiği yer sadece Paskal'ın evi değildir, bütün ihtişamıyla bu ağaç bütün mahalleye hayat verir. Ağaç, köhnemiş bir hayatta belki de yaşamı temsil eden tek varlıktır. Bu anlatımla Eftelya'nın Paskal'a özel bir ilgisinin olmadığı okura sezdirilmeye çalışılır. Soğuk ülkelerden gelip ağaçta yuva yapan kuşlar, aile kavramını sembolize eder. Eftelya da zaten öykünün sonunda başka biriyle evlenir.

Buraya kadar hep mekân tasvirleri yapan yazar, artık Paskal'dan bahsetmeye başlar. İlk sahne Paskal'ın bohçasını alıp evden çıktığı sahnedir. Paskal'ın görünüşü tarif edilmeye başlanır. Yazar, itina ile okurun aklında göze hoş görünmeyen bir adam çizer. Paskal'ı;

fiziksel açıdan otuz üç yaşında, kurbağa bakışlı, biçimsiz vücutlu, kısa boylu, şişman ve sakatlığından dolayı aksayarak yürüyen bir adam olarak tasvir eder. Kişisel bakımdan ise hassas, naif, kırılgan, içine kapanık, duygusal, zavallı, sessiz biri şeklinde tanıtır. Böylece yazar; Paskal'ın hâli, tavrı ve duyguları üzerinden imkânsız bir aşkın peşine düşen herkesi kucaklayacak bir boyut yakalamayı hedefler. Anlatımın içtenliği ile de bunu desteklemeye çalışır. Mesela Paskal'ın sahnede yaşadığı dram neticesinde evine kaçışı kurgusuyla, okurların mutsuz anlarında kendilerini güvende hissettikleri mekânlara sığınma duygularına tesir etmeyi ister. Bu bağlamda Paskal'ı, acılarını yüksek sesle değil de içlerine atarak yaşayan insanların temsilcisi gibi gösterir. Başka bir ifadeyle Sezai Bey, hikayesinde kurguladığı bu karakterle toplumda isyanlarını dile getiremeyen bu tarz insanların sesi olur.

Sezai Bey'in hikâye başkahramanı için seçtiği Paskal ismi bile Rumca bir sıfat olup "Pandomim oyununda palyaço gibi boyanmış komik" (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1895) anlamına gelmektedir. Öykünün tamamına baktığımızda bu ismin, öykü kişisinin asıl adı olup olmadığı belli değildir. Dolayısıyla Paskal ismi hem ismin anlam boyutu hem de öykü kişisinin yaşadıkları açısından, metinsel stratejide önemli bir rol oynar (Temizsu, 2017, s. 328). Yazar hikâyenin devamında çirkin ve bedbaht adam tablosunu zenginleştirmek için civardaki mekân ve objelerden faydalanmaya devam eder. Örneğin; "Bu sokaklarda ilerledikçe sükûnet derece derece artarak tâ uzaktaki bir mahallenin kaldırımlarından geçen bir arabanın gürültüsü, camları, çerçeveleri kırılmış bir evin iç tarafından bazı çocukların ağlaması işitilir, ara sıra esen sıcak bir rüzgârın kaldırdığı tozlar gündüzün ziyasını bir gubar-ı gam-âlûd ile leke-dâr ederdi." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 137) tarzındaki cümlelerle Paskal'ın kişiliğiyle yaşadığı mekân arasındaki bağı sağlamlaştırmaya çalışır. Mahallenin eskiliği, unutulmuşluğu, tenhalığı Paskal'ın sosyal yaşamını, sessizliğini, silikliğini temsil ederken mahallede ara sıra çıkan gürültüler ve bunların önemsenmemesi de Paskal'ın yaşadığı kimi durumlar karşısında kendi içinde oluşan hislerini ve bu hislere herkesin kayıtsız kalmasına işaret eder. Karamsar mekân tasvirini tamamlayan yazar, "Bu uzak mahallelerin tenha sokaklarında mütefekkir, mahzun bir surette yoluna devam eden bu adam, halkı güldürmek için gidiyordu." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 137) diyerek tezatlı bir şekilde Paskal'ın mesleği hakkında ilk ipucunu verir.

Hikâyede Paskal'ın mesleğinden bahsettikten sonra tekrar kuşlardan bahsedilmeye başlanması ilgi çekicidir. Bu sefer kuş figürü sadece ağaçla değil, bütün tabiat ile birlikte verilir. Çiçekler, kokular, görüntüler ile birleşerek görünen kuşlar sanki Paskal'a o köhne yerleri unutturmak istemektedir. Kuşların musikiye benzetilen ötüşü sanki hep Paskal içindir. Kuşların bu durumu Paskal'ın biraz sonra tiyatro binasında karşılaşacağı Eftelya'nın neşesine bir geçiş gibidir.

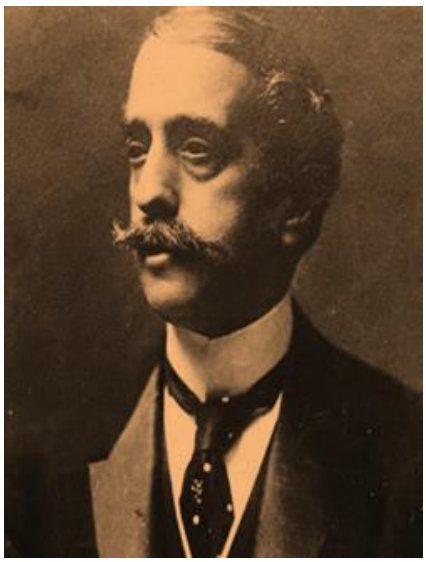
Pandomim oyununun gerçekleştirildiği bina, "ince tahtalarla inşa edilmiş ve yıkılmamak için etrafına destekler vurulmuş" şeklinde tasvir edilir. Bu bina, başkarakterin aksayan bacaklarına benzer. Zira Paskal'ın şişman vücudunu zor taşıyan sakat bacakları vardır. Binanın bu hâli, Paskal'ın çökmüş ruh hâline karşın sanatını yapmaya ve hatta yaşamaya devam etmesini çağrıştırmaktadır. Yine bu eski bina, sanatın toplum tarafından tam anlamıyla idrak edilemediği şeklinde yorumlanabileceği gibi çökmekte olan bir devletin zayıflık hâlinin ve ucuzluk içinde yapılmak istenen ucuz sanatın simgelenmesi olarak da görülebilir.

Tasvirler tiyatro alanının sahnesinde bulunan bir oyuncu kadın ile devam eder. Kadının fiziksel özellikleri olumsuzluktan da öte, adeta mide bulandıracak kadar uç noktalarda verilmiştir. Hikâyede önemli bir motif olan dil çıkarma hareketinden ilk kez burada bahsedilir. Zira Paskal bu oyunda kadına "ilan-ı muhabbet" için dilini çıkarmaktadır. O sırada yazar, dikkatleri seyircilerden bir adama yönlendirir. Adam, gösteriyi ağzında sigarasıyla izlemektedir. Onun sadece bu hâli bile sahnedeki oyunu hafife aldığını göstermektedir. Bu adam, Paskal'ın dil çıkarma hareketini çok komik bulduğunu, "Paskal'ın dilini çıkarması yok mu? İnsan buna gülmekten bayılır." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 138) sözleriyle ifade eder. Sergilenen oyuna yaklaşımını bu sözlerle dile getiren bu kişi aslında, oradaki seyirci topluluğunun kültür seviyesini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Sezai Bey'in, tıpkı çağdaşları gibi, bu seyirci aracılığıyla modern sahne sanatlarına henüz uyum sağlayamamış ve sanat kültürü edinememiş dönem insanlarını eleştirdiği söylenebilir.[2]

Paskal, her ne kadar kendi içinde buhranlar yaşasa da mesleğini iyi bir şekilde icra eder ve bütün seyircileri güldürür. Fakat bütün seyircilerin Paskal'a ziyadesiyle gülmesi, "Onun başarılı bir sanatçı olduğunu mu yoksa insanların gözünde iyice itibarsızlaştığını mı gösterir?" sorusunu akla getirmektedir. Hobbes gülme olgusu ile alakalı olarak; gülmenin, gülen kişinin güldüren kişiye karşı üstünlük duymasından kaynaklandığını söyler (Cebeci, 2008, s. 17). Komik olanın basit, hafif ve küçük olarak düşünülmesi de bundandır. Ayrıca "gülüncün doğal ortamı kayıtsızlıktır ve gülmenin en büyük düşmanı duygulardır" (Bergson, 2014, s. 5). Gülme eylemenin gerçekleşmesi için kişinin bir anlığına da olsa hissizleşmesi, karşısındakine acıma veya şefkat duygularını bir kenara koyması gerekir. İnsan güldüğü zaman fizyolojik olarak bedensel savunmasını da gevşetmiş bulunur. Bu gevşeme, ilgili kişiden yana herhangi bir zarar gelmeyeceğinden emin olunduğunda

[2] Dönem itibariyle Osmanlı toplumunun sahne sanatlarını kurallara uygun şekilde izlemeyi bilmediğiyle ilgili değişik kaynaklarda da bilgi ve eleştiriler vardır. Mesela Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri* isimli kitabında Tanzimat tiyatrosunu açıklarken seyircilerle ilgili şu bilgilere yer verir: "İlk başlarda tiyatrolarda seyircilik kurallarını öğretmek için el ilanlarında uyarılarda bulunuyorlardı. Yerlerin numaralı olduğu, başka yerlere oturulmaması, perde aralarında yemek içmek için gidilecek yerler, görgü kuralları, salonda sigara içilmeyeceği, gürültü edilmeyeceği gibi konularda bilgi verilmektedir. Ayrıca, abone yöntemi, hizmetçilerin, uşakların, efendilerini nerede bekliyecekleri, tütün içilmemesi gibi konularda da bilgi verilmektedir" (And, 1983, s. 150).

yapılabilir bir şeydir. Tam tersi durum ise hep insanları güldürdüğü hâlde hiç gülmeyen Paskal gibiler için geçerlidir. Paskal, kimseye itimat etmemekte ve iç dünyasını diğer insanlardan özenle sakınmaktadır. Bu durum, Paskal'ın yaşamdan ve yaşamın içine girmekten korktuğunu göstermektedir. Ayrıca Paskal, adeta diğer insanları güldürdüğü vakit kendine şiddetin yönelmeyeceğini keşfetmiş gibidir. Bu sebeple de kendini korumak için gülmekten ziyade diğer insanları güldürmeye çalışmaktadır. Başka bir açıdan Paskal'ın diğer insanlara karşı içten içe bir mağlubiyet hissi duyduğu, başkalarına karşı üstünlük hissetmediği için de hiç gülmediği söylenebilir. Zaten hiçbir şeye veya hiçbir kimseye güven duymadığı ve üstünlük hissetmediği metinde sıkça vurgulanmaktadır.


Sami Paşazade Sezai

Sezai Bey, seyircilerin Paskal hakkındaki düşüncelerinden bahsettikten sonra hikayenin ikinci önemli kişisi olan Eftelya'yı anlatmaya başlar. Paskal'ın oyunlarının daimi seyircisi olan Eftelya genç, güzel, kibar, mutlu, hayat dolu bir karakterdir. Dışarıdan çirkin görünen ama iyi kalpli ve duygusal Paskal'ın tam aksine, dışarıdan güzel görünen ama insanlara yukarıdan bakabilen biridir. Kişiliği hakkındaki bu sonuca Paskal'ın sanatına asla göstermediği saygıdan varılabilir. Zira insan, "sırf insan olması sebebiyle değerli ve saygıya layık bir varlık olması" (Gülsün, 2015, s. 20) yönüyle bile onur sahibidir. Ayrıca Paskal'ın herkes gibi doğuştan gelen bu değerinin yanı sıra bir de sanatçı kişiliğinden gelen saygıdeğer bir yönü vardır. Oysa Eftelya onu, asla bir sanatçı veya bir insan olarak görmez; yalnızca kendilerini eğlendiren bir soytarı olarak değerlendirir ve hafife alır.

Gerçi hikâyede Eftelya'nın düşüncelerine neredeyse hiç değinilmez. Sadece oyuna birlikte geldiği ihtiyar annesine, Paskal'ın sergilediği bu oyunu sevmesinin nedenini açıkladığı bölümde yer verilir. Annesinin; "Kızım burada çok mu eğleniyorsun?" sorusuna karşılık yapılan bu açıklama ise "Paskal'ı bundan evvel ölen sevgili köpeğine benzettiğini ve bazen de hâl ve tavrı, bir kere görüp de pek hoşuna giden bir maymunu andırdığını söylerdi." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 139) şeklindedir. Dolayısıyla Eftelya'nın Paskal'a karşı hissettiklerinin niteliği bu kısa konuşmayla ortaya konmuş olur.

Oysa Eftelya'nın güzelliğini görüp ona âşık olan Paskal, gösterisinde bizzat onun karşısına geçerek, hatta oyun gereği imiş gibi yapıp onun locasının altına yuvarlanarak sanatını icra etmeye devam eder. Paskal'ın Eftelya'nın karşısına geçip oynaması, onu güldürmek için daha fazla çaba sarf etmesi, hatta ayaklarına yuvarlanması Paskal'ın aşkının

saflığını simgeler. Diğer taraftan Paskal'ın Eftelya'yı biraz daha güldürmek için kendini yerlere atmaktan memnun olduğu söylenebilir. Çünkü aşkta "engel/ketleme hem arzuyu hem de acıyı arttırır, fakat acıdan alınan 'zevk'i de ortaya çıkarır. Artık âşık, arzu nesnesi için bütün fedakârlığı yapmaya hazırdır, çünkü âşık olunan mutlak, koşulsuz ideal bir nesne mertebesine yükseltilir" (Şen, 2017, s. 194). Paskal'ın oyunda canlandırdığı rolün ötesinde bu şekilde kendini yerlere atmasındaki amaç da aslında görünebilmek ve Eftelya'nın dikkatini çekmek istemesidir. Sevdiği kişi tarafından göründüğünü bilmek kişiye kendini değerli hissettirir ve hiç kimse âşık olduğu kişinin kendini önemsiz görmesini istemez. Fakat onun tüm çabaları Eftelya'da daha ziyadesiyle gülmekten öte bir tepkiye sebep olmaz.

Eftelya'nın Paskal'ı ciddiye almadığının ve onunla alay ettiğinin eyleme dönmüş ilk göstergesi, "…takdîr-i istihzâ-âmîzine bir delil olmak üzere locadan çiçek atıyordu." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 139) ifadesiyle verilir. Paskal'ın Eftelya'nın bu tavrına tepkisi ise atılan ve yüzüne, göğsüne denk gelen çiçekleri oyunun bir parçası hâline getirerek vurulup yaralanmış bir hayvan gibi acı acı feryat ettiği şeklinde aktarılır. Bu olayda ortak bir nesne fakat iki farklı bakış açısı vardır. Bu çiçekler, Paskal ile Eftalya arasında bir bağdır ama onlara yüklenen anlamlar farklıdır. Çiçekler Eftelya için sadece mutluluğun, coşkunun ve iyi vakit geçirmenin bir karşılığı iken Paskal için sevdiği kızla ilgili ümitlerin ve hayallerin tetikleyicisi hükmündedir. Fakat sevdiği tarafından atılan bu çiçekler Paskal'ı hayallere sürüklese de o, Eftelya'nın kendisini bir sevgili gibi görmediğinin ve çiçeklere böyle bir anlam yüklemediğinin farkındadır. Bu sebeple de vücuduna değen her çiçek, Paskal'ın kimseye söyleyemediği bu aşkını kanatan ve onu sahne arkasında gizli gizli ağlatan yaralar açar. Bir anlamda Paskal'ın başından aşağı dökülen her çiçek, onun için birer hayal kırıklığıdır. O, çiçeklere yüce bir amaç yükleyip metaforlaştırırken Eftalya onları sadece oyun için kullanır, yani itibarsızlaştırır. Zaten Eftelya, Paskal'ın gönlünde açtığı yaranın farkında bile olmadan başka biriyle evlenir, hatta kocasıyla birlikte oyun seyretmeye gelir.

Bir cuma günü Eftelya'nın kocasıyla birlikte gösteriye geldiğini gören Paskal, acısını gizlemek için başını önüne eğerek oyununu sergiler. Burada Paskal'ın metaneti dikkat çekicidir. Duyduğu elemi orada onu izleyenlerin bilmesini hiç istemediği için hızla oyununu sergileyip bitirir. Her şeyden, herkesten kaçmak ister ve hızlıca evine dönerek odasının kapısını sürgüler. Çünkü "Paskal, evini [bile] yeterince güvenli bulmaz. Onun için evin daha içinde bir yere, kendi odasına sığınmayı, kendini daha küçük ve korunaklı bu mekânla çevrelemeyi gerekli görür" (Demir, 2011, s. 26). Kendini güvende hissedeceği bir ortam oluşturmasına rağmen, hayallerini süsleyen Eftelya'nın başkasına ait olduğu gerçeği Paskal'ı intihara sürükler. Zira Eftalya'nın kocası, Paskal için büyük bir engel, aşkına kavuşamayacağının somut delilidir. Ertesi sabah kapıyı çalan hizmetçi cevap alamayınca mahalleliyi çağırır ve kapıyı kırarak açarlar. Kapı açılır açılmaz herkes gülüşmeye başlar.

Paskal sanki meşhur dil çıkarma hareketiyle asılmış bir adam taklidi yapmaktadır. Sezai Bey burada onun, hayatında herkesi güldürdüğü gibi ölümü ile de kimseyi ağlatmadığını söyler. Çünkü onun vazifesi daima insanları güldürmektir. Bu yüzden eve toplanan mahalleli onun ölümünü bir intihar gibi değil de yine bir taklit olarak görür. Yazar böylece Paskal'ı herkesin gözünde itibarsızlaştırıp nesneleştirir ve onu hafife alanın sadece Eftelya olmadığını, onu tanıyan herkesin böyle düşündüğünü belirgin bir şekilde ifade etmiş olur. Gülmenin gücü burada devreye girer. Yazar burada en trajik olayı bile gülmeyle itibarsızlaştırmıştır. Aslında bu sahnede itibarsızlaştırılan Paskal değil yaşam gibidir. Çünkü dil çıkarmak yaşamı ciddiye almamaktır ve Paskal gerek yaşama gerekse yaşayanlara dil çıkararak bu dünyayı terk etmiştir.

"PANDOMİMA"NIN PERDE ARKASI

Sami Paşazade Sezai Bey'in "Pandomima" hikâyesini kaleme alırken değişik kaynaklardan esinlendiği söylenebilir. Mesela bu hikâyede yazar, sahnenin iç tarafındaki toprağın üzerine oturarak iç çeke çeke ağlayan Paskal'ın gözlerinden dökülen yaşları kıvılcım tanelerine benzetir. Paskal'ın oyun için yüzüne sürdüğü kırmızı boyalardan kaynaklanan bu kızıllığın kıvılcım tanelerine benzetilmesi, Divan edebiyatının şiirlerindeki teşbihleri anımsatır. Örneğin Fuzuli'nin gazelinde geçen ve aşkı bir ateşe, âşıkın döktüğü gözyaşlarını da ateşten sıçrayan kıvılcımlara benzeten şu beyti akla getirmektedir:

"Gör sirişküm şeb-i hicran deme kim kandur bu
Zerre zerre şerer-i ateş-i pinhandur bu"

(Ayrılık gecesi döktüğüm gözyaşına bakıp da bu kandır deme. Bu içimde gizlice yanan ateşin zerre zerre kıvılcımıdır.) (Tarlan, 1985, s. 560)

Paskal'ın gözyaşlarının damladığı yer ise harap duvarların yıkılmış taşlarının üzeridir. Bu ortam, Paskal'ın psikolojisini yansıtır gibidir. Aynı zamanda bu tasvir, yine Divan edebiyatından alınmış gibidir. Çünkü "Klasik edebiyatta gönül, sevgilinin zulmü ile harap olan, yeri geldiğinde ise aşk ile tekrar inşa edilen bir ev/hanedir. Aynı zamanda bu kelime; beyt, viran, harâbe, der-gâh, âşiyân, mevâ gibi çeşitli kavramlarla da karşımıza çıkmaktadır." (Kola, 2016, s. 76). "Pandomima" hikâyesinde de bu kullanımı hatırlatır bir şekilde, harap duvarlar Paskal'ın bedenini, yıkılmış taşlar da gözyaşlarını çağrıştırır nitelikte kullanılmıştır.

Sezai Bey'in hikâye kurgusunda Divan şiirlerini anımsatan benzetmelere yer vermesi, çocukluğunda babası Sami Paşa'nın Taşkasap'taki konağında bir veya iki hafta arayla düzenlenen meclislere katılan üstadlardan hususi surette gördüğü tahsile bağlanabilir (Fevziye Abdullah, 1958, s. 2). Çünkü Sezai Bey her ne kadar *Küçük Şeyler* adını verdiği eserinde modern tarzda hikâyeler kaleme alsa da çocukluk ve gençlik dönemlerinde Divan

edebiyatı ürünleriyle beslenmiştir. Dolayısıyla hikayelerinde bu tarz benzetmelere yer vermesi de oldukça doğal bir durumdur.

Hikâyeden anlaşıldığı üzere Paskal, ömrü boyunca hiçbir kadının, hatta hiç kimsenin iltifatına nail olamamıştır. Ondan sadece insanları güldürmesi beklenmiştir. Paskal da iç dünyasındaki acıları, buhranları yüzüne sürdüğü boyalarla oluşturduğu maskeyle perdeleyerek kendinden beklenileni yerine getirmiştir. Görevini yerine getirdiğinde ise yalnızlığıyla ve acılarıyla baş başa kalmaktadır. Bu esnada onun için tek güzel şey Eftelya'yı düşünmektir. Eftelya'ya karşı hissettiklerini gönlünde bir sır gibi saklayan Paskal, bu duygularının başkaları tarafından anlaşılmasını istemez. Hatta gösteriden sonra evine doğru yürürken ruhunda gizlediği bu sırrı ele geçirmek isteyen meçhul bir şey tarafından takip edildiğini düşünüp telaşlı ve tedirgin bir şekilde arkasına bakar. Yine evine vardığında bütün odaları ve sokağı tekrar tekrar kontrol eder ve Eftelya'yı ancak yalnızlığından iyice emin olduktan sonra düşünmeye başlar.

Yazarın Paskal'ı bu kadar pasif bir kişi olarak göstermesinde, Klasik edebiyat ürünlerinden esinlenmesinin yanı sıra kendi özel yaşamının da etkili olduğu düşünülebilir. Zira Sezai Bey, 1866 yılında Paris'te Tunuslu Mahmut bin Âyât'ın kızı Latîfe Hanım'la bir evlilik gerçekleştirmiş, ancak bu birliktelik Sezai Bey'in fiziksel bir rahatsızlığından ötürü kısa sürmüştür (Güven, 2009, s. 44). Dolayısıyla kendi yaşamındaki bu özel durumu eserlerindeki kahramanlara yansıtmış ve bazı erkek kahramanları ya kendilerini seven kadınlara ve eşlerine karşı zalim ve ilgisiz ya da eşlerinin baskısına ve tatsız hayatlarına katlanmak zorunda olan, platonik aşkla seven pasif kişiler olarak kurgulamıştır (Safi, 2014, s. 93). Paskal da yazarın evliliğe ve kadınlara dair bu bakış açısından nasibini almış, evlenip mutlu olabileceği bir kurgu yerine imkânsız bir aşkın kurbanı edilmiştir.

Sami Paşazade Sezai, hikâyede toplumun genel algılarına gönderme yapan kullanımlara da yer vermiştir. Mesela Paskal'ın da Eftelya'nın da kıyafetleri beyaz olarak betimlenmiştir. Fakat Paskal'ın üzerindeki beyaz pantolon, yakası oymalı beyaz salta ve başındaki beyaz külah kefeni, ayrılığı, ölümü ve ölüm sessizliğini anımsatırken Eftelya'nın beyaz keten giysileri gelinliği, canlılığı ve yeni başlangıçları çağrıştırmaktadır. Beyazlar içindeki Paskal sessiz bir şekilde ölüme doğru ilerken genç ve coşkulu ruhunu beyazlarla süsleyen Eftelya evlilik hazırlıkları yapmaktadır. Bu bakımdan yazarın her iki kahramanını da beyaz elbiseler içinde tasvir etmesi, okurun bu renkle ilgili algılarından istifade ederek aynı dünyaya farklı gözlerle bakan iki ruh hâlini sembolize etmek için tercih ettiği bir yöntem olarak yorumlanabilir. Zaten yazar, metnin bütününde kahramanlarla ilgili verdiği diğer niteliklerle de bu kanıyı desteklemektedir.

Sezai Bey'in hikâyede yararlandığı bir diğer toplumsal algı da kutsallaştırılan herhangi bir varlığa karşı sergilenen tutumdur. "Pandomima" hikâyesinde bu tarz bir tutumu,

Paskal'ın Eftelya tarafından atılan çiçeklere yaklaşımında görmek mümkündür. Paskal, evine döndüğünde Eftelya'nın attığı çiçekleri koynundan çıkarıp dindarca bir hürmetle öptükten sonra odasının en yüksek yerine yerleştirir. Hatta çiçekleri cebine koymamış veya elinde taşımamış; kalbine en yakın yerde koynunda saklamıştır. Paskal'ın çiçekleri koynunda saklaması bir taraftan aşkının gizliliğini simgelediği gibi diğer taraftan çiçeklere kutsal bir boyut kazandırmaktadır. Eftalya'nın ulaşılmazlığı onu Paskal'ın nezdinde yüceltmiş ve sadece sevilen bir kadın olmaktan öteye taşımıştır. Zira hikayede çiçeklerin öpülüp yüksek bir yere konulması, dinî motifleri hatırlatan bir tavırdır. Yine hikâyede kutsal değerleri akla getiren bir husus da Ayasofya'dan bahsedilmesidir. Gösteriden sonra eve dönerken Eftelya'yı düşünen Paskal, takip edildiği endişesiyle arkasına baktığında ay ışığının Ayasofya'nın kubbesine çarpıp o tenha sokağa düştüğünü görür. Yazarın burada Ayasofya'yı tercih etmesi, Paskal'la ve hikâyedeki diğer kahramanların kimlikleriyle bağdaştırılabilir. Zira hikâyedeki kişilere bakıldığında hepsinin İstanbul'da yaşayan azınlık kesimden olduğu görülür. Metinde yalnızca hizmetçinin Rum olduğu söylenir ama söylenmese bile isimlerden diğer kişilerin de Türk olmadıkları anlaşılır. Dolayısıyla bu kişilerin Hristiyan olma ihtimalleri çok yüksektir. Ayasofya'nın Hristiyanlık tarihinde önemli bir yerinin olması da isminden hareketle Hristiyan olduğunu tahmin ettiğimiz Paskal'ın burayı kutsal bir mekân olarak görmesini destekler. Dolayısıyla Sezai Bey'in beyaz renk örneğinde olduğu gibi burada da toplumun genel algılarından istifade ederek hikâyesine yoğunluk kazandırmaya çalıştığını söylemek mümkündür.

SONUÇ

Sami Paşazade Sezai Bey'in *Küçük Şeyler* başlığı altında yayımladığı hikâyeler, gerçekçi anlatımı yakalaması bakımından Türk edebiyatında Batılı anlamdaki modern hikâyenin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Yazarın hayatına ve gözlemlerine dayanan bu hikâyeler, özellikle kenarda köşede kalmış ve günlük hayatın gailesi içerisinde pek de dikkat edilmeyen sıradan insanlar üzerine yoğunlaşmıştır. Okurlarına aslında çevrelerinde var olan fakat genellikle fark etmedikleri bu tarz kişilerin iç dünyalarını ayrıntılı bir şekilde aktarmaya çalışmıştır. Sosyal hayatta arka planda kalmış bu insanların da onurlarının bulunduğunu, birilerine âşık olduklarını, gelecekleriyle ilgili güzel hayaller kurduklarını ve özellikle sevdikleri tarafından fark edilmek istendiklerini dile getirmiştir. Beklentileri gerçekleşmediğinde ise onların da hayal kırıklığı yaşadıklarını ve hatta intihar edecek kadar bunalıma girdiklerini vurgulamıştır. Böylece kurguladığı bu kahramanlarla Sezai Bey, o güne kadar genelde toplumsal, hayalî, kusursuz ve ideal olana odaklanan Türk hikâyeciliğinde; bireye, somuta, noksana ve sıradanlığa yöneliş bakımından önemli bir adım atmıştır.

Dünyadaki her şeyi edebiyatın konusu olabilecek eşitlikte gören Sezai Bey, bu bağlamda hikâyelerindeki konuyu basitleştirmiştir. Fakat konu basitliğine karşın kahramanların duygularını yoğun şekilde yansıtma isteği ve hikâye türünün format icabı kısa bir tür olması onu sembol ve çağrışımlardan istifade etmeye yönlendirmiştir. Sezai Bey'in bu tarz bir anlatıma başvurma nedenleri arasında ayrıca, çocukluk ve gençlik yıllarında, bir okul havasındaki konaklarında Batı kültürünü tanımanın yanı sıra gerek Divan edebiyatıyla ilgili eğitim almış gerekse katıldığı edebî sohbetlerde devrin son Divan şairlerinden şiirler dinlemiş olmasının da etkili olduğu söylenebilir. Zira makalede incelenen "Pandomima" hikâyesinde Paskal'ın yalnızlık ve suskunluğunun yaşadığı evle sembolleştirilmesi, Paskal ve Eftelya'nın beyaz renkteki elbiselerinin farklı çağrışımlar uyandıracak şekilde tasvir edilmesi ve Paskal'ın gözlerinden dökülen yaşların kıvılcımlara benzetilmesi gibi unsurlar Sezai Bey'in hem Klasik edebiyattan etkilendiğinin hem de sembol ve çağrışımlarla hikâyesine derinlik kazandırma çabasının göstergeleridir.

KAYNAKÇA

Fevziye Abdullah (1958). Samî Paşazade Sezaî, *Türkiyat Mecmuası*, 13, 1-30.

And, Metin (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.

Bergson, Hengri (2014). *Gülme -Gülüncün Anlamı Üzerinde Deneme-*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Engin Yayıncılık.

Dalar, Tuba (2019). *Sami Paşazade Sezai'nin Pandomima Öyküsünü Zıtlık İmgeleri Üzerinden Okuma Denemesi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD), 9 (1), 201-214.*

Daşcıoğlu, Yılmaz & Koç, Okan (2009). Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar, *Turkish Studies*, 4 (1-I), 799-900.

Demir, Ayşe (2006). Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (7), 99-128.

Demir, Ayşe (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Demir, Yavuz (2016). *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Demir, Yavuz (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Gökalp, G. Gonca (1999). Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Osmanlı'nın 700. Yılı Özel Sayısı*, 185-202.

Gülsün, Ramazan (2015). İnsan Onuru ve Lekelenmeme Hakkı, *International Journal of Legal Progress*, 1 (2), 16-43.

Güven, Güler (2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1992). *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kerman, Zeynep (1986). *Sami Paşazade Sezai*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kola, Fatma (2016). Aşka Dair Bazı Tasavvurlar (XVI. Yüzyıl Divanlarındaki Aşk Redifli Gazellerden Hareketle), *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2 (2), 67-94.

Özgül, M. Kayahan (2000). Hikâyenin Romanı, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46/47), 31-39.

Özön, M. Nihat (2009). *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sâfi, İhsan (2014). Sami Paşazade Sezai'nin Eserlerine Yeniden Bir Bakış, *Türk Dili*, CVII (752), 83-93.

Sami Paşazade Sezai (2003). "Pandomima", *Sami Paşazade Sezai – Bütün Eserleri 1*, (hzl. Zeynep Kerman), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Şen, Cafer (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Halleri/Fenomelojisi, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9:17, 185-206.

Tarlan, A. Nihad (1985). *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Temizsu, Mustafa (2017). SâmiPaşazade Sezâi'nin Öykülerinde Anlatıbilimsel Bir Unsur Olarak Karakterizasyon, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5:11, 318-329.

Tosun, Necip (2018). *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları.

Törenek, Mehmet (1998). Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9, 139-143.

Türkçe Sözlük (2011). Ş. H. Akalın (Haz.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ünaydın, R. Eşref (2000). *Diyorlar Ki*, Ş. Kutlu (Haz.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yivli, Oktay (2016). "Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)", *Erdem Dergisi*. 70: 85-103.