

## MÜREBBİYE ROMANINDA GÜLÜNCÜN KAYNAKLARI: BİÇİMLER, JESTLER VE DEVİNİMLER\*

Ahmet CAN\*\*

**Öz:** Romanlarında felsefe, aile, yanlış batılılaşma, eğitim ve kadın gibi meseleleri ele alan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında mizah belirgin bir yer tutmaktadır. Eserlerinde gülünç unsurları oluşturmak için kişileri ve olayları yoğun olarak kullanan Gürpınar'ın Mürebbiye romanında da mizahi ton yaratılırken kişiler ve olaylar öne çıkarılmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye romanında gülünç unsurların kaynağını tespit etmeye çalışan bu çalışmada Henri Bergson'un Gülme isimli eserinin özellikle ilk bölümünde kavramsallaştırdığı biçimler, jestler ve devinimlere dayalı gülme yaklaşımı merkeze alınmıştır. Bergson gülme kavramını açıklarken kullandığı bu kavramları sosyal hayatın temel dinamikleri üzerine konumlandırmıştır. Bu açıdan bakıldığında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye romanının aile kurumu ve çarpıklaşmış insan ilişkilerine yaptığı vurgu çerçevesinde toplumsal duruma kurduğu bağ dikkate değerdir. Eserdeki gülünç unsurlar da toplumsal duruma yapılan vurgunun etkisini artırmak için kullanılmıştır. Romanda biçimler, jestler ve devinimlerin ortaya çıkardığı gülünç durumları, anlatıcı, benzetmelerden yararlanarak ve bu durumları uç noktalara götürerek betimlemiştir. Bu çalışma ile anlatıcının kişiler ve olaylar odağında oluşturduğu gülünç unsurlar; biçimler, jestler ve devinimler odağında değerlendirilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Roman, Mürebbiye, gülünç, devinimler, biçimler, jestler.

### *The Sources of Laughter in The Novel Mürebbiye: Forms, Gestures and Movements*

**Abstract:** Humor has a prominent place in the novelism of Hüseyin Rahmi Gürpınar, who focuses on issues such as philosophy, family, wrong westernization, education and women in his novels. Gürpınar used characters and plots intensively to create humorous elements in his works. This study, which tries to determine the source of comic elements in Hüseyin Rahmi Gürpınar's novel Mürebbiye, is centered on the approach to laughter based on forms, gestures, and movements conceptualized by Henri Bergson in the first chapter of his work Laughter. Bergson, while explaining the concept of laughter, has positioned these concepts on the essential dynamics of social life. From this point of view, Hüseyin Rahmi Gürpınar's novel Mürebbiye's emphasis on the family and distorted human relations and its connection with the social situation is notable. In the novel, the narrator describes the comic situations created by forms, gestures, and movements by using similes and taking these situations to extremes. This study aims to evaluate the comic elements created by the narrator in the focus of people and plots regarding forms, gestures, and movements.

**Keywords:** Novel, Mürebbiye, comic, movements, forms, gestures.

### **Giriş**

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1899 yılında yayınlanan romanı *Mürebbiye*, İstanbul'da bir yalıda yaşayan emekli memur Dehri Efendi'nin Anjel isimli Fransız mürebbiyeyi küçük çocuklarının eğitimi için tutmasıyla gelişen olayları anlatır. Eser genel olarak yanlış batılılaşma etrafında aile kavramı ve alafrağa tipler odağında

\* Bu makale Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı'nda hazırlanmakta olan "XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah" isimli tezden üretilmiştir

\*\* Arş. Gör., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - Bartın/TÜRKİYE. E-posta: ahmetcan@bartin.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-5023-2809.

Makalenin Geliş Tarihi: 08.09.2023 - Makalenin Kabul Tarihi: 15.11.2023

DOI: turkbilgi.1409330

değerlendirilmiştir.<sup>1</sup> Bununla beraber eserin mizahi niteliği de çeşitli çalışmalara konu olmuştur.<sup>2</sup>

*Mürebbiye* romanının mizahi niteliğini sağlayan öğeler geniş bir perspektifle ele alınabilir. Eserde ironik göndermeler, ağız ve söz komiği, folklorik nitelikler gösteren gülmece unsurları da bulunmaktadır. Tüm bunların yanı sıra eserde gülünç durumu yaratmak için kişilerin dış görünüşlerinden ve curcunaya dönüşen olaylardan da yararlanılmıştır. Anlatıcının gülünç durumu yaratmak için kullandığı bu yollar, Bergson'un *Gülme* isimli kuramsal denemesinin ilk bölümünde biçimlere, devinimlere ve jestlere bağlı olarak kavramlaştırdığı düşünsel çerçeve içinde değerlendirilebilecek niteliklere sahiptir. Bu nitelikler Bergson'un gülmeyi açıklarken ulaştığı temel dayanak noktalarına yaklaşılır.

Bergson'un ulaştığı temel dayanak noktalarının başında "Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz" (Bergson 2006: 11) cümlesi gelir ve bu cümle anahtar niteliğindedir. Bu cümle ile Bergson, komik kavramı ile insan varoluşu arasında özdeşim kurmakta ve insana dair görünüm üzerinden gülmenin anlamını aramaktadır. Bu görünüm insan yaşamının doğal akışı içerisinde bir kesintiye uğramadan devam eden süreçlerdir. İnsanın fiziksel varoluşu ile sıkı sıkıya bağlı olan doğal sürecin deforme olması ya da bozulmasıyla oluşan biçimler, devinimler, jestler gülmenin meydana gelmesini sağlayan unsurlardır. Gülünç ve insan varoluşu arasındaki temel koşutluğu belirleyen Bergson, gülüncü, insan bedeninin davranışsal boyutları ile insan varoluşunun toplumsal durum içerisindeki konumu üzerinden ele alır.

Bergson'a göre (2006: 19) gülmenin toplumla yakın bir ilişkisi vardır. Hatta gülmeyi anlamının yolunun onu doğal ortamı olan topluma yerleştirmekle mümkün olabileceğini ifade etmiştir. Bu yaklaşımın temelindeki düşünce toplumun bireyden sürekli bir uyum çabasını talep etmesi ve bu uyum dışında kalan ayrık her hareketi bir jestle karşıladığı fikridir. Bergson, toplumun sert olmayan bir tavırla, sadece uyum dışında kalan hareketlere, devinimlere, biçimlere yönelen bu jestinin gülme olabileceğini söyler. Toplumun gösterdiği bu tavır, bireyde gülünç duruma düşme endişesini de yaratır. Buradan hareketle Bergson, bu endişenin "nasıl görünmemiz gerekiyorsa öyle görünmeye çalamamızı" (2006: 19) sağlayan bir durumu doğurduğunu söyler. Bergson gülme, toplum ve birey arasında kurduğu bu bağı, toplumun gülüncün kaynağı olarak algıladığı biçimlere doğru özelleştirir. Toplumun belirlediği davranış kalıplarının, genel geçer kabul almış fiziki görüntülerin, hal ve hareketlerin bu kabullerin dışına çıktığı anda neden komik sayıldığını anlatır.

Bunların arasında meseleyi en bütünlüklü olarak ele alanı: "İnsan bedeninin durumları, jestleri ve devinimleri, bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde gülünçtürler." (Bergson 2006: 23) cümlesidir. Bu cümle hareketler odağında ortaya çıkan gülüncün merkezinde insanın olduğuna dair yaklaşımın devinimler, biçimler ve jestler odağında daha da özelleştirilmiş halidir. İnsanın makineyi andırması aslında insana ait doğal hareketler bütünlüğünün bozulduğunu gösterir. Bozulan bu bütünlük, ortaya çıkan görüntünün toplumun talep ettiği uyumun dışında bir biçime dönüştüğünü gösterir. Bu, gülünce kaynaklık eden bir durumdur.

<sup>1</sup> Bkz. Esen, N. (1991) *Türk Romanında Aile Kurumu*. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.; Uçman, A. (2014). Alafrangalık sürecinde Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye Romanı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(07), 41-50.

<sup>2</sup> Bkz. Zekâ, S. (2004). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman ve hikayelerinde mizah*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Bergson biçimlere doğru özelleştirdiği bakış açısını insan varoluşu ve bedeni arasındaki birlikteliğin görünümüne doğru yöneltir. Komiği de bu ikisi arasındaki çelişkide arar: “Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuysen, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir.” (Bergson 2006: 33).

Bergson’un insanın bedeni ve ruhsal yanı arasındaki bütünlüğe gönderme yaptığı açıktır. Komiği ortaya çıkararak, bu bütünlüğün bozulmasıdır. Bergson’un en başta vurguladığı insan bedeninin bir makineyi andırdığı ölçüde komik sayılacağı fikri de bu durumla bağlantılıdır. İnsanın ruhsal yanı ve bedensel görünümü arasında ortaya çıkabilecek uyumsuz görüntü aynı zamanda mekanik bir katılığı da barındıracaktır. Bu noktadan hareketle ortaya çıkan görüntü bir başkalaşımın habercisidir. Bergson bunu yine doğrudan biçimlere gönderme yaparak açıklar: “Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse, güleriz.” (Bergson 2006: 36). Böylece doğal yaşamsal sürecin ve toplumun öngördüğü, alıştığı biçimlerin dışında ortaya çıkan görüntülerin gülüncü oluşturan temel unsurlar olduğu anlaşılmaktadır.

Bergson’un, *Gülme* isimli eserinin ilk bölümünde, komiğin anlamını ve gülüncün kaynaklarını ararken kullandığı kavramsal ağ temel olarak toplum, insan davranışı ve insanın ruhsal varlığı arasındaki uyumsuzluğun ortaya çıkardığı görüntülere dayanır. Bergson yaklaşımlarını günlük yaşam odağında açıklamıştır. Bu açıdan bakıldığında roman bağlamında bu kavramların değerlendirileceği çerçeve, anlatıcının uzam ve kişiler odağında kurduğu evrenin imkânları ölçüsünde karşılık bulabilir. Anlatıcı betimlemelere başvurarak kişileri, olayları ve mekânı gülünç durumun bir parçası haline getirebilir. Bu doğrultuda *Mürebbiye* romanının odağında yer alan roman kişileri ve bunların etrafında gelişen olaylar biçimlere, devinimlere ve jestlere bağlı olarak gelişen gülünç unsurları barındırmaktadırlar.

### 1. Biçimler, Jestler ve Kişiler

*Mürebbiye* romanında kişilerin biçimlerine ve jestlerine dayalı gülünç unsurlar Dehri Efendi, Kardeş Amca Bey ve kızı Melâhat Hanım etrafında oluşturulmuştur. İlk olarak Dehri Efendi’nin görünüşü üzerine anlatıcının yapmış olduğu betimlemede biçimleri vurguladığı görülür.

Romanda Dehri Efendi, ağırbaşlı bir karakter olarak resmedilirken aslında biçimlere dayalı bir betimleme yolu tercih edilerek bu görüntü ters yüz edilir. Böylece biçim ve içerik arasında bir çelişki yaratılmış olur. “Bu Bergson’un gülünce dair söylediği “Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuysen, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir.” (2006: 33) sözleriyle paralellik gösterir.

Kendinin ulum ve fûnuna muhabbeti bunlardan bazılarında da intisabı, Avrupa lisanlarından Fransızcaya bir sûret-i ciddiyede, diğerlerine de sathiyen vukufu vardır. Bazı garâbet-i ahlâkı lüzumundan ziyade hadîd mizaç, tok ve doğru sözlü olması pek çok kimseleri gücendirir ise de tab’an müstakim, intizâm-perver, hukuka riayetkâr âdât ve ahlâk-ı milliyeden bazılarında mürââtta ziyade mutaassıp bulunmak gibi diğer evsâf-ı bergüzîdesi de cidden mukaddir-i ahlâk olanlara kendini sevdiren... (Gürpınar 2021: 62).

Romanın yukarıda alıntılanan bölümünde Dehri Efendi’nin bazı ilimlere vakıf ve dönemin ahlak anlayışına uygun bir kişiliğe sahip olduğu belirtilir. Bununla birlikte Dehri Efendi’nin kendi çevresinde de bu nitelikleri doğrultusunda bir kişilik inşa ettiği görülmektedir. Ancak anlatıcı Dehri Efendi’nin bu niteliklerini saydıktan hemen sonra onun fiziki özelliklerine eğilir ve bu sefer başka bir görüntü ile okuyucuyu karşı karşıya bırakır.

Bazı felâsife-i kadîme resimlerinde görülenlere müşâbih koskoca bir kafa, o vasi cephenin altında uzun kılları birbirine karışmış akı siyahına galip bir çift gür kaş, hemen bir bıyık kadar kaba duran bu kaşlar ile cephenin çıkıntısından peyda olan karaltı içinde çukura gömülmüş, kulakların içinden fişkırarak iki yanağı hemen külliye istila etmiş gümrah, beyaz bir sakal Dehri Efendi’nin simasına büyükler için Sokrates’in “karikatür”ü

şeklinde bir heybet-i acıbe, çocuklar için korkunç bir umacı hâli vermişti. (Gürpınar 2021: 63).

Anlatıcının eski felsefe resimlerinde görülen filozofların görüntüleri ile Dehri Efendi arasında kurduğu benzerlik aslında ironik durumun habercisidir. Devamında anlatıcı, Dehri Efendi'nin fiziki özelliklerini uç noktalara götürerek betimler. Kaşları bıyığa benzetmesi, sakalı ise karaltı içinde bir çukurda kulakların içiyle bir olmuş biçimde anlatması bu durumun yansımalarıdır. Ancak biçim ve ruh arasındaki aykırılığın netleştiği nokta Sokrates'in karikatürüne yapılan göndermededir. Böylece romanın mizahi tonu farklı bir anlam alanına doğru açılır. Sokrates'in görünüşü özellikle devrin komedyası yazarı Aristophanes tarafından karikatürleştirilerek anlatılmıştır. Anlatıcının burada yaptığı vurgu da buna bir göndermedir. Ayrıca karikatür vurgusu da dikkate değerdir çünkü karikatürlerde de benzer biçimde gülünç yaratmak amacıyla fiziki özellikler uç noktalara götürülür, abartılır.<sup>3</sup> Bu açıdan bakıldığında hem Dehri Efendi'nin karikatürü hatırlatan görüntüsü hem de bunun ilim sahibi bir kişilik inşasının karşısına konulması gülünç durumu yaratan öğelerdir. Anlatıcı bu zıtlıkları Dehri Efendi'nin günlük yaşamındaki hareketleri üzerinden vurgulamaya devam eder ve biçimler üzerinden yarattığı gülünç durumu jestlerle de destekler.

Efendi, kütüphanesine kapanıp da işigâlât-ı ilmiyye ve taharriyesine başladı mı lüzumlu lüzumsuz bir iş için yanına girelemezdi. Ama kendi canı istediği zaman dairesinden dışarıya çıkar, bazen yalının büyük divanhanesinde yakaladığı (kethüda) kâhya kadına “Ekonomi Politik”ten mühim maddeler açar. Bahçede ara sıra bahçıvanı ele geçirdikçe biçareye “fenn-i kıbâle”den bahsederdi. O mehîp Dehri Efendi'nin, o ciddi adamın bazen mizacı o kadar hiffet peyda eder idi ki sofada veya bahçede oynayan çocuklara karışır, onlarla beraber “saklambaç”, “köşe kapmacası” oynardı. (Gürpınar 2021: 63).

Anlatıcı bu sefer Dehri Efendi'yi birbiri ile uyuşmayan davranış biçimleri içinde göstermiştir. Ağırbaşlı, ilim sahibi, zamanını kütüphanesine ayıran, ekonomi politiktan konuşan Dehri Efendi, kimi zaman inşa ettiği kişilik görüntüsünün dışına çıkar. Okurun karşısında bu kez hem kütüphanede ciddiyetle çalışan hem de çocuklarla köşe kapmaca oynayan bir şahıs vardır. Romanın yarattığı bu görüntüler jestlere dayalı gülünçün kaynaklarını oluştururlar.

Romanda kişilerin biçimleri üzerinden yaratılan gülünç unsurlar Dehri Efendi'nin kız kardeşi Melâhat odağında da karşılık bulur. Bu sefer anlatıcı ruh ve beden arasındaki çelişkiye benzer bir ikilem kurar. Melâhat'in isminin manasına zıt bir dış görünüme sahip olduğunu ifade eder:

İsmi Melâhat fakat zevci için zî-hayât bir felaketti. İnsan bu kadını zevciyle bir arada görse Melâhat kelimesinin uğradığı bu sū-i isti'mâle mi yoksa o bedbaht damadın hâline mi, hangisine acıyacağını tayinde mütehayyir kalır... Melâhat'ı görenin “Uzun servilerden uzundur boyu, ince fidanlardan incedir beli” şarkısındaki mübâlağa-i tûl-i kâmet ve nehâfetçe olan gulüvv-i gayr-i şâirânevi istiksâr etmeyeceği gelir... (Gürpınar 2021: 67).

Melâhat'in görünüşünü ismiyle olan zıtlığı üzerinden betimleyen anlatıcı gülünç durumu oluşturmak için eşi ile olan fiziksel farklılığı da vurgular. Bu durum biçime dayalı komiğin önemli göstergelerinden birini oluşturur. Toplum aracılığıyla bir şekilde çiftlerin uyumluluğu üzerinde şekillenen ve normale dönüşen fiziksel görüntü burada alt üst edilir ve ortaya fiziksel olarak uyumsuz bir çift çıkar. Toplum yaşamının normal akışında çiftler arasındaki uyumu sürekli aramaktadır. Bu uyumun dışına çıkan her şey

<sup>3</sup> Bergson'a göre karikatürçü yüzdeki, bedendeki bozuklukları bulur. Bunlar ne denli hafif ve göze çarpmayacak düzeyde olsalar da karikatürçü, bulduklarını büyütür ve gözlerin görebileceği hale getirir. Bergson, karikatürün tek amacının biçimleri abartmak olduğunu söyler ve karikatürlerin kimi zaman portrelerden daha çok asıllarına benzediklerini ifade eder. (Berson, 2006, s.22).

gölünç olma potansiyeline sahiptir. Anlatıcı da burada, bu normal kabulünü kullanarak gölünç durumu ortaya çıkarmıştır.

Anlatıcı, Melâhat Hanım'ı, Dehri Efendi'yi betimlerken kullandığı yöntemi sürdürerek tanıtır. Ancak bu sefer biçimi daha da uç noktalara götürerek görüntüleri somutlaştırmaya çalışır.

Erkeklerde bile nadiren tesadüf olunan telgraf direği gibi ince, uzun bir vücudun üzerine kadınlarda hiç tesadüf olunmayan cesamette ve kutr-i tavili dikliğine gelmek üzere beyziyyü's-şekl bir kafa geçiriniz... Bu beyzi çehrenin üzerine de Çinlilerinkilere müşabih, o kadar çekik kaş, göz, ağız, burun resmediniz ki güya Melâhat Hanım lastikten yapma bir insan imiş de iki kişi, biri ayaklarından diğeri tepesinden tutarak o lastiği son derece-i mukâvemesine kadar çekip uzatmışlar, bütün a'zâ-yı vücüd ile beraber hutût-ı simâiyye de bu çekiliş nispetinde birer resm-i münharif peyda ederek bilâ-tekalülüs öyle kalmış zannolunsun... İşte o zaman Melâhat Hanım'ın fotoğrafını diyemez isem de aslına pek benzer bir "kroki"sini nazar-ı hayâlinizde tecsüm etmiş olursunuz... (Gürpınar 2021: 67).

Anlatıcı biçime dayalı gölünç durumu oluşturabilmek için benzetme unsurlarından faydalanır. Bunu yaparken de biçimsel olarak insan görünüşüne uzak öğeler seçer. Böylece insanın doğal biçiminin ve jestlerinin var olamayacağı yeni bir form oluşturarak mekanik bir görüntü yaratır. Bunun sonucunda ortaya çıkan ise anlatıcıya göre bir resim değil krokidir. Bozulan doğal biçimler alışılmısın dışında jestler ve biçimler yaratmıştır. Çinliye benzeyen çekik gözler, lastik gibi çekerek uzatılmış bir vücut. Normalin dışında bir insan görüntüsü oluşturularak gölünç durum meydana getirilmiştir.

Melâhat'in betimlendiği bölümler benzer biçimde gölünç öğeler kullanılarak detaylandırılır.

Tavan süpürgesine kadın esvabı iksa etmişler gibi Melâhat Hanım, pelerinli, kat kat dantelalı yeldirmesini giyip pullu beyaz başörtüsünü de örterek bahçeye, koruya, bostana çıktığı zaman rüzgârın o kâmet-i tavil, o endâm-ı zibâya verdiği temevvücâtan ürkerek bütün vuhûş-ı tuyûrun kaçıştıklarını gören bahçıvan, efendiden fenn-i kıbâl, tabakâtü'l-arz dersleri dinleye dinleye zekâsına bayağı inbisât gelmiş olan o herif bu hâlden bi't-teyakkuz bostana vazeylediği korkulukları Melâhat Hanım'ın şeklinde yapmaya başlamış ve görülen nef-i azimine mebni bu numune bütün besâfîn-i mücâvire bahçıvanları tarafından kabul olunmuştu. (Gürpınar 2021: 68).

Melâhat'in dış görünüşüne bağlı olarak şekil alan gölünç durum onun nesnelere ile bağdaştırılması ile sürdürülür. İnsan biçiminin bir nesneyi andırdığı ölçüde komik görüneceği ilkesi burada da devreye girer. Melâhat'in görünüşü tamamen biçimsel olarak anlatılır. Anlatıcıya göre, kıyafetleri taşıyan bir kadın değil bir "tavan süpürgesi"dir. Buradan hareketle insan bedeninin mekanikleştirildiği ve doğal akıcılığın dışına çıkarılmış olduğu görülür. Bu sıra dışı görüntü biçimlerin ve jestlerin yeni bir forma sokulması ile elde edilmiştir.

Romanda biçimler ve jestler odağındaki gölünç durum Amca Bey'in dış görünüşü odağında farklı bir evreye geçer. Bu sefer Amca Bey'in kendi görünüşüyle kurduğu ilişki ve kendi beden algısı biçime ve jسته dayalı gölünç durumun temellerini oluşturacaktır. Amca Bey kamburdur. Ancak bu durumu kabullenmek istemez. Bunun sebebi Anjel'e kendini beğendirmek istemesidir.

Mürebbiyenin o yalhya geldiği günden beri zavallı Amca Bey her gece rüyasında kamburunu düzelmiş görüp seviniyor fakat sabahleyin gözlerini açıp da yine kümbet o kümbet, yine kamet o kamet olduğunu elleriyle tekmil vücudunu yoklayarak anlayınca yeisinden âdeta ağlamalı oluyordu. Fakat bu yeisini Anjel'in nazar-ı iltifâtından külliye mahrum kalmak gibi nâ-ümidlik derecesine hiçbir vakit vardırıyor, kendi kendine derin derin düşünüp türlü ümit ve muvaffakiyet yolları buluyordu. (Gürpınar 2021: 93).

Amca Bey'in bedenini betimleyen anlatıcı yine benzetmelere başvurur. Burada seçtiği yol da öncekilerde olduğu gibi insan bedenini bir nesne ile benzerliği ölçüsünde

anlatmaktadır. Kümbetlerle Amca Bey'in kamburu arasında kurduğu benzerlik, Amca Bey'in hayal kırıklığı ile birlikte anlatılır. Gülünç unsuru yaratmak için anlatıcı "kümbet o kümbet" "yine kamet o kamet" ifadelerinden yararlanır. Böylece biçimlere dayalı söz odaklı bir pekiştirme yapar. Amca Bey'in kamburunu yoklamaya çalışması da jestlere dayalı komiğin göstergelerindedir. Ancak Amca Bey üzerinden geliştirilen gülünç unsurun merkezinde onun kamburunu saklamak için gösterdiği çaba yer alır:

Amca Bey, Beyoğlu'nda kavga etmedik terzi bırakmamak suretiyle birkaç kat elbise yaptırttı. O arkadaki çıkıntıyı nazarlardan gizlemek emrinde terzilerin elbiselere diktikleri pamuklardan maada Amca Bey kendi tertip eylediği ufak yastıkları da sırtına bir intizâm-ı mahsûsla yerleştirmek suretiyle her gün o elbiselerden birini iktisâ ile tümseğini yalnız enzâr-ı yâr ve ağıyardan değil kendi nazarından bile setre muvaffak olarak kendinin artık şehlevent bir delikanlı olduğuna şüphesi kalmamıştı. (Gürpınar 2021: 94).

Amca Bey'in kamburu önce çıkıntıya sonra tümseğe benzetilir. Bu tamamen biçime yapılan bir vurgudur. Ancak gülüncü sağlayan öğeler Amca Bey'in terzilerin kıyafetlerine diktığı pamuklarla beraber sırtını yastıklarla doldurması durumudur. Bu bir taraftan Amca Bey'in kendi beden algısına dair sonucu olmayan bir çabanın ürünüdür. Roman bu çabanın ortaya çıkardığı biçimsel görüntüyle okuru karşı karşıya bırakarak gülüncü inşa eder. Diğer taraftan ruh ve beden uyumsuzluğuna dair bir gönderme de vardır. Bunu sağlayan ise onca çabanın ardından Amca Bey'in kendini "şehlevent bir delikanlı" sanacak duruma gelmesidir. Böylece kendi biçimini kabul etmeyen, kendi biçiminden habersiz bir tip oluşturulmuş olur. Roman boyunca Amca Bey'in her hareketi, devinimi bu uyumsuz görüntünün eşliğinde sürecektir. Bu durum da roman boyunca gülünç duruma dinamizm katacaktır.

Amca Bey'in dış görünüşünün çevresinde gelişen gülünç durum romanda diğer şahıslar üzerinden de pekiştirilir. Anjel'in Amca Bey'in kamburunu ironik biçimde alay konusu yapması bunun bir örneğidir.

"Hakikaten bu hâl pek şık efendim. Bana gönlünüzle beraber kamburunuzu takdim etmeniz size mahsus bir zen-dostî midir?" demek olan şu:

"Ah! Vraiment Monsieur, c'est très chic ça! Est ce une galanterie à votre façon que de m'offrir votre coeur avec votre bosse?" cevabını verince Amca Bey bütün bütün şaşırır. Biri "gülüm", diğeri "kamburum" manasına olan Ma rose ile Ma bosse kelimeleri beyindeki fark-ı ma'nâ ve fark-ı telaffuzu külliye seçemeyecek bir hâle gelip her ne olursa olsun bir cevap vermiş olmak için:

"Oui, Mademoiselle! Je vous offre mon coeur avec ma bosse" (Evet Matmazel, size gönlümle beraber kamburumu takdim ediyorum.) sözlerini bir sûret-i eblehâne ağzından kaçırınca bu gayr-i irâdî maskaralık Anjel'in o kadar hoşuna gider ki oturduğu fıstık dalından koltuğun üzerinden yarı beline kadar arkasına sarkarak tepine tepine güler. (Gürpınar 2021: 99).

Anjel'in Amca Bey'in dış görünüşü üzerinden yaptığı gönderme, bir anda şekil değiştirerek söz oyunlarına ve yanlış anlaşılmalara dayalı gülünç durumu oluşturur. Ancak bu noktada üzerinde durulması gereken yanlış anlaşılmalara dayalı gülüncü tetikleyen durumun da yine Amca Bey'in dış görünüşü olmasıdır. Ayrıca Amca Bey'in Fransızca bilgisindeki ve telaffuzundaki eksiklik yüzünden yaptığı hatalar ve anlatıcının onun durumunu "suret-i eblehâne" sözcükleri ile açıklaması da gülünç durumun yaratılmasında jestlere yapılan göndermedir.

## 2. Devinimler ve Olaylar

*Mürebbiye* romanında gülünç unsurların varlığı roman kişileri üzerinden olaylara doğru daha devinimsel bir boyuta evrilerek sürdürülür. Böylece romanda gülüncün kaynağı olay odaklı bir biçime bürünür. Anlatıcı bunu sağlamak için Anjel'in etrafında gelişen bir olaylar ağı yaratmıştır.

Romanın bu noktasına kadar okuyucuya kişiler odağında bir tablo sunulmuştur. Bu durum, görüntüler ya da biçimler ağı gibi de düşünülebilir. Böylece Anjel'e aşık olan roman kişilerinin tavırları ve davranışları, yan yana geldiklerindeki halleri, önceden oluşturulan biçimsel görüntülerin çerçevesinde somutlaşır. Bu da biçimlere dayalı gülünç durumun olay merkezli devinimsel bir yapıya evrilmesini daha kolay hale getirir. Bu durum en çok Şemi, Sadri ve Amca Bey'in bir masanın altında karşı karşıya geldikleri anda belirginleşir. Gece Anjel'in odasına girebilmek umuduyla bekleyen Amca Bey tam bu amacına ulaşmak üzereyken duyduğu seslerden şüphelenir ve koridordaki masanın altına saklanır:

Masa bir buçuk metre kutrunda, beş ayaklı cesim bir devirde olduğundan Amca Bey iyice gizlenmek için ortaya doğru süründükçe yine o masa altında diğer bir şeyin muhite doğru sürünüp çekildiğini hissetmesin mi? O ne? Amca Bey hariçteki ayak seslerinden başka masanın altında hemen kulağının dibindeki bu ikinci pıtırtıyı işitince diri diri kapana yakalanıp da kapana sahibinin vürudunu hissedene sansar gibi ne masanın altında durabiliyor ne de dışarı kaçabiliyordu. Adamcağızı o kadar büyük bir helecan yakaladı ki şiddet-i darabândan kalbinde peyda olan gümbürtüleri saat rakkasının tıkırtılarından daha kuvvetli işitiyordu. (Gürpınar 2021: 108).

Amca Bey'in masa altına girmesi tek başına absürt bir durum oluşturur. Kambur ve kamburunu gizlemeye çalışan görüntüsü bu absürt durumu pekiştirir. Bununla birlikte masanın altında Şemi de vardır. Böylece devinime dayalı gülünç durum, bir masanın altında saklanan iki yetişkinin görüntüsü ile verilir. Aslında çocuklara has bir davranış biçimi olan masa altına saklanma durumu yetişkinlerin bu hale düşürülmesiyle normal toplumsal duruma çelişik bir sahne yaratılarak gülünç hale getirilir. Ayrıca anlatıcı gülünç durumu pekiştirmek için roman kişilerin jestlerini de betimler ve yine benzetmelerden yararlanır. Amca Bey'in kapana yakalanan bir sansara benzetilmesi telaşlı ve korkak halini gülünçleştirir. Anlatıcı ayrıca bu benzetmede biçimselliği vurgular ve Amca Bey'in jestlerindeki devinimi açıklar.

Masanın altında başlayan küçük curcuna Sadri'nin de tıpkı Amca Bey gibi Anjel'in odasına girme ümidiyle katlanır. Sadri de durumdan şüphelenir, yakalanma korkusuyla masanın altına gizlenir.

Burada benden başka kimse yok. Ricalarında bulduktan sonra bu istirahatâtına cevap intizarında iken hemen o dakika içinde merdiven tarafından elinde koca bir lamba ile birinin sofaya doğru geldiğini gördü.

Neye uğradığını tayine vakit olmadan beş altı saniye zarfında o zulmet-i kesîfe içindeki sofa birdenbire gündüz gibi tenevvür ediverince kapı önündeki sâil-i merhamet o zavallı derd-mend kedi görmüş fare gibi kaçacak bir delik bulmak üzere etrafına fevkalade bir sür'at-i nazarla bakındıktan sonra masanın altını bir penâh-ı selâmet zannıyla hemen oraya kapağı dar attı. Zırh delen bir dâne-i pür-âteş şiddetiyle masanın örtüsünü itip altına girer girmez tos vuruşur gibi kendi kafasıyla diğer bir kafa beyninde vukua gelen şiddetli bir müsademe âşık-ı mermîyi âdetâ sersem etti. (Gürpınar 2021: 109).

Anlatıcı Sadri'nin düşüğü durumu "kedi görmüş fare" benzetmesi ile somutlaştırarak yine biçimsel bir gönderme yapar. Sadri'nin korkudan gizlenecek yer araması ve kendini masanın altına atması bu benzetme ile birlikte absürt durumu pekiştirir. Masanın altında iki yetişkin daha vardır. Sadri'nin masanın altına saklanma çabası da kalabalığa dayalı bir kargaşaya sebebiyet verir. Böylece biçimlere dayalı gülünç unsur en başta bütünlüklü olarak görüntünün kendisinde bulunur. Sadri masanın altına girer girmez masanın altındakilerden biriyle kafa kafaya çarpışır. Çarpışma biçime dayalı gülünç unsuru yaratmak için kullanılmıştır. Anlatıcı bu noktada gülünç durumun etkisini artırmak için "tos vuruşmak" ifadesini kullanır. Bu ifade ile birlikte sıradan bir çarpışmanın ötesinde bir görüntü ortaya çıkar. Devamında anlatıcı "vukua gelen şiddetli bir müsademe âşık-ı mermîyi âdetâ sersem etti." sözleriyle hem çarpışma sonrası ortaya çıkan jestleri ve biçimleri vurgular hem de masanın altındakileri ironiden de faydalanarak küçük düşürür.

Biçime ve jestlere dayalı gülünç unsurlar bunun peşi sıra gerçekleşen olaylarla devam eder. Şemi, Sadri ve Amca Bey'in Anjel'in odasına girmek için çabaladıklarını fark eden hizmetli Eda, durumu açığa çıkarmak ister. En sonunda Dehri Efendi Şemi, Sadri ve Amca Bey'i sorguya çeker. Ağzlarından laf alabilmek için de Şemi'yi falakaya yatırır. Şemi'nin falakadaki hali ve bu olay gerçekleşirken Amca Bey ve Dehri Efendi'nin davranışları gülünç duruma kaynaklık eder.

Amca Bey tavr-ı kahramânânesini biraderine beğendirmek niyyet-i acîbesiyle ispenç horozu gibi kabarıp Şemi'nin tabanlarına çat çat bir iki indirdi.

Dehri Efendi pür-hiddet yerinden fırlayıp değneği Amca Bey'in elinden aldı. Hazırnu dücâr-ı hırâs edecek bir sedâ-yı mehible:

— Birader! Ne değnek tutmasını biliyorsun ne de vurmasını! (Değnek bulunan elini re'sine muvâzi bir istikâmet-i amûdiyye üzere kaldırıp) Değnek vurmakta üç hareket vardır. İşte birincisi bu. (Kolunu on beş yirmi derecelik bir zaviye teşkil edecek kadar arkaya açıp) İkincisi de bu. (O açıklığın koluna verebildiği bir hız ile değneği Amca Bey'in omzu üzerine indirerek)

İşte üçüncüsü de bu...

Bu üçüncü hareketin Amca Bey'in köprücük kemiği üzerinde peyda eylediği sızı tesiriyle biçare adam terbiyeli maymun gibi bütün vücudunun müsait olduğu (kuvve-i elastikiye) ile hoppadak tavana doğru sıçrayıp yine yere düştükten sonra mürebbiyeden sıkılmasa can acısından ağlayacak bir hâle geldi.

Dehri Efendi bu çelik çomak dersinin tekerrüründen havfen karşısında titremekte olan biraderine hitaben:

— Nasıl, beğendin mi? Bahusus değneğin nasıl vurulacağına dikkat ettin mi? Değnek işte böyle üç hareketle muttariden şıpr şıpr şıpr vurulacak. Haydi bakalım bir ikinci derse lüzum göstermeden ustandan aldığın gibi sen de oraya yapıştırmalısın. (Gürpınar 2021: 143).

Amca Bey'in Şemi'nin ayaklarına vurması anlatıcı tarafından ikilemelerden faydalanılarak gülünç hale getirilmeye çalışılır. Bununla birlikte biraz önce masanın altına sığma mücadelesi veren Amca Bey ve Şemi'nin geldikleri konum da gülünç durumun parçasıdır. Ancak mizahi ton Dehri Efendi'nin nasıl vurulacağını öğretmek için Amca Bey'in elinden sopayı alması ve Amca Bey'e vurmaya başlamasıyla yükselir. Amca Bey'in darbenin etkisiyle “maymun gibi sıçraması” ve tekrar yerine inmesi bu mizahi tonun biçimler ve jestler etrafında oluşmasını sağlar. Diğer taraftan gerçekleşen olayın absürtlüğüne rağmen Dehri Efendi'nin her zamanki gibi bir öğretmen tavrıyla duruma yaklaşması da gülünce farklı bir boyut katar.

Romanda biçim ve jestlere dayalı gülünç unsurlar yine Şemi, Sadri ve Amca Bey etrafında şekil almaya devam eder. Anjel'in odasına girmeye çalışırken birbirlerinden bir masanın altında haberdar olan bu üçlü, aralarındaki aşk düğümünü çözebilmek için müzakere etmeye karar verirler. Ancak anlaşabilmelerine ihtimal yoktur. Bunun sonucunda olay kavgaya doğru evrilir. Bu da biçime, jestlere ve devinime dayalı gülünç öğelerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Sadri ve Şemi'nin kavgası birbirini tetikleyen gülünç unsurların toplamı haline dönüşür.

Koskoca herifler söyledığınız sözlerden utanmıyor musunuz? Ayıptır...

diye söze karıştığı esnada itmâm-ı kelâma vakit olmadan Sadri bu tükürük tahkirine tahammül edemeyerek elinin tersiyle kayın biraderinin yanağına şiddetlice bir şamar yapıştırdı. Şemi'nin zaten deminden beri dinlediği mücadele tesiriyle gözlerini, dimağını, bütün kanını âdeta ateş bürümüş olduğundan yediği tokadı eniştesine iade maksadıyla kendini bilmez bir hâlde bir şamar hamlesi de o gösterdi. Fakat Sadri başını geri çekti. Tokat boşa gitti. Şemi, kudurmuş bir hayvan şiddetiyle bir ikinci savlette daha bulundu. Bu defa eline Sadri'nin boyunbağı geçti. Boyunbağı Prens döğal denilen biçimde uzun bağlamalardan olduğu için Şemi bunun bir ucunu olanca kuvvetiyle çekince Enişte Bey'in boğazı siyah atlastan bir ilmek içinde sıkıştıverdi. O çekişin şiddetiyle bu ilmek Frenk gömleğinin yakasından da kurtularak çıplak boğaz üzerinde daraldıkça daralmaya başladı.



Boğulmak derecelerine gelen Sadri, can acısıyla hasmının beline sımsıkı sarıldı. Bu debeleşme esnasında ikisi de muvâzenetlerini kaybederek yere yuvarlandılar. (Gürpınar 2021: 167).

Şemi ve Sadri arasındaki kavga sürekli bir devinime dönüşür. Bu devinim peşi sıra günlük hayatın akışkanlığının dışında görüntüleri üretmeye başlar. Böylece gülüncü ortaya çıkarmak için gerekli olan şartlar oluşur. Sadri'nin Şemi'nin tokadından kaçmayı başarması, Şemi'nin boşlukta dengesini kaybetmesine sebep olur. Bu noktadan sonra anlatıcı önceki betimlemelerinde de sık sık kullandığı gibi hayvan benzetmelerinden faydalanarak yine olayların biçimsel boyutlarını uç noktalara taşımaya çalışır. Ayrıca bu durum biçimlere ve devinimlere dair görüntü yaratmanın da bir başka yoludur. Şemi'yi kudurmuş hayvan benzetmesi ile birlikte düşünmek anlatıya hız kazandırır. Bununla birlikte Şemi'nin Sadri'nin kravatını kavraması da ayrı bir dinamizmle biçime dayalı gülünç durumu sürdürür. Sadri'nin nefessiz kalması ve bununla mücadele ederken Şemi ile birlikte yuvarlanması gülünç unsurların belirli bir noktaya kadar toplanıp birikerek artık patlama noktasına gelmesini sağlar. Gülüncü en ileri noktaya götürmek için ise anlatıcı Amca Bey'in sözlerine başvurur.

Mudâribinin böyle alt alta üst üste bayırdan aşağı tekerlendiklerini uzaktan seyreden Amca Bey, Sadri'nin boğulduğunu ez-dil ü cân arzu etmekle beraber bir lerziş-i şedid içinde Şemi'ye:

— Aman pek sıkma belki nefesi kesiliverir...

diye haykırıyor, Şemi de boğuk boğuk:

— Sen karışma, melunu bugün mutlak boğacağım, cevabını veriyordu. (Gürpınar 2021: 167).

Amca Bey olayın dışında kalarak sözleriyle durumu yatıştırmaya çalışmaktadır. Amca Bey'in bu sözleri ile birlikte romanda kurulan görüntü bütünlüklü olarak gülünce kaynaklık etmektedir. Yaşı diğerlerinden büyük olan kambur Amca Bey seyirci gibi kenardadır. İki yetişkin ise alt alta üst üste devinim içindedir. Bu sırada anlatıcı gülüncün dozunu artırmak amacıyla Amca Bey'in sözlerinden ve jestlerinden yararlanmayı sürdürür.

Artık mayna kuzum... El verir dedik a... Paydos... Bugün bu kadar kâfi. Birkaç gün sonra canınız isterse arz ü amik, Uzunçayır'da güleşirsiniz...

diye söylendiği sırada Amca Bey birdenbire aklına mühim bir şey gelmiş gibi elini boynuna götürdü. Baktı ki kendi kravatı da Sadri'ninkinin aynı... Ne olur ne olmaz mülâhazasıyla hemen boynundan o tehlikeli şeyi çözüp cebine koydu. (Gürpınar 2021: 168).

Amca Bey'in bir anda kendi başına gelebilecekleri hesaplayarak gösterdiği tavır benzer biçimde gülünç durumu yaratmak için kullanılmıştır. Her ne kadar yaşı dolayısıyla Amca Bey, bir şekilde kavganın dışında kalabilmişse de kravatını saklayacak kadar tedbirlidir. Ancak yine de Amca Bey de kavganı kendini kurtaramaz ve devinim büyüyerek devam eder. Anlatıcı masanın altında bu üç yetişkini yan yana getirerek gülünç durumu yaratmıştı. Benzer biçimde burada da aynı yöntemi kullanmıştır.

Boynunda o uzun kravat bulunmadığına bir defa daha eliyle yoklayıp emniyet peyda ettikten sonra olanca cesaret, metanet ve kuvvetini toplayıp eğildi, titreyen elleriyle birini bir tarafa diğerini öbür tarafa çekmek teşebbüsünde bulunmak istedi.

Lakin Sadri, Amca Bey'i Şemi'ye muavenete geldi zannıyla boş kalan bir ayağıyla kamburun bacaklarına doğru bir tepme atınca haydi Amca Bey teker meker mübârizlerin üzerine yığılıverdi. Mutavassıtın bu tekerlenmesi akabinde bacaklarının arasına bir iki bacak daha karıştı. Omzunun üzerinden bir kol kenetlendi. Mübârizlerin deminden beri yuvarlandıkları o tatlı meyil bir iki tekerlenmeden sonra dikleşiverdi. (Gürpınar 2021: 168).

Amca Bey'in yanlışlıkla da olsa kavganın bir parçası haline gelmesi devinimin boyutunu artırır. Kavga bir düğüm biçimini alır. Anlatıcı bu durumu anlatmak için

uzuvları da dahil ederek bir betimleme yapar. Böylece yine biçimi öne çıkarmış olur. Kavganın sonucunda oluşan görüntü de yine biçime dairdir.

Kavga bittikten sonra ise gülünç durum kavganın bıraktığı izlerin aktarılmasıyla dinamik olarak devam ettirilir.

O insan topacının üstünden en evvel Şemi fırlayıp kalktı. Sadri de kalkmak istedi. Fakat vücudu ziyade zedelenmiş, yüzü mosmor kesilmiş, burnundan da kan geliyordu. Vehleten kendini toplayamadı. Yalnız belini kaldırıp arkasını ağaca dayadı, o hâlde kaldı. Amca Bey kanadından vurulmuş yarasa gibi hâlâ toprağın içinde debeleniyordu. Yerinden fırlamak için bir gayret de o gösterdi. Ne mümkün! Üstünüze iyilik sağlık, sağ kalçası incinmişti. Beş altı dakika uğraşarak iki ellerine dayanmak suretiyle sol bacağı üzerine kalktı. “Seke seke ben geldim, çingırağım hoş geldin.” oyununda olduğu gibi tek ayağının üzerinde sıçraya sıçraya o da gitti, bir ağaca dayanıp oturdu. Kalçasının ağrısıyla “of aman” derken sol kulağının kıkırdağında bir acı hissetti. Eliyle yokladı. Eline cüzi kan bulaştı. Sadri’ye müteffirâne bir nazar fırlatıp kulağını irâe ederek:

— Köpek soyu! Isıracak başka yer bulamadın mı? Kulağımın işi bitmiş, dedi. (Gürpınar 2021: 169).

Kavganın sonundaki kargaşayı anlatıcı insan topacı olarak betimler. Anlatıcının, romanın başından beri oluşturduğu sıra dışı benzetmelere dayalı gülünç oluşturma yönteminin, başka bir şekli ortaya çıkar böylece. Topaca benzetilen insan yığını bütünlüklü, gülünç bir görüntüdür. Buradan itibaren kişiler bu yığından ayırt edilerek betimlenir. Ancak gülünç yine Amca Bey üzerinden sağlanır. Özellikle Amca Bey’in “seke seke ben geldim, çingırağım hoş geldin” oyununa göndermeyle betimlenmesi dikkat çekicidir. Anlatıcı bunu yaparak kambur ve yetişkin bir adamı normalde görülemeyecek bir biçime sokmaktadır.

Şemi, Sadri ve Amca Bey’in kavgası aralarındaki sorunun çözümüne fayda etmez ancak ortaya romanın en dinamik, gülünç sahneleri çıkar. Anlatıcı romanın bu bölümünde en çok Amca Bey’in üzerinde durmuştur. Özellikle romanın başından beri Amca Bey’e çizilen portre, onun yaşına ve konumuna bakmaksızın giriştiği davranış biçimlerinin absürtlüğünü vurgulamaya yöneliktir. Kavga ve masa altındaki olaylar odağında Amca Bey’in hallerinin yersizliği gülünçleştirilerek verilmiştir.

Romanın sonunda ise olaylar Dehri Efendi’yi de kapsayacak biçimde sonuçlanmaya doğru gider. Aslında Dehri Efendi’nin seçtiği yol da Amca Bey’in tuttuğu yoldan farklı değildir. Anlatıcı Dehri Efendi’yi de tıpkı Amca Bey gibi gülünç ama aynı zamanda trajikomik bir biçime sokarak romanı sonlandırır.

Romanın sonunda Şemi, Anjel tarafından aldatıldığını anlar ve hesap sormak için Anjel’in odasına girer. Ardından başka bir kargaşa baş gösterir.

Şemi kudurmuş kaplan gibi bir sıçrayışta üzerine atılarak mürebbiyenin iki elini arkasına çemreyip sım sıkı tuttuktan sonra kızı yan üstü yere yatırdı. Üzerine çıkıp hançerin ucunu iki memesinin ortasına doğru tutarak:

— Sen anahtar vermiyor ama ben de seni gebertiyor.

Anjel boğuk boğuk:

— Ben katil var bağıracağım...

— Bağırдың anda bu hançer göğsüne girecek... (Gürpınar 2021: 213).

Anlatıcı Şemi ve Anjel’in mücadelesini yine biçimselliği vurgulayarak betimler ancak bu sefer görüntüler ve diyaloglar arasında çelişik bir durum yaratarak gülünç bir mizansen elde eder. Anjel’in kırık Türkçesine, Şemi’nin o karmaşanın içinde Anjel’i taklit ederek cevap vermesi bunun işaretidir. Ancak peşi sıra gelen olay anlatıcının gülünç yaratma yönteminin tipik bir göstergesi olmasıyla dikkate değerdir. Ayrıca gülünç dramatik bir içeriğe de bürünür.

Anjel’den dolabın anahtarını alan Şemi aradığı fırsatı bulduğunu düşünür:

Şemi hasmını dolaptan kaçırmadan ilk hamlede öldürmek için bir eliyle hançeri kaldırdı. Müheyya tuttu. Diğer eliyle dolabı açtı. Nazarına çarpan ilk manzaradan bu defa hakikaten çıldırması gibi iki hatve geriye fırlayarak:

— Ahhh... Efendibabam!!!

Evet... Şemi'nin efendibabası Dehri Efendi, ak sakalı ve kıpkırmızı bir çehre ile Anjel'in asılı fiştanlarının arasında çıktı... Odanın ortasına doğru bir iki adım yürüdü. Bîhoş yerde yatan o iki gencin hâline, o müessir levhaya baktı. Üçüncü bayılan da kendisi oldu. (Gürpınar 2021: 214).

Şemi'nin karşılaştığı sahne önceden de belirtildiği üzere aslında romanın biçimleri kullanarak karakterleri gülünç duruma düşürme yollarından birini gösterir. Ak sakallı, kırmızı yüzlü yaşlı bir adam dolabın içinde, mürebbiyenin fiştanları arasında saklanmış bir hâlde beklemektedir. Bu sahne romanın başında vurgulanan Dehri Efendi'nin yaratmaya çalıştığı kişilik ile çelişmektedir. Bu çelişki biçime dayalı durum komiğinin göstergelerindedir. Ayrıca Anjel ve Şemi'den sonra Dehri Efendi'nin de bayılmış olması bu biçimsel durumun yarattığı gülünce devinimsel bir boyut katar ve en uç noktaya taşır. Roman, son sahnesine kadar biçimleri ve devinimleri gülünç yaratmak için kullanmış ve roman kişilerinin çelişkilerini gülünç biçimde vurgulayarak son bulmuştur.

### **Sonuç**

*Mürebbiye* romanında biçimler, jestler ve devinimler gülüncü yaratan unsurların önemli bölümünü oluştururlar. Bu unsurlar, roman kişilerinin fiziki görünüşlerinden ve olayların dinamizminden yararlanılarak bir araya getirilmişlerdir. Anlatıcı roman kişilerine belirli roller çizmiş olayları da bu rollerin doğrultusunda hazırlamıştır.

Ailenin lideri konumunda olan ve her zaman kendisine danışılan Dehri Efendi, sürekli bahsettiği ilmî konularla bilge bir şahsiyet inşa etme çabası içindedir. Anlatıcı Dehri Efendi'nin bu tür niteliklerini sıralamış ancak hemen arkasından okuyucunun dikkatini fiziki özelliklerine çekerek Dehri Efendi'yi karikatürize etmiştir. Bunun için de biçimleri uç noktalara götüreceğ benzetmelere başvurmuştur. Benzer biçimde Melâhat'i de betimleyen anlatıcı bu kez odağa Melâhat'in dış görünüşünü koymuştur. Bunu yaparak Sadri ve Melâhat arasındaki fiziksel uyumsuzluğu vurgulamıştır. Amca Bey'i betimlerken de benzer amaçlarla biçimleri öne çıkarmıştır. Amca Bey'in dış görünüşü ile sahip olmak istediği fiziki görüntü arasında bulunan çelişkiyi belirginleştirmiş ve bu çelişkidenden faydalanarak Amca Bey'i de karikatürize etmiştir.

Anlatıcının roman kişilerini, fiziki niteliklerini öne çıkararak betimlemesi ve bunu gülünç unsurları vurgulayarak yapması roman kişilerini derinliği olmayan tiplere dönüştürmüştür. Anlatıcı bu tiplerden özellikle Dehri Efendi ve Amca Bey'in zaaflarını vurgulamış ve onların davranışlarının sonuçlarını biçimleştirerek Dehri Efendi ve Amca Bey'i gülünç duruma düşürmüştür. Bu açıdan bakıldığında anlatıcının ahlaki bir tavır tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Romanın, olaylar odağında gelişen gülünç unsurları ise anlatıcının insan vücudunun devinimlerini betimleyerek oluşturduğu görüntülerin birlikteliği ile ortaya çıkmıştır. Anlatıcı zaaflarına, arzularına ve duygularına yenilip mürebbiye Anjel'in kurduğu çarpık ilişkiler ağına katılan Şemi, Sadri ve Amca Bey'i yan yana getirerek, onları çatıştırarak devinime dayalı olaylar yaratmıştır. Yan yana getirilen bu üç roman kişisi de yine hem konuşmaları hem de davranışları ile derinlik göstermeyen ve olaylara düşünsel boyut katamayan niteliklere sahiptirler. Anlatıcı onları da tiplştirmiş, aralarındaki çatışmayı kullanarak gülünç nitelik gösteren devinimler, biçimler ve jestler elde etmiştir. Böylece Şemi ve Sadri de Dehri Efendi ve Amca Bey gibi zaaflarının doğurduğu davranışlar sonucunda gülünç duruma düşmüşlerdir.

Roman boyunca karakter ve olaylara dair yapılan betimlemeler Bergson'un biçimler, jestler ve devinimler odağında kurduğu komik kuramı ile paralellik gösterirler. Bergson'un kuramında, gülüncü yaratan bu unsurların ortaya çıkabilmesi; toplumun

normal olarak belirlediği, yaşamın doğal akışı içindeki süreçlerin biçim değiştirilmesi, nesne görüntüsünü alması ve mekanikleşmesi ile mümkün olmaktadır. Bergson'un günlük hayatın işleyişi ve yaşamın doğal akışı üzerine inşa ettiği bu yaklaşım, romanda karşılığını akılcı ve nesnel gerçekliğe yaklaşan anlatı evreninde bulur. Romanın zaman, mekân ve kişiler gibi klasik unsurlar odağında kurduğu anlatı evreni bunu sağlayacak niteliklere sahiptir. Romanda seçilen mekânlar ve kişiler gerçeklikle uyuşmakta, neden sonuç ilişkisi ve kronoljik zaman örgüsü belirgin olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda Bergson'un gülme kuramının somut yansımaları romanın kurmuş olduğu anlatı sınırları içerisinde kendine yer bulmaktadır.

## Kaynakça

- Bergson, H. (2006). *Gülme, komiğin anlamı üzerine deneme* (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve edebiyat I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Esen, N. (1991). *Türk Romanında Aile Kurumu*. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Gürpınar, H. R. (2021). *Mürebbiye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İldeş, Ö. (2009). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a kadar olan romanlarında yapı, tema, anlatım (1889-1919)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Smadja, E. (2013). *Gülmek*. (S. N. Ayrım, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Strauss, L. (1966). *Socrates and Aristophanes*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Uçman, A. (2014). Alafrangalık sürecinde Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye romanı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(07), 41-50.
- Zeka, S. (2004). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman ve hikâyelerinde mizah* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.