



**International Journal of Languages' Education and Teaching**  
**Volume 8, Issue 2, June 2020, p. 420-432**

Received	Reviewed	Published	Doi Number
18.04.2020	27.05.2020	20.06.2020	10.29228/ijlet.42957

**Satir in Refik Halit Karay's "Şeftali Bahçeleri" and "Sarı Bal" Stories**

*Aydoğan KARA<sup>1</sup>*

**ABSTRACT**

Satire develops first in Greek and Latin arts. After cruising of this development, becomes an art form based on the principles of "praising of virtue", "criticizing the evil" during the Roman period. Satire is sub genres of humor, because the satirist carries the object of criticism on the fictional plane to the field of comical (humorous/ridiculous) and holds it there. The artist can select the individual, community groups, legal entities and other elements as "victim" and put them at the target of criticism. The satirical text, which is presented with a clear, sharp, aggressive language and style, often uses irony and parody techniques. The analysis of satirical texts imposes consciousness and knowledge that these texts are intended as satirical criticism as a prerequisite. Because, in satirical texts, fragmentary structure is essential, not fiction. As a result of this, there may be a number of fictional or technical problems. The reason is that the humorous is revealed in crowded scenes. Therefore, each approach to analysis requires knowing the characteristics of satire; this is directly related to revealing the purpose and success of the work. Refik Halit Karay, one of the most powerful story-writers of Turkish literature can be considered a successful satirist for his sharp tongue, the power of his style, ability to capture irony. In the context, "Şeftali Bahçeleri" and "Sarı Bal" stories in Karay's *Memleket Hikâyeleri* provide an potentiality to be considered as satire examples. The aim of this study is to reveal the satirical elements in the stories in question with a comparative assessment. Finally, it is aimed to reveal the satirist attitudes in Karay's texts.

**Keywords:** Satire, Refik Halit Karay, *Memleket Hikâyeleri*, "Şeftali Bahçeleri", "Sarı Bal", carnivalesque.

**Refik Halit Karay'ın "Şeftali Bahçeleri" ve "Sarı Bal" Hikâyelerinde Satir**

**ÖZET**

Satir, önce Yunan ve Latin sanatları içinde gelişir. Bu gelişim seyrinden sonra Roma döneminde "erdemın övülmesi", "kötü olanın yerilmesi" ilkelerini temel alarak bir sanat formuna dönüşür. Satir, mizahın alt türüdür çünkü satirist, eleştiri objesini kurgusal düzlemde gülüncün alanına taşır ve orada tutar. Sanatçı; bireyi, toplum gruplarını, tüzel kişilikleri ve başkaca unsurları "kurban" olarak seçip eleştirisinin hedefine koyabilir. Açık, keskin, saldırgan bir dil ve üslupla ortaya konulan satirik metin, çoğu zaman ironi ve parodi tekniklerinden yararlanır. Satirik metinlerin çözümlenmesi, o metinlerin satirik eleştiri niyeti taşıdığına dair bilinç ve bilgiyi ön koşul olarak dayatır. Zira satirik metinlerde kurgu değil "parçalı yapı" esastır. Buna bağlı olarak, birtakım kurgusal ya da teknik sorunlar söz konusu olabilir. Nedeni, kalabalık sahnelerde gülünç olanın ortaya çıkarılmasının öncelenmesidir. Dolayısıyla çözümlenmeye dönük her yaklaşım satirin özelliklerinin bilinmesini gerektirir; bu, eserin amacını ve başarısını açığa çıkarmakla doğrudan ilişkilidir. Türk edebiyatının en güçlü hikâyecilerinden olan Refik Halit Karay, sivri dili, üslubunun gücü, ironiyi yakalayabilme yeteneği dolayısıyla başarılı bir satirist kabul edilebilir. Bu bağlamda Karay'ın *Memleket Hikâyeleri*'nde yer alan "Şeftali Bahçeleri" ve "Sarı Bal" öyküleri birer satir örneği olarak ele alınma imkânı sunar. Bu incelemenin amacı, anılan öykülerdeki satirik unsurları karşılaştırmalı bir değerlendirmeye ortaya çıkarmaktır. Nihai olaraksa Karay'ın metinlerindeki satirist tutumların ifşası amaçlanmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Satir, Refik Halit Karay, *Memleket Hikâyeleri*, "Şeftali Bahçeleri", "Sarı Bal", karnavalesk.

<sup>1</sup> Dr., aykaraa@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3473-0840

## Giriş

Satir, mizahın yergiye dayalı bir alt türüdür ve eleştirirken güldürmeyi amaçlar. Yunan ve sonra Latin sanatındaki gelişim aşamalarının ardından Roma döneminde “erdemini övülmesi” ve “kötülüğün yerilmesi” ilkelerini dayanak alır. Bununla beraber satirist, her zaman açık biçimde erdemli olanı övmeyi ya da bir konuya ilişkin çareler sunmaz. Zira politik bakımdan metin, nihai olarak eleştirilenin aksini yüceltmış olur. Bunu satirik metnin politik ufku olarak nitelemek isabetli olabilir.

Her tür gibi satirin amaçları konusunda da süregelen tartışmalar vardır. Bu çerçevede, İngiliz eleştirmen ve yazar Dryden’a göre; satir, tek bir konuya yönelmeli, ahlaki olmalı ve kötülüğü yermelidir. 18. yüzyılın önemli satir yazarı Alexander Pope ise satirin ahlaki işlevini kabul etmekle beraber satir yazarının kötüyü yenebilme umudunu kaybetse dahi, kendi zevki için yazması gerektiğini düşünür. Söylenen ıslah görevini kabul edenlerden Swift’in asıl isteği ise dünyanın görünüşte iyi işleyen düzenini bozmak ya da teşhir etmek yönündedir (Cebeci, 2008: 191-192). George Meredith’e göre ise satirist, bir “ahlak temsilcisi” (moral agent), Harry Levin’e göre *ipso facto* (kendiliğinden/tabii olarak) bir ahlakçıdır; Northrop Frye’ye göre de satirist, “yüksek bir ahlaki çizgiyi” takip eder (Greenberg, 2011: 3). Bu çerçevede Greenberg, satirin “ahlaki öfke” kadar “sadistçe bir zevke” dayandığı yönündeki *Nietzschean-Freudian* tezlerden de söz eder. Gülme teorilerinin bizzat satir yazarına sağladığı rahatlama duygusuna ilişkin olan ve hem toplumsal faydaya hem ıslaha yönelik savları da bu yaklaşımlara sağlam bir zemin sunar. Satir veya başka hangi alt tür olursa olsun, mizahın kurmacaya dönüştürülmesi, Ayşe Demir’e göre; gülmenin “*rahatlama vasfıyla sürekli kontrol altında tutulan duygu ve düşüncelerin şiddetten uzak biçimde ifadesine olanak ver(me)*” amacıyla benzer bir nedene dayanır, çünkü yazarın eleştirilerini dolaylı biçimde ortaya koyup mizaha başvurmasında, mizahın ilginçlik ve kalıcılık sağlamasının öncelikli payı vardır (2013: 7). Nitekim Gilbert Highet’e göre zaten satirin öncelikli amacı, hiciv duygusu ve saldırı değildir; onda güldürü esastır ve toplumsal aksaklıkları düzeltmek, topluma fayda sağlamak hedeflenir (akt. Çetindaş, 2015: 98). Daha geniş bir çerçevede ele alınmak istenildiğinde, satirin bir mizah türü oluşuna sabitlenmek gerekir. Bu açıdan; “*Toplumsal gerçekliğe gülünç, sıra dışı, eğlenceli, satirik bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe ‘humour’ olarak geçen mizah, toplumsal işlevi ile değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı hattâ yıkıcılığı içermektedir*” (Avcı, 2003: 80). Satire dair bu ve diğer görüşler; ahlakilik, toplumsal fayda, öncelikli olarak eleştirel ve mizahi olma gibi bakımlardan birbiri ile örtüştüğü kadar çatışır da. Bu yüzden söz konusu savlar, türün açık teorik yanları ve temellerini işaretlemesi yönüyle önemlidir. Öte yandan çağdaş sanatta kazanılan çeşitli açılımlar ve modernist/postmodernist teknikler dâhilinde gelişimini devam ettiren satirin, form bakımından öykü, roman gibi düzyazı türleri ile paydaşlığı, hangi metnin satirik olduğunu anlamayı zorlaştırabilir. Dolayısıyla okur/araştırmacı, öncelikle türün ayırıcı niteliklerine eğilmek durumundadır.

Satirin en görünür özelliklerinden biri eleştirelliktir; satir, kişilere, kurumlara, gruplara ya da topluma saldırabilir. Saldırı yapılırken yazarın sıkı bir şekilde gerçekliğe bağlı kalması kaçınılmaz gerekliliktir. Çünkü onun nihai amacı, bir gerçeğin olumsuz yanlarıyla ifşa edilmesidir. Satirin anlaşılması, evrensel olanı yakalayabilmesi ya da aksine olarak yerel algıya hitap edecek sınırlılıktaki kalması gibi sonuçlar, metnin bağlamına, zamanına, çağına, olay ya da olgunun yaşandığı zaman ile okurun uzaklığına/yakınlığına ve başka birçok etkene bağlı olarak değişiklik gösterir. Bu yüzden satir, kendi “ideal okur”unu arayan bir türdür. Satiristin “pozitif norm”u açık biçimde bildirmesi gerekir/gerekebilir. Olumlu normlar genel kabullerle belirlenmiştir ancak bazı karakterlerin tüm iyi yönlerine rağmen kötü yanlarının da olabilmesi, zaafı, hata ve yanlışları, olumlu olanın ne olduğu

konusunda belirsizliğe yol açabilir. Bu noktada, kullanılmış olabilecek tekniklere odaklanılır. Metinde olumsuzun ifşası, dolayımılama ve mizah çerçevesinde sunulduğu için satir yazarı, eserin etkisini arttırmak üzere birtakım sanat ve tekniklere başvurur: “*Bunlar arasında abartı, çarpıtma, hafife alma, dokundurma, sözcük oyunları, sözcükleri farklı anlamda kullanma, çok anlamlılık, benzetme, metafor, tezat, alegori ve kısa öyküler kullanmak en yaygın olanlarıdır*” (Yılmaz, 2011: 49). Yüksel Baypınar da F. Shiller’in “*gerçeğin ideale olan zıtlığı*” tanımlamasını hatırlatarak bir yazarın söz konusu zıtlığı bazı satirik anlatım araçlarıyla göstermek zorunda olduğunu söyler. Bu “*üslup araçları*” şunlardır: Dolaysız anlatım (direkte Aussage), dolaylı anlatım-alay (Ironie), abartma (Übertreibung), karikatürize etmek (Verzerrung), çift anlamlı sözcükler kullanmak (Doppeldeutigkeit), tuhafıklar (Grotesk), benzetmeler (Methapher) (1978: 33). Sözü edilen sanatlar, teknikler, anlatım araçları, yazarın konumlanışına ve niyetine dair bir bakış açısı sunar. Zira bunlar, kullanıldıkları metinlerde gerçekliğe karşı eleştirel bir değerlendirmeyi talep eder. Doğal olarak hazır gerçeklik ile yazarın (metnin) ülküsü arasında bir “mesafe”nin (gap) ortaya çıktığı varsayılabilir. Böylece satirik metin, herhangi bir roman veya hikâyedeki kurgu akışının tabiiğinden “sapma” göstererek politikleşir. Oğuz Cebeci, okurun satirdeki bu ve benzer niteliklere dikkat ettiğinde onun başarısını takdir edebileceğini; yoksa klasik gerçekçi roman perspektifinden ele aldığı satiri başarısız sanabileceğini vurgular. Bu doğrultuda okurun eldeki edebi metnin tarihsel bağlamını kabul ederek ondan aldığı işaretlerle anlamlandırma çabasına girmesi yani “tür geçmişini”ni esas alması gerekir. Eğer okur-metin arasındaki “sözleşme”, eserin satirik bir metin olduğunu işaret ediyorsa yani eserde örneğin “ironik çarpıtma” ya da “kabalık-müstehcenlik” gibi satir unsurları varsa okur, karşısına çıkabilecek olan “parçalanmışlık” (fragmentation), “sonlanma özelliği” (lack of closure), “durağanlık” (statis) gibi diğer satir unsurlarını da “beklenen özellikler” olarak peşinen kabul etmek durumundadır (2008: 196-203).

Satirik metinlerdeki karakterler ise genelde tek yönlü ve yüzeyseldir. Bunlar, hem olumlu hem de olumsuz nitelikleri barındıran “soytarı” tiplerini de dâhil eder ama söz konusu tipler, modern metinlerde çoğunlukla iki ayrı karakter üzerinden sunulur. Karakterlerden biri bilge iken öteki komiktir. Welsford’a göre, soytarı tipi, hem saldırgan ve alaycı hem de kurban durumunda olur (Cebeci: 216-217). Fiziksel kusurların soytarılıkla bağdaştırılması da yine kurban seçimiyle ilgilidir ve köken olarak bu durum, Yunan tiyatrosundaki komedi-tragedya ayrımının mantığını hatırlatır.

## “Şeftali Bahçeleri” ve “Sarı Bal” Hikâyelerinde Satir

### 1. Hikâye metinlerine genel bir bakış

Refik Halit Karay’ın 1919’da yazdığı ve *Memleket Hikâyeleri* kitabında yer alan “Şeftali Bahçeleri” (2009: 38-49) hikâyesi, mülkiyeden mezun olunca Avrupa’ya kaçan, sonrasında nüfuzlulardan birinin aracılığıyla İstanbul’a dönüp dört ay boyunca sebepsizce tutuklu kalıp Akdeniz sırtlarındaki, ismi söylenmeyen bir kasabaya Tahrirat Müdürlüğü göreviyle tayin edilen Agâh Bey’in ironik değişimini anlatır.

Avrupa görmüş Agâh Bey, kasabaya gelirken memleketi kaplayan tembelliği, durgunluğu, uyuşukluğu ve kayıtsızlığı gözlemleyerek ülkeye ciddi hizmetler etme kararı alır. Kasabaya indiğinde kafası; islahat, teşkilat, imaret düşünceleriyle doludur. Bireysel olaraksa “*Avrupakârî bir hükümet adamı*” (ŞB, s.40) olma arzusundadır. Kasabadaki büyüleyici şeftali bahçelerinin rayihasını soluyarak gölgelerinde dinlenen, çalışmaktan her fırsatta kaçan, gününü gün eden, keyif düşkününü öteki memurlardan gelen ısrarlı teklifler karşısında en son kendisi de onlara katılan Agâh Bey, fikirlerini

uygulayamaz; bir süre sonra, bu sözde “idealist”<sup>2</sup> kahraman, tam bir eğlence ve keyif adamı olup çıkar. Eski idealist hâlini düşündükçe tebessüm ederek, “*Toyluk, ne yaparsın?..*” (ŞB, s.49) der.

Hikâye, kasabanın dünya içindeki bir cennetmiş gibi tasvir edilmesiyle başlar. “*Şeftali bahçelerinin zevki ta uzak diyarlara bile şöhretini salmış, dillere destan olmuştu*” ve “*Ömürleri sazla, sözle tatlı tatlı geçerdi*” (ŞB, s.39) türünden anlatımlar, masalların başlangıcındaki dinginlik, doymuşluk, kaostan uzaklık hâlini ima eden/anımsatan biçimde bu *cennet-asa* mekâna büyümlü bir atmosfer katar. Yapısal olarak masallardaki bu tip anlatımların ardından statik/donuk durumu bozacak bir kahraman, olay, sürpriz, saldırı, tufan, musibet veya benzer nitelikte başka bir gelişme ortaya çıkar. Bu, bir eşğin atlanacağını işaret eder; artık yeni bir aşamaya geçileceği anlaşılır. “*Şeftali Bahçeleri*”nde de bu anlatım formu, “*ütöpik*” bir kasaba tasarlanarak ve ona masal havası katacak cümleler/ifadeler ile ortaya konulur. Ancak satirik bir metin olan hikâyenin bu beklentiye karşılık vermemesi (ve vermemek durumunda oluşu) onu temelden ironik bir metin kılar.

“*Şeftali Bahçeleri*”nden önce, 1916’da, yazılan “*Sarı Bal*” (2009: 69-79) hikâyesiyse yazarın Çorum’daki sürgünlük günlerinin verimlerindenidir. Hikâyede sergilenen bireysel, sosyal, bürokratik vd. sorunlar, “*Şeftali Bahçeleri*” ile ortaklık taşır. Ancak “*Sarı Bal*”da olaylar, trajikomik bir sonla bağlanır. Hikâyenin geniş mekânı, yine bir Anadolu kasabası olsa da asıl olaylar, elekçilerin oturduğu, hovardalık etmek isteyenlerin geceleri uğrak yeri hâline getirdiği bir mahallede geçer. Eğlencelerin düzenlenip çengilerin oynadığı mahallenin en meşhur çengisi ise Sarı Bal denilen kadındır. Anlatıcı, onu şöyle tarif eder: “*Sarı Bal, kasabanın felâketiydi. Sık sık taşıp köprüleri götüren Deliçay, damları çökerten karayel, bağları soyan dolu kadar zararlıydı. Onun da götürdüğü çiftlikler; çökerttiği damlar, soyduğu bağlar vardı. Hemen her mirastan hakkı, her kazançtan hissesi olurdu*” (SB, s.73-74). Sarı Bal, alımlılığı ile bütün hovardaların dilindedir. Kaymakam ve yeni gelen komiser bu “*ahlaksızları*” cezalandırmak için elinden geleni yapacaktır (!). Karlı bir kış akşamı, Eşraftan Külahçızade Hilmi Ağa, iki arkadaşıyla beraber içip sarhoş olduktan sonra Sarı Bal’ın evine gider. Israrlı çağrılardan sonra kapı açılır. Gecikme için özür dilenir. Eğlence başlar. Kadınlar ve oğlanlar, rakı ikram ederler. Külahçızade’nin ve arkadaşlarının sarhoş olması için arka arkaya içkiler sunulur ama çengilerin yüzünde bir gönülsüzlük vardır. Durum, az sonra komiserin eğlence meclisine baskın yapmasıyla anlaşılır. Sarı Bal’ın gürültüye aldırış etmeden uyuyan çocuğunun yanında birinin daha olduğu fark edilir. O da, kaçmaya vakit bulamayıp yorganın altında saklanan kaymakamdır. Ertesi gün kaymakam, kasabadaki ahlaksızlıklar dolayısıyla istifa etmek istediğini İstanbul’a bildirirse de durumun aslı önceden haber alındığından istifası kabul edilmez. Üstelik cevabi mektupta Sarı Bal’ın şöhretinin oralara kadar geldiği de söylenir. Dolayısıyla öyküdeki olaylar, trajikomik bir sonun şiddetini hazırlamak üzere kurgulanır. İroni, beklenmeyen (sürpriz) bir bitişten doğar ki bu tür bitişler, satir türünün niteliklerinden biridir. Esasen satirik metinlerdeki ironiler, çoğu zaman olayların doğal sonucu olarak ortaya çıkarlar.

## 2. Hikâyelerin tema, kişi ve mekânlara dayalı satirik yapısı

“*Şeftali Bahçeleri*” ve “*Sarı Bal*” hikâyeleri, yazıldıkları dönemin aydınına, devlet kurumlarına, bürokratlarına ve toplumuna yöneltilen satirik eleştiriler olarak ele alındıklarında asıl hüviyetlerini kazanırlar. Zira satirik metinler, parçalı ve abartılı kurguları ile klasik roman ve hikâyelerden farklı yanlarını açık edebilirler. Dolayısıyla bu hikâyenin tematik yapısını söz konusu satirik yergiler

<sup>2</sup> Hikâyede Agâh Bey’in “idealist” olduğu söylene de sözgelimi, daha ilk gün, öteki memurların idealizmden uzak oluşu karşısında hemen meysüsiyete düşmesi (s.40) de bu idealistliğin sağlam bir zemine oturmadığını ima eder. Zaten onun bu niteliği, hikâyenin genel ironisine yol veren gizil (potansiyel) durumdur.

şekillendirir. “Şeftali Bahçeleri”nde Agâh Bey’in sahte idealistliği alay konusu edilirken üstenci ve Anadolu gerçekliği ile temas etmeden ütöpik hayaller kuran aydın tipinin tezleri, hayat karşısında tamamen çöker, bu sahte aydın tipi itibarsızlaştırılıp yerinden edilir. “Sarı Bal”da ise yerginin yalnızca hedefindeki karakterler değişir; topluma, devlete, bürokrasiye vs. yöneltilen satirik eleştiriler, değişmez.

“Şeftali Bahçeleri”, Agâh Bey’in etrafında kurulup gelişen bir satirik metindir. İkincil düzeyde olan diğer karakterler, bütün anlamlarını Agâh Bey’in varlığından ve içine düştüğü ironik durumdan kazanır. Zira onun yokluğunda kasabadaki her şey, kendi kabulleri içinde yerli yerinde sayılabilir. Agâh Bey’in olduğu kişi olarak değil kendi ütopyasındaki kimliği ile hayatın gerçekliğine temas ettiğinde tecrübesizliği, onun aslında sahte bir idealist olduğu gerçeğini ifşa eder. Bu çatışma, hikâyedeki satirik eleştirilerin zeminini ve imkânını var eder. Buradan hareketle yazarın, Batılılaşabildiğini düşünen dönem aydınını satirik bir yolla itibarsızlaştırdığı, fikirlerin/idealizmin hayatla sınanmasına yönelik bir çağrıda bulunduğu düşünülebilir.

Sonraki hikâyeye de, gerçek kişiliklerle gizlenen kişiliklerin arasındaki çatışmadan doğan ironinin satirik gönderim alanında varlık kazanır. Olayların merkezinde duran Sarı Bal’ın, olumsuz özelliklerine rağmen kimliği ve kişiliği hakkında hiçbir şüphe ya da çelişki yoktur. Oysa ikinci düzeyde olup tam bir devlet adamı gibi görünerek kasabadaki “ahlaksızları” cezalandırma niyetini gösteren kaymakam, önceki hikâyenin kahramanı Agâh Bey’in bir başka görünümü gibidir. Devlet adamı olmanın ciddiyeti ile ahlaksızlığa bulaşma arasındaki çatışma, yazarın kendi dönemindeki bürokratlara yönelttiği satirik bir yergidir. Üstelik Eşraftan Külâhçızade Hilmi Ağa ile iki arkadaşının da beraberce içip sarhoş olduktan sonra Sarı Bal’ın evine gitmesi, ahlaksızlık konusunda kaymakam ile halktan kimselerin bir araya gelmesi, böylece her şeyin düzleştirilmesi bakımından bir yergi ve ironi doğurur. Öncelikle sarhoş olduktan sonra eğlenmeye gitmek, hem “saçma” ve anlamsız (çünkü eğlence yerinde sarhoş olmak normal olandır) hem de kaymakamı (devlet bürokrasisinin kasabadaki en önemli temsilcisini) sıradanlaştırma konusunda olaylı olarak aşağılayıcı bir davranıştır. Çünkü kaymakamın temsil ettiği ciddiyet, ölçü, devlet aklı vs. ile sarhoşluğun ima ettiği ciddiyetsizlik, aklın askıya alınması gibi durumlar bir araya gelmiş olur. Böylece yazar, satirik eleştirilerini kurgusal düzlemde ve ima yoluyla ortaya koyar. Öte yandan, dekoratif bir hüviyette olmakla birlikte Camiikebir’in sofu imamı ve başkaca kahramanların da Sarı Bal’ın tutkunları içinde sayılması, söz konusu ahlaksızlığın, çürümenin yalnızca bürokraside, belli başlı kurumlarda değil, bütün bir toplumda ve devlette olduğunu işaret eder.

Her iki hikâyede de mekânlar hem karakterlerin hem de olayların kendilerini açmaları bakımından işlevsel ve simgesel değer taşırlar. “Şeftali Bahçeleri”nde “ütöpik” bir kasaba tasarlanarak sonraki olayların ve Agâh Bey’in çöken idealizminin zemini hazırlanır. Böylece ütöpik mekan ile yozlaşma, ahlaksızlık, sahte idealizm vb. olgular arasındaki fark, hikâyeyi ironik bir zeminde tutarken olayların gerçeklikle teması da satirik bir hiciv olarak kendini gösterir. “Sarı Bal”da da geniş mekân, bir Anadolu kasabasıdır ama olaylar, elekçilerin oturduğu, hovardalık etmek isteyenlerin geceleri uğrak yeri hâline getirdiği bir mahallede geçer. Önemli-önemsiz, ahlaklı-ahlaksız herkesin kendisine tutkun olduğu Sarı Bal’ın evi, yazarın satirik eleştirilerine imkân sağlayan bir merkezdir. Ahlaksızlık ve yozlaşma bu merkezî mekânda toplandıkça ironi ve satirin şiddeti de artar. Zira burası, tam bir karnaval mekânı olur. Hikâyede simgesel olarak önemli bir mekân da yalnızca isim olarak söylenilip geçilen Camiikebir’dir. Hikâyede yazarın her türlü bozulmuşluğun bütün topluma ve kurumlara yayıldığına dair dolaylı eleştirileri, kasabanın en büyük camisinin söze dâhil edilmesiyle zirveye çıkar.

Bu noktada bürokrasinin tepesindeki isim ile din kurumunun en önemli temsilcilerinden biri, Sarı Bal'ın evi olan merkezî mekânda buluşturularak onların sıfatları ve temsil değerleri düzleştirilir.

### 3. Hikâyelerdeki satirik özellikler

“Şeftali Bahçeleri”, Refik Halit Karay'ın Sinop'taki sürgün hayatına dair önemli izler taşır. Nitekim Yakup Kadri, Refik Halit'in şu sözlerini aktarır:

*“Birinci Dünya harbinden önce Sinop, üç tane büyük oteli, deniz üstünde meyhaneleri, sokaklarında mandolin sesleri işitilen ve genç kız silüetleri dolaşan Rum mahallesi ile İç Anadolu'nun değme vilayet merkezlerinde rastlanması imkânsız, şen, şirin bir kasaba idi. Boğaziçi'nin -hatta Rumeli kıyısındaki- bir köyünü andırıyordu; tabiat güzelliği de Boğaziçi'ni aratmıyordu. Memnunduk”* (Karaosmanoğlu, 1969: 74).

Dolayısıyla satir türünün de gerektirdiği üzere, hikâyenin gerçeklikle irtibatı noktasında tarihsel bir arka plan ve yaşanmışlığa yaslanarak vücut bulduğu; hikâyedeki kişiler/tipler ve kurumların simgesel işlenişinde Refik Halit'in gözlemlerinin büyük payı olduğu söylenebilir.

“Şeftali Bahçeleri”nde semboller, birer işaret taşı gibi hikâyenin perspektifini belirler. Öncelikle başkişinin adı, simgesel değer taşır. Farsça “âgâh, âgeh” sözcüğü, ilk anlamıyla, “bilgili, haberli, uyumak” (Devellioğlu, 2007: 12) anlamlarındadır. Avrupa'da teorik eğitim alan Agâh Bey'in ismi, bu bakımdan “aydın” tipine/kimliğine gönderme yapar. Buna göre, Agâh Bey'in kimliği, hikâyenin “sosyal zaman”ı olan II. Abdülhamid dönemindeki Jön Türkleri hatırlatır. Anılan dönemde, istibdat karşıtı ve hürriyet taraftarı gençlerin Avrupa'ya kaçarak orada eğitim gördüğü ya da faaliyetlerine devam ettiği ancak bazılarının bir şekilde affedilip Osmanlı'ya geri döndüğü hatırlanırsa hikâyede aynı kaderi yaşayan Agâh Bey'in dönemin aydınlarını simgelediği anlaşılır. Bununla birlikte, hikâyedeki işlevi bakımından, başkişi, sadece Jön Türkleri değil diğer birçok dönem aydınını da temsil eder. Zira çoğu aydın, İstanbul'un dışını bilmediği için, teorik bilgilerini memleket hizmetinde uygulamaya koymayı başaramayarak hayal kırıklığına uğrar. Buna göre, Agâh Bey'in serüveni, çok daha geniş bir dönemin aydın tipini karikatürize etme gücündedir.

“Sarı Bal” hikâyesindeki simgeler de benzer biçimde bürokrasiyi temsil eden amir ve memurlar, yerli halk ve kasaba üzerinde kendini açık eder. Kasaba, herhangi bir Anadolu kasabası olmanın ötesinde bütün memleketin yozlaşmışlığını simgeleyen bir izdüşüm mekânı olur. Sarı Bal'ın da yaşadığı elekçiler mahallesi, bütün kasabayı temsil ettiği/yansıttığı gibi, kasaba da tüm memleketi aynasına alır. Sarı Bal adlı çengi, bütün bu problemlerin merkezinde durur. İsmi, bütün bir cazibenin kaynağıdır. Daha adıyla bile bu karakter, “bal” kelimesinden hareketle “tatlılık” anlamıyla özdeşleşir ama daha önemlisi, onun salt çekiciliği değil, bu niteliğine bağlı olarak kurgunun gelişimi doğrultusunda herkesin ve her şeyin Sarı Bal'a doğru akışı/gidişi/yönelişi ve bunun sonucunda iradesiz kişilere dönüşüdür. İradesizlikse onları birer “sinek” hükmüne getirir ki kahramanlar (sinekler), Sarı Bal'a yapışıp kalan iradesiz ve değersiz birer varlık olarak son derece sıradanlaşır. Bu paralelde, karakterlerin esasen (tek boyutlu) birer tip olduğu gözlenir. Sarı Bal da bir tip olmakla beraber, onun çekim gücü, bir dönüştürücülüğü de barındırdığından kuvvetli bir özneliğinin olduğu savunulabilir. Cazibesine kapılanların her kesim ve statüden olması -sıradan hovardalar, eşraftan kimseler, memurlar, kaymakam, hatta Camiikebir'in sofı imamı- bunun göstergesidir. Mekanik/tipik davranış kalıplarıyla (imam için sofuluk ve kaymakam için devlet adamı disiplini, her ikisi için de sıkı ahlakilik gibi) beliren bu kişiler, satirin hedef kahramanlarıdır. Mizah da eleştiri de bunlar üzerinde hayat bulur. Nitekim Henri Bergson, “mekanik katılık”ların bir gülme sebebi olduğu üzerinde durur.

Buna göre, arızı olan gülme durumlarının yanı sıra, mekanikleşen kişinin dış şartlardan ve tesadüfiliklerden uzak olduğu durumlarda; *“kendini dışavurması için gereken sebebi, doğal bir süreç içinde, kendi içinden devşirmesi durumunda”* (Bergson, 2014: 10) gülünçlük şahsın içine nüfuz eder. Bu, ironik bir çelişmedir ve görünür olduğunda şiddeti oldukça yüksekte seyreder. Örneğin; *“Ahlak düşkününü bir kahraman, diğer insanları ahlaksızlıkla suçlamasının cezasını uygunsuz bir durumda toplum içinde teşhir edilerek çeker”* (Demir, 2013: 21). Nitekim “Sarı Bal”daki Camiikebir’in sofu imamı ile kaymakamın gülünç durumları, bu tezi örnekler durumdadır. Anlatıcı, Sarı Bal’ın cazibesini ve çevresindekileri iradesizleştirme niteliğini somutlaştırma adına bazı örnekler sayar. İlki, Tahmisoğlu Feyzi’dir:

*“Sarı Bal’ın zilleri, her çengininkinden daha kıvrak, daha kahkahalı aksediyordu; zira altındandı. Tahmisoğlu Feyzi ona sade altın zil değil, inci işlemeli, sim telli ne de fistanlar yaptırmıştı... Zavallı delikanlı parayı yiyip bitirince Reji kolcusu yazılmış ve Çerkezlerle olan bir kavgada belkemiğinden vurularak tam yedi sene kötürüm yaşamıştı, sonra verem imdadına yetişip kurtulmuştu”* (SB, s.73).

Camiikebir’in sofu imamından başka Mal müdürü de Sarı Bal’a pervane olanlardandır: *“Bir mal müdürü, Sarı Bal’ın uğruna kasasında açık vererek perişan olmamış mıydı? Şimdi Akka’da kalebentti, ahbaplarına gönderdiği mektuplarda hâlâ onu soruyor, onun hatırasını kaydediyordu. Camiikebir’in o azametli sofu imamını bile bir gece burada bastırılmışlardı”* (SB, s.74). Bu anlatımlarda baskın olan, karakterler değil niteliklerdir. Zira “Sarı Bal” hikâyesindeki karakterlerin bazıları meslekleriyle, bazıları adlarıyla söylenir ama hiç biri, gerçek anlamda bir karakter olma yönünde açılmaz. Kahramanların neredeyse tamamı yozlaşmış kimselerdir. Bununla beraber, yeni gelen komiserin ve kaymakamın istifasını kabul etmeyen İstanbul’daki tanıdığıнын, her ne kadar haberdar olduğu ahlaksızlıklara müdahale etme çareleri aramasa da, kısmen bunun dışında tutulması gerekir.

“Şeftali Bahçeleri”nde izlek, Agâh Bey’in yani tek bir kişinin zaten yozlaşmış olan bir mekânda ve tersine çevrilemez şartlar içinde o bataklığa saplanmasıyla kendini açarken “Sarı Bal” hikâyesinde bu, daha dar alana doğru kuvveti artan bir çekimle gerçekleşir. Elekçiler mahallesinin çengileri ve özelde Sarı Bal, çevrelerine uymaz, aksine onlar tüm diğer kişileri kendilerine çekerek onların sınanma aracı olurlar. Her iki hikâyenin kahramanları da, Mehmet Kaplan’ın *“çevrenin yalnız ve şahsiyetsiz bir insanı kendisine benzet(tiği)”* (2010: 90) saptamasını somutlaştıran kurgulardır. Özellikle Agâh Bey’in etrafında biçimlenen “Şeftali Bahçeleri”nde kendisi için bir sınanma mekânına dönüşen kasaba, onun gerçek karakterini ve kimliğini açığa çıkaran turnusol işlevi görür. Aynı noktaya dikkat çeken Yunus Balcı, önce Agâh Bey’in Mülkiye mezunu olması, Avrupa’ya kaçarak bir siyasal durumu gerçekleştirme isteğinde olması, dolayısıyla bir bilinç seviyesine sahip oluşu gibi niteliklerine değindikten sonra, kahramanın dönüşümüne bir tanımlama getirir: *“Zihnen gelişmek ve değişmek isteyen Agâh Bey, zihninin arka planında uzaklarda kaldığını kabul ettiği ütopyadan vaz geçerek tamamen bu dünyaya yönelik sadece hayata zevk ve eğlence açısından bakmak isteyen, Epiküryen ve konformist bir tavır göstermeye başlar”* (Balcı, 2005: 44). Burada, kasaba da Agâh Bey aracılığıyla kendi özneliğini kanıtlamış olur; kasabanın dönüştürücü bir gücü vardır. Tam da bu yüzden bu mekân; döneme ve Anadolu’ya birçok yönden açıklık getirir.

“Sarı Bal”da kimi kahramanların isimleri söylenirken “Şeftali Bahçeleri”nde Agâh Bey dışındaki hiçbir kahramanın adı geçmez. Çünkü onlar, adlarını dolduran birer karakter oluşlarıyla değil sıfatları, görevleri, cinsiyetleri ve cinsi yanları gibi özellikleriyle kurguya yön tayin eder: “İşsizler”, “çapkın/içki düşkününü mutasarrıflar/müdürler”, “rintmeşrep kadınlar”, “keyif düşkününü memurlar”, “kâtipler”, “muhasibeci”, “evkaf memuru”, “alaybeyi”, “kadı”, “posta müdürü”, “kalem efendileri”, “meyve devşiren kızlar”, “jandarmalar”, “ceza reisi” ve diğerleri... Böylece anlatıcı, onların herhangi

bir başka yerdeki herhangi biri de olabileceğini ima eder; onları bireyler olarak değil, (tek boyutlu niteliklere sahip) tipler olarak kurgular. Bu durum, satir türünün de bir özelliğidir. Zira satirde gerek fiziki gerek ahlaki ve davranışsal bakımlardan kahramanlar, karikatürize biçimde ve tek boyutlu olarak varlık kazanıp tipik yanlarıyla etkili olur. Bu bağlamda, “Şeftali Bahçeleri”ndeki memurlar, hikâyenin yazıldığı devri ve bürokratik işleyişi somutlaştırma ödevini sırtlanır. Onların, vazifelerinden kaçarak şeftali bahçelerinde keyifli zamanlar geçirme peşinde olmaları, halkın kendilerine hizmetle yükümlü olduklarını düşünmeleri, bunu tabii bir durummuş gibi kabul etmeleri memur tipinin halk ve devlet arasındaki iletişimsizliğini ve adeta gizli bir kast sistemini ifşa eder. Memurlar; *“Zaten ekserisi eski devrin hoş görmediği, mağduren gönderdiği kimselerdi. Terfi ümidinde olmadıklarından resmî işlere ehemmiyet vermezler, zeoklerine bakarlardı”* (ŞB, s.39) cümleleriyle anlatılır. Hükümet konağındaki memurların yanı sıra, *“şöhretli zağarlar getirip kış için tavşan avına tazılar peyleyen”* jandarmalar da bürokrasideki felç olmuşluk durumunun bir göstergesidir. Anlatıcı, jandarmaların üzerinde pek durmasa bile, onların da hikâyeye dâhil edilmesiyle söz konusu sorunun bütün memlekette aynı olduğu fikri, hikâyeyi iyice sarar. Halka hizmet sunamayan devletin bürokratik “işleyişi”, felç olmuş durumdadır. Devletin sistemini işletmeyen bu yozlaşmış insanlar olduğuna göre, dolaylı olarak hikâye, öncelikle devletin bir “insan problemi” olduğunu işaret eder. Benzer yargılar, “Sarı Bal” hikâyesindeki memurlar için de geçerlidir. Üstelik Camiikebir’in (herhangi bir cami değil) sofı imamının da “ahlaksızlığa” dâhil olması, din adamlarına ve dinin onların karakter özelliklerini gizlemede bir maske gibi kullanılmasına dönük eleştiriyi gündeme getirir. Ancak anlatıcı, iki hikâyede de açık şekilde bir çare sunmaz. Çünkü satir, bunu bazen açıkça/doğrudan yaparken bazen ima ile geçer; satiristin her zaman çareler, çözüm yolları gösterme zorunluluğu yoktur.

İki hikâyede de bozulmuşluğun en önemli öznelere arasında ahlaksızlığa saplanmış kadınlar vardır ve bunlar, hikâyenin eğlence/keyif havasını tamamlayan ana öğelerdendir. “Şeftali Bahçeleri”nde ırmakta yıkanan ve görünüşleriyle memurları cezp eden kadınlarla beraber rintmeşrepler, *“Anadolu’nun Sadabat”* 1 olan kasabanın “karnavalesk” tablosunu tamamlarlar.

“Şeftali Bahçeleri”ndeki *“Hükümet konağının iç avlusuna dizili kadife palanlı, dinç, gürbüz merkepler”* (ŞB, s.39), en az hikâyenin kahramanları kadar simgesel birer öğedir. Bu merkeplere atlayan memurlar, hemen şeftali bahçelerinin yolunu tutar. Hikâyenin başında Agâh Bey’in çok dikkatini çeken sıra sıra dizili bu merkeplerden hikâyenin sonunda Agâh Bey’e de bir tane alınması gerektiğinin söylenmesi, söz konusu simgesel durumu ironik bir sahne olarak öne çıkarır. Merkepler eğlencenin, lüksün, keyif sürmenin bir simgesidir ve o dönem için birer “makam aracı” oluverir. Dolayısıyla anlatıcının kendi zamanına dönük satirik eleştirileri, bugünün makam sahiplerine de yöneltebilecek bir tazeliği/güncelliği korur. Nitekim satirin koşullarından biri, yerel ve güncel olana ışık tutmaktır.

Başta *“Avrupakârî bir hükümet adamı”* olma niyetindeki sözde “idealist” kahraman Agâh Bey, kasabaya geldiğinde, hevesle, mutasarrıfa “sapan”, “tırpan”, “kağnı arabaları” gibi araçların ıslahına dair kapsamlı tasarılar verir. Bu bakımdan hikâyede temel bir çatışma iması vardır: Avrupalılık-Osmanlılık. Agâh Bey’in kafasındaki tasarılar karşısında “sapan”, “tırpan” ve “kağnı arabaları”, geri kalmışlığın simgesi olur. Bu perspektifte yazar, yine devrin memleketten habersiz “aydın”larını hem de Batı karşısında zayıflamış devleti eleştiri tahtasına oturtmuş olur. Bu bakımdan o, “sözde” bir idealist sayılabilir.

“Şeftali Bahçeleri”nin kahramanları içinde herhangi bir olumlu tip ya da karakter yoktur; tamamı, tek yönlü olumsuz kimselerdir. Bu durum, hem her adımda hikâyenin nasıl sonuçlanacağı yönünde bir fikir verir hem de kasaba halkının ıslah edilemezliği düşüncesini pekiştirir. Halkın ıslah edilemezliği,



öncelikle kötü durumu kabullenmelerinden, kanıksamalarından ve konformist olmalarından kaynaklanır:

*“İkindi güneşinin gözler alan çiğ aydınlığı içinde bilmediği sokakları yabancı yabancı dolaşmaya mecbur oldu. Kasabanın iç mahalleri şenlik günlerine mahsus bir boşlukla sessiz, durgundu. Çeşmelerden su taşıyan tek tük adamlarla birkaç ihtiyar nineden başka kimseye rast gelmemişti. Onlar da kendisine acayip bir gözle bu saatte, herkes bahçelerde iken neden buralarda dolaştığına şaşar gibi bakmışlardı” (ŞB, s.41).*

Halktaki bu tipiklik olgusu, bir kültürleşme imasını taşır. Kültürleşen ve kütleleşen olgular, amorf bir “gerçeklik” yaratır. Yanılsamalı bir gerçekliktir bu ve edilgenleştirdiği kahramanların bu amorftan kurtulması, geniş mekândan ve mekâna ruh veren zihniyetten sıyrılıp onunla çatışmasından geçer. Bu, bütünüyle bir bilinç durumudur. Hikâyenin başında Agâh Bey’de toplanan bilinç ve ütopya arzusu, onun gerçek karakteri açık edildiğinde sükûtu hayale dönüşür. Zaten halk da memurların ahlaksızlığını, onlara hizmetle yükümlü oldukları yanılsamasını kanıksamış durumdadır: *“Bütün kasaba, memurların zevkine hizmetle mükellefti” (ŞB, s.47).*

Bütün bu yönleriyle *“her gün bir düğün evi neşesiyle çalkalanan bu şehir” (ŞB, s.42)*, geniş bir karnaval mekânı görünümündedir. Karnavalların en temel niteliklerinden biri, her türlü ögenin iç içeliğidir. Karnaval mekânındaki kişilerin “kral” mı yoksa “köle” mi olduğu, hangi konumu işgal ettiği, kimliği ya da sıfatı önemszenmez. Komik/ciddi, resmi/gayr-i resmi, mahrem/namahrem, ahlaki/ahlak dışı vd. bir aradadır. Bu genel olguyu Bakhtin (2001) *“teklifsiz temas”* olarak ifade eder. *“Şeftali Bahçeleri”* nin geniş mekânı olan kasaba, *“sadabat”* kelimesiyle karnavalesk niteliklere temel bir zemin ve meşruiyet hazırlar. Nitekim hikâye ilerledikçe, kasabada her türlü eğlence hâlinin ve unsurunun, ahlak dışılığın, günahın var olduğu görülür. Yozlaşma, uyuşukluk, kayıtsızlık, tembellik gibi olgularla baskın bir kimlik kazanan karnavalesk görünüm, memurların kendilerine yük oluşunu kanıksayan sıradan halkın, yozlaşmış amir ve memurların her türlü çekincesiz ahlak dışı ilişkileri, rintmeşrepler, ırmakta çıplak yıkanan kadınlar ile tamamlanır:

*“Kasabanın çocuk çığılığıyla dolu, gübre kokulu kızgın sokaklarından kurtulanlara bu kuytu, loş, rayihalı yerler ne tatlı gelirdi... Akşam üzerleri hükümet memurları heybelerine rakılarını koyar, merkeplere binip bu bahçelere gelirlerdi. Yer yer içki sofraları kurulur, sohbetler edilir, gazeller okunurdu. Şeftali bahçelerinin zevki ta uzak diyarlara bile şöhretini salmış, dillere destan olmuştu. Onun için ne kadar zevkine düşkün, keyfine meraklı memurlar varsa hep burasını ister, buraya yerleşirdi. Çapkın mutasarrıflarla rintmeşrep kadınların uğrağı olmaktan kasaba öyle serbestleşmiş, ahalisi öyle açılıp zevke, safaya dalmıştı ki artık mubah görülmeyen günah kalmamıştı” (ŞB, s.38-39).*

Çizilen tablo, Sodom ve Gomore halklarını akla getirebilir. Nitekim Agâh Bey, kasabaya geldiğinde evkaf memurunun, *bekârların burada yokluk çekmeyeceğini müjdelemesi (ŞB, s.41)* söz konusu anımsamanın güçlü bir nedenidir. Kasaba için söz konusu olan durum, simgesel perspektifte tüm memleket için bir tablo sunsa da burada satirin kullandığı yöntemlerden biri olan *“abartı”* nın devreye girdiğini açıklar. Belki anlatıcı da bunun farkında olarak kasabanın dışını, daha doğrusu payitahtı ve vilayetleri bunun haricinde tutar: *“Payitahtta, vilayet merkezlerinde memnu olan içtimalara, eğlencelere burada mesağ vardı” (ŞB, s.48).* Nitekim satir, gerçekliği bütünüyle sunan bir tür değildir, onda yergiye dönük olarak özel bir şekilde seçilip araçsallaştırılan hayat parçaları esastır. Ancak dönem itibarıyla Yakup Kadrinin *Sodom ve Gomore* adlı bir eserinin de olduğu düşünüldüğünde, devrin yazarlarını bu panoramayı tasvire iten belli içtimai gerçekliklerin olduğunu da satirin gerçekçi olma konusundaki tutumu bağlamında gözden kaçırmamak gerekir.

Hikâyenin geniş mekânı olan kasabada özel bir yeri olan şeftali bahçeleri, karnaval içindeki bir başka karnaval mekânıdır. Burada şiirin, sanatın tasavvufun, Mevleviliğin, Melamiliğin içinin boşaltılıp ayılasının yitirildiğine, özsüzleşti(rildi)ğine, anlamlarının değişti(rildi)ğine hatta yok olduğuna şahit olunur:

*“Burası Anadolu’nun Sadabat’ı idi. Tıpkı Sadabat gibi burada da mütemadiyen sazlar çalınıp çengiller oynar; gazeller okunup şiirler yazılırdı. İçki düşkünün mutasarrıflar, müdürler içinde çoğu şairdi; Nedimâne gazeller yaparlar; arzudan, tasavvuftan bahisler ederler; Mevlevilikten, Melamilikten dem vururlardı. Ömürleri sazla, sözle tatlı tatlı geçerdii” (ŞB, s.39).*

Karnavalı cinsellik unsuruyla tamamlayan kadınlar ve her türlü çekincesizlik, kasabanın yozlaşmışlığına, ahlaki çürümüşlüğüne ışık tutarken Agâh Bey’in karnavala nasıl dâhil olduğunu da gösterir:

*“Eğile kalka meyve devşiren kızlara şimdi tuhaf, istekli bir gözle bakıyordu. Ara sıra elleri bohçalı, yüzleri terli takım takım kadınlara rast geliyordu. Bunlar ırmaktan dönüyorlardı. Memleketin âdetiydi; yazın hepsi açıkta dereye girerler, oynasa haykırışa uzun uzun yıkanıyorlardı. Ne de iri kalçalı, endamlı kadınlardı... Yüreğe fazla bir sıcak gibi çarpıntılar getiren sarıcı, iştahlı bakışları da vardı...” (ŞB, s.44).*

Osmanlı-Türk toplumunda böyle bir durumun açıkça yaşanabilmesi, satirik bir yöntem olan “abartı”yla açıklanabilir.

“Sarı Bal”daki karnavalesk görünümse daha dar alanda kalır ve “Şeftali Bahçeleri”nde olduğu kadar açık bir sosyoloji yoktur. Çeşitli abartı unsurlarına rağmen gerçekliğe uygunluğu da olan örnek bir karnavalesk olay, Sarı Bal’ın devamlı müşterisi olan Hilmi Ağ’a’yı uzun süre göremedikten sonra “kendi babasını” gönderip çağdırtmak istemesidir:

*“Ne kadar zaman vardı ki gelmemişti. Artık Sarı Bal’ı unutmuştu; kale dibindeki kasaba kahpeleriyle mi vaktini geçiriyordu? Her zaman onun lakırdısını ediyorlardı. Hatta geçen akşam babasını gönderip çağdırtacaktı. Canı oynamak, içmek, zevk etmek istemişti; en iyi âlem kiminle yapılabiliirdi; Hilmi Ağadan keyifli delikanlı değil bu memlekette, vilâyet içinde yoktu...” (SB, s.71).*

Bununla birlikte, gizli saklı da olsa, sıradan hovardalardan memurlara, oradan Camiikebir’in imamına ve kaymakama kadar uzanan haz düşkünlüğü, ahlak krizinin bir mahallenin ötesinde kasabanın tamamına taşıdığı, “karnavalın” sınırlarının ne denli seyyal ve geniş olduğunu gösterir. Bu bakımdan “Sarı Bal” hikâyesinin karnavalesk kurgusu “örtük/gizli/kapalı” olmak zorundadır. Yani kahramanların kendilerini gizlemeleri kaçınılmazdır. Bu tarafıyla hikâye, Orta Çağ Avrupa’sındaki “maskeli balo”ları hatırlatır. Bunun en iyi iki örneği imam ve kaymakamdır. Ne var ki, komik biçimde maskeleri düşen karakterler, bütün bir toplumun/memleketin projeksiyonu durumuna geçerek trajiği yaşar.

“Şeftali Bahçeleri” hikâyesini ya da “Sarı Bal”ı, teknik bakımdan klasik hikâye tarzına göre değerlendirmek, bu hikâyeleri vasat bir seviyeye çekebilir. Zira klasik gerçekçi roman ya da hikâye ile satir, aynı formu kullanabildiği için kimi zaman değerlendirilirken metnin satir olarak yazıldığına dikkat edilmez. Oysa ikisinden de aynı anlatım ve teknik formasyon beklenemez. Klasik hikâye ve romanda “giriş-gelişme-sonuç” biçiminde bir akış vardır. Bunlar, sebep-sonuç doğrultusunda birbirini doğurarak ilerleyip sonlanır. Kahramanlar da buna uygun olarak gelişir, dönüşür, kendini açılar. Örneğin Agâh Bey, hikâyenin başında şöyle sunulur: “Agâh Bey dünya ahvalinden habersiz, nazariyatla büyümiş dik başlı, kuru zevkli bir adamdı” (ŞB, s.40). Hikâye geliştikçe Agâh Bey de değişir, dönüşür ve

nihayet bir keyif adamı olup çıkar. Fakat ne hikâyenin diğer kahramanlarında ne de “Sarı Bal”da buna benzer açık bir değişim-dönüşüm söz konusudur. Dolayısıyla klasik gerçekçi tavrın değil satirik eleştiri amacını öne çıktığı fark edildiğinden iki hikâye için de eleştirel ufkun esas alınması gerekir. Öte yandan, satirin nerede başlayıp biteceği bilinmez. Hatta satirde kimi zaman kurgu eksikleri ve kolayca saptanabilecek başkaca sorunlar, göze çarpar. Onda öncelenen kurgu değil, sahnelerdir. “Parçalı yapı”ya (fragmentation) sahip olan yani sahnelerin sergilenmesiyle propagandaya dönük amacına varmaya çalışan satir, okurun eleştirilen konuya, kişiye, topluluğa, kuruma odaklanmasını bekler ve buna gayret eder. Alvin Kernan’ın belirlemesiyle; “*Satirin temel amacının, eleştirdiği nahoş durumu yoğunlaştırmak olduğu, bu nedenle, ‘bütünle uyum’, ‘denge ve tutarlılık’ gibi unsurları dikkate almadığı söylenebilir. Satirin kurgusu, ‘parçalanmış bir kurgu’dur. Bütünlük göstermeyen bu kurgu, bir çözüme de yönelmez*” (akt. Cebeci, 2008: 249). Örneğin “Sarı Bal”da Hilmi Ağa ile ahbablarının Sarı Bal’ın evinin kapısını çalması ve eğlence meclisinde gelişip sona eren olaylar, iki sahne oluşturur. Önemli olan sadece bu sahnelerdir. Oysa klasik gerçekçi bir hikâye olsa idi örneğin, komiserin meclisi basması da ayrıntılı biçimde işlenerek sonraki sahne ile komiserin beklentisi arasındaki şiddetin frekansı ve merakın farkı yükseltilebilirdi. Nihayet satir, dramatik bir türdür. Tasvirle güçlendirilmesi söz konusudur. Bu, satirin gerçekçi ve inandırıcı olma çabasıyla da örtüşür. Bu yüzden de;

*“Satirin sık kullanılan bir formu ‘tasviri satir’ adını alır ve eleştirel bir gözlemcinin, dış dünyada gördüklerini alaycı bir biçimde anlatmasından oluşur. Bu gözlemci, kendi temsil ettiği standartla, içine girdiği ya da gözleme olanağı bulduğu çevrenin düşük standartları arasında ‘komik ve horgörü’ uyandıran bir karşılaştırma yapar. Bu temanın standart sahnelerinden biri, ‘ziyafette rezalet’ adını verebileceğimiz yemek (balo, dans, toplantı vb.) sahnesi tasvirleridir”* (Cebeci, 2008: 195).

Söylenen doğrultuda satirist sanatçı; doğrudan ve dengesiz saldıran biri olarak görünmek yerine, satirin bünyesindeki saldırganlığı kontrol altında tutmayı yeğler; okuyucuyu kendi tarafına çekmek ister. Yaratılan kalabalık sahnede eleştirilecek tekil ya da tüzel kişiler, durumlar; ironi, alay gibi yollarla küçük düşürülür. Aynı şekilde yazar, karakterleri “kurban” durumuna düşürürken onların olayları algılayışlarını da gülünç ve yerilmeye uygun biçime sokar. Satirin en çok önem verdiği tekniklerden biri olan ironi, eleştirilerin hedefindeki kurbanla ilgili alışılmış algılar ile yazarın onu yerinden eden eleştirel algısı arasındaki farkın şiddetinden doğar. Bu anlamda, hem “*ziyafette rezalet*”in hem ironinin hem de kurbanların açıkça ortada olduğu bir durum olarak yine “Sarı Bal”daki eğlence meclisi gösterilebilir. Zira eğlence, sonunda hem çengi ve ailenin diğer fertleri, hem Hilmi Ağa ve ahbabları hem de kaymakam için rezalete dönüşür. Eğlenmeyi bekleyen Hilmi Ağa, arkadaşları ve kaymakam da meclisi basan komiser de umduklarıyla buldukları arasındaki farktan doğan ironinin trajikomikliğini yaşarken belki her biri, “kurban” durumuna düşer.

Satirde ironiyi ortaya çıkaran bir unsur da “mesafe”dir (gap) (Cebeci, 2008: 209). Örneğin Agâh Bey’in yapmak istedikleri ile nihayette dönüşerek öteki memurlar gibi idealsiz, keyif düşkünü biri olması arasında geniş bir mesafe vardır. Bu olgu, Agâh Bey’in serüvenini son derece ironik kılar. Hikâyede gittikçe şiddeti artan ironiyle beraber, komiğe götüren mizah durumlarının sınırları genişleyince trajiğin doğması da kaçınılmaz olur. Zira olaylar, kahramanların tekeline çıkar. Anlatıcı, umulanla bulunan arasındaki farka yoğunlaşarak mizahın doğmasına yol verdiği gibi dolaylı eleştirilerini de yapma imkânlarını yaratır.

George Test’e göre, satirin dört temel bileşeni vardır: “saldırganlık”, “oyun”, “yargılama”, “güldürücü/komik” (humor) (akt. Cebeci, 2008: 198). Satirin temel ilkelerinden olan ve kurgusal bir dünyaya, karakterlere yöneltilerek yumuşatılan “saldırganlık”, hem “Şeftali Bahçeleri”nde hem “Sarı

Bal”da kasabayı, amir ve memurları, tip durumundaki bütün hikâye kişilerini hedef aldığı gibi simgesel olarak memleketin aksaklıklarını, yozlaşmışlığını ve bunun faillerini hedef tahtasına oturtur. “Oyun unsuru”, daha çok bu hikâyelerin kurgularından ve kişiliklerin karikatürize edilmiş tek boyutlu kimseler oluşundan doğar. Özellikle “Sarı Bal” öyküsü, tam bir oyun olarak kurgulanır. “Yargılama” işlevi, hikâyelerin gerçeklikle kıyasından ortaya çıkarken “güldürücü/komik” olan (humor), hikâyenin genel olarak mizah duygusu vermesiyle karşınmış olur. Bunu hem Agâh Bey’in komik dönüşümünde hem “Sarı Bal”da kaymakamın düştüğü trajikomik durumda bulmak mümkündür.

## Sonuç

Refik Halit Karay’ın “Şeftali Bahçeleri” ve “Sarı Bal” adlı iki hikâyesi de onun hayatından izler taşır. Bu öyküler, konu aldıkları dönem üzerinden çeşitli eleştiriler getirirken realitenin gücünü arkasına alır. Ancak Karay’ın asıl amacı, gerçekliği realist bir şekilde “aktarmak” değil satirist bir yaklaşım içinde eleştirmek olarak saptanabilir. Bu iki tutumun farkı, daha çok hikâyelerin kurgu ve tekniklerindeki abartı, tipik karakterler ve durumların yaratılması ile bütün olayların bir sonuca doğru akarak trajikomikte toplanmasında gözlenebilir. Anlatıcının/yazarın tecrübelerinin mizahın farklı teknik ve imkânlarıyla birleşmesi, metinlerin kurgusundaki satirik yanların ortaya çıkmasını yol verir.

İki hikâyede de simgesel ve genel insanlık durumlarını işaretleyen ögeler vardır. Böylece genel insan arzuları, yönelimleri iyi tespit edildiğinden eleştiriler; güncelliğini ve yerelin ötesine uzanabilme ufkunu korur. Söz konusu eleştiriler; tipik yanlarıyla simgeleşen bireylere/kişilere, temsil niteliği olanlara, bürokrasiye, hükümet memurlarına, konu alınan devre, memlekete, devletin aksayan sistemine ve topluma dönüktür.

Karay’ın bu hikâyelerinde kurgunun kendisi değil, kalabalık sahnelerde eleştiriye açılmaya aday olaylar ve değişim olguları, önemsenir. Olaylar ve kişiler açıldıkça hikâyeler; ironik ve trajikomik sonuçlara doğru evrilir. Her ikisinde de mekânlar (kasabalar), karnavalesk bir görünüm arz eder. Bu yüzden hikâyelerin atmosferi, mekânlarından taşarak dalga dalga yayılan çöküntü ve kaosla bir dönemi ve dönem Anadolu’sunun kendi kendini boğan imajını sergiler.

Öz olarak ise “Şeftali Bahçeleri”, idealizmin yıkılışını; “Sarı Bal”, maskelerin düşüşünü ortaya koyar. İkisi birden simgesel okumalara uygun olmasıyla bütün bir devre ait yozlaşma ve değersizleşmeyi dolayımlayan satirik öykülerdir.

## Kaynakça

- Avcı, A. (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece. *Birikim Dergisi*, (166), 80-96.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*, (çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balcı, Y. (2005). Şeftali Bahçeleri ve Yeni Dünya Tasarımı. *Türk Edebiyatı Dergisi*, (386) 43-47.
- Baypınar, Y. (1978). Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*: 29, (14) 31-37.
- Bergson, H. (2014). *Gülme* (çev. D. Çetinkasap). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- 
- Çetindaş, D. (2015). Osmanlı'da Satirik Tıbbî Romanın Bir Örneği: Sarhoşun Tövbesi. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (1) 93-112.
- Demir, A. (2013). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hiciv ve Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Greenberg, J. (2011). *Modernism, Satire, and The Novel*. New York: Cambridge University Press.
- Kaplan, M. (2010). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Karay, R.H (2009). *Memleket Hikâyeleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Yılmaz, T. (2011). *Ütopyaçı Hiciv Bağlamında Samuel Butler ve Erewhon*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.