



ISSN 1304-8120 | e-ISSN 2149-2786

Araştırma Makalesi * Research Article

İki Hikâye: Pandomima ile Mösyö Kanguru
Two Story: Pandomima with Mösyö Kanguru

Kemal TİMUR

Prof. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
kemaltimur@hotmail.com
Orcid ID: 0000-0002-3116-7087

Bilge DOĞAN

Öğr. Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Rektörlük, TÖMER
bilgedogan1986@gmail.com
Orcid ID: 0000-0002-5566-0116

Öz: Biri Tanzimat öbürü de Servet-i Fünûn döneminin önemli roman ve hikâye yazarlarından olan Samipaşazâde Sezai ile Halit Ziya, kendi dönemlerinde önemli eserlere imza atmışlardır. Samipaşazâde Sezai'nin "Pandomima" ile Halit Ziya'nın "Mösyö Kanguru" adlı hikâyeleri farklı dönemlerde kaleme alınmış olmalarına rağmen, aralarında önemli benzerlikler bulunduğu tespit edilmiştir. Farklı edebi anlayışa mensup iki sanatçının aynı duyuşla bu iki hikâyede ele aldığı konuların yakınlığı dikkat çekicidir. Hikâyeler; anlatı yapısı, kahraman kurgusu ve estetik tercihleri bakımından ortak bir zeminde buluşmuştur. Mekân tasvirlerinin benzerliği ve başkahramanların farklı olay örgüleri içinde benzer ruhsal deneyimleri yaşamaları, Paskal ile Mösyö Kanguru'nun fiziksel çirkinlikleri, toplumsal çevreyle kurduğu problemleri ilişkileri ve varoluşsal yabancılaşmaları gibi başlıklar bu iki hikâyeyi mukayese saikleridir. Tesadüf, geleneksel anlatı kalıpları ve doğaüstü unsurlardan uzak duran bu metinler, modern hikâyenin bireyi merkeze alan estetik anlayışını yansıtmaktadır. İşte bu makalede bu iki önemli yazarın iki farklı hikâyesi temel alınarak onların bu konudaki düşünceleri yorumlanıp irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, Samipaşazâde Sezai, Türk hikâyesi, pandomima, mösyö kanguru.

Abstract: Samipaşazâde Sezai and Halit Ziya, prominent novelists and storytellers from the Tanzimat and Servet-i Fünûn periods, respectively, produced significant works in their eras. Although Samipaşazâde Sezai's "Pandomima" and Halit Ziya's "Mösyö Kanguru" were written in different periods, it has been determined that there are significant similarities between them. It is striking that two artists with different literary approaches have addressed closely related themes in these two stories with a similar sensibility. The stories converge on a common ground in terms of narrative structure, character construction, and aesthetic choices. The similarity of spatial descriptions, the protagonists' experience of comparable psychological states within different plot structures, and such elements as the physical ugliness of Paskal and Monsieur Kangaroo along with their problematic relationships with the social environment and their existential alienation constitute the principal grounds for comparison between the two narratives. By deliberately distancing themselves from coincidence, traditional narrative patterns, and supernatural elements, these texts reflect the individual-centered aesthetic orientation of the modern short story. This article will analyze and interpret the perspectives of these two influential writers on the subject, based on their respective stories.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Samipaşazâde Sezai, Turkish short story, pandomima, monsieur kanguru.

Geliş Tarihi:15.12.2024

Kabul Tarihi:03.04.2026

Yayın Tarihi:30.04.2026

Atıf: Timur, K. ve Doğan, B. (2026). İki Hikâye: Pandomima ile Mösyö Kanguru. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 23(1), 78-88. Doi: 10.33437/ksusbd.1602032

GİRİŞ

Türk edebiyatında modern hikâye geleneği, bireyin iç dünyasını merkeze alan anlatım biçimleriyle özellikle Tanzimat sonrası dönemde belirgin bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişim, anlatı yapısında gözlemlenen sadeleşme, olay örgüsünde nedensellik ilkesinin öne çıkışı ve kahramanların psikolojik derinliğinin artışıyla kendini göstermektedir. Modern hikâye, geleneksel anlatılardan farklı olarak tesadüf, olağanüstülük ve didaktik yönelimlerden bilinçli biçimde uzaklaşırken, bireyin toplum karşısındaki varoluşsal konumunu estetik bir problem alanı hâline getirmektedir. Bu makalede farklı dönemlerde yaşamış iki yazarın edebî kişilikleri, mukayese edilecek hikâyelerin analizi ayrı başlıklar halinde işlenmiş ve neticeye varılmıştır. Çalışma, farklı dönemlerde kaleme alınmış iki hikâyeyi mukayeseli bir yaklaşımla ele alarak modern hikâye anlayışının ortak anlatı kodlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Anlatı yapısı, mekân kurgusu, kahraman tipler ve estetik tercihler ekseninde yapılacak çözümleme, metinlerin paylaştıkları kuramsal zeminin benzerliklerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Özellikle fiziksel çirkinlik, toplumsal dışlanma ve varoluşsal yabancılaşma gibi temaların anlatı içindeki işlevi, modern bireyin edebî temsili bağlamında değerlendirilecektir. Bu yönüyle çalışma, modern Türk hikâyesinin gelişim çizgisine ilişkin yeni bir okuma önerisi sunmayı amaçlamaktadır.

Samipaşazâde Sezai

Tanzimat Dönemi'nin ikinci kuşağında yer alan Samipaşazâde Sezai, kendi döneminin yazarları arasında seçkin eserler vermiş ve özellikle de *Küçük Hikâyeleri* ile dikkat çekmiş bir yazardır. *Sergüzeşt* romanıyla devrinin en çok dikkat çeken yazarlarından olan Samipaşazâde; tiyatro, hâtıra ve seyahat türündeki eserleriyle de bilinmektedir. Kaplan, "Türk edebiyatında Sami Paşazade'den önce, Namık Kemal, Şemseddin Sami, Ahmed Midhat, uzun hikâye ve romanlarıyla yolu açmaya çalışmışlardır. İlk güzel küçük hikâyeyi Sezai yazmıştır. 'Pandomima' hikâyesinin başlıca meziyeti, her şeyin ana fikre ve unsurların birbirine sınıksız bağlı oluşu, bütünlüğü, sade ve sağlam kuruluşu, gerçeklik duygusu ile şiir duygusunu birleştirmesidir." (Kaplan, 2005, s. 26) yorumuyla yazarın dönemindeki yerine ve önemine işaret etmiştir. Edebiyat tarihçilerinin de belirttiği gibi, ilk dönem romancılığının gerisinde kalan hikâyeleri daha sonra öne çıkmış ve devrin edebiyat çevrelerinde hikâyeleri daha çok konuşulmuştur. Hikâyelerinde kullandığı dil, yapı bakımından son derece sağlam ve etkilidir. O, hikâyelerine modern kimlik ve tarz kazandırmak için de azami gayret sarf etmiştir.

Modern Türk hikâyesinin Samipaşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabındaki hikâyelerle başladığı söylenebilir. Bu eserinde, kendi ifadesiyle 'küçük insanların' sıradan olaylar çevresindeki önemsiz ve derinliksiz görülen hayatlarından ayrıntılar ve kesitler yer almaktadır. Bu çalışmada değerlendirilen *Pandomima* dâhil bütün hikâyelerinde kendi kaygıları, özlemleri ve problemleri içinde yaşayan küçük insanların dünyasını gerçekçi bir üslupla dile getirmiştir. O, Türk edebiyatı tarihinde ilk büyük üslupçu ve hikâyeci olarak da kabul görür. Kaplan, yazarın kendine has oluşturduğu üslubu "Sami Paşazade Sezai, Namık Kemal'in sanatkarane üslubu ile Midhat Efendi'nin günlük sohbet üslubunun gevşekliğinden uzaklaşmaya çalışırken, kendine göre yeni bir üslup yaratmıştır." şeklinde ifade eder. (Kaplan, 2005, s. 26). Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan Batı edebiyatını benimsemiş ve daha çok yeni edebiyata muhalif görüşlerin karşısında durmuştur. Millî Edebiyat akımının gelişme gösterdiği dönemde ise onların gündeme getirdiği Türk dilinin sadeleşmesi fikrini de desteklemiştir. Yazılarında realizm akımının etkisinde kalan Samipaşazâde, hikâyelerinde daha çok halkın içinden yetişen kahramanları tercih eder.

Hikâyede realizm akımının temsilcilerinden olmasına rağmen tasvirlerine şahsi duygularını katmak suretiyle romantizmden de tamamen kopmadığı görülür, "Özellikle realist tasvirleri dolayısıyla devrinde bir çığır açan hikâyeleri, Servet-i Fünûn yazarları üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Onun bu etkisi gerek devrinde gerekse daha sonraki yıllarda takdirle karşılanmıştır." (Kerman, 2007, s. 77-79). Tanpınar, yazarın diğer önemli eseri *Sergüzeşt* romanındaki üslup karmaşasına dikkat çekerken onun Türk hikâyesini realizme doğru götürmek isterken şairane bir üslup ile kederli mevzuları işlediğine dikkat çekerek, "Sâmi Paşazâde Sezai'nin 'Sergüzeşt'inde bu hissî unsura henüz çok mütereddit bir «realizm» arzusuyla, kibar ve sanatkarane, hattâ Avrupalıca bir hayatı aksettirmek endişeleri

karışır." (Tanpınar, 1988, s. 294). Tanpınar'ın da tespit ettiği üzere yazarın eserlerinde "romantizm serpintileri"nin mevcut olduğu görülür.

Türk edebiyat tarihçisi ve araştırmacısı Fevziye Abdullah Tansel'e göre Samipaşazâde'nin küçük hikâyelerinde vakalar ve teferruat maharetle seçilmiş ve tertip edilmiştir. Onda vakaların tabii seyri neticeyi hazırlar. Hikâyeleri genellikle üçüncü şahıs ağzından nakledilir. Edebiyat tarihimizin Tanzimat'tan sonraki yazarları arasında ona daha ziyade şöhret kazandıran tiyatro, şiir, söyleşi, seyahat notları ve hâtıra türü eserleri değil; asıl küçük hikâyeleridir. Onun bu küçük hikâye tarzı kendinden sonraki nesle de yol gösterici olmuştur. Tansel, "Sezai'nin san'at değerini kuvvetle aksettiren, ne makale ve musahabeleri, seyahat notları ve hâtıraları, ne de mersiyeleridir; onu ayakta tutan tarafı romanı, bilhassa küçük hikâyeleridir." yorumuyla yazarın küçük hikâyelerinin önemini vurgular (Tansel, 1958, s. 26).

Nihat Sami Banarlı, Samipaşazâde'nin *Küçük Şeyler*'ini, "Realist Fransız edebiyatının tesirinde yazılmış Avrupa tipi 'küçük hikâye' olarak tanımlar. Bunların edebî yönünü kaliteli bulmaz. Ancak teknik bakımından iyi hikâyeler" olduğunu belirtir (Banarlı, 1983, s. 950). Tanpınar ise, Samipaşazâde'nin *Küçük Hikâyeleri* hakkında pek ayrıntıya girmeden onları genel olarak değerlendirir. Batılı edebî türün ilk örneklerinden sayar. Eksikliklerinin olduğunu belirtirken de ayrıntıya girmez. Ondan "Türk hikâyesinin yürüyüşünü beğenmeyen ve meşhur mukaddimesiyle âdeta realizmin esaslarını anlatan" bir yazar olarak söz eder (Tanpınar, 1983, s. 950).

Bir hikâye yazarı olan Selim İleri'nin görüşleri ise daha farklıdır. Selim İleri, onun hikâyelerini, "Öyküyü andıran ustalıklı ürünler" diye tanımlar ve bu konuda şu ifadeleri kullanır, "Bu yapıtın ürünlerinden '*Pandomima*', benim o güne kadar görebildiğim örneklerin hepsinden üstün. Artık doğaötesi güçler, rastlantılar ayıklanmıştır öyküden. '*Pandomima*' yalın bir çizgide gelişir, karşılıksız kalan bir aşkı anlatır yalnızca. Uzaktan uzağa ruhsal sarsıntılara, kişilik çözümlemesine rastlarız bu öyküde." (İleri, 1975, s. 4). Yorum yapan eleştirmenlerin genel olarak yazarın *Pandomima* ile hem üslup hem içerikte yeni bir yol açtığı konusunda hemfikir olduklarını görüyoruz.

Bu üç yazarın tespitlerinden şu sonucu çıkarmak mümkündür: Samipaşazâde, Batılı hikâye türünü temel almasına rağmen eksiklikleri vardır. Kendinden önceki neslin hikâyelerini beğenmediği ve Batılı hikâye tarzını da örnek alarak Türk hikâyeciliğine realist çizgide bir yenilik getirdiği söylenebilir.

Berna Moran'ın, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında yer alan görüşlerine göre Batı edebiyatında gelişen gerçekçilik ve doğalcılık arasındaki fark bu konuda bazı tartışmalara neden olmuştur, "Gerçekçilik. Yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihî güçleri, yani toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramaktır. Başka bir deyişle o dönem için tipik olan tarihî durumu anlamak. Yazar eserinde kişiler, olaylar ve durumlarla bu tarihî güçlere somutluluk kazandırır. Öyleyse eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtılsınlar. Tipik, ya da temsil edici karakter hem tarihî güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur." (Moran, 1988, s. 48). Moran'ın değerlendirmeleri doğrultusunda bugün Sezai'yi değerlendirdiğimizde onun gerçekçi olduğunu söylemek mümkün değildir. Edebiyat tarihine baktığımızda ise Batı edebiyatı bağlamında Samipaşazâde'yi realist olarak tanımlayanlar olduğu gibi onu romantizmin etkisinde olduğunu belirtenler de var. Bu değerlendirmeler, daha çok Batı edebiyatındaki realizm ve romantizmin arasındaki sınırlara bakış açısından kaynaklanmaktadır.

Yazarın hikâyeciliği üzerine kaleme alınan inceleme ve değerlendirmeler dikkate alındığında, ayrıca Fransa'da doğalcılığı savunan yazarlar arasında yer alan Alphonse Daudet'den çeviriler yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, Samipaşazâde'nin realizme bağlı bir çizgi izlediği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Daudet'ye, Fransız hikâyeciliğine ve realizm anlayışına özel bir ilgi duyduğunu söylemek mümkündür.

Halit Ziya

Halit Ziya, Servet-i Fünûn Dönemi'nin en önemli yazar ve hikâyecilerinden biridir. Eserlerindeki teknik, üslup, kahramanlar ve işlediği konularla, romanda olduğu gibi, hikâye türünde de öncü bir rol üstlenmiştir. Onun hikâyelerinde ele aldığı konular, daha çok bireyseldir. *Mösyö Kanguru* adlı hikâyesi

de bir bedeni arıza olan aşırı çirkinliğin sebep olduğu psikolojik etkiler ve hayal kırıklıkları olduğu için bireysel konulu hikâyelerinden biridir. Diğer yandan onun hikâyelerinde çeşitli vakalar vardır. Bu vakalar bazen kronolojik bazen geriye dönük ilerlemekle birlikte hareket ögesi bazen yoğun bazen de durgundur.

Uşaklıgil, bu hikâyeyi kurgulayışından *Kırk Yıl* adlı anı kitabında farklı tarihlerde iki farklı şekilde bahsetmektedir. Bunlardan biri, Tevfik Fikret’le Servet-i Fünûn’u çıkardıkları yıllarda bir ramazan akşamı Şehzadebaşı’nda salaş bir cambazhaneye gitmeleri ve bundan esinlendiği bir anısıdır. Yazar o akşamdan bahsederken, “O gece ikimiz de bunu gördüğümüzden pek memnun ayrıldık, bende, bu gece fazla olarak diğer bir tesir bıraktı. Mahir bir at cambazı olan pek güzel bir genç kızla yüzünün boyaları altında pek çirkin bir yüz sakladığını zannettiğim bir soytarı bende bir hikâye mevzuu uyandırdı. Ve ertesi gün ‘Mösyö Kanguru’yu yazdım.” (Uşaklıgil, s. 429). Diğer ise, bu anıdan bir yıl önce Mehmet Raufla gittiği bir operadan esinlendiği bir hatırasıdır. Bu durum, hikâyenin yazılışı ile ilgili tek bir sebep olmadığını, kendi hayal dünyasıyla birlikte meydana geldiğini düşündürür. Halit Ziya, hikâyelerinin bir kısmında resim, tiyatro, müzik, dans vb. disiplinlerden istifade ederken burada daha çok bir sirk çerçevesinde gösteri sanatının disiplini ile detayları görülür. Mösyö Kanguru’nun ruh hâli ve hayatına yansıyan dışavurumları, bunun güzel örneklerinden sayılır. Berna Moran, Uşaklıgil’in eserlerindeki bu başarısını onun realist gözlemlerine bağlar, “Uşaklıgil’in Balzac, Zola ve Flaubert gibi gerçekçilerden öğrendiği bir şey vardı. Karakterlerin kişilikleriyle olaylar arasındaki nedensellik bağı. Romanda olayların gelişimi karakterlerin kişiliklerine bağlı olmalıydı ve karakterler de bu olayların üzerlerinde yaptığı etkiye göre değişmeliydi. Uşaklıgil bu ilkeyi titizlikle uygular.” (Moran, 2019, s. 91). Yazar, kahramanın iç dünyasını nedensellik bağı çerçevesinde detaylı şekilde okuyucuya sunar.

Yazarın şahıs kadrosunda Türklerle birlikte yabancılar da vardır. Fransız, Arap, İtalyan, İngiliz ve İsviçreli... Fransızların bu kadronun başında geldiği görülür. Burada da çirkin soytarı, Paris’te yaşayan bir Fransız’dır ve hikâyenin diğer kahramanları da bu millete aittir. Üzerinde durduğumuz hikâyesinde ise, ruh hali karmaşık olan yalnız ve zavallı bir soytarı seçilmiştir.

Şahıs kadrosu gibi mekân da yazarın hikâyelerinde çeşitlilik gösterir. Bu hikâye ise yurt dışında, Fransa’nın Paris şehrinde geçmektedir. Başkahramanın bu şehirdeki mekânı ise çalıştığı işyeri olan bir sirkir. Onun diğer bazı hikâyelerinde zaman unsuruna mekân kadar önem vermediği görülür. Yazar genellikle kendi yaşadığı zamanı anlatır. Bu tür hikâyelerinde zamanı sezmek için dönemin kıyafetleri, eğlenceleri, gelenek ve görenekleri, insanlar arasındaki ilişkiler, yer isimleri gibi sosyolojik öğelere bakılabilir.

Halit Ziya’nın hikâyeleri genellikle hazin biter. Bu durum, Servet-i Fünûncuların düşünce olarak karamsar olmalarıyla izah edilebilir. Burada da başkahramanın geri dönüşü olmayan büyük bir hatası ile hazin bir şekilde hikâye sonlanır.

Uşaklıgil’in en çok eleştirildiği husus olan ağır dil, bu hikâyede oldukça süslü ve uzun cümlelerden oluşur. Dolayısıyla onun hikâyelerinde dili kullanım biçimi, sanatkârane ve zengindir. Türk edebiyatında üslûp sahibi olan yazarın, hayal yüklü uzun cümleleri meşhurdur. *Mösyö Kanguru* bu açıdan bazı eleştiriler de almıştır. Ancak dilimizin gelişmesine bu uzun cümlelerin katkısının olduğu da unutulmamalıdır. Bu konuda Peyami Safa’nın şu tespiti önemlidir, “Halit Ziya Uşaklıgil düşünme idmanından mahrum, küçük hamleli zekâlara uzun görünen cümleleriyle, Türk romanına en muhtaç olduğu kıymeti yani tahlili düşünceyi getirmiştir” (Safa, 1999, s. 146).

Bazı eleştirilere rağmen Türk hikâyeciliğinin gelişmesine büyük katkısı olan Uşaklıgil, kendinden önce başlayan hikâye türüne yeni bir ivme kazandırıp geliştirmiş ve birçok sanatçıda olumlu etkiler bırakmıştır. Tüm bu yönleriyle yazarın sadece kendi dönemi değil; sonraki nesli de etkileyerek modern Türk hikâyesine ciddi katkıları olmuştur. Realist yanı ağır basan yazarın, iyi bir gözleme ve pürüzsüz bir üslûba sahip olduğunu da belirtmek gerekir. O, hikâyelerinde kahramanların psikolojik durumlarını vermeyi de ihmal etmemiştir.

Pandomima

Samipaşazâde’nin *Küçük Şeyler* adlı kitabındaki *Pandomima* hikâyesinde, İstanbul-Haseki’de yaşayan ve bir pandomim sanatçısı olan Paskal’ın üzücü hayatı anlatılır. Haseki taraflarında çıkmaz ve

ıssız bir sokakta hizmetçisiyle yaşayan Paskal, otuz üç yaşında, şişman, kısa bacaklı, zor hareket eden, kurbağa bakışlı ve çirkin bir adamdır. Yeni Bahçe’de, sur kalıntılarının olduğu yerde, ince tahtalarla kurulmuş, yıkılmaması için etrafına destekler vurulmuş tiyatrosunda her cuma ve pazar, hokkabazlıklarını sergilemektedir. Burada hünerleriyle müşterilerini güldürmekte ve onların iltifatlarını kazanmaktadır.

Paskal, bir cuma günü bohçasını yanına alarak tiyatroya gider. Bohçasını açıp hep aynı olan beyaz külahını giyer, yüzünü unla ve alt göz kapaklarını da kırmızıya boyadıktan sonra kahkahalarla sahneye çıkar. Kılıktan kılığa giren Paskal’ın, izleyenleri asıl gülmekten bayılan şey, oyunda bir kadına âşıklık rolü yaptıktan sonra aşkının ilanı için dilini çıkarması hareketidir, “Seyirci, ‘Paskal’ın dilini çıkarması yok mu? İnsan buna gülmekten bayılır!’ diyordu” (Samipaşazâde, 2017, s. 60).

Paskal’ın seyircileri arasında, sahneye yakın bir yerdeki locada, bir genç kız gelerek yaşlı annesiyle onu izler. Samimi, masum, çocukça gülüşleriyle, elemelerle dolu hayata teselliler veren yirmi yaşındaki Eftelya, tiyatroya ihtiyar annesiyle beraber sürekli gelmektedir. Genç kızın samimiyetle oyuna kendini vermesi, küçücük pembe dudaklarındaki nurani gülücüklerle oyunu alkışlaması Paskal’ı derinden etkiler. Paskal, bu genç kıza daha fazla eğlendirmek için onun karşısına geçerek oyununu daha çok onun yakınlarında oynamayı tercih eder. Bir gün genç kız, oyunun sonunda, beğenisinin bir işareti olarak locadan Paskal’a çiçekler atar.

Paskal büyük bir zavallılıkla ve çaresizlikle, yazarın ifadesiyle “varlığın bu olgun güzelliği olan” kıza âşık olur. Kendi çirkinliğinin farkında olan Paskal, umutsuzluğuna rağmen, yine de bu genç kızın gülüşünden anlamlar çıkararak bir umuda kapılır. Eftelya ise onun hâl ve hareketlerini, önceden ölen sevgili köpeğine veya evvelce gördüğü bir maymuna benzettği ve Paskal’ın kendisini çok güldürdüğü için sevmektedir. Kendisinden beklenen iş, sadece insanları güldürmek olan ve hayatında hiçbir kadının iltifatına ya da sevgisine nail olamayan Paskal, bu aşk derdini evdeki hizmetçiye bile anlatamaz. Paskal, büyük bir sessizlikle üzüntü ve gözyaşları içinde olmasına rağmen herkes kahkahalarla gülmektedir.

Az önce de vurgulandığı gibi Paskal, aşkını evdeki hizmetçiye bile anlatacak cesareti bulamaz. Bu aşkı kendine bile itiraf etmekte zorlanan Paskal, yemeğini yedikten sonra odasına çekilir ve Eftelya’yı düşünmeye başlar. Paskal, bu yönüyle Recaizade’nin *Araba Sevdası* romanının başkahramanı Bihruz’a benzetilebilir. Paskal, içinden Eftelya’nın kendini kabul ettiğinin ve evine geldiğinin hayallerini kurar. Ama bunun mümkün olmayacağını düşününce üzüntüyle ağlamaya başlar, “Ah, pek de çirkin, âlemin maskarası!” (Samipaşazâde, 2017, s. 63). Kahramanın aşkı onu yiyip bitiren bir derde dönüştür.

Aradan iki hafta geçer, Eftelya tiyatroya gelmez ve sonradan da evlendiği anlaşılır. Bir süre sonra Eftelya yanında kocasıyla oyunu izlemeye gelir. Zavallı Paskal ise bir cuma günü, evlenmiş olan Eftelya’yı son kez güldürür. Paskal, renk vermeden büyük bir acıyla ve hızla çıkıp evine gider ve odasının kapısını sürgüler.

Ertesi gün öğleden sonra kapısını kırarcasına çalan ihtiyar Rum kadın, cevap alamayınca telaş ile mahalleden adam toplar ve kapıyı kırdırır. Odaya girenler gülüşmeye başlarlar; zira Paskal ölü taklidi yapıp dil çıkarıyor zannederler. Oysa, “Odaya girer girmez herkes gülüşmeye başladı. Zira Paskal asılmış bir adam taklidi yaparak o meşhur maharetiyle dilini çıkarmıştı. Hayatında herkesi güldürdüğü hâlde mematında kimseyi ağlatmayan zavallı Paskal’ın bu seferki hâli taklit değil, ölüm gibi hakikat idi.” (Samipaşazâde, 2017, s. 64). Paskal, yaşadığı son sıkıntıya daha fazla dayanamamış, intihar etmiştir.

Pandomima’da Kurgu

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *Pandomima*’yı “ilk güzel küçük hikâye” olarak niteler. Kaplan, “Hikâyede bütün unsurların ana fikre sınıksız bağlı olmasını, hikâyenin en temel özelliği” olarak değerlendirir (Kaplan, 2019, s. 26). Burada karakterler ile kurmaca dünyanın diğer unsurları arasında tutarlı bir şekilde işlenmiş bir yapının olduğu gözlemlenmektedir. Eşya, mekân, insan ve zaman arasında kurulan bağlar üzerine yapılan incelemelerde, *Pandomima*’da unsurların rastgele tercih edilmediği ortaya çıkar. Hikâyenin yapısını oluşturan tüm unsurlar, ana konuya yerleştirilir ve birbirine zıt unsurlar da ana düşünceye uygun şekilde kurgulanır. Başkahramanın kişiliğini oluşturan ruh hali, hayâl, hakikat, toplum, fert ve ölüm temaları, kimi zaman zıtlıklar içerisinde şaşırtıcı bir şekilde işlenmiştir. Paskal’ın içe kapalı, yalnızlık içindeki ruhsal durumu, Kaplan tarafından hikâyeden yapılan alıntı ile şu şekilde

aktarılır, “Haseki taraflarında bir çıkmaz sokağın içinde yalnız duran üç odalı bu ev, bir mezar gibi sükûnet-i ebediye ile muhat idi. Bir hâl-i nisyan ve metrukiyette bulunuyordu... Çatısında kopan bir tahta, damından uçan bir kiremit, duvarından yuvarlanan bir taş, senelerce düştüğü yerde kalır” (Kaplan, 2016, s. 30). Paskal, mezar sessizliğinin hâkim olduğu ve adeta kuşatılmış olan bu evde unutulmuş bir hayatı yaşamaktadır. Çalıştığı tiyatrodaki da unutulmuş, dışlanmış birisidir, “Orada, o harap kalelerin yanında, o asırların zîr-i pâ-yı azametinde, ince tahtalarla inşa edilmiş ve yıkılmamak için etrafına destekler vurulmuş bir binanın önüne geldi” (Sezai, 2017, s. 61). Hikâye, kahraman Paskal’ın hayatını bu şekilde tasvir ederek başlar.

Paskal’ın çalıştığı tiyatro, “Kurun-ı vusta mesirelerinden kalan Yeni Bahçe”de, unutulmuş gibi solgun çiçeklerin, yıkık ve harap kalelere yakın bir yerdedir.” Yazar, Paskal karakterini oluşturmak için mekân unsurunu ustaca tasvir etmektedir. Ayakaltında kalmış, tahtalarla inşa edilmiş, yıkılmaya yüz tutmuş bir mekân ile Paskal’ın yaşadığı ev, geçtiği sokaklar ve çalıştığı tiyatro arasında da bir bağ kurar.

Bu çerçevede araştırmacılar, mekânın insan, insanın da mekân üzerindeki izlerini edebî eserlerde aramadan yapılan her analizin eksik kalacağına işaret ederler. Çünkü sürekli yenilenen insanın, kendine özgü birikimi, daha çok mekânların hafızasında durmaktadır, “Genel bir yaklaşımla, yaşadığımız yer ile kimliğimiz arasında doğrudan bir ilişki vardır” (Timur, 2016, s. 221). Sezai’nin bu hikâyesinde insan ve mekân arasındaki benzerliği kurgulamakta ve betimlemekte başarılı olduğu ifade edilebilir.

Mösyö Kanguru

Halit Ziya Uşaklıgil’in Servet-i Fünûn Dergisi’nde yayımlanan hikâyelerinden *Mösyö Kanguru*’da aynı isme sahip çirkin bir soytarının hayatı anlatılır.

Hikâyede mekân olarak Paris tercih edilmiştir. Başkahraman Mösyö Kanguru’dur. Gerçek adı ise belirtilmemiştir. Mösyö Kanguru, fiziki olarak doğuştan “çirkin”dir. Sivri kafalı, dışarı çıkık çeneli, kavruk ve siyah çehreli, çıkık elmacık kemikli, simsiyah ve çukur yanaklı, uzun ve sarkık kulaklıdır. Anne ve babasıyla yaşamaktadır. Ailesi, onun fiziki çirkinliğinden dolayı gereken sevgi ve ilgiyi göstermezler. Komşu dairenin küçük kızı Alis’le ilgilenen annesine ve küçük kıza bu yüzden kin duymaktadır. Ruhundan derin eziklik yaratan çirkinliği ve insanların kendisine ayrıksı bir yaratık olarak bakması onun iç ve dış dünyasından sarsıntılar oluşturmuştur (Uşaklıgil, 1987, s. 28). Çirkin olmasından dolayı okulda arkadaşları tarafından kanguruya benzetilir ve “Mösyö Kanguru” denilerek alay ve hakaretlere uğrar. Okulun müdür yardımcısı da onun çirkinliğini hep yüzüne vurarak ona “pis kanguru” der (Uşaklıgil, 1987, s. 30).

Bu bakıştan dolayı onda herkese ve özellikle de kadınlara karşı bir düşmanlık duygusu oluşur. Okula gitmemeye karar verir. Annesi bu kararından dolayı onu sert bir şekilde azarlarken babası da onu döver. Bu tavır onu daha da ailesinden uzaklaştırır ve mektep için ödenecek taksit parasıyla dönmek üzere evden uzaklaşır (Uşaklıgil, 1987, s. 32). Epeyce bir yer gezip dolaştıktan sonra bir sirkte “soytarı” olmaya karar verir. Bu mesleği tercih edişindeki asıl sebep, fiziki çirkinliğini “soytarı” mesleğinin çok yüzü maskesiyle kapatmak, insanları eğlendirerek yakınlık kurmak ve ezikliğini örtüp toplumda var olmaya çalışmaktır. Bundan sonra çeşitli “soytarı” kılığı ve maskesiyle sahnede kendi benliğinden koparak sanatçı görüntüsüyle insanlara kendisini kabul ettirmeye çalışır. Bu, ona geçici bir mutluluk verir; ancak içindeki asıl “ben”i ve yarısı hiçbir zaman dinmez (Uşaklıgil, 1987, s. 34).

Mösyö Kanguru ile birlikte sirkte çalışan on altı yaşlarında ve “cambaz”lık yapan rol arkadaşı genç kız, onun bu maskenin altındaki gerçek, yani çirkin yüzünden habersizdir. Cambaz kız, sahnede tehlikeli bir anda Mösyö Kanguru’nun yardımını görür ve bu tavrından dolayı onun elini sıkar. Mösyö Kanguru’da ilk kez karşı cins bir insana, yani bir kıza karşı sevgi ve duygu hisleri oluşur (Uşaklıgil, 1987, s. 47).

Mösyö Kanguru sirkteki gösteriler bittikten sonra kulise geçer ve aynada gerçek, yani çirkin yüzünü görmesi onun sanatçı olmadan evvelki kişiliğini ona tekrar hatırlatır. Bu durum onun benliğine acı verir. Bu duyguya rağmen genç kızın yüzünün güzelliğine karşı şiddetli bir kıskançlık duygusunu da bir türlü atamaz içinden (Uşaklıgil, 1987, s. 48).

Cambaz kızın başka bir gösteride kendisinin elini sıkılamaması ve rakkaselerden birine kendisi için “Nedir bilmiyorum, fakat bu adam beni üşütüyor...” dediğini duyması onda düşmanlık duygusunun oluşmasına sebep olur. Kıskançlığından dolayı onun güzelliğini yok etmek ister. Ruhsal yapısının, fiziki

yapısının etkisinden kurtulamayan Mösyö Kanguru, karşılık göremeyeceğini anladığı halde cambaz kıza olan aşkına engel olamamıştır. Bir gece kızın odasına girer, kız onu maskesiz ve asıl yüzüyle görünce bayılır ve o da bundan faydalanarak kızı kaçıtır. Çıkardığı çatıdan, önce onu, sonra da kendisini atmak ister. Ancak kıza kıyamaz ve hayatı boyunca hiç ağlamamış olan “soytarı”, yâni Mösyö Kanguru, hayatın bütün acıları için kızın başına oturur ve hüngür hüngür ağlamaya başlar. Sevdiği kızın ölümünü göze alamadığı için ona zarar vermekten de vazgeçer (Uşaklıgil, 1987, s. 51-52).

Hikâye, diğer benzerleri gibi son anda ölümden dönen bir şekilde kurgulanmıştır. Burada olumsuzluklar içinde olan Mösyö Kanguru tipiyle aşkın, sevginin en katı yürekli insanı bile kuşatıp kötülükten ve öldürmekten vazgeçirebileceği gibi, kişinin kalbine merhamet ve şefkat duygusu da düşürebileceğine dikkat çekilmektedir. Hikâyede ortaya konan diğer bir husus da Mösyö Kanguru’nun insanlar tarafından hakir görülmesinin verdiği tepkinin ardından kazanılan “sanatsal başarı”dır.

Uşaklıgil’in yaşadığı dönemle ilgili, “Servet-i Fünûn, eski ile yeni ayrışmasının ilk defa kuvvetli hissedildiği yazınsal sahalardan biridir. Bu nedenle Servet-i Fünûn romanının toplumdaki değişime nasıl bir etkisinin olduğu sorgulanmalıdır. Romanın yeni bir tür olmasının avantajını kullanan Servet-i Fünûncular sosyal yaşamın yeniliğe denk düşen kısımlarında modernlikten yararlanarak; kimi zaman mekân anlayışlarını, bireyin mekânsal arzularının haricinde kalan toplumsal yönü gözeterek oluştururlar.” (Tuğluk, 2012, s. 28) yorum o günlere ışık tutar. *Mösyö Kanguru*’da geçen mekanlara baktığımızda Tuğluk’un Servet-i Fünûn döneminde mekân ilgili yorumu incelediğimiz hikâyeyi anlamamızı sağlar, “Ruhsal durumu yansıtan mekânların irdelendiği kısımda, mekânın roman karakteriyle olan ilişkisinin görünenin ötesine taşındığı hususu tespit edilmiştir. Mekânın kişide bıraktığı etkinin mekânın anlamlandırılmasında rol oynadığı; bu doğrultuda karakterin mekân algısının, somut mekânı soyutlaştırdığı ya da boyut açısından başkalaşıma uğrattığı savına ulaşılmıştır.” (Tuğluk, 2012, s. 149). Yazar, eserinde mekânın karakterinin üzerindeki tesirini etkili tasvirlerle işlemiştir.

Paskal ile Mösyö Kanguru

Paskal ile *Mösyö Kanguru*’nun en belirgin ortak özellikleri hayatı onlara zindan eden çirkinlikleridir. İki hikâyenin başlangıcında bu iki karakterin çirkinlikleri tasvir edilir. Bir yandan kurbağa bakışlı siyah gözler, şişmanlık, kısa bacaklılık gibi özellikleriyle sevdiği kadın tarafından köpek ve maymuna benzetilen Paskal’ın dramı; diğer taraftan mektepte hayvan isimleriyle çağrılan, ailesi tarafından bile çirkinliği her daim yüzüne vurulan; sivri kafası, dışarıya sarkan çıkık çenesi, yüksek elmacıklarıyla gölgelenen yüzü ve uzun kulaklarıyla duran Mösyö Kanguru vardır. Her iki kahramanın kendilerinden yaşça küçük güzel kızlara âşık olmaları da ömürlerinin son trajedisi olarak belirir.

Pandomima’da Paskal’ın otuz üç yaşından itibaren yaşanmış hayatı dile getirilir. *Mösyö Kanguru*’da ise kahramanın çocukluğuna kadar uzanan çilesi ve ezilmişliği gözler önüne serilir. “Niçin o kadar çirkindi? Öyle zannediyordu ki bunda herkesin kabahati var, kendisi gibi çirkin olmayan bütün insanlar nazarında ondan bir parça şey çalmış hükmündeydiler” (Uşaklıgil, 1987, s. 28). Böylece Mösyö Kanguru’nun yalnızlığını, dünyaya düşmanlığını ve insanlardan nefretini yazar daha da dikkatleri çekmek ister. Paskal’ın yaşlı Rum bir hizmetçiden başka kimsesi yokken, Mösyö Kanguru’nun kendisini dışlasalar da en azından bir ailesi vardır.

Paskal, Haseki’de bir evde yaşar. Yazar, bu evi bir mezar gibi tasvir ederek belki de hikâyenin sonunda yaşanacak intihar trajedisine işaret eder. Mösyö Kanguru ise cambazhanenin yatmaya ayrılan bölümündeki bir odada yaşar. Her iki kahraman da aşklarını düşünmek için kendileriyle baş başa kaldıkları odalarına çekilmeyi beklerler.

Paskal’ın oyunlarını sergilediği yer, derme çatma bir binadır. Oyunları, toplumun geleneksel sanatlarının izlerini taşır. Mösyö Kanguru ise soytarılığa daha çok güzel sanat havası vermiştir. O yıllarca ezilerek de olsa, emek verip bir sanat öğrenmiş ve kabul görülür bir sirkte sergilemiştir, “İşte bu takım takım elbiseleriyle, çehreleriyle her yaptığına bir ruh koyarak soytarılığa bir sanat-ı nefise hükmünü vermişti” (Uşaklıgil, 1987, s. 42). Sonuç olarak her iki hikâyede de sanat, kahramanların hayatını değiştirir ve yaşama tutunmaları için ellerindeki tek değer olarak karşımıza çıkar.

Kahramanlar, mekân olarak ülkelerinin göz bebeği şehirlerinde yaşamalarıyla da aynı kaderi paylaşırlar. Paskal İstanbul’da, Mösyö Kanguru ise Paris’te hayatını idame ettirmektedir. Fakat

kişiliklerinin oluşumunda ya da dramatik öykülerinde mekânın etkisi pek göze çarpmaz. Bu dönemde mekânın karakterin ruh dünyası ile doğrudan ilgisi olmayabileceğini önceki bölümlerde belirtmiştik.

Hayatta hiçbir mutluluğa eremeyen iki kahraman, sadece ikinci sanat hayatları olan soytarılık mesleklerini icra ederken geçici bir mutluluk yaşarlar. “Cambazhanenin hücrelerinde boya kutularıyla, şişelerle, fırçalarla memlu tuvalet masasının karşısına geçince bu buhran-ı melal söner, bu hayat-ı mahrumenin üstüne güya o boyalar bir gışa-yı nisyan çekerek bir başka hayat ihya ederdi” (Uşaklıgil, 1987, s. 37).

Çileli yalnızlık ve sevilmemek bu geçici mutluktan sonra iki kahramanın yine ortak kaderidir. Mutluluklarının tamamlanmasına, onca alkış ve beğeniye rağmen, sevilmemek duygusu neden olur, “... Mesut olmalıydı, fakat hayatında bir azim noksan vardı ki itmam-ı saadetine mâni oluyordu. Sevilmemek...” (Uşaklıgil, 1987, s. 43).

Kahramanlara hiçbir kadın alaka göstermemiş ve onları sıcak karşılamamıştır, “Ömründe bir kadının nazar-ı nevazışkarânesine, hiç kimsenin muamele-i mültefitanesine nail olamamıştı” (Sezai, 2017, s. 62). Hatta karşı tarafla bir temas ya da en küçük bir iletişim bile yaşamamışlardır, “Ona hiçbir kadın böyle bir sesle teşekkür etmemiş, böyle bir samimiyetle elini sıkmamıştı” (Sezai 2017, s. 63).

İlgisizlikle ve sevgisizlikle ömrü geçen kahramanların diğer bir ortak özellikleri de kolayca âşık oluvermeleridir. Paskal kendini izlemeye gelen ve uzaktan gördüğü Eftelya’ya bir gün locadan kendine çiçekler atması üzerine karşılıksız olarak ve hem de ölesiye âşık olmuştur, “Bu zavallı Paskal o güzel Eftelya’yı seviyordu, bu nakış vücut, o kemal-i hilkate âşık olmuştur!” (Sezai, 2017, s. 62). Mösyö Kanguru ise aynı yerde çalıştığı genç kıza bir gün oyun bittikten sonra kız teşekkür için onun elini tutunca büyük bir aşkla ve aniden ona tutulmuştur, “Bu, yirmi dört saat içinde, iki oyun arasında, müthiş, vahşi, galebe çalınamaz, önüne geçilemez bir aşk oldu” (Uşaklıgil, 1987, s. 47).

Kahramanlar, aşklarının imkânsızlıklarını bilseler de sevmekten vazgeçmezler ve bu konuda hayaller kurmaya devam ederler. Bazen de bütün bu güzel hayallerden silkelenip uyanır ve çirkinliklerini gözyaşları ve acıyla kendilerine defalarca haykırırlar, “Biliyordu ki bu genç kız kendisini sevmeyecek, bütün kadınlar gibi o da kendisinden kaçacaktı” (Uşaklıgil, 1987, s. 48).

İmkânsızlıklar içinde kıvranan kahramanların hikâyelerinin son demlerine her iki yazar da “ay” imgesini koymuştur. Mösyö Kanguru, karanlık odadan çatıya çıkınca birdenbire üzerine dökülen ay’ın ışıklarıyla ürperir. Paskal da gösteriden evine giderken, arkasından doğan ay’ı fark edince, yalnız olmadığını hissederek benzer şekilde ürperir. Ay, her iki kahraman için de kendilerinden bile sakındıkları, kimseye söyleyemedikleri gizli duygu ve niyetlerinin bir tanığı gibi ortaya çıkar.

İnanç sistemlerinde tabiat güçleri, doğanın ve doğa olaylarının kutsallaştırılması sonucu dini bir önem kazanmıştır. Güneş, ay, yıldızlar, yağmur, ateş vb. gibi unsurlar zamanla insanın ibadet ettiği, taptığı kutsal güçler haline gelmiştir. Tabiat güçlerine tapmak, çok tanrılı ve pagan inancında yaygın bir biçimde yer almaktadır. İslam öncesi Türk toplumunda da tabiat kutsal bir konumdadır, “Yazıtlardaki bilgiler öteden beri Türklerde yaygın olarak varlığını sürdüren tabiat güçlerinin kutsallığını, atalar kültünü ve kurban uygulamasını göstermektedir. Çok eski dönemlerden itibaren Türkler, tabiatta bazı güçlerin bulunduğu inanmış ve onları kutsallaştırmıştır. Bu inançların hangi şartlar ve etkilerle, ne zaman oluştuğu tespit edilememişse de tabiatta mevcut dağ, kaya, su, ağaç gibi varlıkların ruhları (iye) olduğuna, hatta bu ruhların iyilik ve kötülük getirenler şeklinde ikiye ayrıldığına inanılmıştır. Güneş, ay, yıldız ve gök gürültüsü birer kutsal ve semavi ruh şeklinde tasavvur edilmiştir.” (Arık, 2015, s. 487) Eski dönemlerden kalan bu inançların günümüzde edebî eserlere yansımaları görülür. İncelediğimiz her iki hikâyede de ay’a anlam yüklendiğini görüyoruz.

Paskal ve Mösyö Kanguru’nun bazı noktalarda kaderleri benzemekle birlikte hikâyeleri aynı sonla bitmez. Paskal, sevdiği kız Eftelya’nın evlendiğini duyunca derin bir kedere gömülür. Eftelya ve kocası birlikte bir gün Paskal’ı izlemeye gelince bu durum Paskal için hayata dair umutlarını bitiren son darbe olur ve intihar ederek yaşamına son verir. Mösyö Kanguru ise bir cinnet halinde genç kıza bir gece cinnet halinde kaçırıp karanlık sokaklarda dolaştırıp yüksekçe bir yere çıkarır. Bu masum genç kızın şahsı üzerinden bütün kadınlara düşmandır ve onu öldürerek intikam almak ister. Fakat sevdiği kıza kıyamaz ve hikâye de böylece biter. Paskal’ın zihinsel olarak daha zayıf bir karakter olduğu için yaşamına son

verdiğini; Mösyö Kanguru'nun ise kin, intikam duygusuyla sevdiği kızı öldürmek istediğini görüyoruz. Her iki karakterin acılarını yaşama bağlamında farklılık gösterdiğini görüyoruz. Paskal kendini öldürecek kadar umutsuzken Mösyö Kanguru sevdiği kızı öldürmek isteyecek kadar öfkeyle doludur.

Halit Ziya'nın *Mösyö Kanguru* hikâyesini yazarken hayatından izler taşıdığını ve Samipaşazâde'nin etkisinde kaldığını yazımızın içinde değinmiştik. Tanpınar'a göre, "Sâmi Paşazâde Sezai Bey'in *Küçük Şeyler* mukaddimesi daha sonraki faaliyetlerin müjdecisidir ve görüş tarzıyla Nâmık Kemal- Hâmid neslinden ayrılır. 1876'dan sonra yetişenler arasında Beşir Fuad Bey'in *Hugo* ve *Voltaire* adlı iki - tercüme ve iktibas şeklinde- biyografisi, yine Beşir Fuad Bey'le Muallim Naci ve Ahmet Midhad arasındaki mektuplaşmalar, Nâbizâde Nâzım'ın meşhur makalesi, Halit Ziya'nın *Hikâye* adlı kitabı Sezâi Bey'in eserine bağlıdır." (Tanpınar, 1988, s. 300). Sezai'nin sanatçılar üzerindeki etkisi bu şekildedir. Sezai, öncü olduğu yeniliklerle Uşaklıgil'i de etkilemiştir. Bu etkilenme her iki hikâye arasında benzerliklere neden olmakla birlikte, hikayeler kendi içinde orijinal bir anlatım ve üsluba sahiptirler.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada asıl amaç, Samipaşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler* (1891) adlı hikâye kitabındaki *Pandomima* adlı hikâyesi ile Halit Ziya'nın *Solgun Demet* (1901) adlı kitabındaki *Mösyö Kanguru* adlı hikâyesini benzerlikler ve farklılıklar açısından değerlendirip irdelemektir.

Her iki hikâye farklı dönemlerde yazılmasına rağmen dil ve kelime seçimindeki küçük farklılıkların dışında benzerliklerinin de olduğu müşahade edilmiştir. Yine olaylar farklı şehirlerde geçmesine rağmen mekân tasvirlerinin benzerlikleri ve başkahraman tiplerinin farklı olaylar içinde benzer ruhsal durumları yaşadığı da gözlemlenmiştir.

Paskal'ın tiyatro, Çirkin Soyтары'nın ise sirk sahnesindeki oyunculukları sırasında bir kıza olan aşkları ve bu durumun hüznü bir dramla biten akıbetinin benzerliği de dikkat çeker.

Mukayese edilen her iki hikâye de geleneksel anlatılara, tesadüflere, doğaüstü olaylara yer vermeyen yönleriyle "modern hikâye" tanımına uymaktadırlar. Her iki hikâyenin kahramanları olan Paskal ve Mösyö Kanguru'nun en bariz ortak özellikleri çirkinlikleridir. Her iki kahraman da bu çirkinliklerinden mustariptirler. Türk edebiyatında yeni bir dönem başlamış ve yeni konular eserlerde işlenmiştir. Kaplan'a göre, "İslamiyet insanı yücelten bir dindir. Muhammed çarmıha gerilmiş muhtarip bir şahsiyet değil, hayatta karşılaştığı güçlükleri yenmiş bir kahraman, bir kanun koyucusu ve devlet adamıdır. Bilhassa Türk kültüründe yiğitlik ön planda gelen bir duygudur. Hayat karşısında ezilmişlik duygusu, Türk ruhuna yabancısıdır. Bu duygu Türk edebiyatına Tanzimat'tan sonra, batı tesiri ile girer. Devrin şartları, sürekli mağlubiyetler, istibdat ve yoksulluklar, bize de fakirlik ve ezilmişliği sanat eserlerinde anlatılmağa değer asil ve beşerî konular olarak gösterir. Nâmık Kemal nesli hala kahramandır. Türk edebiyatında fakirlik ve ezilmişlik duygusu Abdülhamid devrinde yaygın hale gelir. Bu duygunun öncüsü Sami Paşazade Sezai'dir. Sergüzeşt, ezilmiş, zavallı, kimsesiz bir genç esirenin romanıdır. *Pandomima* hikayesinin kahramanının Türk ve Müslüman olmayışı da dikkat çekicidir. Paskal'ı bir Türk ve Müslüman olarak tasavvur edemeyiz. Hikâyede dinden hiç bahsolunmamakla beraber, Paskal, çarmıha gerilmiş, yalnız, terkedilmiş, muhtarip İsa'yı hatırlatır." (Kaplan, s. 25). Bu bağlamda bu iki hikâyeye çirkin olanın varoluşsal sorunlarının konu olduğunu görüyoruz.

İki hikâyenin başlangıcında bu çirkinlikleri tasvir edilir. Bir yandan köpek ya da maymuna benzetilen Paskal'ın dramı; diğer yandan da mektepte hayvan isimleriyle çağrılan, ailesi tarafından bile çirkinliği yüzüne vurulan Mösyö Kanguru. Her iki kahramanın kendilerinden yaşça küçük güzel kızlara âşık olmaları da ömürlerinin son trajedisi olarak karşımıza çıkar.

Pandomima'da Paskal'ın otuz üç yaşından itibaren hayatını okuruz. *Mösyö Kanguru*'da ise kahramanının çocukluğuna uzanan hikâye onun ta çocukluğunda başlayan çilesini ve ezilmişliğini gözler önüne serer. Mösyö Kanguru'nun dünyaya düşmanlığı, yalnızlığı ve kimseyi sevmeyişini yazar daha detaylı göstermiştir. İki kahraman da sadece ikinci hayatları olan sanatçılık dönemlerinde geçici bir mutluluk yaşarlar. Çileli yalnızlık ve sevilmemek, iki kahramanın ortak kaderidir. İki hikâyede de kahramanlar ilgisizlikle ve sevgisizlikle geçen ömürlerinde kadınlara kolayca âşık olmaktadır.

İki hikâyede de kahramanlar aşklarının imkânsızlıklarına rağmen sevmekten vazgeçmeyip hayaller kurmaya devam ederler. Hikâyelerin sonunda ise her iki kahraman da bütün bu güzel hayallerden silkelenip uyanır ve çirkinliklerini gözyaşları ve acıyla kendilerine defalarca haykırırlar. Birbirinden ayrı dönemde yaşamış iki yazarın aynı mevzu üzerine düşünüp yazmaları tesadüf değildir.

Gürsel Aytaç'ın, "Bir edebiyat eserini hangi metotla incelemekten yanaysanız, karşılaştıracığınız eserleri de o metotla inceler, sonuçta benzer ve farklı noktaları saptar, hattâ bu benzerlik ve farklılıkların arkasındaki muhtemel nedenlere yine uyguladığınız metot doğrultusunda işaret edebilirsiniz." (Aytaç, s. 102) diye ifade ederek sunduğu yöntemleri inceledik ve eserlere en uygun olan yöntemi seçtik. Çalışmamızın sonuna gelirken Aytaç'ın tasnif edip yorumladığı karşılaştırmalı edebiyat bilimi inceleme yöntemlerinden "metne bağlı inceleme yöntemi"ni esas aldığımızı belirtmek isteriz. "Edebî eseri bir metin olarak görüp öz ve biçim bakımından irdelemeyi amaçlar. Öz, eserin içeriği, anlattığı konudur." (Aytaç, s. 104) bakış açısıyla her iki hikâyenin konuları, bu konuların ele alınışındaki nedenler, iki hikâyenin benzerlik ve farkları, biçim özellikleri, tiplerin analizi detaylı şekilde izaha çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abdullah, F. (t.y.). Samipaşazâde Sezai. *DergiPark*. <https://dergipark.org.tr>
- Arık D. (2015), *Dinler Tarihi El Kitabı*, Grafiker Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Moran, B. (2019). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839–1923)*. Dergâh Yayınları.
- Güven, G. (2009). *Sami Paşazade Sezai ve eserleri*. Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1992). *Sergüzeşt romanı. Türk edebiyatı üzerine araştırmalar I içinde*. Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). *Hikâye tahlilleri*. Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (1981). *Samipaşazâde Sezai'nin hikâye-hatıra-mektup ve edebî makaleleri*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kerman, Z. (2003). *Sami Paşazade Sezai: Bütün eserleri* (Cilt 1–3). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kerman, Z. (2009a). Samipaşazâde Sezai. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 36, ss. 77–78). TDV Yayınları.
- Kerman, Z. (2009b). Tanzimat devri Türk edebiyatında esaret temi ve *Sergüzeşt* romanı. *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri içinde* (ss. 108–116). Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (2009c). *Sergüzeşt* romanında mekân. *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri içinde* (ss. 117–121). Dergâh Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2019). *Araba sevdası*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Safa, P. (1978). *Sanat, edebiyat, tenkit*. Ötüken Yayınları.
- Samipaşazâde Sezai. (2017). *Küçük şeyler*. Anonim Yayıncılık.
- Samipaşazâde Sezai. (2019). *Sergüzeşt*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Tansel, F. (1958). Samipaşazâde Sezai. *Türkiyat Mecmuası*, 13, 1–30.
- Tanpınar, A. H. (1988), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi.
- Timur, K. (2019). Tanzimat sonrası Türk edebiyatında ortaya çıkan edebî topluluklar ve sanat anlayışları. A. Mermer & Y. Bayram (Ed.), *Edebiyat bilgi ve kuramları I içinde*. Nobel Yayınları.

Timur, K., & Doğan, B. (2022, Temmuz). Mukayeseli okuma: Samipaşazâde Sezai'nin "Pandomima" ile Halit Ziya Uşaklıgil'in "Mösyö Kanguru" hikâyesi. 9. Uluslararası GAP Zirvesi Bilimsel Araştırmalar Kongresi bildirileri içinde.

Tural, S. K., Kerman, Z., & Özgöl, M. K. (1987). *Hikâyeciliğimizin 100. yılında yüz örnek* (s. XI-9).

Tuğluk, A., (2012), *Servet-i Fünûn Romanında Mekân*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi.

Uşaklıgil, H. Z. (1987). *Solgun demet*. İnkılâp Kitabevi.

Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk yıl*. Özgür Yayınları.