Robert P. Finn

Türk Romanı

(İlk Dönem 1872-1900)



BİLGİ YAYINEVİ

FAHRİ

Türk Romanı 1872-1900 Robert P. Finn

BİLGİ YAYINLARI/BİLGİ DİZİSİ 36

Birinci Basım
Ekim 1984

BİLGİ YAYINEVİ
Meşrutiyet Cad. 46/A
Telf 31 81 22 — 31 16 65
Yenişehir - Ankara

Babıâli Cad. 19/2
Telf 5 22 52 01
Cağaloğlu - İstanbul

Robert P. Finn

Türk Romanı

İlk Dönem : 1872 - 1900

Türkçesi Tomris Uyar

BİLGİ YAYINEVİ

kapak fahrl karagözoğlu

olgaç basımevi — ankara

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş 9

İKİNCİ BÖLÜM

İlk Romanlar : Şemsettin Sami ve Ahmed Midhat Efendi 17

Emin Nihat'ın Masalları 33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Romantik Genç 40

Sezai Bey'in Köleliğe Karşı Çıkan Çalışması 53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Mehmed Murad'ın İdealizmi 70

BEŞİNCİ BÖLÜM

Arabalar ve Günah 87

1. Recaizade Ekrem Aşk ve Moda 87
2. Nabizade Nazım : Âşığın Tutkusu 99
3. İlk Romanın Özellikleri 111

ALTINCI BÖLÜM

Halid Ziya Uşaklıgil İlk Usta 123

YEDİNCİ BÖLÜM

Halid Ziya Olgunluk Dönemi Ürünleri 151
1. Düş Kırıklığının Şairi 151
2. İhanete Uğrayan Yuva 176

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Bağlarken 209

EK

1. Recaizade Ekrem'in Betimlemesi 218
2. Namık Kemal'in Betimlemesi 219

Kaynakça 223

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın başlangıcı, Türkiye ve Türkçe ile tanıştığım günlerin çok gerisine, New York St. John's-taki öğrencilik günlerime kadar gidiyor. William Mc Brien ile Remo Iannuci'ye getirdikleri Rönesans açısı yüzünden özellikle teşekkür etmek isterim.

On yıl süreyle bana dostça yol gösteren Talât Sait Halman, zamanını ve bilgisini cömertçe sunmaktan hiç kaçınmadı. Bu araştırmada onun esinlendirici içgörüsünden ve Türk kültürünü derinlemesine değerlendiren bilgi hazinesinden büyük ölçüde yararlandım. Jerome W. Clinton, «anlatı» türünün incelikleri ve Yakındoğu toplumlarının karmaşıklığı üstüne çok geniş kapsamlı olan görüşlerini paylaştı, benimle; önerilerinden ve etkin kılavuzluğundan çok yararlandım.

Norman Itzkowitz ile M. Max Kortepeter, bana Osmanlı toplumu üstüne görüşlerini aktardılar; Bernard Lewis ile Francis Peters'sa İslam kurumlarına ilişkin görüşlerini.

Türkiye'de bulunduğum süre içinde birçok dost, yardımlarını esirgemediler; özellikle Turhal'dayken tanıştığım, Turhallı Şükran ve Ömer Erçeken'e, yaşamlarında ansızın beliren bir yabancıya anadillerini ve kültürlerini öğretebilmek için günlerini veren bu iki dosta teşekkürü borç bilirim. Engin Akarlı ve Metin Kunt ile hem Türkiye'de, hem de Princeton'daki ko-

nuşmalarımız; İstanbul'da Selim İleri, Tarık Buğra ve Richard McKane ile yaptığımız uzun söyleşiler, benim için, gerçekten aydınlatıcı oldu. Boğaziçi Üniversitesi Kitaplığı çalışanları ile İstanbul Üniversitesi Türkiyât Enstitüsü Kitaplığında çalışanlar, büyük incelik göstererek ellerindeki yapıtlardan yararlanmama izin verdiler. Özellikle Beyazıt Kütüphanesi yöneticisiyle çalışanlarına, gösterdikleri sıcak ilgiden, yönlendirici yaklaşımlarından ötürü ne kadar teşekkür etsem az.

Ahmet Ö. Evin, uzun yıllar genelde edebiyat, özelde de Türk edebiyatı üstüne görüşlerini paylaştı benimle. Evin ailesine teşekkür borcum, Vaniköy'de saatler süren tatlı söyleşilere olanak sağlayan Iffet ve Salih Evin'i de kapsıyor.

ABD Eğitim Bakanlığı, Princeton Üniversitesi aracılığıyla 1976-1977 yıllarında Yabancı Ülkelerde Fulbright-Hays Doktora Çalışması Fonu'ndan bir burs sağlayarak Türkiye'de araştırma yapabilmeme olanak verdi. Princeton Üniversitesi Yakın Doğu Araştırmaları Bölümü de 370 tipi bilgisayarında tezimi baskıya hazırlamam için gereken maddi yardımın yanısıra, başka yardımları da esirgemedi benden.

Princeton'un Firestone Kitaplığı yetkililerinden Virginia Gibbons, Princeton'da konuyla ilgili bütün belgeleri bulmama yardımcı oldu; Jennifer Wedgewood Lehmann ile Dia Philippides, saatlerce uğraşarak bilgisayarın gizlerini kavramamı sağladılar. Adını saydıklarımın hepsine sonsuz teşekkür borçluyum.

Ve en sonunda, yetkin bir eleştirmen ve yüreklendirici bir dost olan karım Helena Kane Finn'e teşekkür etmek isterim; irdeleyici zekâsıyla bana baştanberi esin kaynağı oldu.

Robert P. Finn
İSTANBUL - PRINCETON
1976 - 1978

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa kökenli ekonomik ve siyasal akımlar Osmanlı toplumunun dokusunda ciddi bir etki göstermeye başladığında, Osmanlılarda Avrupa'nın kültürel birimlerine öykünme isteği de belirdi, kısa sürede. Osmanlı gençleri öğrenim görmek üzere dış ülkelere gönderildiler. Giyimde, eşya seçiminde, davranışlarda ve konuşmada Avrupa göreneği, Osmanlı devletinin bazı geleneksel ilkelerinin yerini almaya başladı. İflas etmiş imparatorluk, kurumlarına taze kan bulma umuduyla başvurduğu çatışma alanlarında, yeni estetik esinler arama peşindeydi. Yüzyılın ikinci yarısında, şiirde, yeni konular, anlatımlar ve yeni koşuk kalıpları belirmeye başladı. Onlarla birlikte çağın öteki sanat türleri, bu arada roman da geldi.

Türkçede yayımlanan ilk romanlar, Fransız romanlarının çevirileriydi. Fenelon'un *Telemaque*'ı 1862'de Türkçe olarak yayımlandı, bunu yığınla roman, özellikle on sekizinci yüzyıl Fransız yazarlarının yapıtları izledi. Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat* adlı romanının 1872'de yayımlanışından sonra Osmanlı yazarları, bu alanda kalem oynatmaya başladılar. İlk Türkçe romanlar, Fransız örneklerden yola çıksalar da hem biçim, hem gelişim açısından Yakındoğu öyküleme geleneğiyle klasik Osmanlı şiirinin yani Divan geleneğinin zengin entelektüel içeriğinden kaynaklanan birtakım öğeleri de barındırırlar[1].

İslam anlatı geleneği o yıllarda, Batı'da iyiden iyiye bilinmektedir, *Binbir Gece* gibi yapıtlar, bu geleneğin ününü yaygınlaştırmıştır. Sanat dallarındaki Yakındoğu etkisi de Avrupa toplumuna sızmıştır bu arada; Matthew Arnold'un «Sohrab and Rustem» inden Mozart'ın «Saraydan Kız Kaçırma» sına ve Brighton'daki Kraliyet Köşkü'ne kadar çeşitli örnekler, bunu, belgelemektedir. O yüzden de ilk Türk romanlarında, Yakındoğu anlatı geleneğinin öğelerine rastlamamıza şaşmamak gerekir.

Bu yön değiştirme, on dokuzuncu yüzyılda usulca gerçekleşmiştir; o günlerde bilinçli olarak Avrupa romanı yazdıklarına inanan romancılar, toplumlarına yepyeni bir şey getirmiyor, tıpkı genç Picasso gibi varolagelen estetik öğeleri yeni ve daha çarpıcı bir bileşkeyle sunuyorlardı. Kullandıkları gereçler arasında yerel kurmaca öğeleri de vardı.

İslamda anlatı, çoğu edebiyat sanatı gibi, resmi edebiyat ya da Divan geleneği ile Halk geleneği olarak ikiye ayrılır. Bu bölümleme, yazılı edebiyat ve sözlü edebiyat bölümlemesine koşut gitse de onun tıpatıp benzeri sayılamaz. Divan geleneğinde şiir ve düzyazı ayrımı da görülür. İşte İslam edebiyatının *Leyla ile Mecnun, Hüsrev ile Şirin* vb. gibi büyük aşk öyküleri; kişilerin, zaman ve mekânın belirsiz, önemsiz kaldığı, kişiliğin sevilenin kimliğinde eridiği, eylemle nedenselliğin dışlandığı, gerçeğin en sonunda bir «her zaman ve her yerde» anlayışıyla dile getirildiği, fizikötesi, uzak diyarlarda geçen öyküler, bu gelenekten doğmuştur. Türkiye'de yazılan ilk romanlarda bu geleneğin çokyanlı etkileri görülür. *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat,* gerçek aşkın özü, aşkta özverinin önemi gibi konulara eğilişiyle olduğu kadar, betimlemeleriyle de bu masalları anımsatır; oysa anakonu, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının bir toplumsal sorunu olan görücü evliliği'dir. Yine de bu masalda Talât'ın annesinin ağzından dinlediğimiz kendi başından geçen aşk öyküsü, temelde *Leyla ile Mecnun'* dan alınmadır.[2] Divan geleneğinin etkisi, daha çok, kişilerin

ruh durumlarını vurgulama anlayışında görülür. Yazarlar duygu aşırılıklarına, duyum yoğunluğuna öncelik tanırlar. Vurgu, toplumun durumundan çok, bir ruh durumuna kaymıştır. Eylem; her ussal adımın, bir sonraki eylemi hazırladığı bir nedensellik dizisi değil, varlıklararası bir sürekliliktir (âşıklarda görüldüğü gibi), ya da destansal bir karşılaşmadır, bir çatışmadır (kadının öç alışı gibi); yani, durmaksızın tırmanan bir akıştır. Olaylar, romanın geliştiriminde işlevsel değil, daha çok aydınlatıcıdır. İlk romanlarda da bu izleri, gözleyebiliriz. Tasarlanan olaylarda baş kişilerin kişilik yapılarını, tutkularını örnekleme eğilimi baskındır. Bu acemilik döneminde romanda kişilik geliştirimine rastlanmaz.

Osmanlı İmparatorluğu'nun daha yaygın olan öyküleme gelenekleri de romanın doğuşunda önemli yer tutmaktadır. Bu öyküler, gerçek ya da düş ürünü kahramanları anlatan halk öykülerinden kaynaklanmakta, kökleri eski Yunan mitoslarına dayanmaktadır[3]. Bunlar ya kahramanlık öyküleri, ya romantik aşk masalları, ya da iki türün bir karışımıdır; canlı bir anlatımla özellikle destan kahramanlarının yiğitliklerini dile getirirler: *Dedem Korkut'un Kitabı*'nı, Köroğlu menkıbelerini, Nasreddin Hoca'nın ünlü fıkralarını örnek gösterebiliriz. Ahmed Midhat Efendi'nin *Musulî Süleyman*'ı türünden serüven öyküleri, bunca tutulmalarını, geleneğe bağlı oluşlarına borçludur. Ahmed Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* (1870 - 1891) dizisiyle, Emin Nihat'ın *Müsâmeratnâme*'si (1872 - 1875), açıkça görülebileceği gibi halk geleneğinden çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında, o zamana kadar sözlü edebiyatta kalmış masallar, yazılı olarak, okura, sunuldu[4]. Ancak bu romantik ve serüvene dayalı masallardan sonra, çağdaş romana geçilebilmiştir. *Hançerli Hanım* (1851 - 1852) ile tıpkısı *Letaifnâme* (1852), bu türün başlıca örnekleri. Olay bolluğu ve ayrıntı seyrekliği açılarından her ikisi de ilk romanlarla bazı benzerlikler paylaşmakta.

Mustafa Nihat Özön, bu yapıtları şöyle tanımlar:

«... bunların basit vaka anlatan hikâye tekniği manzara ve insan tasvir ve haleti ruhiye tahlillerini dinleyicinin anlayışına bırakır. Zaten bütün bu hikâyelerden iyi bir vakit geçirmek ve bir de mümkün olursa kıssadan hisse alınmak matlûptu ve buna da muvaffak oluyorlardı.»[5]

Bu ilk yapıtlarda eylem, doğrudan ve fizikseldir. Düşüncelere, duygulara ve psikolojiye ilişkin küçük ayrımlarla çıkarsamalar ya hiç yoktur, ya da genel eylemin akışı dışında, birtakım kopuk olaylar çerçevesinde yansıtılır. Halk edebiyatından, pişmanlık ve adalet kavramlarının yanısıra belli bir çevredeki karmaşık ilişkileri işlemek, kahramanı tipleştirmek gibi Türk romanının birtakım temel eğilimleri de devralınmıştır. İlk romancılar, İslam anlatı geleneğine fazlaca yaslanmamak isterler; yine de yapıtlarında bu geleneğin kesin izleri görülmektedir.

İlk Türk romanları, özünde İslam dini çizgisinde, resmen din kökenli olmalarına karşın, Sultan II. Mahmud'un zoruyla başlayan Batılılaşma sürecinin yüzeysel etkilerini sergileyen bir toplumu ele alıyordu. Bu yapıtlar, on dokuzuncu yüzyılın İslam konakları —o süslü püslü, Avrupa tarzı cephelerinin ardında Müslüman evinin selamlık ve harem bölümlerini barındıran güzelim yapılar— gibi levanten bir toplumun tavrını, ilgi alanlarını yansıttılar. Zamanla, Türk toplumunda yaşam ve düşünce tarzlarının değişmesi, romana da yansıdı; öyleki bugün Türk romanının derinlemesine bir incelemesi, geçen yüzyılda Türkiye'de yaşanan değişikliklerin de önemli bir dökümünü verebilir.

Bu çalışmanın amacı, Türk toplumunun ilk Türk romanlarına nasıl yansıdığını incelemektir. Bu nedenle, romanlarda işlenen konularla düşünceler kadar, bu konularla düşünceleri biçimlendiren gizil varsayımlar da ilgi alanımız içindedir: Türk romancısının Fransız çağdaşıyla *vis-a-vis* bir karşılaştırılması yapılmamıştır (ki bu karşılaştırma da ilginç bir araştırma konusu olabilir); daha çok, Türk romancılarının gözünden o

günlerin yaşamını kavramak amaçlanmıştır. Etkileri olduğu varsayılan ya da etkileri açıkça görülen Fransız yazarları da anılacaktır ama, aradaki bağları kanıtlamak için değil, günün edebiyat yönsemelerini açığa çıkarmak için.

Konuya çeşitli yaklaşımlar düşünülebilir. Romanlarla dönemin siyasal tarihçesi arasındaki bağlantı, daha önce araştırılmıştır[6]. İlk romanlardan birinin düşünsel temelinin, entelektüel bir bakışla değerlendirilmesi yolunda ilk adım atılmıştır[7]. Romanlardaki ana öğeleri saptama girişimleri de vardır[8]. Ne var ki, bu romanları, herhangi bir Batı dilinde enine boyuna incelemek gibi sistemli bir çaba görülmüyor. Bu çalışmaya konu alınan romanlar, yayımlanış sırasına göre işlenecektir. 1872 ile 1900 yılları arasında yayımlanan aşağı yukarı otuz beş Türk romanından bu çalışmada on sekizine değinilecek, on üçü de irdelenecektir. Romanların, kimi ortak özellikleri, tartışılacaktır. Ayrıca, romanın bir «tür» olarak işlevi de gözden geçirilecektir.

İlk romanların bellibaşlı konuları arasında, aile ilişkileri, kadınlara bakış, İstanbul toplumunda Avrupalılaşma anlayışı ve ulaştığı boyutlar, özellikle üst sınıflardan gelme gençlerin Avrupalılaşması ve «birey» kavramı sayılabilir. Dilin kullanımı bu çalışmanın *ana amacının* dışında kalıyor, daha geniş bir çalışmanın kapsamına giriyor, bu sorun; biz, daha çok, bu romanlardaki kişilik çizimine, olay örgüsünü geliştirme ve toplumsal eleştiri yöntemlerine değineceğiz. Odağımız, bu romanlarda tanıtılan toplum, yani her yazarın yapıtında çizdiği benzersiz toprak parçası. Her romanın kendine özgü özellikleriyle sınırlanmış, bir bakış açısını, benimseyeceğiz. Bu bakışla, dış gerçek arasında ayrımlar olacağı besbellidir. Morroe Berger'in edebiyatla toplumbilim arasındaki ilişkiyi araştırırken belirttiği gibi,

«*Romancı da soyutlama yapar ama, başka bir biçimde. Kendi kendine yeten, öte yandan değişen derecelerle gerçek dünyaya da benzeyen özel bir dünyanın yüzünü çizme adına*

ayıklamalar ve vurgulamalar yapar... Gerçekliğin geniş dünyasını, ya da birçok dünyasını birden alır, imgelem gücüyle onları yoğurur ve okura daha küçük, daha özelleştirilmiş bir dünya sunar.»[9]

Romancının bu tür soyutlaması, ister istemez sınırlı kalacaktır; üstelik ilk Türk romancılarının sınırları, Abdülhamit yönetiminin ağır sansüründen ötürü, büsbütün daralmıştı. Sultan ile sansürcülerinin kılı kırk yarışları, çeşitli nedenlerle «sakal, boya, burun, tepe» gibi gündelik konuşma sözcükleriyle «ihtilal, ayaklanma ve suikast» gibi belirgin siyasal içerikli sözcüklerin yasaklanmasına yol açmıştı[10]. Sansür, ayrıca, romanda belli siyasal olayların işlenmesine de karşı çıkıyordu, nitekim o dönem romanlarında rastlanan tek tarihsel olay, 1878 Rus - Osmanlı Savaşıdır. O dönem romanlarında gözlemlenen önemli bir özellik de içe dönüklüktür; bu, sansürün baskısına bir tepki olarak da değerlendirilebilir.

Kişi ve olayın romanın temel öğeleri olduğunu biliyoruz[11]; bu incelemede, içiçe geçmiş bu öğelerin üstünde duracak, toplumu, metinlerde beliren yüzüyle tanımlayacağız.

Doğuş öncesi Türk romanları, anlatı sanatının yetkin örnekleri değildir; bir nedeni, yazarların roman yazmadaki deneyimsizlikleri ve anlatım yetersizlikleridir; son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun ağdalı düzyazı anlayışından tutun, Sultan'ın uyguladığı ağır sansüre kadar çeşitli etmenlerin payı vardır, bu yetersizlikte. Yine de, bütün aksaklıklarına karşın bu romanlar, hem yabancı hem yerli araştırmacılara, o güne kadar oldukça gizemli görünen bir toplumun kapılarını aralamayı başarırlar.

Bellibaşlı roman kişilerinin özellikleri, tepkileri ve duygusal yapıları, bir bütün olarak ele alındığında, bu kurmaca yaşamaların yerleştirildiği daha geniş bir toplum kesitinin eleştirisini de getirir. Kişiler arası ilişkiler, Henry James'e özgü bir «küçük-evrende», çağın ruhsal ve psikolojik çalkantılarını sergiler. Her roman, *sui generis* bir toplum tanımı yapar,

ama bazı kişisel özelliklerin ve bazı sorunların yinelenişi, çağın süregelen sorunlarına da dikkati çeker.

Türkiye'nin Avrupa kültür merkezlerine duyduğu yakınlık, edebiyatta yazıya döküldüğünde, ortaya yamalı bir bohça, iğreti, yadırgı tavırlarla köklü göreneklerin acayip bir karmaşası çıkmıştır. Türk romanı, İngiliz ve Rus romanında gördüğümüz kırsal panoramaya ilgi duymaz. Tarihi süresince kentçilliği ağır basan bir olgudur, bu; önceleri İstanbul ve çevresinin, daha sonra da Adalet Ağaoğlu ile Sevgi Soysal'ın yapıtlarında görüldüğü gibi, Ankara'nın değerleriyle ilkelerini yansıtır.

Ian Watt'ın da belirttiği gibi[12], İngiltere'de ve Fransa'da roman, aslında orta sınıfların yaşama alanıdır, öyle olagelmiştir; ne var ki, yüzyıl öncesinin Türkiyesinde roman türü, küçük, sezgili bir okur kitlesine seslenen, kentli ve aydın bir seçkinler tabakasının buyruğundaydı[13]. Yani roman, yaratıcının algılarını, büyük ölçüde paylaşan bir okura, yine, tanıdık bir yaşam aracılığıyla sesleniyordu. Romanın ortamı, toplumu bütünüyle kapsamıyordu; yeni yeni ayrıcalıklar kazanmış bir tabakanın ortamıydı. Bu çalışmaların ilginçliği, Fransız ustaların dümen suyunda atılmış yanlış adımları *örneklemeleri*nden değil, tam tersine, Türk toplumunu belirleyen farklılıkları aydınlatmalarından doğmaktadır. Romanın acemi çatısında, son dönem Osmanlı yaşamı ve tavır - alışları bir *chiaroscura*'yla açığa vurulur, Avrupa kültür bileşkesiyle temel birtakım benzerliklerin altı çizilirken, benzersiz bir uygarlığın öz nitelikleri de gün ışığına çıkarılır. On dokuzuncu yüzyıl Japon tahta oymacılığı örnekleri, Amiral Perry'nin denizcileri nasıl başka bir perspektiften veriliyorsa, alafranga yaşamın yadırgı yanları da İstanbul'da kesin bir odak kazanır.

Bu konuda ilk incelemelerden biri sayılacak bu çalışmada, son dönem Osmanlı toplumunun romanlardaki belirgin çizgilerini saptamaya çalışacağız. Ardından, önemli yapıtların, o yapıtlar üstüne yapılan değerlendirmelerin, zaman sırasına

göre, titizlikle gözden geçirilmesi ve metinlerden yola çıkan çözümlemeler gelecek... Söz konusu dönem, 1872 - 1900 yılları, yani yaklaşık olarak, ilk Türk romanıyla, türün ilk olgun ürününün verildiği yıllardır. Türk edebiyat tarihi diliyle söylersek, *Tanzimat*, Kırım Savaşı sonrası, 1880'lerde doğan *Edebiyat-ı Cedide* ve aynı adı taşıyan derginin çevresinde oluşan, 1901'de yayını sansürcülerce durdurulan *Servet-i Fünun* akımları, böylelikle incelenmiş olacak.

DİPNOTLAR

(1) On sekizinci yüzyıl Fransız romanı için bkz. English Showalter, Jr., *The Evolution of the French Novel*. Princeton, 1972 ve Vivienne Mylne, *The Eighteenth Century French Novel*, New York, 1970.

(2) On dokuzuncu yüzyılın mutlu son anlayışına uygun bitmesine karşın. *Taaşşuk*, s. 8.

(3) Bkz. R.P. Finn, «*Dedem Korkud'un Kitabı*'nda Destan Öğeleri», *Edebiyat*, Sayı: 4, Bahar 1978.

(4) Anlaşıldığı kadarıyla *meddah*lar çok daha önceleri metinden okumaya başlamışlardır. Bkz. Köprülüzade Mehmet Fuad, «Meddah», *Türkiyât, 8/1925*.

(5) Özön, *Türkçe'de Roman*, s. 113.

(6) Şerif Mardin, «Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma», *Türkiye* Coğrafî ve Sosyal Araştırmalar. E. Tümertekin, *et al*, eds., İstanbul, 1971 s. 411 - 449.

(7) Güzin Dino, *La Genèsse du Roman Turc au XIX e Siècle*, Paris, 1973.

(8) Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 2 Cilt. Ankara, 1970 ve 1971. Ayrıca, İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, İstanbul, 1940.

(9) Morroe Berger, *Real and Imagined Worlds*, Cambridge, Mass., 1977, s. 220.

(10) Bkz. Cevdet Kudret, *Abdülhamit Devrinde Sansür*, İstanbul 1977.

(11) Henry James soruyor «*Bir olayın belirleyicisi olmaktan öte nedir kişi? Bir kişiliğin yansıtılmasından öte nedir olay?*» *The House of Fiction*, Londra, 1957, s. 34.

(12) Ian Watt, *The Rise of The Novel*, Londra, 1957.

(13) Bugün bile bir ölçüde öyle sayılabilir.

(14) *Alafranga*, İtalyanca *alla franca* sözcüğünden, Frenk usulünce anlamında.

İKİNCİ BÖLÜM

İLK ROMANLAR

ŞEMSETTİN SAMİ VE AHMED MİDHAT EFENDİ

Türkiye'de doğu meselinden, batı aşk öyküsüne geçişteki bocalama, 1872'de roman türünde kesin anlatımını buldu. Yine de Türk edebiyat tarihçisi romancı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi, ilk Türk romancıları «romancı muhayyelesiyle doğmuş» yazarlar değildiler[1]. Bu türde verdikleri ürünler, ister istemez deneyim eksikliğinin izlerini taşıyor, roman kalıbını yeni bir ortama uyarlamanın sıkıntısını belgeliyordu. Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat* adlı ilk Türk romanı, bu konuya bir örnektir[2]. Bu roman önce 1872'de fasiküller halinde, sonraları, 1875'te de kitap olarak yayımlanmıştı. 18 kasım 1872 (17 Ramazan 1289) tarihli *Basiret* gazetesinde şu açıklamayı okuyoruz:

«Taaşşuk-i Talât ve Fitnat *adıyla bir zatın düzenlediği hikâye çok güzel ve eğlenceli olduğu gibi, evlenme ve ahlâka ait pek çok ibret ve öğüdü de içinde bulundurmakta.*»[3]

Gelişimi sırasında rôman, büyük ölçüde rastlantılara, çağdaş okura pek inandırıcı gelmeyen Yakındoğu öyküleme geleneği öğelerine yaslandırılmıştır[4]. Fitnat, sonradan babası olduğu anlaşılan bir adamla evlendirilir ve Talât, kadın kılığına girip ondan dikiş dersi alarak sevdiğinin kalbini çalmayı

başarır. Öykünün ana örgüsü, Talât adında öksüz bir gencin, pencerede otururken gördüğü Fitnat adlı kıza duyduğu yalın aşktır; Talât, işe gidip gelirken önünden geçtiği tütüncü dükkânının üstündeki bir pencerede görmüştür, Fitnat'ı. Fitnat, tütüncü Hacı Bey'in üvey kızıdır; babası evden çıkmasına izin vermez. Fitnat'ın öz annesi, kız bir yaşındayken ölmüştür, babasıysa bilinmemektedir. Talât, ancak kız kılığına girerek Fitnat'la buluşmayı başarır. Hacı Baba, sonradan Fitnat'ı zengin bir adamla evlendirir, gelgelelim düğünden sonra Fitnat kendisine el sürdürtmeyerek, sonunda da canına kıyar. Bu sahnenin üstüne gelen Talât da sevdiğini kanlar içinde görünce kendini öldürür. Bu arada Fitnat'ın boynundaki muska açılır, muskadaki pusuladan onun Ali Beyin, yani zorla evlendirildiği kocasının, öz kızı olduğu ortaya çıkar. Ali Bey, üzüntüsünden çıldırır, altı ay sonra da ölür.

Romanı bütünüyle karalayan eleştirmenlerin bile Şemsettin Sami'de övmeden edemedikleri «kişilik çizme ustalığı»nda[5], ilk romancıların önüne dikilen sorunların yapısına ışık tutan bir ikilem görürüz. Talât'ın annesi ve hizmetçisi gibi kişiler, büyük bir canlılıkla çizilmişken Fitnat tipi, belki de «geleneksel kadın kahraman» kavramına bağlı kalmak amacıyla utangaç, çekingen, alabildiğine tutuk ve çocuksudur. Eliot'un aynı yıl yayımlanan *Middlemarch*'ındaki güçlü Dorothea Brooke ile aralarında çarpıcı bir karşıtlık göze çarpar. Bazı bölümlerde geleneksel meddah deyişlerinden, seyirciye sesleni özelliklerinden yararlanılmış, Şemsettin Sami'nin yapıtıyla, önceki sözlü edebiyat geleneği arasındaki bağlar böylelikle pekiştirilmiştir[6].

Roman, temelde, görücü evlilikleri ve Talât'ın kadın kılığına girişi üstüne kurulmuştur. Ama bu çerçeve içinde bile Şemsettin Sami, Türk roman tarihi açısından gerçekten ilginç bazı yenilikler yapmıştır. Türk eleştirmenlerin de belirttiği gibi roman, kişilik çizimi ve kişileri canlandırmada kullanılan lehçe özellikleri açısından çok başarılıdır[7]. Diyebiliriz ki, başlangıcından bu yana Türk romanı, gerek Arapçada, gerek

çağdaş Yunancada yazanları zora koşan güçlüklerden, özellikle gündelik konuşmayla, resmî, zaman zaman arkaik dilin çatışmasından doğan güçlüklerden genelde uzak kalmıştır. Böyle demekle «Dil, ulusalcı bakışın bir işlevi midir?» sorusunun Türkçede tarihsel bir geçmişi olmadığını ileri sürüyor değiliz, demek istenen, kurmaca yapıtlarda günlük konuşma kullanımının, Türkçede bu türün başlangıç yıllarında bile, benimsendiğidir. Özgün Türk romanının doğuşundan önceki çevirilerde gördüğümüz Fransızca kokan Türkçe ise şaşılası gariplikte birtakım deyişlerin ve anlatım özelliklerinin kol gezdiği yapıtlar üretmiştir.

Talât'ın annesiyle hizmetçisi arasında geçen bazı konuşmalar, bir toplumun bozuk düzeni üstüne, yine o toplumun bireylerinin eleştirilerini sunar

> «Ah biçare biz karılar... bizi hiç insan sırasına koymazlar. Babalarımız, istedikleri adamlara bizi hediye verircesine verirler; o adamların tabiatını sormazlar; biz o adamlarla geçinecek miyiz? orasını hiç düşünmezler. Bize bir defa 'Filân adamı koca ister misin?' yahut 'Kimi koca istersin?' diye bir sormak yok. Bize derler: 'İşte, seni filân adama vereceğiz.' Biz sükût ederiz ama gönlümüz ne der? Yarabbi, babamın bu söylediği efendi genç olsun, iyi tabiatli olsun. Filvâki, bazı defa öyle çıkar; lâkin bazı kere de bütün bütün zıddına... Gider bakarız ki, bize koca olacak adam altmış yaşında, yahut bir gözden kör, yahut burunsuz yahut sarhoş, yahut ahmak.. Ah siz erkekler ne zalimsiniz. Bir kızcağızın bir gözü biraz şaşı olsa yahut ayağı cüz'î topal olsa, biçare evlenmeksizin ihtiyar gider; kimse almağa tenezzül etmez. Amma sizin en fenası, en uğursuzu, en sakatı bakarsın ki kızların en güzelini, uslusunu alır da biçareyi esir eder.»[8]

On dokuzuncu yüzyıl sonları İstanbul'u, Avrupa etkisinin gittikçe arttığı bir kentti. Alafranga yaşamın baskıları

altında geleneksel tutumlar ve değerler yok olup gidiyordu. Bir zaman kendi değerlerine gururla sahip çıkmış bir toplum, yaşamının her alanını Batı'yla kıyaslayarak incelemeye başlamıştı. Bu romanda benimsenen yaklaşım, toplumsal ilişkileri olumsuzlama eğilimi ve evlilik - kölelik benzetmesi, sonraki Türk romanında da sık sık görülecektir. Fitnat'ın dadısı Emine hanım, bir ara, Müslüman kadınının toplumsal koşullarını Avrupalı hanımlarınkiyle karşılaştırır. İmparatorluk üstünde gittikçe artan Avrupa etkisi, sıradan İstanbulluların bile, toplumsal davranışlardaki büyük değişiklikleri gözlemlemelerine yol açmıştır :

> «Madamlar çıkarlar, erkeklerinin meclislerine giderler, kahvelerde otururlar. Fakat bir madama, kocasının yahut biraderinin, ya babasının kolundan alıp kemâl-i vakarla yürüyerek ırzına halel getirmeyecek bir yere gidip kemâl-i edeple oturur. Hiç kimse yüzüne bakmağa cesaret edemez. Halbuki bizimkiler böyle değil... Biz karılarımızı, kızlarımızı bir arabaya teslim edip, Allah'a emanet... nereye götürürse götürsün.» (s. 35)

Bir başka bölümde, Fitnat'ın annesi kocasının evinden kovulduğunda, kadın'ın toplumdaki yeri üstüne düşüncelerini belirtir :

> «Ah zavallı biz karılar. Biz, evlendiğimiz vakitte zannederiz ki, bir koca, bir refîk alıyoruz, halbuki erkekler bize o nazarla bakmıyorlar. Onlar, evlendikleri vakit, karılarına verdikleri ehemmiyet, satın alacakları bir beygir yahut bir arabaya verdikleri ehemmiyetten azdır. Evet... hakları var a... çünkü, bir beygir alacaklar, eğer iyi çıkmazsa yine satmağa mecbur olacaklar, lâkin aldıkları fiyatla belki satamazlar; işte bir zarar kokusu var. Fakat, kadınları iyi çıkmazsa (!), tab'larına muvâfık gelmezse (!) hiçbir zarar etmeksizin onları bırakır-

lar; başkalarını, daha iyilerini (!) alırlar. İşte bizi hayvan mesâbesinde bile tutmazlar, ne yapalım, hüküm onların elinde, nasıl isterlerse öyle yaparlar...» (s.52-53)

Kadın kılığına giren Talât, kadınlara sokaklarda yapılan sarkıntılıkları öfkeyle karşılar. Şöyle der, kendi kendine

> «Ah biçare kadınlar, neler çekerlermiş. Biz erkekler onları kukla mesâbesinde kullanıyoruz. Yolda serbest ve rahat yürümelerine mâni oluruz. Bu ne rezalet ne küstahlık. Bir erkek, tanımadığı bir başka erkeğe rastgele yüzüne bakmaz, söz söylemez, lâkin tanımadığı ve hiç başka defa görmediği bir kadına rastgeldiği gibi, gülerek yüzüne bakmağa ve söz söylemeğe başlar, ve kovsalar bile yanından ayrılmaz. Demek oluyor ki, biz karıları insan sırasına koymayız, kendimizi eğlendirmek için onların ruhunu sıkarız, serbest gezip seyr etmelerine ve eğlenmelerine mâni oluruz ve bir taraftan da kendimizi onlara güldürürüz. Çünkü bazı kurnaz kadınlar bulunur: 'Bu ne budalaymış; dur bununla biraz eğlenelim' diyerek, bizi maymun gibi oynatırlar. Seyrlerinde, evlerinin kapısma dek arabanın arkasından tozlar dumanların içinde götürürler. Ahlâk ve âdâtımızı bilmez bir adam, bir kimseyi bu hâlde görse, elbette 'Deliymiş' diyecek.» (s. 39)

Şemsettin Sami, bu kısa ve oldukça savruk çalışmasında, ilk dönem Türk romanının ana izleklerinden bazılarına değinir: kadınların, özellikle evlilikteki konumları açısından toplumdaki yerleri, değişen töreler (Kocasını kendi seçmek istediğini söylediğinde Fitnat'a «zamâne kızı» sıfatı yakıştırılır, s. 61), Osmanlı toplumundaki Avrupalılar ve on dokuzuncu yüzyıl İstanbulunun en gözde eğlenceleri sayılan kır gezilerinde rastlaşan âşıklar.

Taaşşuk-i Talât ve Fitnat, değişik kuşakların bir karşılaştırmasını yapmayı başarır ve değişen göreneklerin ipuçları-

nı verir. Talât'ın annesi, ilkokuldayken nasıl âşık olduğunu, sonra on bir yaşına bastığında, nasıl eve kapatıldığını, sevgilisini bir daha nasıl göremediğini anlatır. Oysa kendisi, kızı, tam zengin bir adama verileceği sırada, onun başkasına âşık olduğunu anlamış ve kızının yanında yer alarak bir aşk evliliğinin gerçekleşmesini sağlamıştır (s. 8-23). Onun öyküsü de Fitnat'ınkini andırır; üvey kızına duyduğu sözümona ilgi daha çok ekonomik çıkardan kaynaklanan bir babanın eline bakan Fitnat da mutlu sonun eşiğine kadar gelen bir aşk yaşamayı başarmıştır. Ne var ki, sonuçta ekonomik kaygı ağır basar ve zengin Ali Beyle evlendirilir. Aşkı yenilgiyle sonuçlanır, yine de Fitnat yazgısına boyun eğmektense canına kıyar. O dönemde ve daha sonra yazılan romanlarda canlarına kıyan iki köle gibi —Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki Dilber ile Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sındaki Sırrıcemâl— Fitnat da dünyada tek başınadır. Talât'ın annesi onu korumaya, araya birini koymaya çalışır, ne var ki Fitnat evden atılmıştır, kimsesi yoktur. Onu, umutsuz sona bu savunmasızlığı, çaresizliği iter. Olup bitenleri kavrayan Talât da aynı yazgıya sığınır. Fitnat'ın babası Ali Beyin, kızının intiharı sonucu delirmesi; Fitnat'ın gebe anasını evden zalimce kovmasının cezasıdır, bir bakıma[9]. *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat*, üç kişinin ölümüyle sonuçlanan bir tragedya olarak biter. Genç âşıklar, çağın törelerini çiğnemeye kalkıştıkları için başarısızlığa uğrarlar; Ali Beyse, parasıyla aşk satın almaya kalkıştığı için. Bu kişilerin, istediklerini elde etme çabalarının ayrı ayrı ama hep yenilgiyle sonuçlanması, ilk dönem Türk romanında sık yinelenecek bir dokuyu oluşturur. Türün bu ilk örneğinde, ortam yine de Osmanlı ağırlıklıdır, Avrupa'nın etkileri çoğunluk Talât'ın okul çevresiyle, Avrupa modeline göre kurulmuş bir devlet okuluyla sınırlıdır[10]. Roman, kentin Müslüman bölgeleri, Aksaray ile Üsküdar'da, Levent'ten Beyoğlu'nun günah dolu şenliğinden uzaklarda geçer. Zamanla, romanların geçtiği ortam değişecek, kişilerin giyinişleri ve alışkanlıkları, Avrupa ve özellikle Fransız uygarlığıyla gide-

rek kaynaşmaya varan bir yakınlaşmayı yansıtacaktır; yine de vurgu, «üstesinden gelememe» kırgınlığıyla «yenilginin kaçınılmazlığı» odaklarında toplanacaktır. Bunun kökeninde, düşkırıklığı getiren, yenilmez dış güçler de yatabilir; Fitnat'ın üvey babasını, kızını varlıklı Ali Beye vermeye zorlayan ekonomik kaygılar da Ali Beyin yıkımını hazırlayan kösnü düşkünlüğü gibi, köstekleyici iç eğilimler de. Bu öğeler, on dokuzuncu yüzyıl Türk romanının kahramanlarını belli davranışlara itmekten geri kalmayacaktır.

İlk dönem Türk romanının en önemli adlarından biri de Ahmed Midhat Efendi'dir. Bu verimli, hevesli yazar, bin sekiz yüz yetmişlerden bu yüzyılın ikinci yarısına kadar roman alanında kalem oynatmış, ayrıca bir kuşak Türk yazarlarının tümünün esin kaynağı olmuştur[11]. Yaklaşık iki yüz yapıtında, zamanın sorunlarına eğilmiş, hayranlarına okuma alışkanlığı aşılamıştır. Amacı, kendisinin de dediği gibi, edebiyat yapıtı üretmek değildir :

«Ben, diyordu, 'edebî' sayılabilecek hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim, eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette, edebiyattan anlamıyanlar, nüfusumuzun bilâ mübalâğa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de, ekseriyete hitap etmek, onları tenvire, onların dertlerine tercüman olmaya çalışmaktı.

Zaten, 'edebiyat' yapmıya, ne vaktim, ne de kalemim müsait değildi. Bunun içindir ki, haddimi. hududumu bildim. Çizmeden yukarıya çıkmadım, ve edebiyatı, Hâmitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım.»[12]

Ahmed Midhat yazmaya başladığında, ilk İngiliz romancılarının karşısına çıkan. sorunlarla, yani bir okur kitlesi yaratma sorunuyla karşılaştı. Çünkü romanı bir çeşit eğlence, bir edebiyat dalı olarak benimseyecek okumuş bir orta sınıfın çıkışı İstanbul'da çok daha sonra gerçekleşecekti, yüzyılın sonlarına doğru[13]. İsmail Habib Sevük, Ahmed Midhat'm kendini bir ilkokul öğretmeni, bütün ulusu da öğrencisi olarak

gördüğünü yazar. Okurlarına önceleri yalın öyküler sunmuş, sonraları, yetileri geliştikçe daha karmaşık bir malzeme sürmüştür önlerine[14]. Hiç kuşkusuz ilk öyküleri *Kıssadan Hisse* dizisiyle (1870 - 1891) 1890'lardaki doğalcı romanları, sözgelimi *Müşahedat* (1890 - 1891) ya da *Taaffüf* (1895 - 1896) arasında, anlatım açısından bir değişiklik görülür. İlk öykülerde *Meddah* ile *Kıssa* gibi halkın tuttuğu öyküleme geleneklerinin birçok öğesine rastlanır, romanlarında da vardır bu öğeler. Sözgelimi *Henüz On Yedi Yaşında*'da (1881), öykü - içinde - öykü dediğimiz Doğu öyküleme göreneği kullanılır, *Hasan Mellah*'ta Cuzella'nın resmini görür görmez Hasan'a tutulması «buluşu» da Doğu kökenlidir[15]. Midhat Efendi'nin birçok roman gibi —*Hüseyin Fellah*'ı, *Süleyman Musuli*'yi analım— *Hasan Mellah* da (1875) Dumas Père'i örnek almıştır. Ama, Cevdet Perin'in, «Dumas'nın kaba lirisizmi» diye nitelediği[16] bu öykünme örneklerinden başka tür çalışmaları da vardır Ahmed Midhat'ın; tarihsel romanlar ve serüven romanlarının yanısıra gerçekçi romanlar da yazmıştır.

Hemen bütün Türk eleştirmenleri, Ahmed Midhat'ın anlatımının savruk ve tutarsız olduğunda birleşirler. On dokuzuncu yüzyıl yazarlarının bazıları gibi o da çok verimliydi, gelgelelim veriminde, belki de yazma hızının engellediği bir «gözden geçirme» eksikliği açık seçik ortadadır. Aşağı yukarı bütün yapıtlarında, okurlarına karşı bir baba tavrı takındığı görülüyor. Başlangıçta onu okurlarına sevdiren bu tutum, mesleğinin son yıllarında ona karşı işlemeye başlamış. Ahmed Midhat'ın çabasını fazla övmekten kaçınan Ahmet Hamdi Tanpınar, Midhat Efendi'nin yıldızının sönmesinde bu tutumu en önemli etmen sayıyor[17]. Ama Ahmed Midhat'ın amacı, edebiyat üretmek değil, gördüğümüz gibi okurlarının ufkunu açmak, «ilerleme» konusundaki eklektik düşüncelerini onlara benimsetmek[18]. Ahlaka da romanın bir ahlak mesajı iletmesi gerektiğine de gönülden inanır Ahmed Midhat. İki doğalcı roman yazmasının nedeni, Zola'nın ahlaksız saydığı tutumuna karşı çıkmak içindir[19].

Ahmed Midhat'ın bu katı ahlakçılığı, gününün birçok sorununa el atmasını zorunlu kılıyordu. İlk yapıtlarından başlayarak *Teehhül* (1870) ve *Mihnetkeşan*'la (1871), toplumun evlilik görenekleri, fuhuş gibi konulardaki görüşlerini araştırmış, çağdaşlarını şaşırtmıştır. Sözgelimi *Teehhül*'de, görücü usulü evliliği, toplumsal töreleri irdelemekle kalmaz, daha da ilginci, bir kadının gözünden getirir eleştirisini[20]. *Yeryüzünde bir Melek* (1875) adlı romanında, kadının evlilikdışı bir ilişkisi olabileceğini çıtlatarak büyük bir öfke uyandırır çevresinde[21]. *Henüz On Yedi Yaşında,* İstanbul batakhanelerindeki yaşamın gerçekçi bir aynasıdır. Romanda, ailesini geçindirmek için fuhşa sürüklenen genç bir kızın kurtuluşu anlatılır; Ahmed Midhat'ın ikinci karısının başından geçen gerçek olaylardan kaynaklanmış gibidir bu roman[22]. Konuşmalar şaşılacak kadar dolaysızdır :

> «Cüneyd diyor ki: ben bir evde yalnız benim olan bir kadınla kapanıp kalacak olsam evlenirim. Bana bir karı değil, bir aşifte lâzım. İstediğim gibi saçlarını döktürür, serbest eğlenirim. Usandığım zaman da bir başkasını beğenirim.»[23]

Romandaki kişilerden birine göre fuhuş, Batı'dan ithal edilmiştir :

> «Onun inancına göre bizim memleketlerde kerhanelerin çıkışı, Avrupa medeniyetinin yayılması üzerine olmuştu. Kendi kendisine dedi ki : ey firenkler, Türkiye'de esirliği kaldıracağız diye bir takım medeniyet taraftarı, hürriyet âşığı sözlerde bulunursunuz, halbuki bizde hiçbir esir böyle kerhanelerde herkese çiğnetilmek için satılmaz.» (s. 159)

ve sözü şöyle bağlar,

«Sözün kısası bizde, İslâmda olsun, hıristiyanda olsun, aslında bu fena âdetin bulunmadığına ve yalnız Avrupalılarla birlikte memleketimize girmiş bulunduğuna hiç şüphe etmem.» (s. 185)

Uygulamada Ahmed Midhat Batı'ya karşıdır. Yine de Avrupa'ya, özellikle Fransız kökenli yeniliklere büyük bir hayranlıkla bağlıdır. Romanları, Fransız kentlerinin sağlık standartlarının, örgütlenme yöntemlerinin vb. inceden inceye tanımlarıyla doludur. Oysa özel yaşamında, eski düzeni yeğlemiştir. Onun düşünüşüne göre, Doğulu aile, Batılı aileden kat kat üstündür[24]. Ahmed Midhat, Osmanlı İmparatorluğu'nun çok hızlı bir değişim sürecinde yaşamış ve bu değişmeyi yapıtlarında yansıtmıştır, ama bu değişmenin özel yaşamını etkilemesine izin vermemiştir. Ona kalırsa, Avrupa etkisini ekonomik alanda sınırlamak en doğrusudur. Onun Batılılaşmaya duyduğu bu ilgi, Türk entelektüel yaşamının ana odaklarından biri olarak süregelmiştir.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi (1875) «çağcıl» yaşamı, adlarıyla kişiliklerini simgeleyen iki başkişi aracılığıyla, değişik yorumlar getirerek tartışır. Felâtun Bey, Avrupa tarzı yaşamın kalıplarını benimsemiş bir aileden gelmektedir. Yazar, yergiyle yaklaşır bu aileye. Felâtun Bey'in babası Mustafa Meraki Efendi, kentin Avrupa yakasına, Beyoğlu dolaylarına taşınmıştır.

«Hâl'ü vakti pek yolunda hem de ziyadece yolunda olduğundan kendisi zâten Üsküdar'lı olduğu ve orada güzel konağı bahçesi dahî bulunduğu hâlde mücerret alafranga yani rahat yaşamak için cümlesini ucuza pahalıya bakmıyarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde müceddid güzel bir hane inşa ettirip sakin olmuştu. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alafranga olmak

için kâgir olarak yaptırılmıştı. Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine arap çorap doldurur mu? Bahusus ki, aralıkta bir alafranga dostları dahî gelmekte olduğundan bunlar meyanında hizmet etmek için rum ve ermeni hizmetçilere ihtiyacı derkârdır»[25].

«Merakî Efendi'nin kızı Mihriban,
on beş yaşında alafranganın gerektirdiği hususî tahsili de olmayan alabildiğine şımartılmış bir kızdır. Başka kızlar gibi oya yapmasını, kese, çorap örmesini, nakış işlemesini bilmez. Çünkü bunların en âlâsı Beyoğlu vitrinlerinde çoktur. Evin her işini de aşçı ve hizmetçiler gördüğünden, Mihriban'a saçını taramak bile düşmez. Zira alafrangada kadın saçını da hususî perûkâr kadın tarar. Babası ona piyano hocası tutmuştur.

Fakat kabiliyetli olmadığından bir şey öğrenememiştir. Buna rağmen zıp zıp sıçrayan, hoppa, şen bir kız olup çıkmıştır»[26].

Mihriban, Türk edebiyatında sık başgösterecek çağcıl kadının, *alafranga* genç kız'ın ilk örneğidir. Ahmed Midhat Efendi'nin şu kısa tanımında bile onun, yeni yaşam tarzının geçici anlık değerlerine kapılıp eski'nin temel niteliklerinden vazgeçtiğini anlarız açık seçik. Ahmed Midhat'ın burada sözünü ettiği «günün değişen modası,» imparatorluk hesabına ağır ekonomik ve toplumsal sonuçlar hazırlamıştır.

Mihriban, bu yapıtta önemsiz bir kişidir, ne var ki bir roman kişisi olarak sonraki romanlarda da, sözgelimi Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sunda (1900), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ında (1922), Refik Halit Karay'ın *Kadınlar Tekkesi*'nde (1955) ve —daha çağcıl bir kılıkta— Melih Cevdet Anday'ın *Aylâklar*'ında (1965), Attilâ İlhan'ın *Bıçağın Ucu*'nda (1973) da karşımıza çıkacaktır. Ağabeyi Felâtun Bey de Türk romanında sıkça geçen bir kişidir: Batılılaşmış bir

allenin, çevresine caka satarak kendini aldatmayı amaçlayan şımarık oğlu. Kişiliği öylesine keskin çizgilerle çizilmiştir ki, yazarın ne demek istediğini hemen kavrarız. Kardeşi gibi o da bölük pörçük bir eğitim görmüştür, en açıklayıcı özelliği, benliğini alabildiğine nazlandırmaya yönelik oluşudur. Ahmed Midhat, bize onun bir haftasını şöyle anlatır:

> «Ayda lâekal yirmi bin kuruş iradı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhakemat-ı feylosofanesini gerçekten Eflatun'lardan daha dakik bulmakla alemde yirmi bin kuruş iradı olan adamın başka hiç bir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazı-u kemalini ise kendisi beğenmiş olduğundan Cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip Cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve Pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi Pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeğe hazırlanıyor ise de havayı muvafık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba doslarını, ahvabı vesaireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir, Çarşamba günü kaleme gidecek olur ise saat altıdan dokuza kadar olan vakti ancak o haftanın vukuatını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından bahusus Felâtun Bey Efendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahbabını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden Perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle Perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine Cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev'imâ onu andırır.» (s. 5-6)

Felâtun Beyin babası ölür, oğluna oldukça yüklü bir miras bırakır, ama o miras kısa sürede saçılıp savrulur. Sonunda Felâtun Bey, uzak bir adada ufak bir devlet memurluğu kabul

etmek zorunda kalır. Romanın ereği, Felâtun Beyin zayıf yanlarıyla arkadaşı Râkım Efendinin başarılarını karşılaştırmaktır. Râkım Efendi, çok çalışkandır, bilinçlidir. Doğu ve Batı kültürlerinin ideal bileşiminin örneğidir. Râkım Efendi, bu dönem Türk romanında benzersiz bir tiptir. Çok çalışmayı ve tutumluluğu seçerek hem maddi açıdan esenliğe kavuşmuş, hem de aydınca yeteneklerini geliştirmiştir. Öksüzdür, orta halli bir aileden gelmektedir; dikiş diken annesiyle evlere temizliğe giden ihtiyar dadısının yardımıyla okula gidebilmiştir. Öğrenimini tamamladıktan sonra, bir devlet dairesinde çalışmaya başlar ama arkadaşı Felâtun'un aksine kendini işine verir. Sonraları, satın alıp eğittiği kölesi Canan ile evlenir. Bu roman, köleleri mutlu konumlarda ele alışıyla da çizgi dışı bir romandır. Canan ile Râkım'ın evlilikleri, gerçeklere pek o kadar aykırı düşmese de ilk Türk romanları içinde pek alışılagelmiş bir örnek sayılamaz. İlk dönem Türk romanları, kölelliğin yalnızca olumsuz yanları üstünde dururlar. Râkım, kusursuz Fransızca konuşur; Doğu ve Batı edebiyatlarını izlemiştir; Cuma günlerini bile (tatil gününü) bir kitaplıkta geçirir (s. 46). Öykü, Felâtun'un kaçınılmaz çöküşü ve Râkım'ın hizmetçisiyle evlenişiyle gelişir; ondan önce bir levantenle kısa süren bir ilişkisi olmuştur. Ahmed Midhat, okurlarına hatırlatır : «*Biz meleklerin hayatını tasvir etmiyoruz burada.*» (s. 46)

Râkım, İstanbul'a yerleşmiş, ticaretle uğraşan bir İngiliz ailenin, Ziglasların dostluğunu kazanır, onların kendisine ölesiye âşık olan kızlarına evlenme teklif eder; arkadaşı Felâtun ise, İngiliz ailenin hizmetçisini baştan çıkarmaya çalışarak kendini küçük düşürür. Ziglasların çizilişindeki övgücü tutum, Felâtun'un çizimindeki yergiciliğe taban tabana karşıttır. İngiliz aile, hoşgörülü, anlayışlı, İslam kültürüne açık kişilerdir. Ailenin kızları, gerçekten ilerici bir eğitimden geçmişlerdir, zaten Râkım, bir öğretmen aracılığıyla dost olmuştur onlarla. Ziglaslar, dürüst, belki de biraz romantik bir ailedir, Türk romanı göreneğine bu bakımdan ters düşer. Genel olarak Avrupalılar özellikle Hıristiyan azınlıklar ilk romanlarda, âşık olu-

nacak ya da geçici ilişki kurulabilecek kişiler olarak boy gösterirler. Emin Nihat'ın *Müsameratnâme*'sindeki «Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti» bu eğilimin uç örneğidir; yazar, aynı yordamı «Bir Osmanlı Kaptanın Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti» ve «İhsan Hanım - yahut - Atiye Hanımla Uşşâkînın Sergüzeşti» adlı öykülerinde de kullanmıştır. Ahmed Midhat'ın romanlarında da bu eğilime rastlanır: *Henüz On Yedi Yaşında*'daki Kalyopi ile Agavni ilk akla gelen örnekler. Kentli kadın, ki bu deyimden Avrupalı ya da levanten kadını anlarız, Abdülhak Hamit Tarhan'ın tanımıyla şöyledir:

«Yüzü düzgünlü, sözleri düzme
işi can yalıma, ya gönül üzme
yine de bin franga ülfet eder,
kimbilir âşıkı ne hülfet eder,
sana şundan gelir gözü süzme
ki o hep dikkat-ı kıyâfet eder
modaya uymasa süsün farazâ
onsa mümkün değil anı ırzâ.»[27]

Türk kadınları ya *Felâtun Bey*'deki Canan gibi sessiz, boynu eğik, edilgin, geleneksel Doğulu kadınlardır ya da adıyla benzeşen *Dürdane Hanım* gibi çizgi dışı sayılacak kadar atak, girişken kişilerdir. Her iki durumda da sahici bir kişiliğe rastlamayız. Tanpınar şöyle der

«Bu ilk romanlarımızı okurken muharrirlerinin her akşam sofralarında karı, anne, kızkardeş olarak gördükleri şeklinde bile kadını tanımadıklarına hükmedeceğimiz geliyor.»[28]

Ancak yeni bir yazarlar kuşağının ortaya çıkışıyla, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* gibi romanlarda, Dürdane Hanımın temel dürtüsü kıskançlıktan ya da Canan'ın akıl almaz saflığından daha karmaşık duygular ve güdülerle donanmış kadın kişilere rastlayabiliriz. O döneme kadar, karmaşık kadın kişilikler, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'deki Madame Josephine türünden sevimli *amies de la famille* sınırından öteye gitmezler. Madame Josephine, roman süresince müzik öğretmenliğinden Râkım

Efendinin yakın dostluğuna, oradan da yeni evli çiftin «yenge»liğine yükselir. Ahmed Midhat'ın romanı, o dönemin İstanbul'undaki Batılı tavırlarla Türk tavırları ilişkisine çok yararlı içgörüler getirmektedir. Madame Josephine, tavırlarında ve eylemlerinde serbest, akıllı bir Batılı kadın örneğidir; Râkım Efendiye kendisiyle değil, kölesi Canan'la evlenmesi gerektiğini kesin bir dille söyler[29].

Ziglas'ların evindeki Batı usulü akşam yemeğiyle Râkım'ın evindeki Doğu usulü yemekte (s. 67-146 ve ötesi) Doğu ile Batı'nın farklı anlayışlarına ışık tutulur. Sözgelimi İngiliz kızları, Canan'ın köle olmasına karşın «kapatma»lık yapmamasını bir türlü anlayamazlar.

Felâtun'un başına gelen gülünç olaylar; aşçıyla oynaşmaya kalktığında üstüne mayonez dökülmesi, Ziglasların evinde yemekte dans ederken külot pantolonunun sökülmesi (iyi ki, *demode* bulmasına karşın o gece iç çamaşırı giymiştir), onun zavallı yapısını ustalıkla yansıtırken bir yandan Beyoğlu'nun bütün genç züppelerine de bıyık altından gülen ayrıntılarla yüklüdür.

Ahmed Midhat'ın çapkınlara yönelttiği bu acımasız suçlama, o dönemin çok önemli bir sorununu açığa çıkarır. Felâtun Bey parasını saçıp savurur, kendi seçtiği bir sürgüne gider, borçlar içindedir, başarısızdır; oysa Râkım Efendi, romanın sonunda varlıklı ve mutludur, yine de bu süreç içinde, somut ve net bir ekonomik yitik sözkonusudur. Felâtun Bey, Namık Kemal'ın *İntibah* romanındaki Ali Bey gibi, kentli üst sınıfın ikinci kuşaktan bir üyesidir ve baba mirasını saçıp savurmakla hem kendini, hem de yaşadığı toplumu bir sorunla karşı karşıya bırakmıştır[30]. Râkım Beyin Canan'a da yansıyan sakınganlığı, Felâtun'un savrukluğunun tam karşıtıdır; övülesi bir özelliktir. Bu çift, Ahmed Midhat'ın düşünü kurduğu kişileri, ulusun umudu olan erdemli, çalışkan Osmanlı'yı temsil ederler: Batı uygarlığından kendi işine yarayacak teknoloji ile mekanik buluşları alan, öte yandan Osmanlı geleneklerine ve İslam ahla-

kına bağlı kalanları. Felâtun Bey onların karşıtıdır, Batı'yla ilişkiyi yanlış değerlendirendir, o. Batılı dostlarla ilişkisi, yalnızca modaya ve sefahata dayanır, böylelikle hem para, hem duygu açısından iflas eder. Râkım Efendi, adından da anlaşılacağı gibi, hesaplı biridir.

Yeteneklerini, olanaklarını tartar, belli ereklere doğru yol almaya çabalar. Josephine ile olan ilişkisinden, kendisi de kölesi Canan da kârlı çıkarlar. Josephine'e evlenme teklif ettiğinde, Josephine daha genç bir gelin bulmasını, Canan'ı almasını öğütleyecektir. Felâtun'un kayıtsızlığına, savrukluğuna ve sorumsuzluğuna karşıt olarak ele alınır, onun ince düşünürlüğü. Felâtun, ilk Türk romanlarındaki yığınla tipin kaynağını oluşturan bir örnektir. Düzmece bir Batılılaşma düşkünlüğü, Avrupa kültürünün yalnızca cilasıyla yetinmek, para konularında beceriksizlik, çalışma hevesinin eksikliği: bütün bunlar, «tip»in özellikleridir. Bu tiplerin başarısızlıkları çok çeşitli nedenlerden kaynaklanır, bu nedenlerden biri de ille de Paris'i kültür merkezi olarak seçmelerine yolaçan taşralılık saplantısıdır. Sonunda, gerçekle yüzleşmek zorunda kaldıklarında, Felâtun'un kaçınılmaz tepkisini gösterirler: saklanmak, kaçmak. Yakup Kadri Karaosmanoğlu onları *Kiralık Konak*'ta şöyle tanımlar

«*Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinden yarı uşak yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray kademesi hali vardı. Bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi...*

Binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı.»[31]

Ahmed Midhat, bu mirasyediler kuşağına Râkım Efendinin kişiliğinde bir seçenek getirir, yine de bu model tutmayacaktır; nitekim, sonraki dönemlerde yazarların çağlarını başarıyla yansıttıklarına tanık oluruz.

Ahmed Midhat, toplumunun ilk önemli roman yazarı olarak sivrilir. Önemi, yapıtlarının özündeki değerden çok, ken-

dinden sonraki kuşakların yazarları üstündeki etkisinden kaynaklanır. Bir sonraki kuşağın hemen bütün yazarları, Ahmed Midhat'ı okuyarak yetişmişlerdir[32]. Ahmed Midhat'ın «etkinliği» oldukça karışık bir sorundur; çünkü, her ne kadar romanı Osmanlı Türkiyesinde geçerli bir edebiyat iletim aracı olarak sağlam bir yere oturtup yapıtlarını sabırsızlıkla bekleyen bir okur kitlesi yarattıysa da, düzeyi oldukça düşük bir tekniğin yaygınlaşmasına da öncülük etmiştir. Bu teknik, edebiyat eleştirmenlerince değilse de ne yazık ki okurlarınca benimsenmiştir. Cenap Şahabettin'in *Hasan Mellah*'ı «adi» bir yapıt diye anması, o dönem edebiyatçılarının Ahmed Midhat'ın kısıtlılığının farkında olduklarını gösterir[33]. Yine de Ahmed Midhat'm Türk romanının gelişimine yaptığı katkı, çok önemli sayılagelmiştir.

Emin Nihat'ın Masalları

Emin Nihat'ın *Müsâmeratnâme*'si, Boccaccio'nun *Decameron* adlı yapıtının oldukça gevşek dokunmuş bir çeşitlemesidir. Masallar, 1872-1875'te yayımlanmıştır, ama tasarlanan on masaldan ancak yedisi çıkmıştır okur önüne. Ahmed Midhat gibi, Emin Nihat da eski öykü anlatma geleneğinin birçok ayrıntısından, yönteminden yararlanmıştır. Yapıtın adını bile örnek gösterebiliriz; geceleri masal anlatma geleneğine bir göndermedir, bu başlık. Emin Nihat, çözümlemelerden çok olaylara ağırlık verir, bu yüzden kişileri tek boyutlu kalırlar. Yine de, Cevdet Kudret'in belirttiği gibi, yapıtlarında Doğu ve Batı anlatı tekniklerinin ve farklı görüşlerin bileşimi baştan sona değişmez, tutarlı kalır[34]. Bu yapıtta, Ahmed Midhat'm sayısı oldukça kabarık çalışmaları bütünüyle ele alındığında gördüğümüz «daha Avrupalı bir roman anlayışı»na yönelme çabasını görmeyiz. Masallar, devşirmeci bir tavrı yansıtırlar, kimi

Leyla ile Mecnun gibi geleneksel Yakındoğu izleklerine dayanır, «Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım Sergüzeşti»ndeki gibi, kimi de Hıristiyanlarla evlilikleri işleyen güncel izleklere («Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyle Vuku Bulan Sergüzeşti»)[35]. Gerek kişilerin bireyselleştirilerek sunulmasıyla, gerek seçilen ortamın tek renkliliğiyle İngilizce okurlarına Chaucer'dan birtakım yankılar getiren bu masallarda, Ahmed Midhat'ın konularına rastlarız yine. «Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti», tıpkı *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat* gibi görücü evliliklerine, bu evliliklerden doğabilecek kötü sonuçlara değinir. «Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti», bir kölenin yaşadığı haksızlığı, tragedyayı sorgular. Bu izlek, Türk romancılığının ilk döneminde inceden inceye işlenen bellibaşlı birkaç izlekten biridir. Tanpınar şöyle yazar:

«Esirlik, o zamanki hayatımızın bu cinsten romanesk gelişmelere belli başlı en müsait müessesesiydi. Çok küçük yaşında köy veya kabilesinden zorla koparılarak pazar pazar dolaştırılan, kırbaçla, zulümle terbiye edilen ve sadece müsait bir para mukabilinde bilinmeyen bir talie teslim edilen zavallıların macerasında iptidai bir romanın bütün unsurları kendiliğinden vardı. Ahmet Mithat ve Abdülhak Hâmit, bu macerayı kendi hayatlarında bir aile mirası olarak dinlemiş ve tanımışlardı. (...)

Bununla beraber bu temin bu ilk muharrirlerimiz tarafından sadece hissî bir mevzu olarak alınması, üzerinde dikkatle durulacak bir meseledir. (...)

Hülasa bu ilk nesil romancıları yazdıkları eserlerde bu müessesenin bütün imkânlarını görmüyorlar, bir taraflı kalıyorlardı. Filhakika romancıların hiç biri esirliği, hayatımızda rol oynayan tarafile, erişme ve ikbal hırsı ile almazlar. (...) Yazık ki tecrübesizlik, Amerika'daki esirlik muharebesinden Avrupa edebiyatlarına akseden heyecanın serpintisi, romanesk edebiyatın en esaslı cevheri sanılan ağlamalı bir mevzuun el altında bulunuşu ve bilhassa bu ilk yenilenme devrinin tek fikrî kımıl-

datıcısı olan hürriyet fikrine en rahatça yanaşabilmek imkânı, romancılarımızı işin sadece teessürî tarafına sevk etti.»[36]

Kadının evlilikteki konumu da yazarın ilgisini çeken bir konudur. «İhsan Hanım - Yahut - Atiye Hanımla Uşşâkînin Sergüzeşti», mutsuz bir evlilik yapmış bir kadını ve onun kocasını yola getirme çabalarını işler. İhsan Hanım, adının anlamına ters düşen bir masal kahramanıdır, eli kimsenin eline değmemiştir. Zarif bir güzel kimliğindedir, bir minyatür figürü gibi birdenbire bir an sahnede belirir ve gözlerden uzaklaşır. Bu masalda da, dönemin öteki yapıtlarının belkemiğini oluşturan aynı konunun öğelerine *(Felâtun Bey ile Râkım Efendi, İntibah* (1876), *Şık* (1888) vb.) yani İstanbul sosyetesinin Avrupalılaşışına rastlarız.

İhsan Hanım, babasının ölümünden sonra ve İstanbul'a döndüğünde Avrupa modasını izlemeye başlar, piyano dersleri alır, Fransızca öğrenir Türk kadınlarına yasak sayılan tiyatroya gitmeye kalkışır, ama gece sokağa çıkma tehlikesini göze alamayarak vazgeçer[37]. Kocası Said Bey, evlilikdışı oyalanmalar ararken bir İtalyan «balerina»ya tutulur[38]. Masal, kimlik karışıklığıyla renklenen bir öç masalıdır.

İhsan Hanımın gerçek kimliğinin ortaya çıktığı son mahkeme sahnesinde —bir panayırda annesini yitirmiştir, kaçırılmıştır— masalın düğümlerini oluşturan boşanma, öldürme girişimi, kimliğin açıklanması, evlilik önerileri teker teker ustalıkla çözülür. *Gilbert ile Sullivan'ı* hiç de aratmayan bu senaryo, bekleneceği gibi iyilerin utkusu ve kötülerin cezalandırılışıyla sona erer.

Emin Nihat'ın yapıtı, Ahmed Midhat'ın ilk çalışmaları gibi Doğu ile Batı anlatı kavramları arasındaki eşiktedir. Gerçeğe bağlı kalma, gerçek kişiler çizme ve Yakındoğu anlatı geleneğinin kalıplarından kurtulma gibi özlemleriyle Batı'ya dönüktür. Ne var ki tam anlamıyla başarılı değildir. Emin Nihat, Ahmed Midhat'ın da gerisine düşer. Konu seçmede nesnellikten kaçınma çabasıyla atılan ilk adım, anlatımda öznellikten

kaçmamama beceriksizliğiyle garip bir biçimde birleşmiştir ve bu bileşim Ahmed Midhat'ın yazacağı iki doğalcı romana *Müşahedat* ile *Taaffüf*'e yolu açmıştır. Kimi betimlemeler dışında bu romanlarda da öznellikten kurtulamamıştır, Ahmed Midhat[39]. Bütün yazarların sorunudur bu. Gelgelelim Türkçede yazanları özellikle uğraştırmıştır[40]. Güzin Dino, bu güçlüğü, roman türünde ustalaşmamaya bağlar gibidir; Selim İleri ise, Batı kökenli roman geleneklerinin bazılarını Türkiye'ye uyarlamanın özel güçlüklerinden söz ederken, sorunun kaynağına daha yaklaşmıştır sanki (a.y., s. 247). Sorun, teknik ustalığın ötesindedir. Batı'da anlatı yapılarının gelişimi; birey ve birey toplum ilişkilerine değgin düşüncelerin ve kavramların gelişimine koşut gitmiştir.

On dokuzuncu yüzyıl Romantikleri, bireyin değeri adına ses yükseltirken, bir kültür ve entellekt birikimine göndermede bulunuyorlardı. Oysa Osmanlı aydınları, dönemin coşkusuna katılmakla kaldılar. Temeldeki kültürel birikimi enine boyuna incelemeden ondan doğan ilkelerle öğretileri benimsediler. Sonuçların çoğu kere garip olduğu bir gerçek. Teknolojinin gelişimini hazırlayan düşünsel temelleri özümlemeden teknolojiyi, yeni bir kültüre uyarlamak güçtür elbette. Hele bir sanat dalında bu işin üstesinden gelmek daha da güçtür. Türkiye'de romanın tarihi, büyük ölçüde, bu doğrultuda bir girişimdir.

DİPNOTLAR

(1) Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1967, s. 265.

(2) Bkz. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul, 1971, Cilt 1, s. 76. Ayrıca, Agâh Sırrı Levend, *Şemsettin Sami*, Ankara, 1969, s. 63; Füruzan Tökün, Hasan Tevfik'in 1285 (1868) yı-

lında yayımlanan siyasal allegorisi *Hayalet-i Dil*'in ilk Türk romanı olduğunu ileri sürer: «Tanzimat'ın İlk Romanı», *Yelken*, Sayı. 76, 6/63 s. 12-13.

(3) Rauf Mutluay'ın alıntısı. *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, İstanbul, 1970, s. 102.

(4) Bu konunun Türk romanı ışığında işlenişi için bkz. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İstanbul, 1936, s. 131-132; ayrıca, İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz, Cilt 1*, s. 221-229.

(5) Ağâh Sırrı Levend, *Şemsettin Sami* adlı yapıtında şöyle der (s. 64):

«*Dil ve deyiş bakımından kusurlu olmak ve büyük bir sanat değeri taşımamakla birlikte, tiplerin canlandırılması, kişilerin kendi ağızlarına göre konuşturulması yönünden oldukça başarılıdır.*»

(6) Bkz. Cevdet Kudret, s. 77.

(7) Bkz. Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1941, s. 221; Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 247; Sedit Yüksel, ed., Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat, Ankara, 1964, s. V.

(8) Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, s. 10.

(9) Kızı Fitnat'ın muskasına şöyle yazmıştır (s. 88):

«Ben ilk defa Üsküdar'da evlendim. Kocam beni pek çok seviyordu, ben de onu seviyordum. Bir sene beraber yaşadık, sonra bilmem bir münâfık, hakkımda iftira olarak bir fena şey mi söyledi, nasıl oldu? beni tatlîk eyledi.»

(10) Bu devirde eğitim için bkz. Andreas M. Kazamias, *Education and the Quest For Modernity in Turkey*, Chicago, 1966.

(11) Bkz. örneğin Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İstanbul, 1969, s. 75-76, 78-79; ayrıca Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, İstanbul, 1975, s. 16, 21 ve 25. Ahmed Midhat üstüne incelemeler için, bkz. Sevük, I, s. 231-244; Tanpınar, *19. Asır*, s. 265-266, 433-466; Özön, *Türkçede Roman*, s. 187-332 ve geniş kapsamlı olarak Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Ankara, 1975.

(12) Ahmed Midhat'ın oğlu Kemal Yazgıç'ın *Ahmed Midhat Efendi* adlı yapıtından, İstanbul 1940, s. 24-25.

(13) Bkz. Murat Belge. «Türk Romanında Tip», *Yeni Dergi*, 4 (46), 7, 1968, s. 33-36.

(14) Bkz. Sevük, I, s. 223. Ayrıca Özön, *Son Asır*, s. 199.

(15) Özön, *Son Asır* s. 282. Ayrıca Ahmed Midhat, *Hasan Mellah*, İstanbul, 1975, Cilt 2, Kenan Akyüz, ed., Önsöz, s. XIII-XVIII ve ötesi,

(16) Cevdet Perin, «Türk Romancılığında Fransız Tesiri», *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1943, s. 39-50. Bu yazıda Perin, *Hasan Mellah*'ı *Monte Kristo Kontu*'yla karşılaştırarak

«mahallî renk» öğesinden ötürü Batı dillerinden herhangi birinde yayımlansa çok okuyucu bulacağını öne sürer. Öte yandan Cenap Şahabettin, *Peyam-ı Sabah'ta* —29 Kânunuevvel, 1337 tarihli sayıda— yapıtı «âdi bir eser» olarak nitelemiştir: Mehmed Kaplan'ın *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, İstanbul, 1976, s. 430 adlı yapıtındaki alıntıya göre.

(17) Tanpınar, *19'uncu Asır...*, s. 464. Ayrıca bkz. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Tanpınar, Ahmed Midhat'ı bir romancıdan çok bir «okuyucu»ya benzetir ve s. 57'de onun kişilerinin «mankenler» gibi konuştuğunu savunur.

(18) Ahmed Midhat'ın düşüncelerinin derinlemesine bir incelemesi için bkz. Okay, *Batı Medeniyeti*.

(19) Bkz. Orhan Okay, *Beşir Fuad*, İstanbul, 1969, s. 203 vd.

(20) Bkz. Tanpınar, *19'uncu Asır...* s. 455-456.

(21) Bkz. Özön, *Son Asır...* s. 280.

(22) Okay, *Batı Medeniyeti*, s. 184.

(23) Ahmed Midhat, *Henüz On Yedi Yaşında*, İstanbul 1943. s. 105.

(24) Batılı aileyi daha soğuk ve kayıtsız bulur. Onca, Batı'da son derece zararlı bir ahlak gevşekliği vardır. Konuyla ilgili bölümler için bkz. Okay, *Batı Medeniyeti, viz.*, «İlim ve Teknik», «Yaşayış Tarzı» ve özellikle «Kadın ve Aile» s. 222.

(25) Ahmed Midhat, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, Sacit Erkan ed. İstanbul, tarihsiz, s. 10-11.

(26) Okay, *Batı Medeniyeti*, s. 380, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* bölümünden hemen sonra, İstanbul, 1292 (1875), s. 8-10. Metinde Mihriban'ın on dört yaşında olduğu belirtilmiştir. Okay'ın yazısında geçtiği gibi on beş yaşında değildir.

(27) Abdülhak Hamit Tarhan, *Sahra*, 1878, s. 19. Kaplan'ın *Araştırmalar..*'ından alıntı, s. 327-328.

(28) Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, «Romana ve Romancıya Dair Kadın Meselesi», s. 52.

(29) *Felâtun Bey*, s. 81.

(30) Bkz. Şerif Mardin, «Supra-Westernisation vb.»

(31) Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, (1932), İstanbul, 1974, s. 7 ve ötesi.

(32) Örneğin Uşaklıgil, *Kırk Yıl*'a s. 76, 78, 150-152; Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, s. 16, 21, özellikle, yazarın *Nadide* adlı ilk romanının zavallı bir Ahmed Midhat öykünmesi örneği olduğunu açıkladığı bölüm, s. 25. Ayrıca bkz. Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, Ankara, 1954. Dino, bir sonraki kuşak yazarlarının olduğunu söyler, s. 23.

(33) Bkz. dipnot No. 13.

(34) Bkz. Kudret, I, s. 56.

(35) Özön, *Son Asır*'da bu öyküyü «*misyoner propaganda*» olarak niteler, s. 22. Oysa öyküyü dikkatle okusaydı, öyküdeki Rıfat Bey'in kızların Hıristiyan ahlakına aykırı davrandıkları konusundaki görüşleri gözünden kaçmayacaktı. Tanpınar, *19'uncu Asır*, s. 267'de öyküden «*avam-fîribâne bir vak'a*» diye söz ederken daha yerinde bir saptama yapmıştır.

(36) Tanpınar, *19 uncu Asır*, s. 268-270 ve ötesi.

(37) Emin Nihat, *Gece Hikâyeleri*, (Müsâmeratnâme), İstanbul, n.d. (1976) s. 202-207) ve ötesi.

(38) Aynı yapıt, s. 240.

(39) Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, Ankara, 1954, s. 17.

(40) Günümüz romancılarından Selim İleri bu konuyu «Romanı Yazarken» başlığı altında *Türk Dili* dergisinde incelemiştir. Sayı: 306, Mart 1977, s. 245-252.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMANTİK GENÇ

Türk romanının ilk döneminde bellibaşlı iki konu işleniyordu: kölelik, özellikle kadının köleliği, ve üst sınıf gençliğinin Batılılaşması. Bu bölümde özellikle iki yapıt, Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanıyla Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'i incelenecektir; her iki romanda da bu izlekler göze çarpar. Namık Kemal'in yapıtı, Ali Beyi, Avrupalılaşmış, şımarık Osmanlı delikanlısını konu alır; *Sergüzeşt*, Kafkasyalı bir kölenin, Dilber'in yaşamını verir duygusal bir bakışla. Her iki romanda da o dönemin bütün romanlarına yansıyan, topluma duyulan derin düşkırıklığının izleri vardır, bu arada, roman sanatının isterlerine gittikçe daha çok alışıldığının belirtileri de görülür.

On dokuzuncu yüzyıl yurtseveri Namık Kemal'in yapıtları, Batılı roman reçetelerini yeni bir çevreye uygulama yolunda bilinçli çabalar olarak değerlendirilmelidir. Namık Kemal'in edebiyat yeteneği, daha çok şiirde, oyunda ve sayısız gazete yazısında ortaya çıkar; yazar olarak etkinliği ise yapıtlarının teknik ustalığından çok, onlarda dile getirilen coşkudan kaynaklanır. On dokuzuncu yüzyıl Türkiyesinin kusursuz romantik edebiyatçısıdır o; bugün bile şöyle övgüleri hak etmektedir:

«O yıllarda ve hattâ günümüze kadar Nâmık Kemâl'i okumak, tanımak ve duymak âdetâ Türk vatanseveri yetişmenin, Türk milliyetçisi olmanın ilk ve başlıca şartlarından biridir.»[1]

Romanlarından hiç değilse birini, *İntibah*'ı bu incelemede irdelemek gerekir diye düşündük[2].

İntibah, romantik bir tragedyadır. İyi yetişmiş bir gencin, Çamlıca tepesinde karşılaştığı yosma Mehpeyker'e tutulan Ali Beyin öyküsüdür bu. Ali Bey, Mehpeyker'e vurulur, onunla ilişkiye girer ve kendini iyice dağıtır. Annesi Avrupa görenek-lerini öğrenmiş bir köle satın alarak oğlunu bu perişan yaşam biçiminden kurtarmaya çalışır. Ali Bey, önceleri Dilâşûb adlı bu köleyi önemsemez ama sonraları ona doğru yönelir. Mehpeyker olanları öğrenir, eski sevgilisi Abdullah Efendi ile bir olup öç almaya kalkışır. Önce Dilâşûb'a iftira eder, sonra onu satın alır, kıza işkence eder. En sonunda da aracılar kullanarak Ali Beyi öldürmeyi tasarlar. Ali Beye sonuna kadar bağlı kalan Dilâşûb bu tasarıyı öğrenir, sevgilisini uyarır.

Ali Bey polis çağırmaya gider; onun öldürülmesi tasarlanan yerde efendisinin paltosuna sarınmış bekleyen Dilâşûb öldürülür. Ali Bey dönüp olanları anladığında Dilâşûb'a saplanan bıçakla Mehpeyker'i bıçaklayacaktır.

İntibah, Boğaza bakan Çamlıca tepesinin bir betimlemesiyle başlar. Tanpınar, Namık Kemal'in bu lirik betimlemesini «eski moda» bir kaside exordeum'una[3] benzetir. Namık Kemal'in elindeki malzemeyi Batılı bir çerçeveye oturtma kaygısını görürüz bu romanda[4]. Doğaya düzdüğü övgüler, sık sık okura seslenen yazar çıkmalarıyla kesilir; bunlardan yalnızca biri bile, Namık Kemal'in romanında aradığı doğrultuyu örneklemeye yetecektir:

> «Doğu hayalciliğine çok alışkanlığımdan mıdır nedir; gülden bahsettikçe daima bülbülü hatırlarım. Gerçi, hemen bütün divan şairlerimizin iddialarının aksine, bülbülün güle âşık olmadığını bilirim; fakat o zavallı kuşun sevdalı duruşuna baktıkça, mini mini kalbinde büyük bir aşk sakladığına inanmaktan da kendimi alamam. Ama bülbül gerçekten âşıksa mutlaka hürriyetine âşıktır. Çünkü bah-

çelerde, güller arasında serbest serbest dolaşıp tatlı tatlı öterken zavallıyı yakalayıp bir kafese hapsederler. Artık hürriyetini kaybetmiştir; şakımak şöyle dursun, yaşamak bile onun için çekilmez bir yük olmuştur.»[5]

Namık Kemal böylelikle, Divan edebiyatı görenekleriyle ilişkisini kesmek amacı güttüğünün belirtilerini de verir. Onun çabası, «eskilerin beğendiği şekli bırakarak insanlığın incelenmesine çalışmak»tır[6]. Eleştirmenler genellikle romanlarında büyük kusurlar bulmuşlardır[7].

Kurdakul'un görüşü şöyledir:

«İntibah'*ta kahramanların duygusal davranışlarının ağır basması, hareketlerinde inandırıcı olamamaları, özellikle kişilerin ruhsal çözümlemeleri yapılırken dilin yabancı sözcüklerden ve tamlamalardan temizlenmemesi, Kemal'in bu türde XIX. yüzyıl beğenisinin dışına çıkamadığını gösteren etmenlerdir.*»[8]

Romanı kayda değer bulan eleştirmenler, onun çağdaş Türk edebiyatı tarihinde tuttuğu yerden yola çıkarlar genellikle[9]. Namık Kemal, kendisi de romanlarının başarılı olmadığını sezmiştir[10]. Yine de romanında aydınlatıcı birtakım öğeler göze çarpar. Ali Beyin kişiliği, sonraki romanların bir prototipi olacaktır. Mehpeyker ile Dilâşûb da Türk romanında sonraları yeniden ele alınacak kimi özelliklere sahiptirler.

Romanın ana örgüsü, «bir fahişenin genç bir adama duyduğu aşk», birçok Türk eleştirmenin de belirttiği gibi Dumas Fils'in *La Dame aux Camellias*'sından alınmadır[11]. Ali Bey, Mehpeyker'in geçmişini öğrenip de onun aşkını geri çevirince bu aşk nefrete, bir öç alma tutkusuna döner. Ali Beyi yıkıma sürüklemenin yollarını ararken Mehpeyker, sevgilisinin kendisinden yüz çevirip sığındığı Dilâşûb'u da yıkıma sürükler. Roman, temelde Mehpeyker ile Ali Beyin annesi arasındaki çatışmadır, geri planda da Ali'nin ölmüş babasının ruhu görünür. Ali Bey, eylemin öznesinden çok nesnesi durumundadır, etkin eylem, Mehpeyker'in ahlakdışı fiziksel tutkusuyla Ali Beyin

annesinin erdem dolu tinsel aşkı arasındaki çatışmadır. Genç adam çok çalışkan ve saf olarak çizilmiştir, ne var ki onu yıkımına sürükleyecek birtakım kişilik zayıflıkları sezdirilir:

> «Çünkü Ali, sarı benizli, fazlaca sinirli ve kanı oynak bir çocuktu. Karakterinin tabiî bir neticesi olan hiddetini, aldığı iyi terbiye ve gördüğü şefkatli muameleler sayesinde, gerçi yenebilir gibi görünüyorsa da yine aynı karakterin bir başka sonucu olan, herhangi bir şeye karşı lüzumundan fazla, âdeta esirlik derecesinde düşkünlüğü hemen her halinden anlaşılırdı. Her neye merak sarsa, her işini bir yana bırakır, dünyayı unutur, sadece onunla meşgul olurdu. Bir şeyi arzu eder de gerçekleştirilmesinde küçük bir engele rastlarsa, arzusu ne kadar önemsiz olursa olsun, onu gerçekleştirmek için en büyük fedâkarlıktan çekinmezdi. Hattâ ufak bir emelinden meyus olunca günlerce hastalanır; geceleri gizli gizli ağlardı.» (s. 13)

Ali Bey, yosma Mehpeyker'e tutulur tutulmaz ona evlenme teklif eder. Mehpeyker'in aslında dillere düşmüş bir fahişe olduğunu öğrenince, geçirdiği düşkırıklığı ve sarsıntı, hem fiziksel olarak hasta düşmesine, hem de öç ateşiyle yanmasına yol açar. Namık Kemal, bu tepkiyi adım adım gözlemlemiştir

> «Hemen bütün hastalıklar, akşamları daha şiddetlenir. Aşk ise tedavisi çok zor bir hastalıktır. Buna bir de ümitsizlik ilâve edilirse, tedavi daha da güçleşir; âdeta imkânsız hale gelir. Ali Bey'in aşkındaki ümitsizlik safhası da böyle biçimsiz bir zamana, yani geceye rastlamıştı. Tesiri elbette daha şiddetli olacaktı. Aşk ve yeis denilen bu iki üstün kuvvete bir de gecenin vahşi sessizliği eklenince zavallının vücuduna bir ağırlık, kanma bir durgunluk gelmiş, yüreğine müthiş bir kasvet çökmüştü. Nefes alırken boğulacak gibi oluyor; biraz kendini toplıyabilmek için

sarfettiği gayret hiçbir sonuç vermiyordu. İçine gömüldüğü karanlık âlemin gûya her tarafını kâbuslar kaplamış; mütemadiyen üzerine doğru saldırıyordu... Bu kâbuslar arasında Mehpeyker'in hayali ise, melek kılığına girmiş bir şeytan gibi, vicdanına musallat olmaktan geri durmuyordu. Zavallı çocuk, Çamlıca'da geçen o sakin ve tatlı günlerin tekrar geri gelmesi için birkaç senelik ömrünü sevine sevine feda etmeye hazırdı... Fakat heyhat.. Kendini teskin etmek şöyle dursun, sükûnet temennisi dahi, kalbindeki heyecanı bir kat daha şiddetlendirmekten başka bir şeye yaramıyordu. Hislerini tahlil ede ede şu kanaate vardı ki, gönlünde aşk yarası, öyle fikir değiştirmekle, azimle, akıl ve mantıkla tedavi edilemiyecek kadar derin açılmıştı... Mehpeyker denilen o yosmanın sevilmeye değil, şefkatli bir bakışa bile lâyık olmadığını şimdi çok iyi bildiği halde, her şeye rağmen yine her kusurunu affedecek, uğrunda canını ve belki namusunu bile fedadan çekinmiyecek derecede seviyor...

Dünyada kendi durumuna uygun gelebilecek ne kadar vahşi tasavvurlar, ne kadar kara hülyalar varsa gayriihtiyari hepsini birer birer zihninden geçirdi: Ahlâkça düşkün bir kadın olduğu halde, namuslu görünerek kendisini aldattığı için Mehpeyker'i öldürmeyi düşündü... Şimdiye kadar bu kadınla düşüp kalkmış ne kadar erkek varsa hepsini birer birer kıstırıp tepelemek arzusuna kapıldı. Mehpeyker'siz geçecek hayatın tadı tuzu olmıyacağı için intiharı aklından geçirdi. Fakat olan kendisine olacak; kendisi kara topraklar altında yatarken o aşifte yine bildiği gibi fink atacaktı... Velhasıl düşündüklerinin bazısını imkânsız, bazısını da faydasız buldu ve neticede yine hiç bir karara varamadı... Beynine, kalbine, sinirlerine ve iliklerine kadar yayılan müthiş bir ıstırabın tesiri altında, gâh bütün vücudu buz kesilerek tir tir titriyor, gâh ateşler içinde kalarak tepeden tırnağa buram buram ter döküyordu... Vakit öldürmek için gözlerini kapayıp uyumaya çalışıyor,

biraz dalar dalmaz korkunç rüyalar görerek dehşetle uyanıyor, bu defa de, uyanık olduğu halde, az önce gördüğü rüyadaki korkunç şeyler birer hayal şeklinde karşısına dikilmiş gibi görünüyordu...

Sevdaya gerçi hayli zamandanberi alışmış ve onun elemlerinden de ayrı bir haz duymağa başlamıştı. Fakat ümitsizliğin, hele kıskançlığın müthiş azaplarını bu gece ilk defa tadıyor ve bunlara asla alışamıyacağını anlıyordu.

Düşüncelerinde ve emellerinde meydana gelen bu değişiklik süratle benliğini kaplıyor; zavallıyı bedenen ve ruhen müthiş bir çöküntüye doğru sürüklüyordu. Sinirleri çok bozulmuş, eski uysal tabiatından eser kalmamıştı. Bazan gözleri sabit bir noktaya dikiliyor: dakikalarca dalıp dalıp gidiyordu... İştahsızlıktan ve üst üste gecelerce devam eden uykusuzluktan zayıflamış, yüzü sapsarı olmuş, göz kapaklarını kıpırdatacak hali kalmamıştı. Karasevda, bütün şiddetiyle sürüyordu.

Bir tek arzusu kalmıştı. O alçak kadını görerek ne aşağılık bir mahlûk olduğunu hakaretle yüzüne vurmak ve aralarındaki alâkayı kökünden kesip atmak...» (s. 47-48)

Bu bölümde rastlanan ruh çözümleme yöntemi, farklı düşünce yordamlarının garip bir bileşimidir. Bir yandan, bir olasılıklar dizisinin usa vurulmuş bir değerlendirilmesi yapılır ve onlarla bağlantılı olarak Ali Beyin duygularının izleyeceği yol açıklanır ama öte yandan, bu çözümlemenin dayandırıldığı kategoriler çürüktür. Tasımsal düşünme tekniği Fransızcadan kolaylıkla ödünç alınmıştır, ne var ki gerekli kuramsal kategorileri aynı kolaylıkla bulunamamıştır. Ali Beyin içinde bulunduğu ruhsal-zihinsel durumun serinkanlı bir serimini yapmak yerine, bir karabasanı kesip biçer Namık Kemal, çöküntünün patolojik tanımlamalarını yapar.

Öldürme isteği gibi aşırı bir uca kısa sürede varan öç alma tutkusu, Türk romanının ilk döneminde az rastlanır bir öğe de-

ğildir. Ahmed Midhat'ın *Dürdane Hanım*, Nabizade Nazım'ın *Zehra* (1896), hatta Hâlid Ziya Uşaklıgil'in ilk yapıtlarından *Ferdi ve Şürekâsı* (1894) romanlarında kadın başkişinin duyduğu zapt edilmez öç tutkusu, romandaki eylemin tek değilse de başlıca kaynaklarından biridir.

Elizabeth dönemi İngiliz romanına özgü bu buluş, günümüz Türk romanında da kullanılagelmektedir, Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973) ve Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* (1976) gibi güncel romanlarda bile. Ali ve Mehpeyker örneğinde, bu duygunun başı çektiği başka örneklerde de görüldüğü gibi, daha başta aşk, toplumdışı bir aşktır, o yüzden de ihanet eden kişi hak ettiği cezaya çarptırılamayacaktır. İhanet eden yasal bir eş, boşanmayla cezalandırılabilir gelgelelim ihanet eden âşığa verilebilecek daha hafif bir ceza yoktur. Özellikle kadın kişiler söz konusu olduğunda, ihanet ya kadının ya da âşığının ölümüyle sonuçlanır; Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ında Hakkı Celis'in intiharını, Refik Halit Karay'ın *Kadınlar Tekkesi*'nde baldızın intiharını, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) romanının serim bölümünü örnek gösterebiliriz.

Ama Ali Bey, güdülerine uyarak zevklerinden cayacak kadar güçlü değildir; birkaç sayfa sonra onu «adetâ mum alevine tutulmuş bir pervane gibi» Mehpeyker'in evine giderken görürüz (s. 55). Sonunda Mehpeyker'den yüz çevirip onun tuzağı sonucu Dilâşûb'u yitirdiğinde, ağır bir fiziksel çöküntü, ardından daha da ağır bir ahlak çöküntüsü yaşar

> «Fakat ruhu ebediyen hasta, ebediyen sakat kalacaktı. Geçirmekte olduğu ruhî buhranlar, o derece şiddetliydi ki, ölümden kurtuluşunu bir saadet değil bilâkis en büyük bir felâket sayıyordu... Keşke ölüp kurtulsaydı.
>
> Dilâşûb'ta tasavvur ettiği hiyanet, Tanrı kudretine, hâşâ, zulûm isnat edecek kadar imanını bozmuştu. Çılgın bir sevdalı gibi ne yapacağını bilemiyor, biraz avunmak,

bir nebze neşelenmek için aklına gelen her şeye (çareye) başvuruyordu. Az zamanda, içki gibi, kumar gibi, zamparalık gibi, vakit öldürecek, zihni uyuşturacak kötü iptilâlara kendini adamakıllı kaptırmıştı. Hayattan daima şikâyet ettikleri halde, ölümü de hiç bir zaman göze alamayan zayıf kalbli, iradesiz insanlar gibi, içine yuvarlandığı sefahat âleminden kendisi de memnun değildi. Fakat yine de hiç bir gün hiç birinden mahrum kalmak istemezdi. Git gide günlerce kumarhanelerde, haftalarca meyhanelerde, aylarca genelevlerde kalmaya başladı. Ne arkadaşları, ne dairesi, hatta ne de annesi hatırına geliyordu. Hepsini unutmuştu...» (s. 105)

Ahlak düşkünlüğü eğiliminin yanısıra şaşılacak bir saf yüreklilik görülür Ali Beyde. Başlarda Mehpeyker'e evlenme teklif edişi, onun tarafından açıkça reddedilişi toyluğuyla açıklanabilir; hiç değilse böylelikle okur, Mehpeyker'in kişiliğini hiç kuşku duymaksızın tanıyabilmektedir (s. 34-35). Sonraları daha büyük bir suç işler Ali Bey: Dilâşûb'un onuruna kara çalan söylentilerin aslını araştırmadan, tek soru sormadan döver Dilâşûb'u, evden kovar. Sonsuz bağlılıktan bir anda kine geçişi ve kaçınılmaz çöküntüyü hızlandırışı, pek inandırıcı değildir[12]. Aslında Ali Bey, bütünüyle inandırıcı bir kişilik değildir ve çevresinde uyandırdığı sevgiyi hak eder yanı da yoktur hiç kuşkusuz[13].

Ali Beyin tıpkı Felâtun Bey ile Râkım Efendi gibi, *Araba Sevdası*'ndaki (1896) Bihruz Bey ve benzeri roman kişileri gibi, fazlaca abartılı çizilmesi, bu kişilerin bir anlamda bir o kadar «yapay ve zorlama» bir dönemin zorunlu ürünleri olmalarıyla bağlantılıdır. Bütün bu erkek kahramanların babalarının ölmüş olması, dolayısıyla Batı'dan ithal edilen yeni töresel ve toplumsal değerlerle kendi başlarına ilişki kurmaya bırakılmaları da ilginçtir. Ansızın hiç bilmediği bir yöne dönen, tanımadığı bir yolda gerçek bir kılavuzun yol göstericiliğinden yoksun son dö-

nem Osmanlı İmparatorluğu'nun sanki kişileştirilmiş çizimleridir bu kahramanlar. İlk romanlara damgasını basan ortaklaşa tutukluk, yadırgı bir dünyayla nasıl baş edebileceğini pek bilmeyen bu kişilerin giriştikleri eylemlerin ipuçlarını verir. On dokuzuncu yüzyıl kökenli Doğu ve Batı değerlerinin Osmanlı toplumundaki çatışması bugün de bütünüyle durulmuş sayılamaz, «Avrupalılaşmış» Türk'ü, yurtseverlikten uzak bir kişi, ayrıca bir budala gibi görme alışkanlığı günümüzde de sürüp gitmektedir. Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünün suçu da büyük ölçüde bu *züppe*'lere yüklenmektedir[14]. İlk dönem Türk romanlarında Batı kültürünün yüzeyselliği, yapaylığı eleştirilirdi; oysa yakın dönem eleştirmenleri, Türkiye'nin Batılılaşması sorununu bir bütün olarak incelemekten yanadırlar[15]. Ali Bey, on dokuzuncu yüzyıl İstanbulunda üst sınıftan bir delikanlıdır. Gördüğü öğrenim sonucu «on yaşma bastığı zaman birkaç yabancı dil öğrenmiş bulunuyordu» (s. 13). Ama aynı özen, duygusal gelişimine gösterilmemiştir nedense; bu yüzden saftır, kolay kanar. Kırım Savaşı'ndan sonra Avrupa'nın maddi başarısını, kişisel özgürlükleri keşfeden, gördüklerini Osmanlı ortamına uygulamaya çabalayan kuşakla, bütün bir toplumu yansıtır. Bir toplumda iki ayrı değerler dizgesinin aynı anda ve içiçe yürümesinden doğan, Osmanlı pazarında hemen hemen yalnızca lüks olarak tüketilen Avrupa işi mallara düşkünlüğün sonucu ortaya çıkan iktisadi darboğazın ağırlaştırdığı sorunlar, Namık Kemal'in yapıtmda üstünkörü anılır, bunların ciddi tartışması daha sonraki yazarların, Hâlit Ziya Uşaklıgil, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Kemal Tahir'in romanlarında yapılacaktır.

Ali Bey, hiçbir anlamda özgür değildir. Çocukluğunda babasının pedagoji anlayışıyla, bu anlayışın izleriyle kıstırılmıştır; etkiler sürmüş, duygusal eğilimleriyle baş etme yeteneği zamanla körelmiştir; babası da zaten onun hırçınlığıyla çılgınca eğilimlerini bütünleştirme yolunda hiç çaba göstermemiş, bu nitelikleri okuma ve çalışma alanına çekmekle yetinmiştir, bir ölçüde yararlı olabildikleri bir alana. Ali Beyin

yapısında baş gösteren zayıflık hem Mehpeyker'in, hem de annesinin kurduğu tuzaklara düşmesine yol açacaktır. Anne, yalnızca oğlu üstündeki egemenliğini arttırmayı amaçlamaktadır. Dilâşûb'u satın almakla, Ali'nin eve getireceği bir gelinin tedirginliğinden kurtularak oğlunun, cinsel açlığını doyurmasını sağlar (s. 69). Ali Bey haksız yere Dilâşûb'u ihanetle suçladığında, annesi köle kızın satılmasına karşı çıkmaz, oysa «Dilâşûb'un namusundan kendi namusu kadar emindi.» (s. 100). Oğlunun içinde bulunduğu tehlikeli ruhsal durumda, doktorun öğütlerine uyarak böyle davranır. Kısa bir süre sonra oğlundan duyduğu acı sözlerin etkisiyle hastalanıp ölecektir gerçi; ama oğlunun yanlış davrandığı ya da suçlu olabileceği asla kafasını kurcalamayacaktır.

> «Oğlunun bütün hainliklerine ve nankörlüklerine rağmen hanımefendi, uğradığı bunca belâları sırf kendi talihsizliğinden bilmiş; son nefesinde bile ona hayır-ı duâdan geri kalmamıştı.» (s. 107)

Böylelikle babanın başlattığı nazlandırma eğitimini anne sürdürür ve zamanından önce gelişen okullu Ali'yi şımartır.

Tanpınar'ın deyişiyle «Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker'dir.»[16] Yazarın ağzından «dünyada şehvetten başka bir şey tanımayan bu ateşli kadın» diye tanımlanan bir kişiden, beklenmeyecek bir özellik değildir bu[17]. Namık Kemal, tutmaz Mehpeyker'i, sık sık kınamadan edemez. Daha başlangıçtaki betimlemede düşüncesini açıkça ortaya koyar:

> «Kadının adı Mehpeyker'di. Terbiye ve ahlâk bakımından Ali Bey'in tamamen zıddıydı. Alçak ve namussuz bir aileden yetişmiş; daha on dört, on beş yaşına gelmeden rezaletin her çeşidini öğrenmiş; kendini bu yolda yetiştirenleri fersah fersah geride bırakmıştı. On beşini bitirdiği zaman artık profesyonel bir aşifteydi. Bi-

raz okuyup yazma öğrendiği ve hemen bütün vakitlerini İstanbul'un tanınmış aşifteleriyle geçirdiği için şeytanî zekâsı çok gelişmişti. Periler kadar güzel, Haccac[18] kadar dirayetli bir şeytan yaradılmış olsaydı istediği adamı elde edip ona keyfinin istediği şekilde tahakküm etmekte ancak bu yosma kadar maharet gösterebilir veya belki de gösteremezdi.

Son derece şehvet düşkünü olduğu için hoşlandığı erkekleri bin bir cilveyle hükmü altında tutmak ister ve bu işi de hemen daima ustalıkla beceririrdi.

Güzel erkekleri gerçekten severdi; fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; yılan bir adama nasıl sarılırsa bu da öyle sarılmak isterdi; mezar bir vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışır; onun yalnız kendisine mahsus olmasını ister, zavallıya artık dünya yüzü göstermezdi.»[19]

Yani kişisel talepleri açısından Mehpeyker, Ali Beyden pek farklı değildir, Namık Kemal aksini savunsa da. Asıl fark, onun tutkularını uygulamaya koyabilmesi, hiç değilse o doğrultuda adımlar atabilmesidir. Güzin Dino şöyle diyor:

«*Mehpeyker ile birlikte Türk edebiyatında ilk defa olarak kendi öz şahsiyetiyle, kendi sosyal yeriyle ve kendi duygularının anlatımıyla bir kadın kişi ortaya çıkıyor.*»[20]

Mehpeyker, doğal olarak «mülk»ün sınırları dışındadır, toplumdışıdır; o yüzden de öç duygusu bir kere uyanmayagörsün, korkunç bir nefretle dışa vurulur. Ne yazık ki bu kötülüğün hedefi, suçsuz Dilâşûb olacaktır. Namık Kemal, bu noktada toplum üstüne bir yorum yapar, çünkü Dilâşûb'un, fahişenin kötülüğüne kurban gitmesi, Ali Bey ile annesinin Mehpeyker'in tuzağına düşüp onu satmalarının sonucudur. Mehpeyker ile Dilâşûb, birbirini tamamlayan kişiliklerdir. Yine de Tanpınar haklıdır[21]:

«*Dilâşûb, muharririn bütün isteklerine rağmen silik kalır.*»

O, hem psikolojik, hem maddi anlamda toplumun kölesidir[22]. Romanın akışında bellibaşlı bir rolü varsa da psikolojik örgüye bir katkısı yoktur. Mehpeyker, toplumdışı olduğundan zorbalığa kalkışır, Ali Beyin annesiyse, toplumun araçlarını kendi denetimini pekiştirme yolunda kullanabildiği için zorbadır[23]. Dino'nun da belirttiği gibi:

«Ali Bey'in maceralarında bütün olayların temelinde Mehpeyker'in psikolojisinin iki ana unsurları bulunuyor: Sevgisi ve kıskançlığı: Yapıtın yapısı onlardan koşullandırılacaktır.»[24]

Ali Bey, kendisini iki karşıt yöne çeken güçlerce yıkılır. Bir rastlantı sonucu kendisi yerine Dilâşûb öldürülünce, Mehpeyker'i öldürür, kendi de ağır bir bunalım geçirerek ölür. Bunlar olmadan önce, servetini saçıp savurmuş, annesinin acıdan ölmesine yol açmıştır. Kendine bir türlü çekidüzen veremez, olgun bir insanın en önemli niteliğinden yoksun kalır. Duygularının tutsağıdır o; dolayısıyla çevresindeki duygusal yaratıkların bir maşasıdır. Gerçek aşkı tanımaz, aşkın gerçeğiyle düzmecesini ayırt edemez ve ürettiği tutkuların kurbanı olur. *İntibah*, bütün kişilerin ölümüyle, yani kurallara uygun olarak, suçlarının cezasını ödeyen kişilerin ölümüyle, bir tragedya kurgusuyla biter; yalnızca Dilâşûb, Ali Beye âşık olmanın ve köle olmanın ikili ayakbağından kurtulamamıştır. Durumunun acılığı, çizimindeki renksizlikle hafifletilir, iradelerin çatışma alanına adımını atamaz bu yüzden. Namık Kemal'in ilk romanı beceriksiz, acemicedir, çocukçadır. Yine de bu eksikliklerine karşın, kurtulma olanaklarının kısıtlandığı, öyleki duygusal taşkınlığın tek çözüm katına yükseldiği sınırlı bir dünyada yaşayan kıstırılmış bireylerin çizimini göz önüne serer.

Kısaca değinirsek, Namık Kemal'in öteki romanı *Cezmi*, iki ciltlik bir yapıt olarak tasarlanmış, ama yalnızca birinci cildi tamamlanabilmiştir. Romantizmin belirgin damgasını taşıyan bu yapıtın her sayfasında Namık Kemal'in kişiliği görülür[25].

Cezmi, izleksel açıdan, *Les Miserables*'dan yola çıkan[26], tarihî bir romandır. Namık Kemal, tarihsel gerçeği öylesine yakından izlemiştir ki, okura dipnotları düşmekten kendini alamamıştır. Kişiler, *İntibah*'taki[27] kişilerdir yine, bundan öte bir yenilik getirmezler. Namık Kemal'deki hayal gücü kıtlığı, kendi başından geçmeyenleri kurmacayla vermesini engellemektedir[28], bu yoksunluk sonucu *Cezmi*, *İntibah*'ı en azından bazı bölümlerde yaşar kılan özellikten yoksundur.

Türk romanı, büyük ölçüde İstanbul çevresiyle ilgilenmiştir; hele ilk dönemde hemen hemen tümüyle (Namık Kemal' in *İntibah*'ı) bu yönsemeye örnek olmuş, onu yaygınlaştırmıştır. Bol çağrışımlı İstanbul betimlemelerinde Nedim'in (İstanbul'u şiirine konu seçerek, o güne kadar Osmanlı *belle lettres*'inde süren İran şiir saltanatına sırt çeviren bu on sekizinci yüzyıl başı şairinin) başlattığı yeni Divan geleneğinin etkisindedir. Namık Kemal, kendini çağdaş bir kişi olarak görmesine karşın, aydın saraylı geleneğinin ve değerlerinin bir sürdürücüsüdür[29]. Roman kişileri de İstanbul yaşamından alınmalarına ve bu ortama yerleştirildiklerinde aksamamalarına karşın[30], ne Ahmed Midhat'ta bulduğumuz, ne de sonraları daha büyük ölçüde romancı Hüseyin Rahmi Gürpınar'da rastladığımız o halkçı tavrı, roman öncesi dönemin öyküleme anlayışından devralınan o sıcak, doğrudan anlatımı bulabiliriz Namık Kemal'de. İlk dönem romanında ortaya çıkan bu iki ayrı yaklaşıma, günümüz Türk edebiyatında da rastlanmaktadır[31].

İntibah'ın dünyası dardır. Namık Kemal bir ailenin içindeki ilişkileri enine boyuna incelerken toplumun geniş yelpazesini çizmekten kaçınır. Seçtiği ortamın sınırları içinde kalan alan üstüne örtük ve açık birtakım gözlemlerde bulunur. Ona göre, Ali Beyin başarısızlıklarının temelinde duygusal yapısı yatmaktadır; gelgelelim, bir babanın yol göstericiliğinden yoksun kalışıyla bu başarısızlıklar kesenkes bir yıkıma doğru büyür. Aynı şekilde, annesi de oğlu için —bu arada kendi

için de— en doğru sandığını yapmaya çalışmış, nesnel doğruyu gözden kaçırmıştır. Dilâşûb'u bu yolda harcamıştır. Ayrıca Ali Beyin annesinde, egemen bir erkek figürünün dizginleyici ve yol belirleyici güdümü yoktur. Çocukluğunda babası, Ali Beyin yönsemelerini yararlı alanlara çekmeyi başarmıştır. Onun etkisi ortadan kalktığında, oğulda yozlaşma başlar. Namık Kemal, üstü kapalı olarak, bir babanın iyicil güdümünden yoksun kalan toplumun da bu tür bir yozlaşmaya sürüklendiğini anlatmak istemektedir. Mehpeyker ise, daha önce de belirtildiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa etkisiyle türeyen hoppalar sınıfındandır. Onun karşısına Ali Beyin annesi Fatma Hanım, Doğu geleneğine uyan, gençlerin gereksinimlerini karşılayan cariye Dilâşûb'u koyar. Namık Kemal, Dilâşûb'u Avrupa göreneklerine uygun yetiştirilmiş bir kız kimliğiyle çizerek modernliğe öncelik tanımıştır. Kendi kuşağının temsilcisi, yetim Ali Bey, Mehpeyker'in elinde yıkıma sürüklenir; sonunda onu öldürse bile. Romanın sonunda serveti yitmiş, annesiyle sadık kölesi ölmüşlerdir, kendisi de acıdan ölmeye terk edilir. Namık Kemal'in ahlak kaygısı, romanın özgün adından açık seçik anlaşılmaktadır: «SON PİŞMANLIK.» Osmanlı sansürcülerinin baskısıyla Namık Kemal bu adı değiştirmek zorunda kalmıştır[32]. Kemal'in içedönük kahramanı, dış gerçek üstüne sağlıklı yargılara varamaz, böylelikle öteki kişilerle arasındaki bütün bağları yavaş yavaş koparır. En sonunda, yaptığı yanlışın bilincine vardığında, geri dönme yolu artık kapanmıştır.

Sezai Bey'in Köleliğe Karşı Çıkan Çalışması

1889 yılı, Türk romanının gelişimi açısından yeni bir dönemin doğduğunu muştulayan üç yapıtla kapanır: Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık*[33]

ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölünün Defteri*[34] adlı yapıtlarıyla. Gürpınar ile Uşaklıgil'in sonraki dönem Türk romanının «dile getirilişi»ne büyük katkıları vardır, Sezai Beyin yapıtıysa Türk yazınında doğalcılığın (natüralizm) kullanıldığı ilk çalışmadır[35].

Sergüzeşt, üç bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde Dilber'in bir köle gemisiyle anayurdundan, Kafkasya'dan gelişi, İstanbul'da kaldığı ilk evde gördüğü kötü yüz ve başarısız kaçma girişimi işlenir. Sonunda aile, babanın idari bir göreve atanmasıyla uzak bir ile göçmek zorunda kalınca, Dilber harcamaları karşılamak üzere satışa çıkarılır. İkinci bölümde onun Asaf Paşa'nın sıcak aile yuvasında, iyi yüz gördüğü aile ortamındaki yaşamı ele alınır, Dilber, ailenin Paris'te öğrenim görmüş ressam oğlu Celâl'in «oyuncağı» olmuştur. Fransızca öğrenir, hatta *Paul et Virginie*'yi okur. Gençler birbirlerine tutulurlar, gelgelelim Zehra Hanım, yani Celâl'in annesi, bu aşkı öğrenince Dilber yine satılır. Celâl olaydan sonra bir bunalım geçirir, ardından da bir inme. Oldukça kısa olan üçüncü bölüm, Dilber'in Mısır'daki yaşamını anlatır, orada Cevher Ağa adında bir harem ağasının dostluğunu kazanmıştır. Efendisinin sarkıntılıklarına karşı koyunca Dilber'i «ikinci katta günışığına karşı demir pancurları sımsıkı kapalı, soğuk ve karanlık bir odaya» tıkarlar[36]. Cevher Ağa, onu kaçırmaya kalkışır ama tam kaçacakları sırada pencerenin önündeki merdivenden düşüp ölür. Cebinde, ertesi gün İstanbul'a giden gemiye bir bilet olduğunu söyler Dilber'e. Gece tek başına sokaklarda dolaşmayı da tutsaklığa dönmeyi de göze alamayan Dilber, kendini Nil'e atarak «özgürlüğüne» kavuşur.

Uşaklıgil ile Sevük, *Sergüzeşt*'i Namık Kemal'in roman çizgisinde bir yapıt olarak nitelerler, birçok betimleme bölümünde Namık Kemal'den izler bulurlar[37]. Yine de Mehmet Kaplan'ın belirttiği gibi:

«Mâna ve tesir'e önem veren Sami Paşazade'nin, Namık Kemal'de bile kalıntıları devam eden eski klişe ifadelerden kurtulduğu muhakkaktır.»[38]

Roman sanatı açısından daha da önemli bir etki Victor Hugo ve Alphonse Daudet gibi Fransız yazarlarından gelmektedir. Sezai Bey, Daudet'den bazı çeviriler yapmış, kendi öyküler derlemesi *Küçük Şeyler*'de[39] onu, örnek aldığını ileri sürmüştür. Hikmet Dizdaroğlu, «müşahede ve tetkike dayanan tasvirler» bakımından[40] Sezai Beyin Daudet'nin dümen suyunda gittiğini öne sürer. *Sergüzeşt*'in bir «tez romanı» olduğunu ve romana «zamanı aşarak ve bugüne de konuşan insancıl ve sosyal» yapıyı kazandıran öğenin aslında bu «tez» olduğuna dikkati çeker. *Sergüzeşt*'in yanlışlarına parmak basmak, kanımca, görünen köye kılavuzluğa kalkışmaktır. Sezai Bey, ne olay örgüsünde, ne kişi geliştiriminde, ne dil, ne de biçem açısından başarılıdır; çeşitli olanakları bir potada titizlikle yoğurabilme ustalığını asla görmeyiz onda. *Sergüzeşt*, sonraları edebiyat üstüne daha geniş bilgiler edinecek bir gencin alelacele çırpıştırdığı bir çalışmadır. Önemli yanı, romanda gerçekçi öğelerin öne çıkması, Doğu tarzı öykülemeye sırt çevirip Fransız öyküleme sanatına yönelmesidir. Son olarak da roman, bize, *Les Miserables*'dan ya da Sezai Beyin esin kaynağı Alphonse Daudet'nin kimi yapıtından[41] çok, *La Princesse de Clève*'i anıştırıyorsa, bunun yanıtını edebiyatın ve tarihin gelişim süreçlerinde bulabiliriz.

Sezai Beyin romanı köleliğe karşı yazılmıştı. Kendisinin dediği gibi, «'esaret' aleyhinde başlamış ve 'hürriyetine' diyerek son vermiştim[42].» Kölelerin yaşadıkları acımasız koşulları, hor görülüşlerini işlemesiyle roman, sorunun, o çağda yapılan değerlendirilmesine uygun düşer. Oysa Tanpınar, Osmanlı İmparatorluğu'nda kölelere çoğu kere iyi davranıldığını, aslında en iyi evliliklerin cariyelerce yapıldığını savunur. Köleliği hiç tutulacak yanı olmayan toplumsal bir bela olarak kargışlama edebiyatının kökünü Amerikan İç Savaşı'nın Avrupa edebiyat çevrelerinde uyandırdığı izlenimde arar[43]. Mutluay, ilk dönem Türk romanlarında bu izleğin pek tutulmasını, daha işlevsel bir nedenle açıklar:

«Gerçekten normal kurulmuş aile yapısının gizliliklerine müslümanca bir sakınışla sokulmak istemeyen yazarlarımız, kadınsız bir toplumda aşk konularını işleyememek durumunda kalacaklar. Bu yokluğu giderecek iki yol vardır önlerinde ya Müslüman erkeklerini düşmüş kadınlarla ve azınlıklar çevresinde kadınla karşı karşıya getirebilirler; ya da esir kızlarla seviştirebilirler.»[44]

Sezai Bey, kölenin durumunu elbette ki olay örgüsünün karmaşıklığını zenginleştirmede kullanmaktadır, yine de bütünüyle alındığında roman, yazarın ahlakdışı saydığı düzene yöneltilen bir suçlamadır. Sezai Beyin çağdaşı romancı Mizancı Murad Beye göre:

«Filhakika Sergüzeşt *esaretin bizde din-i mübin-i Ahmedî' nin tayin ettiği himâyet ve insaniyet dairesinden çıkıp bazan hissiyât-ı beşeriyyeyi galeyana getirecek derecât-ı mâmeşru'aya vardığını göstererek Türk kavminin necâbet-i tab'ı ve şeriat-ı garranın ahkâm-ı münîfesiyle gayr-i mütenasib olan bu hâl-i esef-iştimâlin cehâlet deryâsının hangi dalgalarından mütevellid olduğunu bildiriyor.»*[45]

Kölelik kurumunu eleştiren Sezai Bey, bir yandan bu kurumu destekleyen toplumu da eleştirir.

Samipaşazade Sezai, romanının ilk bölümünü Hugo'dan uyarlamış olabilir[46]. Romanın öteki bölümleri bir bütünleşme gösterirken ilk bölüm, her ne kadar okurun Dilber'i sevmesini sağlıyorsa da, yapıta önemli bir katkısı yoktur. Yine de Sezai Bey, bize o bölümde kaçınılmaz sonun ipucunu vermekten geri kalmaz. Küçük Dilber, ilk sahiplerinden kaçtığında, gerçek bir kaçışın olanaksızlığıyla yüzleşir:

> «Artık kaçacak... Artık başını alıp gidecek... Çektiği ıstıraplara, yediği dayaklara vücudu artık tahammül edemiyor... Gördüğü hayvanca muameleler, uğradığı sayısız hakaretler ruhunu yaralamış... Ne pahasına olursa olsun bu cehennemden uzaklaşmaya kararlı...

Fakat gecenin ortalığı örten korkunç dev kanatlarının altı öyle mini mini bir yaratık için sığınak olabilir mi?... Kaçacak... Fakat nereye?... Bunu kendi de bilmiyor... Kendisini sürükleyen bilinmez bir kuvvetin sevkiyle bir şeyler arıyacak...» (s. 22)

Demek ki, Dilber'in kişiliğini oluşturan temel öğe, bir karara varamaması, bağımsızca harekete geçememesidir. Yaşamının ağırlığı altında ezilmiştir.

«Mustafa Efendi'nin evinde, eski hanımı ile Tarâvet'in hiddet, şiddet, hakaret ve dayakları bütün cesaretini kırmış, onu kendi gölgesinden bile ürken bir yaratık haline getirmişti.» (s. 36)

Celâl ile birbirlerine tutulduklarında, eyleme geçen Celâl'dir, Dilber onu izler yalnızca. Mısır'da, efendisinin sarkıntılıklarına karşı direnir, ama edilgin bir direnmedir, bu. Sonunda kaçmayı başardığında, yine eyleme geçemez çünkü yapabileceği herhangi bir seçme yoktur [47]. Toplum gibi, doğa da tek başına bırakır onu. Son anlarında bile yazgısını belirleyen katı kayıtsızlıkta bir yumuşama, bir avutma göremez.

«Etrafına bakındı —galiba emanet edeceği bir sırrı, güvenle söyleyeceği son bir sözü vardı— fakat kime söylemeli?... nehir merhametsiz... Ağaçlar hissiz... bulutların arasından sıyrılıp çıkmağa çalışan ay da kayıtsız ve kendi âleminde...» (s. 125)

Ölümü hiç de şaşırtıcı değildir. Sezai Bey kaç kereler onun sonuna ilişkin ipuçları vermiştir okura. Celâl, önce «Kleopatra» sonra da «Jüliet» diye anar onu. İki kadın kahraman da aşk uğruna can vermişlerdir (s. 54, 56). Dilber, köle tacirinin yanında Asaf Paşa konağından ayrılırken, kendi-

ni aşk uğruna canına kıyan bir başka kızın mezarı üstüne fırlatır (s. 79). Mısır'daki evde kapatıldığında şöyle mırıldanır,

«İşte Kleopatra Mısır'da bir odada mahpus.» (s. 119)

Mutluay'ın değindiği gibi onun ölümü, yaşamının beklenir sonucudur:

«Dilber'in intiharı en gerçek sondur. Başka bir ihtimal düşünülemez onun kurtuluşu için. Bu kadar uzak, bu kadar yalnız, bu kadar beceriksiz, bu kadar dayanıksız olduktan sonra bir bilet parçası neye yarar?»[48]

Kölelik kurumu Celâl'i de yıkıma sürükler. O da kendi yazgısına söz geçiremeyen, Batılılaşmış genç adam tiplerindendir. Ama burada hiç değilse ilk kez, bağımsız eylemini engelleyen katı kurallarla savaşmayı göze alan bir kişi çıkar karşımıza. Annesiyle ve amcasıyla konuşmalarında, mevki ya da servet adına yapılan evliliklere karşı Avrupa tarzı evlilik anlayışını, aşk evliliğini savunur[49]. Hatta, amcasını, ana babasından Dilber'le evlenmesine izin koparması yolunda kandırır (s. 84). Ama sonunda, ana babanın töre anlayışına göre, Dilber'in uygunsuz bir eş olacağı, düşüncesi baskın çıkar. Dilber, ondan habersiz satılır. Bunu öğrendiğinde, inmeyle sonuçlanan bir çöküntü geçirecektir (s. 84).

Avrupalılaşmış Osmanlı'nın çiziminde Celâl'e ressamlık uğraşının yakıştırılması çok yerinde bir buluştur. Resim, Osmanlılarda temsil sanatlarının en geride gidenlerindendi belki de. Avrupa tarzı resim yapma eğilimi de Kırım Savaşı'ndan sonra İstanbul'da esen Avrupa moda rüzgârlarının bir parçasıydı[50]. Böylelikle Celâl, Batılı kampa sağlam bir biçimde yerleştirilir. Aslında Sezai Bey, onun «eski bir Romalı» gibi göründüğünü söyler[51]. Bir sanatçı olarak Celâl, yaşamın gözlemcisi olmak zorundadır, sanatı söz konusu olduğu sürece başarılıdır da. Ama Pygmalion söylencesinin tam tersi gerçekleştiğinde, yani dilenci kılığındaki vb. Dilber'e vurulduğunda,

Dilber gerçek kimliğini açığa vurduğunda Celâl ikisine de yıkım getirecek çöküşü başlatmış olur. Sezai Bey, Celâl'deki tutarsızlığın bilincinde gibidir, bir roman kişisine şunları söyletir:

> «Bana öyle geliyor ki, siz galiba resim yapmaktansa Tanrı'nın özene bezene yarattığı canlı bir resme vurgunsunuz.» (s. 80 - 81)

Bu romanda klasik imge kullanımı oldukça ilginçtir. Daha önce de belirtildiği gibi Celâl, eski bir Romalıya benzetilir; Tatar köle taciriyle görüşürken annesinin de yanan bir evden yansıyan kızıl ışıkta bir Roma imparatoriçesine benzediği belirtilir. Burada Dido ile Aeneas söylencesinin Oedipal bir yorumu mu söz konusu acaba? Yazarın, bu söylencenin kimi öğelerine şöyle bir dokunduğu düşünülebilir pekâlâ; yine de onun yapıtını alelacele çırpıştırdığını, metindeki bu malzemenin daha derlitoplu sunulmasını sağlayacak düzeltileri yapmadığını görürüz[52]. Romanda ele alındığı kadarıyla bu göndermeler, yeterince açık seçik değildir. Celâl'in dünyevi aşka kapalı olduğu da belirtiliyor.

> «Fakat Havva kızlarının hiçbirine ciddî surette âşık olmamıştı. Onun bütün aşkı sanatınaydı. Resimden başka hiçbir şeyi sevmediğini daima gururla, bazan sebebini kendi de bilmediği gizli bir yeisle itiraf ederdi. Yalnız; bazan tanrısal bir meşale gibi, geçmiş yüzyılların koyu karanlığını yararak eski Yunan mitolojisindeki aşk ve güzellik Tanrıçasının saltanatlı güzelliğine meftun olduğunu kalbi ara sıra kendisine gizli gizli fısıldardı.» (s. 46 - 47)

İlâhi meşale» imgesi doğrudan doğruya Nizamî'nin *Leyla ile Mecnun*'undan alınmıştır. Sezai Bey, bu imgeyi, değişik bir

anlayışla, Avrupa mitologyasıyla birleştirerek kullanır, Asaf Paşa konağının döşenişinde birleşen Doğu ve Batı beğenisi gibi. Celâl'in dilenci kılığına giren Dilber'e vuruluşu, gerçeklere değil, görünülere gönül veriş özelliğiyle açıklanabilir. Sezai Bey, Dilber'in satılıp da evden ayrıldığı sahnede bu özelliğin altını çizer. Dilber için «taştan bir heykel gibi» der ve ayrıntılara girişir:

> «İnsanı korkutacak kadar uçuk rengiyle bahçenin bir tarafına konulmuş (Venüs) heykeline benziyordu.» (s. 77-78).

Celâl, gerek Paris'teki öğrenimiyle, gerek evinin döşenişiyle klasik imgelere yabancı değildir. Tanzimat döneminin bu üst sınıf konağının döşeniş özellikleri, dönemin kültürel köklerinin Avrupa çeşnisiyle ne ölçüde renklendiğini gösterir, kısaca artık varolmayan bir Avrupa'nın. Zaman, on dokuzuncu yüzyıl sonralarıdır; ama tavır, elli yıl kadar öncenin anakronik bir anıştırmasından öteye gitmez[53]. Sezai Bey, Asaf Paşa'nın evini inceden inceye anlatır:

> «Babası Asaf Paşa, uzun müddet Mısır'da memuriyetlerde bulunarak büyük servet sahibi olmuş; sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a gelmiş; bol para sarf ederek Kadıköyü'nde, Moda Burnu taraflarında bu Avrupa-kârî yalıyı yaptırmıştı. Denizin kucağına yaslanmış gibi duran bu gösterişli binanın sahil tarafı çok güzel manzaralı; kara tarafındaki bahçe ise çınar, kestane, zeytin gibi, insanı düşüncelere ve hayallere sürükliyen koca ağaçlarla doluydu. Bu yüksek ağaçlar, güneş ışınlarını dalgalandıran koyu gölgeleri ve güzellikleriyle, ruhun aradığı huzur ve sükûnu, etrafla pek irtıbatı bulunmıyan bahçeye fazlasıyle veriyordu. Yalının alt katında, bahçeye bakan bir salon, salonda bir büyük mermer şömine vardı. Şöminenin kenarları, mitolojiye ait

ve mermer üzerine kabartma, bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız resmi ile süslenmişti. Ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde de beyaz bir ayı postu göze çarpıyordu. Salonun ortasında Lui XIV. zamanına ait zarif bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler bulunuyordu. Ortada yine o devrin sanat eserlerinden küçük bir yazıhane, kısa konuşmalara, gizli görüşmelere elverişli şekilde, yan yana konulmuş ve birbirine bitiştirilmiş koltuklara benziyen kanepeler; bunların arkasında, odanın köşelerinde, eski madenler taklit edilerek yapılmış mat saksılar içinde, Afrika'ya ve Hindistan'a mahsus, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçekler salonu bir kat daha güzelleştiriyordu. Yerler, sanatkâr ruhlu Türk kızlarının elinden çıkmış, en güzel, en kıymetli Isparta halılarıyle döşenmiş; üzerlerine de en nadir hayvan postları serilmişti. Yaldızlı koyu kırmızı kâğıtlarla kaplı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a muzaffer girişini olanca heybet ve azametiyle canlandıran yağlı boya büyük bir tablo ile Sent-Elen'in sislere ve dumanlara gömülü yalçın kayaları üstünden; şahane bakışlı bir kartal gibi, istilâcı gözlerini Avrupa ufuklarına dikmiş kim bilir neler düşünen Napolyon I. nin heybetli resmi salona tarihî bir dekor çeşnisi veriyordu.» (s. 47 - 48)

Asaf Paşa da tıpkı Napoleon gibi Mısır'da büyük başarı kazanmıştır ve o da, Avrupa ufkuna dikmiştir gözlerini. Konağı, Avrupalı İstanbul'a bakan Asya tepelerinde, Moda'dadır. Moda yöresi bugün de modası geçmemiş bir yöredir. Asaf Bey ile karısı, neyin yararlı olduğu konusundaki geleneksel görüşlerin kıskacındadırlar, bu yüzden de Celâl'in Dilber'le ilişkisini öğrendiklerinde gösterdikleri tepki, onlardan beklenilen tepkidir. Asaf Bey şöyle der:

«Mümkün değil olmaz öyle şey... Biz onun terbi-

yesine, öğrenimine bu kadar çalıştığımız ve kendisine istikbal sağlayacak zengin bir evlenme hazırladığımız halde bütün bu gayretlerimizi... oğlumuzun istikbalini, her şeyini şimdi iki paralık bir cariyenin işten kirlenmiş ellerine mi teslim edeceğiz? Bu mümkün değil...» (s. 71)

Celâl'de ciddi bir hastalığın belirtileri görülmeye başlandığında, annesi düşüncesizliğine yanarken babası kararından dönmez:

«Analık şefkat ve muhabbetinin dayanılmaz etkisi altında Zehra Hanım, asaleti de, zenginliği de, hepsini unutarak cevap verdi:

— Hayır, paşa, hayır... Öyle unutacak gibi değil... Önce ben de gelip geçici bir heves sanmış ve kızı evden uzaklaştırmıştım... Şimdi anlıyorum ki çok büyük hata etmişim... Ben evlâdımı bir fikre, bir inada kurban edemem... O olmadıktan sonra bana asaletin, ikbalin ne lüzumu var?... Ben yine Dilber'i getirteceğim...

Kocası metin ve azimli bir sesle son sözünü söyledi:

— Ah şu anneler. Çocuklarının istikbalini hep onlar körletir... Sen emin ol ki, bu yine küçük bir heves, sebatsız bir emel, geçici bir arzudan ibarettir... Istırabı da sadece bu geceye mahsustu ve geçti... İşte hepsi o kadar... Sen şimdi işe yeniden başlamak istiyorsun. O senin bileceğin şey... Fakat ben katiyen razı değilim... Celâl'in bu çılgına göz yumup bunca yıllık hanedanımızın içine bir halayık parçası sokamam...» (s. 90)

Celâl'in ana babası, toplum kurallarını gözetme çabası yüzünden kısıtlı kişilerdir, ama Celâl kendisi de o ortamın bir ürünüdür. Dilber'i yitirmenin acısını umutsuzca çekerken bile sokakta karşılaştığı, ona çok benzeyen bir kadınla konuşma yürekliliğini gösteremez:

«Hiçbir hareketlerini gözden kaçırmıyarak arkalarından gitmeye başladı... Fakat çocukluğunda aldığı ilk kuvvetli terbiye gereğince; kadınlara, daha doğru, daha yerinde bir deyimle, milletin namusuna saygı duygusu, kafasında öylesine köklenmişti ki, o cinnet anında bile, yanlarına daha fazla yaklaşmaya cesaret edemiyor; içinden gelen şiddetli arzuya rağmen: 'Biraz durunuz.' diyemiyordu... Eğer o değilse uğrıyacağı hayal kırıklığından, gerçekten o ise duyacağı büyük sevinçten ürküyor; öyle büyük heyecanlara dayanacak takatı olmadığını anlıyordu...» (s. 104)

Romantik suskunluğu, onu çağdaşlarından ayırır, onlara karşıt düşürür. Romanın başlarında Sezai Bey, kadınların İstanbul sokaklarından ne büyük kalabalıklarla karşılaştıklarını işler. Asaf Paşa'nın yeğeni der ki:

«— Sokağa çıkmak caiz değil ki... İki paralık mahalle kadınları ciğeri beş para etmez birtakım serseriler insanı sokağa çıktığına çıkacağına bin kere pişman ediyorlar.» (s. 60)

Romanda yazarın bakış açısı tepedendir. Dilber, kişilikli sayılamayacak bir köledir. Yapıta Asaf Paşa'nın ailesiyle renkli yerel kişiler, sözgelimi arabalı vapurda Asaf Paşa'nın yeğenlerini çileden çıkaran kadınlar, ya da hasta Celâl'le kısa bir konuşmaya girişen genç çiftçi gibi tipler egemendir[54]. Dino, bu sınırlı görüş açısını romanın zayıflığında en büyük etmen olarak görür.

«*Ne Celâl Bey ne de Sezai Bey konak dışı çevreler içinde olup bitenlerden haberdar değillerdi; onun için Sezai Bey ne mevzuunu genişletebilir, ne de Celâl Beyi psikolojik bakımından zenginleştirebilirdi.*»[55]

Geniş kapsamlı bir bakış açısının romanın vazgeçilmez bir öğesi olduğunu ileri sürmek yanlıştır, kuşkusuz. Bu yapı-

tın aksaklığı belki de insan kişiliğini kavramadaki çapsızlığıdır. Ne de olsa oranlardır önemli olan, ölçek değil. Romancı titiz ve yetenekliyse, Jane Austen'in kanıtladığı gibi, küçük bir sahne de pekâlâ yeterli olabilmektedir. Güzin Dino, *Sergüzeşt*'in realist bir romandan öte realistik bir roman olduğu yargısını verir (a.g., s. 151). Öteki eleştirmenler de bu kanıyı paylaşırlar, romanda romantik ve gerçekçi öğelerin karışık kullanımından örnekler getirirler[56]. Pek yeni sayılmasa da[57] kölelik sorununun açıkça işlenmesi, Celâl ile Dilber arasında gelişen bir aşk ilişkisi bağlamında ele alınması, o dönem için gerçekten çarpıcıdır. Kişiler arasındaki psikolojik etkileşimin dile getirildiği yerler, yazarın belki de gerçekçilik tanımına en yakın düştüğü en başarılı bölümlerdir. Celâl ile Dilber arasındaki aşk doğal bir akış izler, en azından Dilber'in kararsızlığı yüzünden usulca büyür. Kapalı bir toplumda bu tür bir aşkın sözünün edilmesi bile ikisini de yıkıma sürükler. Celâl, içini dolduran varlığı yitirmenin acısına katlanamadığı için bir inme sonucu ölür. Bir olasılıkla Osmanlı toplumundaki «aydını» simgelemesi amaçlanan Dilber'se[58] Mısır'da bulduğu özgürlüğü kullanamadığı için Nil sularında ölümü arar. On dokuzuncu yüzyılda Mısır, Hidiv'in yönetimini Sultan'ın yönetimine göre, daha gevşek bulan huzursuz Osmanlı aydınlarına bir sığınak sayılıyordu[59]. Dilber'in intiharıyla roman başladığı gibi biter, bir su kıyısında.

Sergüzeşt, köleliği hem dar, hem geniş anlamda ele alan bir romandır. Romanda her kişi, en önemsiz kişiler bile, toplumsal konumun getirdiği kısıtlamalarla karşı karşıyadır. Dilber ile Celâl, tıpkı Talât ile Fitnat gibi, ölüme sığınırlar, toplumsal baskılardan kurtulmanın tek geçerli çözümünü ölümde görürler; oysa Celâl'in ana babası, yeğenleri ve romanın öteki kişileri, toplumdaki konumlarının zorladığı dış baskılar yüzünden özgür davranamamaktadırlar. Özel kölelik durumu, her kişinin kendi yazgısını benimseyişindedir. Dilber, özgürlüğün olanaklarıyla baş edemediği için ırmağa atar kendini; benliği, özgürlüğün sunabildiği seçme haklarını algılamaya

bile hazırlamamıştır, onu. Aynı şekilde Celâl de, en aşırı bunguluk anında bile sokakta karşılaştığı kadınla konuşamaz. Babası, aile onuru vb. konusundaki sarsılmaz görüşünü yumuşatmaktansa, oğlunun ölmesine göz yumacaktır. *İntibah*'ta içten yıkılan Ali Bey gibi bu kişilerin hepsi, baskı yoluyla benimsetilen değerlere iç dünyalarında da bağlı kalarak başka başka yazgılara sürüklenirler.

Bu romanların hiçbirinde başkişi amacına ulaşamaz. Ali Bey, doyurucu, romantik bir ilişki ararken kendisini seven üç kadının ölümüne yol açar. Dilber'in Celâl'e beslediği romantik aşka aile karşı çıkar, ama Dilber'in ölümü kölelik kurumunun işlevidir. Başarısızlıklar, değişik nedenlerle açıklanır. Ali Beyin başarısızlığı, kişisel zayıflıklarına bağlanır, yine de sorumluluğun birazı annesine ve Mehpeyker'e yüklenir. Suç, onun duygusal yanının usunu alt etmekten alıkoyacak, koyabilecek bir kılavuzun eksikliğinde aranır. Dilber, kendisini köle durumuna iten toplumca yıkıma uğratılır. Toplumun verdiği cezayı kendi eliyle gerçekleştirir. İki durumda da yazarlar, toplumdaki önemli haksızlıklara parmak basmaktadırlar. Trajiği daha dolaysız gibi gelen Dilber'in sorunu, aslında daha kolay çözümlenir olandır. Ali Bey türünden kişilerin temsil ettikleri ahlak bunalımı, o dönemin edebiyatında toplumun ruh durumunu yansıtır; sonunda Abdülhamit'in 1908'de tahttan indirilmesiyle doruğuna varan bunalımın. Namık Kemal'in yurt sevgisini işleyen oyunu *Vatan Yahut Silistre*'nin (1873) kahramanı İslâm Bey, inancını ve yurdunu savunmaya savaşan kahraman savaşçının simgesidir, yazarın gözünde. Bu oyunu yazdığı için hapse düşen Namık Kemal, hapiste *İntibah*'ı, çağdaş gencin gerçekçi bir çizimini yapan romanını yazmıştır. 'Yazarın kahramanlık ideali ile güncellik tutkunluğu arasındaki kopuklukta, İmparatorluğu çöküntüye sürükleyen yolu kolaylıkla izleyebiliriz.

DİPNOTLAR

(1) Fethi Tevetoğlu, *Ömer Naci*, İstanbul, 1973, s. 27.

(2) Öteki romanı *Cezmi*, yalnızca birinci cildi yayımlanan tarihsel bir romandır.

(3) A.H. Tanpınar, *Namık Kemal Antolojisi*, İstanbul, 1942, s. 25.

(4) Bkz. Güzin Dino, *La Genèsse du Roman Turc au XIXe Siècle*, Paris, 1973. *İntibah* ve Türk edebiyatındaki önemi açısından yapılmış en irdeleyici, en yetkin inceleme.

(5) Namık Kemal, *İntibah*, İstanbul, 1973, s. 7.

(6) *İntibah*, Baha Dürder'in önsözü, *Roman Anlayışı*, İstanbul, 1971, s. 16. Yapıt, Abdülhamid rejiminin edebiyat anlayışına ters düşmektedir. «*O istiyordu ki, edebiyat yine eskiden olduğu gibi, millî hayata karşı gözlerini kapamış bir halde kalsın! Fenalıkları, yaraları görmesin!*» s. 125. Mehmet Fuad Köprülü. «Bu Günkü Edebiyat», *Millî Edebiyat*, İstanbul, 1342 (1924), s. 120.

(7) Necip Fazıl Kısakürek şöyle diyor: «*Namık Kemal.. romana girerken ne yaptığının bile farkında değildi.*» *Namık Kemal*, İstanbul, 1966, s. 274. Tanpınar ise şöyle yeriyor yazarı: «*Filhakika bütün romanlarda bir kalp sıcaklığını ifade eden tek kelime yoktur.*» *19'uncu Asır...*, s. 389. Dizdaroğlu'nun görüşü de aynı doğrultuda: «*Hayatın derinliklerine inecek ve onun teferruatlarını verecek sabır onda yoktur.*» *Namık Kemal*, İstanbul, 1955, s. 24. Bombacı'nın görüşü: «*Yazılış şekli gösterişli, tekerrür eden, anlatış bol; metaforları abartmalı; ağdalı eski Osmanlı yazıyla Hugo'nun renkli yazısının tuhaf bir karışımı.*» *La Letteratura Turca*, Firenze, 1969, s. 428.

(8) Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi*, İstanbul, 1975, s. 23.

(9) Örneğin Mehmet Kaplan, *İntibah*'ın gerçeklere yaklaşımı ve soyut olayları betimlemeyişiyle yeni bir edebiyatın temelini oluşturduğunu ileri sürüyor. *Namık Kemal*, İstanbul, 1948, s. 204. Güzin Dino da romanda gerçekçi edebiyata bir yönelişi kabul ediyor, yine de ona göre: «*İntibah'ın ilk kısmı her ne kadar hakikate uygunluk bakımından edebiyatımızda elde edilmiş bir neticeyi temsil ediyorsa da ikinci kısmı macera romanlarını hatırlatan bir çapraşıklık içinde, gerçekte ihtimali az olan olaylarla doludur ve burada gerçek zorlanmıştır.*» *Tanzimattan Sonra*. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 94, 1959, s. 7 ama, «*Türkiye'de ilk çözümleme romanı*»dır İntibah, *La Genèsse...* s. 78. Öte yandan Halit Ziya'nın bu konudaki düşüncesi bambaşkadır: «*Namık Kemal... garp romanına yaklaşabilmekten ziyade*

teşbihlerle, ziynetlerle dolu eserinde şark hikâyeleri usulüne bağlı kalmıştır.» Halit Ziya Uşaklıgil, *San'ata Dair*, Cilt III (Türk Şair ve Edipleri), İstanbul, 1955, s. 149.

(10) Tanpınar, *Makaleler*, s. 230.

(11) Bkz. Baha Dürder, *Namık Kemal'in Romanları*, İstanbul, 1940, s. 33. Dürder, Ali Bey'i Armand Duval'e; Mehpeyker'i Margaret Gotier'ye; Abdullah'ı ise Kont'a benzetmektedir. Oysa Tanpınar, Abdullah'ı Balzac'ımsı bulduğunu söyler, *19'uncu Asır*... s. 391. Kısakürek, İbrahim Naci Dilmen'den duyduklarını aktarır: *İntibah'ta oluşan entrika, nazariye olarak Victor Hugo'nun Le roi s'amuse'ündeki bir olaya benzemekte*, ama zayıf bir öykünme olarak kalmaktadır, *Namık Kemal*, s. 277.

(12) Kanıtları gözden geçirmeden birini mahkûm etme davranışına *Bir Gün Tek Başına* adlı romanda da rastlarız

(13) Bkz. Murat Belge «Türk Romanında Tip», *Yeni Dergi* 4 (46), 7/1968, s. 35.

(14) Örneğin bkz. Attilâ İlhan, «Solun Gerisi», *Hangi Sol?* Ankara, 1976, s. 256 - 257.

(15) Örnek olarak bkz. Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, 1976.

(16) *19'uncu Asır*, s. 387.

(17) *İntibah*, s. 33.

(18) Zalimliğiyle ünlü Irak valisi.

(19) *İntibah*, s. 27.

(20) *La Genèsse*, s. 96.

(21) *19'uncu Asır*, s. 388.

(22) Ali Bey başlangıçta kendisine ilgi göstermeyip ana oğul tartışmaya başladıklarında evin hanımına yalvarır: «*Beni bir an önce bu evden uzaklaştırın!*» *İntibah*, s. 81.

(23) Bkz. *İntibah*, s. 68 - 69. Bu bölümde, evde bir gelin yerine bir cariyenin dolaşmasını yeğlediğini açıkça dile getirir. Cariye her zaman baştan savılabilir, ama bir eş sürekli bir engeldir onca.

(24) *La Genèsse*, s. 96.

(25) Dürder, *Namık Kemal'in Romanları* s. 59; ayrıca, İbrahim Dilmen, «Namık Kemal'in Romancılığı ve Romanları», *Namık Kemal Hakkında*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1942, s. 123.

(26) *19'uncu Asır*, s. 392.

(27) Kudret, *Türk Edebiyatında* Cilt. I, s. 97.

(28) *Namık Kemal Antolojisi*, s. 25.

(29) *La Genèsse*, s. 67 ve 127 - 128.

(30) Dilmen, «Namık Kemal'in Romancılığı ve Romanları», s. 125.

(31) İki gelenekten de önemli yazarlar çıkmıştır. Ahmed Midhat ile Hüseyin Rahmi Gürpınar çizgisini sürdürenler arasında Osman Cemal Kaygılı ile Orhan Kemal'i sayabiliriz; Namık Kemal çizgisindeyse Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Selim İleri ve Adalet Ağaoğlu gösterilebilir.

(32) Kudret, *Türk Edebiyatında,* Cilt I, s. 128.

(33) Gürpınar'ın verimli romancılığı, daha sonraki dönem kapsamında incelenmelidir; yazar, 1930'lara kadar ürün vermeyi sürdürmüştür. Yapıtlarında, günlük sorunları ince bir alayla dile getirir.

(34) İlgili alt bölüme bakınız.

(35) İlk Amerikan doğalcı romanlarından Stephen Crane'in *Maggie'* si ve *A Girl of the Streets* (1893)'ten daha erken bir tarihte.

(36) *Sergüzeşt,* s. 118 - 119.

(37) Bkz. *Edebî Yeniliğimiz.* Cilt I, s. 250 ve Uşaklıgil, *Kırk Yıl,* s 185. Nedense Sevük burada, Hakkı Tarık Us'un yapıtında ileri sürdüğü savlara değinmemiştir. Bkz. *Ahmed Midhat'ı Anıyoruz,* İstanbul, 1955, s. 75. «*Bu romandan tam 13 sene sonra, Sami Paşazade Sezai'nin 'Sergüzeşt'i çıktı. Orada da konağın oğlu Celâl konaktaki cariye Dilber'le sevişir. Tıpkı Osman'la Nergis gibi. Orada da Dilber (esirciye kaldırıldı) Nergis gibi. Orada da Dilber Mısır'a gider. Ahmed Midhat'ta mağaraya kapanıyor. Mısır'da da Dilber bir harem ağası sevecek, Ahmed Midhat'taki Mesut Efendi gibi.*»

Cevdet Kudret, Cilt. I, s. 107'de aynı şeyleri söyler: «*Sergüzeşt, edebiyatımızda esaret ve insan ticareti üzerine yazılmış eserlerin en ünlüsüdür. Kimi sahnelerde Emin Nihat'ın* Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti *adlı hikâyesinin etkileri seziliyor;* Sergüzeşt *adı bile oradan alınmış olabilir.*»

(38) Mehmet Kaplan, «Sergüzeşt Romanı», *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar,* İstanbul, 1976, s. 381.

(39) Özön, *Son Asır,* s. 215.

(40) Hikmet Dizdaroğlu, «Edebî Portreleri: Samipaşazade Sezai», *Varlık,* Sayı: 383, Haziran, 1952, s. 17. Bu görüş, Agâh Sırrı Levend'in görüşü doğrultusundadır. Bkz. *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzımat Edebiyatı,* İstanbul, 1934, s. 300.

(41) Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* önsözü (1892).

(42) Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt,* İstanbul, 1970. İkinci Basım'a önsöz, s. 8.

(43) *19'uncu Asır,* s. 268 - 270.

(44) Mutluay, *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı,* s. 128.

(45) Mizancı Murad, *Edebiyatımızın Nümune-i İmtisâlleri, Peyam-ı Sabah,* 11 Teşrin-i Evvel, 1889, sayı, 66, s. 650. Emil'den alıntı; «Mizancı Murad Beyin Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri», *İst.*

Üniv. Ed. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 19, 10/71, s. 119-143.

(46) *Türk Dili* dergisindeki bir incelemesinde Kenan Akyüz, romanın ilk bölümündeki Dilber ile Victor Hugo'nun *Sefiller* romanındaki Cosette arasında kimi benzerliklere dikkati çeker, Dilber'in hanımı ile Mme. Themardier arasında da benzerlikler bulur. Bkz. Kenan Akyüz, «Sergüzeşt Romanı Üzerine», *Türk Dili*, 5 (55), 4/56, s. 417-421.

(47) *Sergüzeşt*, s. 84: «İnsan haklarından mahrum bir köle.»

(48) *XIX. Yüzyıl*, s. 129.

(49) *Sergüzeşt*, s. 62 ve 82.

(50) Bkz. *19'uncu Asır*, s. 99.

(51) *Sergüzeşt*, s. 106.

(52) A. Ferhan Oğuzkan, *Sami Paşazade Sezai*, Ankara, 1954.

(53) On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı reform düşüncesinin (Namık Kemal dahil) on sekizinci yüzyıl felsefesindeki kökleri konusunda bkz. Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought*, Princeton, 1962.

(54) Bkz. *Sergüzeşt*, sırasıyla 59 ve 93 ff.

(55) Güzin Dino, «Samipaşazade Sezai Beyin *Sergüzeşt* isimli romanında gerçekçiliğin payı», *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, sayı 3-4, 1954, s. 145.

(56) Hikmet Dizdaroğlu'na göre, yapıtta romantik yan ağır basmaktadır. «Edebi Portreler», *Varlık*, sayı 382. Oğuzkan ise Sezai Bey'in gerçekçi öğelerden daha çok yararlanmayı denediğini ve yapıtın hem romantik, hem gerçekçi olduğunu söyler, s. 9, *Samipaşazade Sezai*. Tanpınar'ın gözünde *Sergüzeşt*, ilk dönem Osmanlı romancılarının meslekleriinde ne kadar acemi olduklarını en iyi gösteren bir üründür.

«... *İyi okunmadığı için bu ilk nesil romancılarının en olgunu gibi gösterilen Samipaşazade'nin Sergüzeşt'inde aynı acemilikleri daha açık olarak görürüz. Sergüzeşt'te Erenköy'deki köşkün salonu, bu salondaki resimler —Fatih ve Napolyon resimleri!—, anne, baba, kızkardeş ve erkek çocuğun bu salonda gece oturuşları, insana ister istemez lisan metodlarının o herkesi meşgul eden levhalarını hatırlatır. Bu dikkatlerimize kadınlı erkekli hayatın yokluğunu, tanışma ve sevişmenin kafes arkasından veya mektupla olduğunu, bütün bunların ferdi hayatta yarattığı eksiklikleri ilave edersek ve harici âlemi tasvir hususunda dilin ve göz san'atlarının yardımından mahrum olduklarını tekrarlarsak ilk Türk hikâyesinin şartlarını saymış oluruz.*»

(57) Bkz. dipnot 43.

(58) Bkz. Dino, *DTCF Dergisi*, s. 140.

(59) Bkz. E. E. Ramsaur, *The Young Turks*, (Mehmed Murad'ı inceleyen bölüm, s. 41-44).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHMED MURAD'IN İDEALİZMİ

İlk dönem Türk romanında egemenlik kuran kof mirasyedi kahramanlar arasında, Mehmed Murad'ın *Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı?* (1891), adlı yapıtının kahramanı, kuraldışı biridir. İdealist, ileriyi görebilen bir kişidir o, tasarıları geçerlilik kazanmasa da hiç değilse, umutsuz bir çağda umudu elden bırakmayan bir örnek kişidir.

Romanda Mehmed Murad, yaşadığı toplumu üç bölümde, sırasıyla yönetim, aile ve askerlik kurumları açısından eleştirir. Bu eleştirilerin yerleştirildiği çerçeve, karmaşık bir aile yapısıdır. Mansur, yüzyıllar boyunca Cezayir'de yaşamış bir Osmanlı ailenin oğludur. Cezayir, Fransız kolonisi haline geldiğinde, Fransa'ya tıp öğrenimi yapmaya yollanmıştır. Roman, onun öğrenimini bitirip İstanbul'a ayak basmasıyla başlar. Mansur, amcası Şeyh Salih Efendinin yanında kalır ve orada Cezayir'de birlikte büyüdüğü akrabası Zehra ile karşılaşır. Mansur, bir devlet dairesinde doktor ve tercüman olarak işe başlar.

Şeyh Salih'in iki karısı vardır. İkinci karısının hain kardeşi Raci, öteki mirasçıları aradan çıkararak bütün serveti kız kardeşinin çocuğunun almasını sağlamayı tasarlamaktadır. O bu tasarısını olgunlaştırırken, öte yandan Şeyh'in kızı Sabiha, Mansur'u baştan çıkarma çabalarıyla yapıta romantik bir alt örgü getirir.

Romanın sonunda Raci, konağı yakar ve niyetinin kötülüğünü kavrayan Mansur'ca cezalandırılır.

Son bölümde, Zehra'ya gerçekten âşık olduğunu kavrayan Mansur, onunla evlenir. Sonra da Rus Savaşına (1878) gönüllü katılır. Ne var ki, sözünü sakınmazlığı yüzünden Suriye'ye sürülür, orada hastalanır, karısından ve küçük oğlundan uzakta ölür.

Hem ütopik, hem yol gösterici bir romandır bu; Mansur'un, imparatorluğun durumu ve bu durumu düzeltme yolunda atılması gereken adımlar konusundaki görüşlerini ileri sürdüğü bölümler özellikle çarpıcıdır. Yurda dönen bir gencin bakış açısından[1] romancı, zamanının sorunlarını atak bir dille eleştirir.

Türk aydınları, hiç kuşkusuz yazarın kendisini yansıtan roman kahramanının tutumunu modası geçmiş bulduklarından, Mehmed Murad'ın bu son derece ilginç romanından ilgilerini esirgemişlerdir. Mizancı Mehmed Murad da çizgidışı biridir, Sivastopol Gimnaziumu'nu bitirdikten sonra İstanbul'a gelen, Türkçesi yetersiz, gözlerini yüksek ereklere dikmiş bir delikanlı[2]. Tarihçidir, *Mizan* gazetesinin yayıncısıdır *(Mizancı,* diye anılması bu yüzdendir), mesleğini yürütürken bazı dönemlerde Sultan'a danışmanlık yapmış, bu arada «millî roman» diye adlandırdığı yapıtını yazmıştır.

Murad Bey için edebiyat, hem ulusal hem de ahlakçı olmalıdır. Şöyle yazar:

«Bir eser edebi sayılabilmesi için okuyucunun böyle şeyler mümkün demesi de asla kâfi değildir. O şerefe nail olacak eser, zahiren (görünüşte) usul ve kavanin-i belagata (güzel anlatım kaidesi) tamamen muvafık (uygun) olmakla beraber, hissiyat-ı necibe-i milliyeden (millî duygu) birini olsun tahrik etmeli, ekseriyete göre bir ibret göstermeli, mütalâa eden insana ya kendisini yahut komşusunu hikâyenin entrikası içinde gösterip tanıtmalı, her gün şahidi olduğumuz halde önem vermeye akıl edemediğimiz harekât ve sekenata (tavırlar ve

hareketler) ehemmiyet kesbettirecek (kazandıracak) şekil ve suret vermeli, hayra müteellik ise (güzelle alâkalı) imrendirip incelemeye sevk etmeli, değilse iğrendirip nefret ettirmelidir.»[3]

Bundan ötürü yapıtında özyaşamdan kaynaklanan bölümlerdeki ağır ahlakçı havayı yadırgamamak gerekir[4]. Onun roman kişilerinin çizimindeki başarısını, biraz da yetişmesine katkısı olan Rus duyarlığına bağlamak yerinde olur. Rusya, birçok bakımdan Fransa'dan daha yakın bir kan bağı içindedir Türkiye'yle; dolayısıyla o dönemin Rus romanları, Türk romancısına yardımcı olabilecek birçok içgörü getirebilecek niteliktedir.

Hiç kuşkusuz bu roman, çeşitli yönleriyle *Sergüzeşt*'ten de, *İntibah*'tan da, hatta sonraları yazılan *Zehra*'dan da[5] daha gerçekçi bir çalışmadır. Mehmed Murad'ın kişilerinde psikolojik bir derinlik vardır; bu kişiler, bir ölçüde düşüncelerini değiştirebilecek kadar esnektirler de. Dürüstlük, Mansur'un başarısı için yeterli bir güvence değildir, ne var ki çıkarcılık da öbür kişileri başarıya ulaştırmayacaktır. Yazar, olacakların doğal bir yol izlemesine izin verir, Mansur Beyin ahlakçılıkta ulaştığı doruk, kitabın sonunda uğradığı fiziksel çöküntüyle gölgelenir. Aslında kitabın son bölümleri —Sultan'a düzülen övgüleriyle— belki de en az inandırıcı bölümlerdir. Okur, kötülüğün üstün geldiğini, romandaki kişilerin birbirlerini yalnızca yüreklendirdiklerini tam olarak anlamasa da sezer; onun sezgisine bırakılmıştır, her şey. Yine de roman boyunca insan ilişkileri gerçekçi bir düzeyde işlenmiştir. Yaşanan olaylar, kişilerin gözünden, onların önyargılarıyla verilir ve yazar, bu göz tanıklığı tekniğini kullanırken zaman zaman kişilerini romanda dolaştırmada acemilik çekse de (sözgelimi Sabiha'nın Mansur'la çalışma odasında görüştüğü sahnede Mehmed Murad, Zehra ile sırdaşı Fatma'yı, bu konuşmaya kulak misafiri olabilmeleri için bahçeye çıkarır) bu kopukluklar fazla göze batmaz, hatta teknik açıdan yararlı bile sayılabilir. Romanın daha başında okur, on dokuzuncu yüzyıl

sonu İstanbulunun kozmopolit dünyasına balıklama dalmak durumundadır. Mansur, daha önce görmediği bir İstanbul'a, «sıla»ya dönmektedir. Geminin güvertesinde, gözleri ufka dikili durur bir süre. İlk fiziksel tepkiyi yabancı elçiliklerin Büyükdere'deki yazlıklarından söz edildiğinde gösterir[6]. Onun şaşkınlığı, romanın «ulusalcı» yaklaşımı konusunda bir ipucudur aslında. Amerikan misyoner okulu Robert Kolej'in Rumeli Hisar burcunu taçlandıran yapılarını görünce yurtseverlik duyguları kabarır[7]:

«*Hiç tereddüt etmeden, bunun, Hazreti Fatih'in yüce adını takdir için ve millî şükranı ifade etmek üzere inşa olunduğuna hükmetti*»[8]. O yapının bir Amerikan misyoner kolejine ait olduğunu öğrenince de şaşıp kalır.

Mansur'un İstanbul toplumunun örgütlenişi karşısında hemen şaşkınlığa kapılması, kişiliğinin uzlaşmaz yanlarını ele veren bir göstergedir. Kendi düşüncelerinin ille de doğru olduğu varsayımı, onu kesin kararlar vermeye götürür. Amcası, konağında onlarla birlikte kalması için direttiğinde, şöyle düşünür:

> «Burada kalmaklığım için fazla ısrar var. Lâkin ben kat'î kararımı bozabilir miyim? Tuttuğum yolun daha ilk basamağında bir zigzag icrasını irtikap edecek miyim? Hayır, bu olamaz.» (s. 78)

Mansur'un devlet düzeninin düzeltilmesine ilişkin düşünceleri de en az özel huyları kadar susturulmaz türdendir. Fransa'da gördüğü öğrenimin izlerini üstünden atmadan İstanbul'a ayak bastığında, Paris'e gitmiş alışıldık Osmanlı gencinin yapay davranışlarıyla düzmece bilgiçliği görülmez onda[9] tam tersine, İmparatorluğun sorunlarını, onların çözümünü yepyeni, derin bir kavrayış coşkusuyla dolup taşmaktadır. Günlüğünün ilk sayfasına, Çiçero'nun «*Salus imperi sunna lex esto*» (sic) sözünü yazmıştır (s. 48). Kendini, yaşamını

ulusuna adamıştır. Bu adanma, tıp alanında, hükümet işlerinde, eğitim dalında ve romanın sonlarına doğru örnek çiftliklerde çalışmasına yol açacaktır, yine de asıl amacı, modern yöntemler aracılığıyla, özellikle eğitim reformu yoluyla devlette reforma gitmektir. Mansur, ahlaksızlığın ağır bastığı bir dünyada erdemli kişilerin yazgısını, yani yanlış anlaşılma yazgısını paylaşan yüceltilmiş bir roman kişisidir[10]. Romanın adından da anlaşılacağı gibi Mansur'un konumu oldukça karmaşıktır: O, yeni bir düzenin turfanda yemişi midir, yoksa yalnızca eski düzenin bir artığı mı? Osmanlı oyun ve deneme yazarı Teodor Kasap şöyle diyor:

«*Fransız ahlakı başka, Müslüman ahlakı başka. Onlarda iyilikten sayılan ahlakın belki de üçte ikisi bizde zarar vericidir.*»[11]

Mansur'un eğitim reformu konusundaki görüşlerinin yarattığı şaşkınlık kısa sürede alaylara hedef olmasına yol açar. Raşit şöyle der:

«*Bu çocukta Müslümanlık kalmamış. Bu, adeta Fransız olmuş Hafazanallah.*» *(s. 167)*

Asıl ironi, Mansur'un Panislamist olmasına karşın Mehmed Murad'ın dönemin koşullarını gözeterek Osmanlıcılık akımına kapılanmasıdır[12]. Mansur başkalarının başarısızlıklarına katlanamaz, kendi koyduğu davranış kurallarından yan çizemez. Çalıştığı devlet dairesinde küstah bir Fransızla karşılaştığında terbiyesizlik saydığı bir davranış yüzünden onu tokatlar (s. 107). Sabiha, boşa giden onca entrikadan sonra aşkını açıkça ilan ettiğinde, Mansur, sert bir sesle şöyle açıklayacaktır, duygularını:

> «Ben vücûdumu aileye vakf edemem. Çünkü vücûdum devlet hizmetine vakf olunmuştur.» (s. 185)

Sezai Beyin Celâl'i ile, Namık Kemal'in Ali Beyine hiç benzemeyen bir başkişi vardır, karşımızda. Mansur kararlı-

dır, yetkindir, kendini adamıştır. Gelgelelim romanın bitiminde o da ölür; toplum kurbanı öbür roman kişileri gibi. Üç örnekte de temel etmen, özbenliğe tutkuyla abanmadır. Mansur bir dava adamıdır, ama duygusuzdur; dürüstçe konuşmasından ötürü acı çeker sık sık. Kendi sözlerinin yarattığı etkiyi fazla ciddiye almaz gibidir, doğan olumsuz sonuçları yiğitçe kabullenir. «*Ona göre her gün ya iyi ya kötü olabilir.*» (s. 148)

Romanda, Mansur'un psikolojik ya da ideolojik gelişimi izlenmez ama Mansur'la Zehra gitgide birbirlerine âşık olduklarının ayrımına vardıklarında, romantik bir gelişim görülür. Ana amaç, Mansur'un son dönem Osmanlı toplumu konusundaki düşüncelerini ve eleştirilerini sergilemektir. Mehmed Murad, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki *layiha* geleneğine bağlı kalarak[13] sergileme ve eleştiriyi bir arada götürür; romanı ne More ile Butler'ın İngiliz geleneği doğrultusunda tam anlamıyla «ütopik», ne de Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ındaki gibi «diyalektik»tir. Mehmed Murad, eleştirilerle çözümlerini kapsayan bir doku aracılığıyla bir yandan duyuma seslenirken bir yandan da açıkça didaktik olan amacını gerçekleştirebileceği bir gereç bulma peşindedir. Gerek anlatımındaki yetersizlik, gerek inançlarındaki katılık, kesin bir başarıya ulaşmasını engeller, ama, incelikli kurgusuyla, mekânların ve kişilerin çizimindeki durulukla, İstanbul'daki çağdaşlarının yapıtlarıyla rahatça kıyaslanabilir bir roman ortaya koymuştur.

Cevdet Kudret'in belirttiği gibi, Murad'ın ilgileri sırasıyla devlet yönetimi, aile ve askerliğe yöneliktir[14]. İlk iki konu, metinde belli aralarla ele alınır. Mansur, İstanbul'a geldikten sonra, Fransa'dan aldığı tıp diplomasıyla doktorluğa başlar, bu arada bir hükümet dairesinde tercümanlık da yapar. Çok geçmeden yerel bakım merkezlerinin yetersiz olduğunu görür[15], ama Mehmed Murad, devlet dairelerinde çalışan memurların kusurlarıyla daha çok ilgilenir, anlaşılan daha iyi bildiği bir konudur bu. Mansur'un işyerinde geçirdiği

ilk gün, o günlerin bürokrasisini eksiksiz bir biçimde göz önüne serer:

«Mansur, Babıâli'deki memuriyetinden henüz bir lezzet alamamıştı. Lezzet yoktu, fakat bir çok ızdıraplar, ye' isler baş göstermişti.

Mansur daireye giderken memur olduğu kalem odasında, kalem efendilerinin hepsini birer 'işe memur' addetmişti. Bunun için kendisi de vazifesinin neden ibaret olduğunu kalemin reisi bulunan sakallı mümeyyizden sormuştu.

Ayrıca bir vazifesi olmadığı, tercüme ve yazıdan bir iş çıkınca diğerleri arasında kendisine de verileceği cevabını almıştı.

Akşama kadar bekledi. Kendisine bir iş göstermediler. Çoktan beri oraya devam edip kıdem kazanmış olanların da işsiz olduklarını görüyordu.

Yalnız onu görse. Oturdukları resmî makamda perva sızca sütlâç, muhallebi, yemek, şerbet, kahve, sigara içmek, bol bol esnemek bâzen ikişer ikişer kol kola olarak oda dışarısındaki aralıkta gezmek... Meşguliyetleri hep bu yolda idi.

Mansur bu hâlin sebebini araştırmaya başladı. Kalemdeki çalışmanın her gün öyle geçtiğini, bu hâlin yalnız o güne mahsus olmadığını hayretle öğrendi. Tabiî olarak kalemin vazifesini, hâl ve mevkiini, kâtiplerin lüzumunu ve tayin sebeplerini tahkik etti. Gördü ki kalemde mümeyyizden başka bir mütercim ile kayıt memuruna lüzum var, geri kalanı tamamen fazladır.

Mansur zannetmişti ki, odadaki otuz kâtibin otuzu da lâzım, her birinin vazifesi ve mesuliyeti ayrıdır. Halbuki efendilerin yirmi yedisi kendi başlarına, vazifesiz, mesuliyetsiz 'maaşlı müdavimler' idi. Kendisi de onlardan olacaktı.» (s. 97 - 98)

Bu konuya sonra yeniden döner ve insan emeğinin boşa harcandığından, bu aylıkların bütçeyi nasıl sarstığından söz eder. Şöyle bir reformdur düşündüğü:

> «Kaleme alınacak her efendi muhakkak muayyen bir resmî vazife ile mükellef olmalı. Diğer taraftan yüksek mekteplerden şehadetnâmesi olmayanları kapıya uğratmamalıdır. Bununla hem devletin istifadesi temin edilmiş olur, hem de ümmetin çocuklarına karş: büyük bir iyilikte bulunulur. Çünkü böyle bir usül gençleri rüştiyeden kapı çıraklığına değil daha büyük mekteplere sevkedecektir.» (s. 246-247)

Mansur için İmparatorluğun bütün sorunlarının anahtarı eğitimde, gereğince uygulanacak eğitimdedir:

> «Vatan evlâdına bilgiler vermeli, bu bilgilerin güzel kullanılmasını göstermeli.» (s. 157)

Ulusal kişiliği, başarıya ulaşma niteliklerine sahip, İslam'ın gelecekteki önderliğini üstlenebilecek biri olarak tanımlar: «Eksik olan, yalnız Maariftir.» (s. 177) Eğitim, rüşvet ve cehalet sorunlarını çözümleyecek, devlet memurlarının Avrupa'yı örnek almalarını sağlayacaktır (s.243-245). Mansur çiftliğine sürgün gittiğinde, köylülerin yararlanmaları için örnek bir çiftlik kurmaya başlar. Bu *modus operandi*'yle Tolstoy'un Levin'ini anımsatır. Levin gibi o da «haklı bir fikrin meyvesini vereceğine inanır.»[16]

Romanda gelişimin büyük bölümü ikinci bölümde odaklanmıştır. Mansur'un amcasının evindeki aile içi ilişkilerle, Mansur ile Zehra arasında gittikçe güçlenen aşk bağı, içiçe işlenir. Bu arada Mehmed Murad, çizdiği kişileri, Osmanlı toplumunun değişik açılardan kınanması yolunda kullanır. Mansur ile Zehra'yı yani ideal kişileri, bu iki başkişide tiksinti uyandıran, çevirdikleri düzenlerle onların nefretini kaza-

nan daha önemsiz kişileri karşılaştırarak bir kıyaslama yapar. Mansur ile Zehra sokaklarda, Kâğıthane'de sergilenen aşk oyunları karşısında renkten renge girerler. Zehra, bu ahlak gevşekliği karşısında ürkmüştür:

> «Ah bu ne kadar rezalet, ne kadar ayıp! Müslümanlık âdâbı nereye gitmiş? Babalar, analar, kardeşler buna nasıl tahammül ediyor? Hiç olmazsa bunu hükümet men etmeli, değil mi?» (s. 115).

İsmail Beyin başka arabadaki bir hanımla cilveleştiğini görünce şaşkınlığı büsbütün artar, oysa İsmail Beyin karısı, duruma hiçbir tepki göstermemiştir (s. 191 - 192). Mansur da İsmail'in tutumuna içerlemiştir, iki kere onunla yanyana görülmekten utandığını söyler İsmail'e[17]. Yine de Mansur'un romandaki asıl karşıt tipi Raşit'tir; Salih Efendinin ikinci karısının beş para etmez kardeşi. Ailenin mirasını kardeşinin çocuğuna bıraktırma yolunda çevirdiği düzenler onu şantaja, cinayete, iğfale, zehirlemeye, kundakçılığa sürükler. Romanın en canlı bölümünün bu olduğunu ayrıca belirtmeye gerek yok. Biraz şansın, biraz da kendi girişiminin yardımıyla Mansur sonunda, Raşit'in karanlık işlerini öğrenir; giriştikleri kavgada Raşit boğularak ölür. Ne yazık ki, bu arada Salih Efendinin evi yanmış, kızının namusu lekelenmiş, ilk karısıyla oğlu öldürülmüşlerdir[18]. Bu olaylar sırasında, Mansur ile Zehra, ayrı ayrı birbirlerini sevdiklerinin bilincine varırlar, ama duygularını açığa vurmayı ertelerler. İdealist yapısına uygun olarak Mansur, Zehra'ya duyduğu aşkı ülkesine duyduğu sevgiyle karıştırmıştır. «Alter Ego» başlıklı güncesine şöyle yazar:

> «Ah Zehra! Din ve devletime sadık kalarak, kendi imkânlarım içinde fedakârca çalışacağım bir sırada erkeklerden ziyade nümune alınacak bir misal görmeye muh-

taç bulunan Müslüman hanımların hallerini islâh etmeye kendini vakfetmiş bir can yoldaşı olarak seni yanımda görmek en büyük emelimdi.» (s. 191 - 192)

İyi ki Fransızca yazılan bu günceyi okumayı başaran Zehra da bu yurtseverce yakarışı karşılıksız bırakmayacak yapıdadır. Mansur'a yıldırım çarptığında —görüyorsunuz kitapta yok yok— Zehra ona şöyle seslenir:

«Sen yaşayacaksın, Mansur... Benim için, vatanın için, fikrin için yaşayacaksın.» (s. 317)

Zehra kararlı, bağımsız bir insandır. Bir Fransız subayının evlenme teklifi üstüne Cezayir'den ayrılmıştır; evlenmeye kalkışan erkekler konusundaki düşüncelerini açıkça belirtir:

«Kocayı şu çapkınların içinden seçmek icap etmeyecek mi? Allah göstermesin.» (s. 146)

Kendisine en uygun kocanın Mansur olduğunu fark edince büyük bir tedirginliğe kapılır; çocukluğundan beri onu itici bulmuştur. Yine de yavaş yavaş Mansur konusundaki görüşlerini değiştirir, sonunda onunla evlenir. O, Mansur'un dişisidir romanda, Mansur'u niteleyen şaşmaz moral özelliklere sahiptir. Romandaki karşıtı Sabiha'nın bir buluşma evinde çalıştığını keşfettiğinde, şaşmaz ahlakıyla şaşkınlaşır:

«Ortalarında, beyaz yeldirme ile örtülü vücudu doğrulmuş, kalın namaz beziyle örtülü başı yükselmiş bir halde put gibi dikilmişti.

İffet ve ismete, namus ve haysiyete sahip bulunmasının ve hakka dayanmasının nuruyla parlayan bir heybet ve azamet Zehra'nın üzerinden akıyordu.» (s. 231)

Zehra, yeğeni Sabiha'nın karşıtıdır demiştik. Ta baştan, Sabiha, dünya nimetlerine, cinsel tatlara düşkün biri olarak çizilmiştir.

> «Gözünün bakışında zekâ ve metaneti gösterir bir hal görememişti. Aksine 'İşte ben böyle güzelim'i ima eden bir gurur vardı.» (s. 72)

Sabiha, Mansur'u baştan çıkarma yolunda başarısız bir girişimde bulunduktan ve daha sonra kendisi baştan çıkarıldıktan sonra, yazar, iki kadını karşılaştırır:

> «Biçare bebek Beşer vücudundaki hayvanca hislere insaniyetin galip gelmesini te'min için kazanılması lâzım olan edep ve fazilet sermayesinden bu kadar muhterem ana ve baba sayesinde sende biriken hisse, senin için ancak bir dakikalık muhalefete kâfi gelebildi. Halbuki o muhterem ana ve baba, dadı ve mürebbiye, on dokuz seneden beri seni, bu çok lüzumlu sermayeye sahip kılmak üzere durmadan çalıştıklarına inanmışlardı. Sen, ondokuz yaşında bir bebeksin. Ya senin validen? O da elli yaşında bir bebek değil mi?
>
> Sana Zehra'ya benzemen tavsiye olunmuştu, Zehra... Anasız, babasız büyümüş Zehra, senin yerinde olsaydı, acaba, yalnız bu kadar mı kuvvet ve metanet gösterecekti? Üzerine bir ordu gelse ırz ve edebini muhafaza edebilmekten ümidini keser miydi? Acaba yalnız 'Aman Beyefendi şimdi birisi gelir' demekle iktifa, yahut o sözü ağzına almaya tenezzül eder mi idi?.» (s. 218)

Sabiha'nın çalışma odasına gelip aşkını açıklaması, Mansur'a onu paylama olanağını verir. Zehra, aşkının karşılıksız kalacağına bir türlü inanmayınca Mansur, ona, şunları demek zorunda kalır:

«Beni ölünceye kadar sevecek olan hanım, Göksu çayırı ile Kâğıthane yollarında rastgele çapkınların edepsizliklerini kabul edemez, arabaya atılan kâğıdı açıp gülerek okuyamaz. Benim hürmet ve muhabbetimi hak edecek olan bir hanım öyle yarı çıplak, yarı giyinmiş bir halde asılsız bir hastalık bahanesiyle vücudunu sererek hayvanlığını tahrike çalışmaz.» (s. 186)

Bu konuşmayı duyup Mansur'un evlenmeye niyeti olmadığını öğrenen Zehra, büyük bir üzüntüyle kendini «kuru yapraklar» üzerine atar. O gece ağzına yemek süremez. Oysa Sabiha Hanım,

«Sofrada yemek yedikten başka gece sandalla mehtaba çıkmağa bile istekli olmuştu.»[19]

Sabiha, yangının ertesi günü, kendi zayıflığına kurban giderek ölür:

«Zengin, itibarlı, güzel, fitraten iyi olan bu kızcağız, terbiye noksanının kurbanı olarak dehşet verici azaplar içinde gitti, mahvoldu. Benzeri bütün kızlara ibret verici bir misalden başka bir şey bırakmadı.» (s. 290)

Mehmed Murad, son olarak, ordu konusunu işler kısa olan son bölümde. Romanın akışında Mansur ile Zehra aşkının işlevselliği, bu bölümün sonradan eklendiği izlenimini vermektedir. Bu bölümün öteki iki bölüm gibi enine boyuna geliştirilmediği ortadadır; bu açıdan, *Sergüzeşt*'in son bölümünü andırır. Bu bölümde Mehmed Murad'ın yurtsever duyguları canlı bir anlatımla dile getirilir. Mansur'un Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesine karşı çıktığı için haksızlığa uğradığını öğreniriz ve yazarın da çizdiği kişinin görüşlerini paylaştığını çıkarsayabiliriz (s. 399). Yazar, ikinci derecedeki

kişilerinden birine —Zehra'nın sırdaşı Fatma Hanım'ın Mansur'a yazdığı mektupta— Sultan Abdülhamid hakkında şunları söyletir:

> «Bunca hizmetlerin şerefi kime aittir, tahmin edebilir misiniz? Yalnız bir zâta, Âlî, mukaddes, pek mukaddes, bir zâta yâni henüz tahta cülus eden yeni Padişahımız, velinimetimiz efendimiz hazretlerine aittir. Uyku ve istirahatini, feda edip gece gündüz daima isabetle çalışarak muhterem ümmet için selâmet ve saadet yollarını açmaya gayret ediyor. Himmet ve yüce gayretleri meşkûr olsun Mübârek vücutlarını himmetlerine muhtaç olmuştur.» (s. 341)

Ama Sultan görkemli olsa da ordu görkemli değildir. Mansur, cepheden yazdığı mektupta şöyle der Zehra'ya:

> «Zehracığım Karadağ'dan gelen askeri bir kere görsen, harp görmüş Osmanlı askeri ne demek olduğunu anlarsın... Üzerlerinde elbise var, ama asker elbisesini andırır bir şey yoktur. Renkleri bozulmuş, biçimleri değişmiştir. Baş örtülerinin fese benzer yeri kalmamıştır. Ayaklarında çarık, bellerinde kuşaklar, peyda olmuş. Bütün levâzımı bu kuşaklardadır.» (s. 330)

Mehmed Murad, Balkan Yarımadası'ndan çekilmek zorunda kalan donanımsız Osmanlı birliklerini böyle kınamamaktadır. 1878 Osmanlı - Rus Savaşı, Türk romanının bu ilk döneminde ele alınan birkaç tarihsel olaydan biridir. Mehmed Murad burada, savaş durumunu, ordunun yoksulluğunu eleştirme adına kullanmaktadır. Halid Ziya'nın *Bir Ölünun Defteri* adlı romanında aynı savaş, ölümle benzetme kurma adına kullanılacaktır. Uşaklıgil, çatışma sahnelerini, birliklerin cepheden geri çekilişini, yaralıların bakımını inceden

inceye anlatacaktır. Mehmed Murad'ın öğreticilik savı yüzünden romanı, ordunun durumunun incelenmesiyle sınırlanmıştır. Son bölümde Mansur'a örnek bir çiftlik de kurdurtur yazar. Sonunda Mansur, Arap eyaletlerine sürülür. Zehra ile oğlu da ardından gelirler. Mansur hastalanır, ölmeden önce Zehra ile oğlunu İstanbul'a yollar. Eğiticilik uğraşını Ahmed Şünûdi'ye bırakmıştır. Mehmed Murad, büyük bir olasılıkla, Sultan'a bağlılığını kanıtlamaktadır böylece, ama bu bağlılık sonucunda sonraları Devlet Şûrası üyeliğine getirilmiş ve yazar olarak adı lekelenmiştir. Nitekim romancı kişiliğinden çok dönek kişiliğiyle anılagelmiştir[20].

Romanda çok sayıda önemsiz kişi vardır, hain Raşit, Mansur'un aydın dostu Ahmed Şünûdi ve Raşit'in, ihtiyarın parasına konmak için Salih Efendiyle evlenmeye razı ettiği zayıf kardeşi Müzeyyen (s. 134 - 135). Mehmed Murad, onları birbirleriyle karmaşık bir dizgede dengeleyerek kendi inancını açığa vurmak ister; ona göre, iki çeşit insan vardır, eskiler *turfa*'larla, yeniler *turfanda*'lar[21]. Roman, eskilerin egemenliklerini sürdürdükleri dünyada geri kalan yeni insanlarla biter. Bu anlamda gerçekçi bir roman sayılabilir, iyinin utkusu üstü kapalı olarak geçiştirilmiş, açıkça belirtilmemiştir. Son sayfalarda Sultan'a düzülen övgüler, çağdaş okura, sansüre göz kırpma olarak görülebilir. Belki de yazar içtendi bu konuda; yani gerçekten o da Mansur Bey gibi «devlet i ebed-müddet'in saadet ve ikbal günlerinin şerefle gelmiş bulunduğundan» (s. 345) hiç kuşku duymuyordu. Belki de romanın Türk edebiyatçılarınca benimsenmemesinin nedeni de budur. Yahya Kemal Beyatlı, Mehmed Murad'ın,

«*Mizaçca mütelevvin bir adam olduğu halde ilk yazılarından son yazılarına kadar dâima muhafazâkâr bir zihniyette*» göründüğünü söyler[22].

Panislamizm düşüncesine bugün de rastlanmaktadır Türkiye'de. Ne var ki, Mehmed Murad'ın romanı bu noktadan öte, bize son dönem Osmanlı toplumunun canlı, inandırıcı

bir çizimini getirdiği için aydınlatıcıdır. Gerçeklik söz konusuysa, bu roman, Namık Kemal'in karmaşık dünyasından da Samipaşazade Sezai'nin yarım yamalak dünyasından da daha tanıdık, çok daha anlaşılabilirdir. Sık sık melodrama kayar roman ve Mehmed Murad okurunu gıcıklamaktan kaçınmaz; Sabiha'nın Mansur'u baştan çıkarmaya kalkıştığı sahnede gördüğümüz gibi. Mehmed Murad romancı değildi; ama bu ürünü öyküden roman olmaya yakın bir yerdeydi. *Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı*'da öğreticiliğin olanca ağırlığı gözlemlenebilir, Mansur Beyin davranışlarında gerçek bir inanmışın katılığı göze çarpar, öyleyken bu öğreticilik tutkusunun ve katılığın arkasında, sorunları hiç değilse olduğu gibi görebilen ve romanına yansıtabilen bir gözlemcinin duru bakışı seçilebilir. Çözüm yolu ve savunucuları, en az onları pusuda bekleyen ahlaki ve entelektüel yozlaşma kadar önemli ipuçları verirler. Mansur'un, Ahmed Şünûdi ile yaptığı konuşmalar, Afrika'da örnek bir okul kuruşu, coğrafya bakımından Suriye çölünün kıyısında kurulmuş Arap saraylarını anımsatıyor; Emeviler döneminin genç saraylıları, bu saraylara çekilerek, inziva içinde inanç ve ulus kavramlarının gerçek anlamını gerektiği gibi öğrenmeye yollanırlardı. Eskiye dönük bir imgeyle Mehmed Murad da Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'te yaptığı gibi Mısır'ı gösterir okura. İmparatorluğun bu yarı özerk bölgesinde uygulanmaya başlanmış yeni gelişmeleri anımsatmak ister. Bir ölçüde Ahmed Şünûdi'yi andıran reformcu Jamal ad-Din Afghani'nin etkisi, Azhar bölgesinde bile görülmüş, Muhammed Abdu «İslam'ın gerçeklerini çağdaş düşüncede yeniden dile getirmek» amacıyla[23] özünde Mehmed Murad'ın eğitim programından pek farklı sayılamayacak bir reform programı başlatmıştı.

Mehmed Murad, Osmanlı bürokrasisi için belki de geçerli saydığı reform olanaklarına üstü kapalı değinir. Sakınganlığı yüzünden, daha önce ele aldığımız bölümlerdeki tutumunu sürdürür, diyeceklerini açıkça demez. Onu çağının yazarlarından ayrı düşüren sonraki yıllarda ününün lekelenme-

sine yol açan, yine bu sakınganlığıdır. Mehmed Murad, T.S. Eliot'un Prufrock'unun zaafı içindedir, «yararlı olmaktan hoşnut»tur. Oysa İmparatorlukların çöktüğü dönemlerde, lanetli bir niteliktir, bu.

DİPNOTLAR

(1) İran edebiyatında İbrahim Bey'in *Seyahatname*'si ile sonraki dönem Türk edebiyatında Kemal Tahir'in *Esir Şehir* üçlüsündeki kahraman.

(2) Bkz. Bursalı Mehmet Tahir Efendi, *Osmanlı Müellifleri, Cilt III*, s. 106-107, İstanbul, 1975. Ayrıca Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında...* Cilt I. s. 125.

(3) Mehmed Murad, *Mizan*. Abdullah Uçman alıntısı: «Mansur Bey ve Düşündürdükleri», *Fikir ve San'atta Hareket*. Cilt 7, Sayı 79, 6/12, s. 65.

(4) Sevük'ün çözümlemesine göre:

«Romanın kahramanı Mansur Bey biraz da Murad Beye benzer: Yalnız o Cezayir'de yetişti. Rus istilâsı yerine Fransız istilâsını gördü. O da Fransız liselerinde okudu, o da Murad Bey gibi İstanbul'a geldi. İstanbul'daki amcasının sayesinde hariciyeye girdi. Mansur Bey de Murad Bey gibi ataktır, tenkidler yapıyor, lâyihalar veriyor. Bu yüzden o da Murad Bey gibi resmi vazifelerinden çekilmiştir. Yalnız romanın müellifi gazeteciydi, romanın kahramanı doktordur.» İ.H. Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 247. Romanın 1972'de Latin harfleriyle basımını hazırlayan M. Ertuğrul Düzdağ, kapak yazısında Mehmed Murad Beyin «Sıvastopol Gymnasium'den mezun olduğunu belirtiyor. Acaba bu okul, Fransız modeline göre mi eğitim veriyordu?

(5) Levend de bu görüşte, *Tanzimat Edebiyatı*, s. 318.

(6) *Turfanda mı, Yoksa Turfa mı*, İstanbul, 1972, s. 7.

(7) Şimdiki Boğaziçi Üniversitesi.

(8) *Turfanda mı*, s. 10.

(9) Yazarın yerdiği bir tip, *Turfanda*, s. 245.

(10) Sevük, *Turfanda*, s. 48.

(11) Teodor Kasap, «Kitap Modası», *Hayal*, 24.1.1874. Baha Dürder'den alıntı *Roman Anlayışı* s. 12.

(12) Ahmet Şünûdi ile tartışması, s. 172. Şünûdi belki de panislamcı Afghani'yi temsil etmektedir. Mehmed Murad sonraları Paris'e kaçmış, orada kısa bir süre jöntürklerin önderliğini üstlenmiştir.

(13) Mehmed Murad'ın reform konusunda Sultan'a sunduğu *layiha* dikkate alınmamış, Murad, bu olaydan sonra Avrupa'ya kaçmıştır. Bkz. Yahya Kemal Beyatlı, *Siyasî ve Edebî Portreler*, İstanbul, 1968, s. 61 - 69.

(14) Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında, Cilt I*, s. 126 - 137.

(15) *Turfanda*, s. 85.

(16) Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, New York, 1961, s. 352. *Anna Karenina*, ilk olarak 1817'de yayımlanmıştı. Büyük bir olasılıkla Rus edebiyatı etkisindeki Mehmed Murad bu yapıtı okumuş ve yarı-otobiyografik Mansur kişiliğini Tolstoy'un Levin'inden esinlenerek yaratmıştır. Tolstoy'un çiftliğinde çocuklar için bir okul açışı gibi (William K. Wimsatt, Jr. ve Cleanth Brooks, *Literary Criticizm*, New York, 1957, s. 465.), Mansur da Kuzey Afrika'da böyle bir okulun temelini atar.

(17) *Turfanda*, s. 146 ve 261. İkinci karşılaşmalarında, İsmail'in yola gelmeyeceğini anlayınca arabadan atlar ve Raşit'in ikisini birlikte öldürmek için kurduğu tuzaktan canını dar kurtarır.

(18) Yangından sonra aile üyelerinin hemen hepsi ölür.

(19) *Turfanda*, s. 186 - 187 *passim*. Bu son tümce, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ının bitiş sahnesini andırır. Sabiha'yı oldukça andıran Seniha nişan şöleninde otururken «güzel ve süslü»dür.

(20) Bkz. Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, İstanbul, 1975, s. 47 - 48; ayrıca Y. K. Beyatlı, *Siyasî ve Edebî Portreler*, s. 61 - 69.

(21) Bkz. Uçman, «Mansur Bey...», s. 68.

(22) *Siyasî ve Edebî Portreler*, s. 64. Oysa sonraları gazete yöneticiliği yapan öğrencisi Ahmet İhsan, yazar için şunları demektedir: «*Murad Bey, Mülkiye Mektebinde yetişecek efendileri Türkiye'de uyandığını dilediği yenilik ve medeniyet aşkı ile doldurmak isterdi.*» *Matbuat hatıraları*, İstanbul, 1936, s. 29.

(23) Hamilton A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature», *Studies on the Civilization of Islam*, Boston, 1962, s. 253.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ARABALAR VE GÜNAH

1. Recaizade Ekrem : Aşk ve Moda

Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanı (1896), aslında basit bir hikâye, bir kısa romandır[1] ve Tanzimat dönemi İstanbul'unun savurganlığını, miskinliğini genç bir adamın, Bihruz Beyin yaşamı aracılığıyla çizer. Romanda kısaca, Bihruz Beyin Boğaz'ın öte yakasındaki Çamlıca tepesinde yeni bir mesire yerinde genç bir kızla tanışması işlenir. Çamlıca, *İntibah*'da da Ali Bey ile Mehpeyker'in ilk karşılaştıkları yerdir. Bihruz, Periveş adlı bu kıza tutulur. Periveş'in kiralık arabayla günlük işine çıkmış bir fahişe olduğunu öğreniriz. Bihruz acılar içinde kıvranır, aşktan sararır solar ve sonunda kıza bir aşk mektubu gönderir. Mektubunda aydın bir adam olan babasından miras kalan kitaplıktaki bir şiir kitabından alıntı yapar. Sonra da bilgisizce yaptığı bu alıntının aslında bir erkeğe yazılmış bir şiir olduğunu öğrenir. Doğuştan yalancı olan arkadaşı Keşfi, Bihruz'a kızın öldüğünü söyleyerek onu, yaslara salar ve Romantik edebiyat okumaya yöneltir. Bihruz durmadan kızın mezarını arar, bir türlü bulamaz ama bir gün karşılaşır onunla. Arkadaşı, Bihruz'u, gördüğü kızın Periveş'in ablası olduğuna inandırır; Bihruz'un acısı, bir gün rastlantı sonucu Periveş'le sokakta karşılaşıncaya ve gerçeği öğreninceye kadar aynı yoğunlukta sürer; ama gerçekten yine kaçacaktır.

Yazar, öykünün «*Mir'at-ı ibretnüma (ibret aynası)* olduğunu, okurlarının bunu, daha önce yayımlanmış, alabildiğine duygusal öyküsü *Muhsin Bey*'den «*elbette daha hazin, elbette daha müellim*» bulacağını[2] ileri sürer. Romanda dokunaklı öğeler göze çarpar çarpmasına; ancak yaratılan durumlar çağdaş okuru pek etkileyebilecek türden değildir; Recaizade'nin bu romanındaki duygular çağdaş okura ille de yakın gelmeyebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Araba Sevdası*'nın «*bir taraftan alafrangalığın, diğer taraftan da yine hissi terbiyenin hicvi*»[3] olduğunu belirtmiştir. Nahit Sırrı Örik ise Recaizade Ekrem'i elindeki malzemeyle daha yetkin bir yapıt ortaya çıkaramadığı için yerer:

«*Fakat hafifliği ve israfları kısa ve basit tafsilât ve sevimli bir istihza ile anlatılan Bihruz Beyin sergüzeşti daha çok ehemmiyetli vak'alarla canlandırılabilir, esere en dikkate şayan vesikalar ve en kuvvetli tasvirler konabilirdi. İstanbul'a o kadar eyalet ve kıt'anın servetleri asırlardan beri fasılasız bir surette getirilmiş ve dökülmüş olduğu halde, bugün Boğaziçiyle asıl şehrin metrûk mahallelerinde artık tamamiyle viran olmuş son konak harabelerinden başka bu servetlerden hiçbir eser kalmayışındaki bütün sebep ve hikmetler bir daha hiç unutulmaz bir kuvvetle gösterilebilir.*»[4]

Örik, dönemin temel sorununun ekonomide yattığını görmüş ve Recaizade'nin konuya şöyle bir değinip geçtiğini fark etmiştir. Ne var ki, romanda işlenen ana yanılgı, yine de ekonomik çöküntü ve Bihruz Beyin bu gerçeği kavramadaki yetersizliğidir; bundan doğan kaçınılmaz sonuçlar, Bihruz'un çevresinde olup bitenleri kavramaktaki akla sığmaz yeteneksizliğiyle açıklanır. Her kitap alımında öğretmeni tarafından aldatılır ve sonunda arabasını elden çıkarmak zorunda kalır. Arabanın yeniden ele geçirilmesiyse, ancak uşağının yardımıyla sağlanır. Bihruz Beyin dünyası gittikçe daralır, parası tükenir, en sonunda eve kapanmak ve yürüyüşlere çıkmakla yetinmek zorunda kalır. Yine de bu kısıtlamalara karşı duyar-

sız kalabilmekte, her yeni ekonomik çöküntüyü —kavrayabilse bile— kayıtsızlıkla karşılayabilmekte, hatta bir çıkar konusu sayabilmektedir. Bu anlamda, Bihruz Beyin İstanbul'unun ekonomik durumu, hemen hemen gizemli bir kötücüllük, karanlık, anlaşılmaz bir işlev yüklenmiştir, gedikler bulduğunda dışarıya taşan, boşluklar bulduğunda içeri sızan bir dünyadır bu; tıpkı, Gabriel Garcia Marquez'in *Yüz Yıllık Yalnızlık*'ında her şeyi kuşatan orman gibi.

Bihruz'un ekonomik çöküntüsü, pençesine düştüğü genel bıkkınlığın bir parçasıdır yalnızca. Bihruz safdildir, budaladır, tedbirsizdir, öyleki, Ali Kemal'in Recaizade'ye yakıştırdığı «Baba Merakı» özelliği bile onu temize çıkaramaz. O durumdaki birçok kişi gibi onun da en büyük acılarının kaynağı kendi yapısıdır.

Bihruz, Namık Kemal'in *İntibah*'ında yerdiği, sonraları *Şık* ve *Şıpsevdi* gibi romanlarda da karşımıza çıkan şımarık Osmanlı gencidir. Bu tipin ilk örneklerini *Meddah, Karagöz* ve *ortaoyunu* gösterilerinde bulabiliriz[5]. Ahmed Midhat'ın Felâtun Beyi, bu kişiliğin bir başka örneğidir, aslında bu tip, Türk toplumundan da Türk romanından da hiç eksik olmamıştır; örnek olarak, Selim İleri'nin *Her Gece Bodrum* (1976), Firuzan'ın *47'liler* (1974) ve Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973) gibi yakın dönem romanlarını gösterebiliriz. Zamanla, ödün alınan gereçler maddi alandan entelektüel alana kaymıştır, yine de yabancı üslupları sırf «yabancı» oldukları için romana toptan uyarlama eğilimi sürüp gitmiştir. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında konuşmalarına İngilizce sözler katan Ankaralı genç kadınlar, bu gelenekten gelmektedirler[6]. Soysal'ın, kitaba kattığı İngilizce bölümleri okurların anlayacakları, hiç değilse sökebilecekleri varsayımı, Recaizade'nin *Araba Sevdası*'nda çok daha yaygın bir biçimde kullandığı Fransızcanın okurca bilineceği varsayımına koşut gitmektedir. Özön'ün hazırladığı 1940 basımında, yazarın Osmanlıcası sadeleştirilmiş, ama Fransızca bölümler Türkçeye

çevrilmemiştir. Bölümlerin Türkçe çevirileri neden sonra, Fazıl Yenisey'in hazırladığı 1963 basımında yer almıştır. Kabaca tanımlandığında, bir ülkenin estetik ve kültürel değerlerini bir başka ülkeye tepeden tırnağa olmasa da belli aralarla ve fiziksel baskıya eşlik eder biçimde benimsetme çabası olarak niteleyebileceğimiz «Kültür Emperyalizmi»nin son yüzyıl Türk entelektüel yaşamında önemli bir yeri vardır[7]. Bihruz, Avrupa'dan gelen her şeye, ayrım gözetmeksizin büyük bir hayranlık duyar, Redhouse Sözlüğü üstüne düşüncelerini alalım:

> «Halbuki (Lûgat-i Osmaniye) nin (Redhouse) isminde bir İngiliz tarafından telif olunmuş olduğunu iki ay evvel bir gün kalemde kulak misafiri olduğu bir bahs-i edebî içinde işitir işitmez bu kitabı güzelce teclit ettirerek gene kütüphanesine kabul etmeyi tasmim etmiş idi.»[8]

Bu dönem Türk romanında Avrupa'dan gelen her şeye hayranlık duyan züppenin, sonuçta kendi öz kültürüne kara çalmasına varan tutkusunu yermek, çok yaygın bir eğilimdir. Söylediklerinden hiçbir şey anlamayan hizmetçileriyle Fransızca konuşan Bihruz, belki de bu tipin ilk örneklerinden biridir. Özön'ün, Recaizade'nin gerçekçi olarak tanımladığı üstün tekniği yüzünden bu yergi başarılıdır.

«*Bu eserleriyle manzumelerinde görüldüğü gibi, umumi temayül ve zevki romantik olmaktan ziyade romaneske kaçan Recaizade'nin Araba Sevdası gibi tam bir müşahede mahsulü ve realist ölçüde bir romanı yazabilmesi her zaman için çözülmeğe ihtiyacı olacak muammalardandır. Vak'anın geçiş zamanının muharririn gençlik zamanına rastlamış olması, Recaizade'nin bir gençlik hatıra ve müşahedesini canlandırmış olmak ihtimalini hatıra getirebilir. Eserin hususiyeti sadece bundan ileri gelseydi, diğer muharrirlerden de ya kendi karıştıkları veya işittikleri vak'aları tesbit etmiş olanların aynı*

muvaffakiyeti elde etmeleri lâzımdı. Ahmed Midhat Recaizade'nin mevzuunu, ondan on, on beş yıl evvel Felâtun Beyle Râkım Efendi romanında tecrübeye kalkışmıştı. Hattâ oradaki Râkım Efendi, yetişme tarzı ve daha bazı hususiyetleriyle Ahmed Midhat'ı çok andırmaktadır. Fakat Ahmed Midhat bu hakikî olan şeyleri canlandırmak için icap eden ölçüyü bulamamıştır. Bu ölçü de ancak realistlere vergi olan ölçüdür.»[9]

Bihruz Bey, şımartılmış bir paşa oğludur. Paşa, romanın başında ölür, böylelikle babadan yoksun Tanzimat evi modeli yeniden gündeme gelir. Delikanlı tam bir zevk düşkünüdür:

> «Bihruz Bey ilk hevesle beş altı ay kadar kaleme devam ederek daha fransızca bir ibare okumaya iktidar hasıl etmeden ağızdan bellediği bir hayli elfaz ve terakip ile en alafranga genç beylerin tavır ve kıyafet ve hal ve hareketini taklitte hakka ki bir büyük eser-i istidat gösterdi.
>
> Bu beyin İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye masruf oldu ki birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla fransızca konuşmak idi.
>
> Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi.» (s. 18 - 19)

Çağının bir ürünüdür o ve bu özelliğiyle çağının yönsemelerini yansıtır[10]. Paris kültüründen uzak kalan Emma Bovary gibi o da, okuduğu romanları, gerçeğin tıpatıp çizimleri olarak yorumlar ve göstereceği tepkileri onlara göre ayarlar; sonuçta, yaşamın sanata öykünmesi gibi garip bir durum çıkar ortaya. Periveş'in mesire yerinde soğuk davranmasının nedenini kavrayamayınca ona kendince misilleme yapmaya karar verir:

«Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı endiferans göstermekten başka müessir ve müfit bir tedbir olamıyacağı kaide-i tecrübiyesini o romanların kendisine bahşettiği fevait cümlesinden olmak üzere tahattur ederek olduğu gibi orada kalmağa ve (lândo) tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmağa karar verdi. Bu defa (lândo) ve müşterihâne bekledi.» (s. 28 - 29)

Recaizade, bize Bihruz'u etkileyen kimi yapıtların adlarını da verir: Rousseau'nun *Nouvelle Heloise*'i, *Manon Lescaut, Paul ve Virginie*, Lamartine'in *Grazielle*'si. Bihruz'un şaşkınlığında bir ölçüde bu yapıtların da payı vardır onca. Bihruz, genç Osmanlı beyzadesinin bir taşlamasıdır; o yüzden de o dönem Osmanlı reform hareketlerinin düşünsel temelini oluşturan on sekizinci yüzyıl yazarlarından esinlenmesi olağandır[11]. Tanpınar'ın belirttiği gibi, «*Kitabın bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile, itham ettiği âşikârdır.*»[12] Tanpınar'a göre roman, «*Türk realizminin ilk kımıldanışlarından biri*»dir (a.y., s. 486). Yine de bu kımıldanışlar edebiyattan çok topluma ilişkindir. Tanpınar, romanda iki ana öğe bulur: Romanın gelişimini önceden haber veren, ayrıca dönemin gelgeç değerlerini simgeleyen «araba sevdası» ile yalancılık sorunu[13], Tanpınar, «araba sevdası» kavramını doğrudan «araba»ya uygularken belki biraz abartıyor, ama Bihruz'un, arabasıyla annesiyle kurduğundan daha yakın bir ilişki kurduğu, ona daha büyük bir sevgiyle bağlandığı da doğru. Arabanın yitirilişine hemen boyun eğmesi de kişiliğinin temel zaafının önemli bir göstergesi. Onun kendi aldanışlarını kabul etmede gösterdiği ivecenlik, başkalarının kandırmacalarına teslim olmasında da geçerli. Savurganlığının yanı sıra bu özelliğiyle de romanın geçtiği dönemin bir temsilcisidir Bihruz.

Abdülazız dönemi (1861 - 1876), birçok reformun temelinin atıldığı bir dönem olmasına karşın Osmanlı devletinin

malî çöküşünün kaçmılmazlaştığı dönemdi. Anlaşıldığı kadarıyla sultanın yüreği de gövdesi kadar genişti[14]. *Araba Sevdası* ile romanın geçtiği dönem arasında birçok düzlemde bağlantı kurulabilir:

«*Romanın terkip ve tertibi, Cevdet Paşa'nın tâbiri ile, 'servet-i kâzibe' devri diyebileceğimiz Abdülaziz devrinin muvazenesiz debdebesinin kofluğu içinde, âdeta sembolik bir ifade kudretindedir.*»[15] Bihruz'un uğradığı ekonomik çöküntü, devletin çöküşüne koşut görülebilir. Bihruz, Paşa babasından kalan serveti saçıp savurmuştur. Parasını mülkten çok giysilere ve arabasına yatırmıştır. Sonunda, elinde avucunda kalanı yüklü faturaları ödeyebilmek için gözden çıkarmak zorunda kalır. Annesinden para sızdırmaya da kalkışır. Arabası satıldığında, tipik bir mirasyedi tavrıyla, bu durumdan da kendine bir şans payı çıkarmaya çalışır. Bu savurganlıkta temelde Werther'si bir ben - tutkunluğundan öte bir amaç göremeyiz.

Sevdalandığı kadın, kiralık bir arabada işe çıkan bir sokak kadınıdır. Onun öldüğünü duyduğunda, mezarının yerini öğrenme saplantısına kapılır, ama olmayan mezarın yerini öğrenemez.

Bihruz, Osmanlı devletinin bir simgesi olarak alındığında, on dokuzuncu yüzyıl Türkiyesi üstüne ilginç bir yorum geliştirilebilir[16]. Aslında bu yorumdan daha da ilginç olan, yazarın tutumudur. Bihruz'un çöküntü çizgisinin izlenişinde temel öğe, yani romanı tam anlamıyla gerçekçi olmaktan alıkoyan öğe, Bihruz'un çizimindeki sevecenliktir. Ali Ekrem, Recaizade Ekrem üstüne yaptığı çalışmada *Araba Sevdası*'nın, «*olayların gerçeklerini tarafsızca anlatan bir realist'ten değil, insanlık acılarıyla kalbi kanayan bir romantiğin kaleminden çıktığını*» ileri sürer[17] Ali Ekrem'in gözünde Recaizade'nin «samimiyet»i, kitabın en büyük erdemidir, romanı sevdiren başlıca özellik de Recaizade'nin, «*biçare Bihruz'a bir baba kalbinin bütün samimiyetiyle acıyor, acıyor*» olması-

dır (s. 62). Bihruz, suçlu değildir, zayıftır; budala değildir çocuksudur. Bihruz'un kusurları, bencilliğine değil «şımartılmış»lığına yorulmakta; suçluluk ve sorumluluk ya ölülere (babasına), ya da yetersizlere (annesine) aktarılıp kaypak bir biçimde yok edilmektedir. Recaizade Ekrem'in amacı, çözüm yolu göstermekten çok gerçeklerin dökümünü yapmaktır. Romanının konusunu şöyle açıklıyor:

> «Şu hikâyeyi teşkil eden vakayi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden iptida zerafetperverân-ı kibarzadegâna ve sonraları hal ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evlâdının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine has - belistidat Keşfî Bey dahi dûçar olmuş müsaade-i kudret ve mevkii dairesinde.» (s. 161)

Olgunlaşmamış bir doğalcılığın tohumlarıdır buniar. Bihruz, Osmanlı Devleti olarak alınırsa, romanın gelişinden, çöküntünün yakın olduğu anlaşılacaktır. Bihruz'da böylesi bir gerginliği kaldıracak ne entelektüel, ne de duygusal bir birikim vardır. Romanın bitiminde bir gerileme içindedir; baştan beri bütün gerçeklerden kaçtığı gibi, Periveş'in kimliğinden de kaçmaktadır. Duruma uygun olarak, yoldan geçen bir arabaya atlayarak kaçışını gerçekleştirir. Son sözü, Bihruz'la son bir kere karşılaştıktan sonra yollarına giden Periveş ile güngörmüş arkadaşı Çengi[18] söylerler:

> «Bihruz Beyin ağaz ve encâm-ı kârdarı garaib-i ahvalinden bahsederek ve kahkahalarla gülüşerek ağır ağır yollarına devam ettiler.» (s. 256)

Hiç değilse onlar, gerçeği olduğu gibi görebilmektedirler. Bihruz çevresindekilerin niyetlerini kavramada üstün bir sezgi gösteremiyorsa suç yalnızca onda değildir; çünkü kar-

şılaştığı herkes, gelişigüzel yalan söyler gibidir. Öğretmeni Monsieur Pierre, onu her fırsatta aldatır; arabacısı, kandırıp arabasına el koyar; arkadaşı Keşfî ise, aklına her eseni ona söyleyerek romanın örgüsünü oluşturan patolojik bir yalancıdır; Bihruz'un annesi bile, amacına ulaşma adına abartmadan yararlanmadan edemez (s. 73). Bihruz, insanları yalan uydurmaya kışkırtır sanki, öyleki hizmetçileri, kayıkçılar, kısaca karşılaştığı herkes, gerçekleri değiştirip Bihruz'un duymak isteyeceği kalıba sokar. Sonunda gerçeğin bir parçasını Periveş'ten öğrendiğinde tam anlamıyla yıkılır ve kaçmaktan başka bir tepki gösteremez. Recaizade'nin insan yaradılışına ilişkin görüşleri, bu romandaki görüşlere tıpatıp uygunsa, pek umutlu sayılamaz.

Araba Sevdası'nda edebî kaygı, gerçekçilik sorunudur[19]. Recaizade'nin şiirinin «*aşırı bir duygusallık*» taşıdığı[20] söylenir; Tanpınar şöyle suçlar yazarı *Edebiyatımızda kartpostal manzaralarından, tablo kopyalarından ilham alarak yazılan şiirlerin modasını o kurar.*[21] Böyle bir şiirden *Araba Sevdası*'nın gerçekçiliğine geçiş apansız da olsa romandaki duygusal öğelerin yazarın bu geçişini kolaylaştırdığı ileri sürülebilir. Tanpınar romanı bir «*şaka*», «*hem sevginin hem de şiirin parodisi*» olarak görür[22]. Bihruz tipi okuru eğlendirmek üzere yaratılmıştır ve anlaşılan romandaki öteki kişiler bunun acısını ondan doyasıya çıkartırlar. Şiir seçerken düştüğü yanılgı hem bu gerçeği göz önüne serer, hem de o dönemin temelsiz eğitimini taşlama olanağı yaratır[23]. Bu bölümde yer alan ikincil kişiler —sahne bir devlet dairesidir— roman boyunca karşılaştığımız öbür ikincil kişiler gibi gerçeğe uygun olarak çizilmişlerdir. Ali Ekrem, «*hepsi, hepsi aramızda yaşayan ve görülebilen kişiler*» diyecektir[24]. Bu nitelik, romanı gerçekçi saymasının üç nedeninden biridir; öteki nedenleri de konunun yalınlığı, gerçeğe yakınlığı ve betimlemelerin gerçekçiliği olarak sıralar. Bihruz, Periveş'in asıl kimliğini öğrendiğinde onu öldürmeye kalkışmaz, Ali Ekrem, oldukça eğlenceli bir yorumla, bunu genç adamın ağırkanlılığına yorar (a.y., s. 65).

Bihruz'un çöküş öyküsünü gerçekçi, diye nitelemekte haklıdır, Ali Ekrem. Bu romanı Mehmed Murad'ın yapıtıyla, ya da Namık Kemal'in *İntibah*'ıyla karşılaştırdığımızda, yalınlığı ve özündeki inandırıcılık daha da çarpıcı gelmektedir.

Yine de *Araba Sevdası*'nın en önemli gerçekçi öğesini romandaki betimlemeler sağlar. Kayıkçılar gibi birtakım ikincil kişilerin betimlemeleri, ana örgünün dışında kalan roman kişileri aracılığıyla öyküye renk ve ayrıntı katma amacıyla kullanılır. Romanda yer alan iki Çamlıca betimlemesinde, Recaizade, bir görgü tanığının betimlemelerini kullanır; ilkinde romanın yazılış döneminde (1305 - 1889), ikincisinde romanın geçtiği dönemdeki (1286 - 1870) Çamlıca bir tanığın gözünden anlatılır. Bu betimlemeleri, Namık Kemal'in *İntibah*'ın başlangıcındaki betimlemesiyle karşılaştırınca, *Araba Sevdası*'nın Türk romanında başlattığı köktenci değişikliğin anlamı daha iyi kavranabilir. Recaizade Ekrem'in betimlemesi :

> «Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikıyle Çamlıca'ya gidilirken Tophanelioğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vasi şosenin müntehay-ı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür.
>
> Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i irtifakında vakidir.
>
> Sağ ve soldaki yollardan hangisine gidilecek olsa taraf-ı muhalifi mahut ağaçlıkla mahduttur. Ağaçlığın yanındaki duvar alçacık olduğundan üzerinden hayvan ve bahusus insan aşamamak için boyunca teller uzatılarak muhafaza olunmuştur.» (s. 11)

Namık Kemal'in daldan dala sıçrayan araştırmaları, Romantiklere çok daha yakın düşer:

«'Ey hayal âlemlerinde dolaşan akıllı yolcu! Sen ilkbaharın güzel bir köşk şekline girdiğini hiç gördün mü?'

İstanbul'u iyi tanıyanlar bilirler ki, Çamlıca Köşkü, insanın içini açma, ruhunu okşama bakımından, İlkbaharı aratmaz. Yapısı şöyle dursun, bulunduğu mevki bile İstanbul'un en güzel bir yeridir.

Şair Nedim'in:

Bir gevher-i yekpare iki bahr arasında
(iki deniz arasında bütün bir pırlanta)

diye vasıflandırdığı İstanbul, bence o kadar güzel bir deniz kızıdır ki, yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek önünden akıp giden denizin safası, bütün dünyada eşsizliğini ispatlamaya yeter.

İstanbul denilen güzellikler topluluğunun bütün güzel manzaralarını bir bakışta görebileceğimiz tek yer varsa o da Çamlıca'dır. Boğaziçi'nde hangi büyük orman veya küçük körfez vardır ki, Çamlıca'dan görülmesin? İstanbul'un Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babıâli civarları gibi, Beyazıt gibi hangi bayındır tarafı vardır ki, Çamlıca'nın bakışlarından kendini saklıyabilsin. İstanbul'daki eski eserlerden ve meşhur binalardan hiçbiri var mıdır ki, Çamlıca tasvirine almak mümkün olmasın?» [25]

Recaizade'nin yapıtı işlevsel ayrıntılarla doluyken, Namık Kemal betimleme olayını kişisel görüşlerini dile getirme fırsatı olarak değerlendirmiştir. *İntibah*'ta vurgu, mekânın anıştırdıklarıyla ruh ortamındadır; fiziksel gerçeğin çiziminde değil. Oysa *Araba Sevdası* tam tersine hep pratik olanı, gerçek olanı, gündeliği vurgular, o kadar ki Periveş'in kaç numara pabuç giydiğini bile öğreniriz (s. 31). Aynı şekilde, Bihruz alışverişe çıktığında okur, onun yalnızca şık «Heral» ayakkabıcısından, «Mir» konfeksiyonundan alışveriş ettiğini

öğrenmekle kalmaz, bir çift çizme, bir çift iskarpin, iki takım, «*beş pantolon, iki frak*» ve Albert Gün Terzihanesinden «*bir düzine gömlek, iki düzine çorap ve aynı miktar mendil, sekiz on kravat, yarım düzine eldiven, bir baston ve bir şemsiye*», aldığını da öğrenir (s. 57). Gerçi Flaubert'si bir anlatım göremeyiz yapıtta, yine de ayrıntılarıyla Ahmed Midhat'ın çalışmasından, hatta Mehmed Murad'ın temelde öğretici olmayı amaçlayan düzyazısından daha özel bir yerdedir. *Araba Sevdası*, Türk romanında önemli bir değişimin göstergesidir; sonraları Halid Ziya ve Mehmet Rauf'un ürünleriyle Türk kurmaca edebiyatında daha büyük bir önem kazanacak fiziksel gerçeğe yaklaşımının da başlatıcısıdır. *Servet-i Fünun* dergisinde Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sından sonra, yani 1311 (1896) Şubatında yayımlanması, yaratacağı ilk etkinin hafiflemesine yol açmıştır. Çünkü *Zehra*, Paris'ten ithal edilen yepyeni kurmaca anlayışlarına daha sıkı sıkıya bağlıdır. Bütün bunlara karşın, *Araba Sevdası*'na Recaizade Ekrem'in yaygın ününden ötürü büyük önem verilmiştir[26]. Estetik alanında kendinden pek emin olmayan bir toplumda, kendini kabul ettirmiş bir ustanın ürünü, yazar olarak o dalda pek deneyimli olmasa bile, daha çok önemsenebilmektedir. Osmanlının edebiyat alanında Fransa'ya yetişme çabasında Recaizade Ekrem, gerçekçi bir romancı sayılamazsa da[27] en azından, Alphonse Daudet'nin gerçekçi tutumuna koşut bir ürün sunmuştur topluma. Ekrem Bey, başta öngördüğü ahlak dersini iletmeyi başaramamıştır, anlattığı öykü de sandığı kadar etki uyandırmamıştır. Öte yandan, sefahat kurbanı bir oğulun bildik öyküsünü anlatırken Osmanlı toplumunun canlılığını ve dağınıklığını yakalamayı başarmıştır. İlk olarak *Araba Sevdası*'nda yaşamın daha geniş bir sahnede oynandığı bilincini görürüz. Yazar, Sami, Kemal ve Sezai'nin kişiliklerini sarar görünen sislerden çekip alır öyküsünü. Başkişi, istenilen çöküntü çizgisinde ilerlerken, ikincil kişiler, bu serüvenin kayıtsız seyircileri olma işlevini üstlenirler. «... *olayın tanığı o görkemli zarif gemininse/Şaşırtıcı bir şeydi, gökten düşen bir oğlan/Gidecek*

yeri vardı ve usulca ufka açıldı.»[28] Icarus gibi Bihruz da düşer, Labirent'ten kurtulma çabası başarısızlıkla sonuçlanır. Onunla birlikte, Namık Kemal'in Ali Beyi ve öbür şımarık gençlerle birlikte İmparatorluğun son kurtulma şansı da yok olur. Sahne, son çöküntü için hazırlanmıştır.

2. Nabizade Nazım : Âşığın Tutkusu

Araba Sevdası, Osmanlı toplumunun bu yüzyılın başlarındaki çözülüşünü sahneliyor dersek, Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sını (1895), bu çöküntüyü hazırlayan ahlak gevşekliğini sergileyen Jakoben bir öç tragedyası olarak niteleyebiliriz. Senaryoda, İstanbul'un Avrupa yakasında, olanca sefahatıyla bir Beyoğlu vardır ve «Inferno»suyla kahramanımızı pençelerine alır. *Zehra,* gerçekçi bir romandır, Walpurg'su tuzaklar*, tam anlamıyla bildik değilse de tanıdık gelen bir çevrede kurulur. Şemsettin Sami'nin kafes arkasında uzun süre dalıp kalan hülyalı Fitnat'ı, Sırrıcemâl'e bırakmıştır yerini; demiryolu kıyısında düşler kuran, Fitnat'ın romantik ve trajik ölümüne hiç benzemeyen bir biçimde evinin kuyusunda ölmeyi seçen bir kadın kahramana. Sırrıcemâl, kuyusuna nasıl zehir katarsa, Nabizade Nazım'ın bütün kişileri de duygusal açıdan birbirlerini öyle zehirlerler; saçtıkları ağuyla hep birlikte sahneden silinene kadar. Nabizade Nazım'ın romanından geriye ne saf kurbanlar —Zehra'nın çocuğunu saymazsak— ne suçsuzlar kalır, ne de çözüm olanakları. Bütün bir dönemin yargılanışıdır *Zehra.* Behiç Serengil, 1960 basımına yazdığı önsözde, romanı «*Tek çizgili sade konulu bir romandır. Tanzîmat sonrası İstanbul'unda herhangi bir Türk ailesinin hi-*

* 779'da ölen azize Walpurgis'in efsanesinden Goethe *Faust*'ta yararlanmıştır.

kâyesi,» diye tanımlar[29]. *«Nefret ve intikam arzuları muhabettin muktaziyyatı»dır.*[30]

Öykü, aşağılanan bir kadının kıskançlığı üstünedir. Zehra, bir tüccarın öksüz kızıdır, babasının kâtibi Suphi ile evlenmiştir. Doğuştan, son derecede kıskanç bir kadındır. Bir süre sonra Suphi, yanlarında çalışan Sırrıcemâl'e sevdalanır ve ona ayrı bir ev açar. Zehra, levanten Ürani'yi kullanarak Suphi'yi, kendisinden hamile kalan Sırrıcemâl'den soğutmayı başarır, öcünü alır. Suphi, Ürani'yle ilişkisi sonucu batağa sürüklenir, Sırrıcemâl de canına kıyar. Suphi'den boşandıktan sonra Zehra, yeni kâtip Muhsin'le evlenmiştir. Parası suyunu çekince, Ürani Suphi'yi yüzüstü bırakmıştır. Aylar sonra Suphi hem onu, hem de yeni âşığını öldürecektir, gelgelelim cinayet kanıtlanamaz ve Suphi sürgüne gönderilir. Zehra, bu arada Münire Hanım ile yani Suphi'nin annesiyle karşılaşır. İhtiyar kadın, yoksulluk ve bakımsızlıktan sokakta can verir; bu karşılaşma, Zehra'yı yaptıklarından büyük bir pişmanlık duymaya sürükler. Kısa bir süre sonra acısından ölür.

Kişilerin adları, romandaki rollerini belirler gibidir: Suphi - sabaha ilişkin; Zehra - duru, parlak; Sırrıcemâl - gizemli güzellik; Münire - ışık saçan; Muhsin - iyiliksever ve Şevket (Zehra'nın babası) - güç, görkem.

Romana adını veren Zehra, birçok bakımdan benzersiz bir kişiliktir. Namık Kemal'in, cinsel tutkuları karşılıksız kalınca öç peşinde koşan yarı monden kişisi, mahveden ve mahvolan Mehpeyker'in tersine Zehra, dürüst bir kadın, orta sınıftan bir zevcedir, amacı üstün gelmektir:

> «Suphi'nin kendi ayakları altında yuvarlandığını görmek iştiyakında idi.» (s. 157)

Zehra, kıskançlık ateşiyle kavrulur, yine de kendi edimlerini değerlendirebilecek ve başarısızlığa uğradığında pişmanlık çekecek kadar duyarlıdır:

> «Suphi'nin âkıbet-i ahvali kendi arzusuna hiç muvafık çıkmamış idi. O isterdi ki Suphi cezasını çektikten sonra nedametle gelip kendisine dehalet etsin de yine kendisinin olsun. Halbuki bu ümidi berhava olmuş, yani kendisi için Suphi artık ölmüş gitmiş idi. Zehra bu iftiraka tahammül edemeyeceğini görüp durmakta idi. Yaptıklarına hep pişman olmuştu. Keşke Suphi, Sırrıcemâl'i sevse idi de kendinden ayrılmasaydı... hiç olmazsa yüzünü görüp sözünü işitebilirdi ya...» (s. 166)

Bu yumuşama, bu pişmanlık duygusu, daha önceki romanlarda gördüğümüz tek amaçlılıktan, tek boyutlu bir öç tutkusundan apayrı, kökten bir değişikliktir. *Zehra,* psikolojik bir romandır.[31] Bellibaşlı eylemlerin hemen tümü içseldir, çatışmalarsa kişiler arasında geçer; sonucu da göreneklerden çok, olayların doğal akışı belirler. Elbette bu, toplumun, romanın ilgi alanına girmediği anlamına gelmez. Romanın ilk yarısı, psikolojik eylemin yerleştirileceği toplumsal çerçeveyi kurar. Suphi ile karşılaştığında Zehra, az okumasına karşın, okuduklarından edindiği izlenimle, aşkı *Simürg-i Anka*'nın getirdiğine inanmaktadır (s. 276). Öte yandan Suphi, Zehra'nın yapısından haberlidir:

> «Zehra çocukluğundan beri gayet kıskanç idi. Hele kendisinden iki sene sonra doğan Bedri'yi o derece kıskanırdı ki birkaç kereler çocuğu âdeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cüreti görülmüştü.» (s. 10)

Suphi, biraz da ekonomik zorunluluktan ötürü, her şeyi göze alarak onunla evlenir. Bu evliliği izleyen duygusal kop-

ma, Sırrıcemâl'in Suphi'yi bilmeden baştan çıkarışı, romanın ilk bölümünün temelini oluşturur. İkinci bölüm, Zehra'nın öç tasarılarıyla gelişir. Zehra, Sırrıcemâl'i ölüme sürüklediktен sonra Suphi'yi de zaaflarını kullanarak batağa sürükler. En sonunda kendi de yıkılır. Zehra'nın ahlak kaygısı, kendi ortamında egemen olmakta diretişi, bir Türk eleştirmenini: «*Zehra'nın dramı batı burjuva kadınının dramıdır; soylu İstanbul'luya bile yabancıdır.*» gibi bir yargı vermeye götürmüştür[32]. Oysa Zehra'nın yerleştirildiği konum, o ortamca ve o ortamın kurallarınca belirlenmiştir. Kocası, onun platonik bir sevgili olmasını bekler, Sırrıcemâl'e duyduğu aşkın ise bambaşka olduğu kanısındadır:

> «Vakıa Zehra'yı da vaktiyle sevmişti; hem de 'sevmek'ten ne mana çıkarsa o yolda sevmişti. Fakat şimdi Sırrıcemâl'e olan muhabbeti, buna benzemiyor idi. Evvelki muhabbet sırf hissî yani ruhanî olduğu halde Sırrıcemâl'i sevmesinde bazı emaret-i cismaniye bulmakta idi. Tabir-i diğerle karısını maneviyeti sevmişti, şimdi Sırrıcemâl'i cismaniyeti yani 'benliği' sevmekte idi.» (s. 51)

Osmanlı toplumu, hem Suphi'nin Sırrıcemâl ile ilişki kurmasına izin veriyor, hem de özellikle babasının ölümünden sonra «*muinsiz, hâmisiz, düşmanları içinde tek başına*», kalan (s. 51) —«*her bir ümidini her bir tasavvurunu mahv ü perişan*» eden (s. 62 - 63) bir olaydır bu— Zehra'ya, Suphi'yi yeniden elde etmek için savaşmaktan başka bir seçenek tanımıyordu.

Babasının ölümünden sonra Zehra'nın kocasından başka sığınağı yoktur, çünkü işlerini o çevirmektedir[33]. Selim İleri'nin, Zehra'nın kıskançlığının toplum baskısından kaynaklandığı yolundaki görüşü hiç de yanlış değildir[34]. Zehra, yazgısına karşı çıkmaya çalışır ama başaramaz. Kardeşini, hatta an-

nesini hırpalamasına yol açan kıskançlığın pençesinde kıvranır durur. Son çözümde, kendi çıkar alanlarının sınırlarını kavramakta yetersiz kalır. Tutkusu, eylemlerine öylesine söz geçirmektedir ki, yüreğindeki gerçek duygularını kavramayı beceremez.

Suphi'nin gönül verdiği köle Sırrıcemâl de kendisini yıkıma sürükleyecek tohumları bünyesinde taşımaktadır; ne var ki, Zehra'nın tersine, başkalarına zarar vermek onun elinden gelmez. Suphi, kendisini terk edince çocuğunu düşürür, sonra da canına kıyar. Öcünü almak amacıyla Suphi'nin annesinin evine gittiğinde bile birden çözülerek, gözyaşları içinde kadının dizlerine kapanır. Namık Kemal'in kadın kahramanı, Ali Beyin anısına sadık kalarak efendisi uğruna kendini kurban eden Dilâşûb kadar güçlü değildir, o. Suphi'den olan bebeğini düşürünce uğruna can vereceği hiçbir olumlu amaç kalmaz. Sırrıcemâl'in sonu, ilk bölümlerde, kendisini kıskanmaya başlayan Zehra ile yaptığı bir konuşma sırasında sezdirilir. Sırrıcemâl'in tepkisi kendini yıkmaya dönüktür:

> «Hanımcığıma ıstırap veriyorum. Ben bu evden gidersem hanımcığım rahat olacaksa razıyım, beni çıkarın.» (s. 44)

Sırrıcemâl, Suphi'yi Zehra'dan uzaklaştırmayı başarınca, onu karısından boşatarak utkusunu somutlaştırmayı dener[35]. Başarılı olamaz; bir de bebeğini yitirince, yaşamını sürdürmek için hiçbir nedeni kalmaz.

> «Sırrıcemâl'in bütün ümitleri, bütün hayalleri kendi kendine sükût ediveren şu cenin-i sakıt üzerine kurulmuş durmakta idi. O mebnanın inhidamı hayallerinin de inhidam ve inkırası demek idi. Artık bundan sonra Suphi'ye hiç bir taalluku, hiç bir irtibatı kalmamış idi. Bu darı dünyada hiç bir hamisi, hiç bir kimsesi de yok idi.» (s. 107 - 108)

Tıpkı Dilber gibi, Sırrıcemâl de özgür kaldığında gidecek yer bulamaz. Gazetedeki ölüm ilânına, «... Sırrıcemâl Hanım namında birisi...» (s. 108) olarak geçer. Onun sonu, gözden düşen sevgilinin beklenilir sonudur. Yaşadığı dönemin katı ahlakçılığı uyarınca yok sayılması gereken biridir o; intiharı o yüzden büyük bir felaket değildir. Roman boyunca zayıf yapılı biri olarak gösterilir, kendini savunamayan zayıf bir kadın. Toplumdaki yeri, Zehra'ya verilen ahlaki dürüstlük silahından yoksun bırakır onu. Zehra'nın sonu, Suphi'nin annesinin ölüsüne sokakta rastlayışıyla başlayıp, bir ay süren azap döneminden sonra gelen ölümü ise Selim İleri'nin sözcüklerinde en iyi anlatımını bulur: «*Abartılmış, acındırıcı.*»[36] Zehra, Suphi'yi yıkıma sürüklemek için kurduğu tuzaklarla farkında olmadan, o kadını da yıkıma sürüklemiştir.

Bu kadınların gönlünü kazanmaya çalıştıkları Suphi, tanıdığımız bir tiptir:

> «Suphi gayet kibarane büyümüş, genç güzel bir delikanlıdır. Pederi birkaç sene evvel vefat etmiş ise de validesi Münire Hanım henüz sağdır.» (s. 9)

Genç adam, patronunun kızıyla evlenir, gelgelelim birkaç yıl sonra başka kadınlara ilgi duymaya başlar. Kölesi Sırrıcemâl'le ilişkiye girer; sonra da yıkımını hazırlayan Ürani'nin ağına düşer. Sonunda, Ürani'yi öldürür ve sürgüne yollanır. Türk romanı açısından bakıldığında bu kişiliğin en ilginç yanı, onun da tıpkı Zehra gibi, hatta daha belirgin bir biçimde, kendi eylemlerini eleştirebilme ve suçluluk duyabilme yetisidir. Sırrıcemâl'e ayrı bir ev açtıktan sonra da Zehra'ya duyduğu sevgiden ötürü acı çeker:

> «Suphi nevmidane başını salladı. Gözünü İstanbul tarafından ayıramamakta idi. Ağlıyor, evet sevgili Zehra'ya ağlıyor... bu tasavvurla Suphi'nin yüreği kabarmakta, göz pınarlarına yaşlar toplanmakta idi.

Zavallı Zehra... Zavallı Zehra...

Fakat Zehra'nın hayali karşısında ötekinin, Sırrı-cemâl'in hayali dikilmiş durmuş idi. İki hayalin yekdiğerine atfettikleri enzar-ı hışm ü gazap Suphi'yi titretmekte idi. Suphi karibüzzühur olan fırtınaya karşı bir siper görmemekte idi. Şu müsademede çıkacak yıldırım Suphi'nin mebna-yi âmalini yakıp tahrip edecek idi. Bir siper-i saika, bir siper-i saika... Lâkin ne gezer:

Suphi elleriyle yüzünü örtmüş kaçmakta idi. Fakat o hayaller de önü sıra gitmekte idi. Alelamya yürümekte idi. Eyvah eyvah bu derd-i müşikilden halâsa çare yok. Ne ötekinden geçmek, ne berikini atmak mümkün değil... Suphi şu iki başlı yılanın, kemiklerini kıracak derecede vücuduna sarıldığını yabancı gibi seyredip durmaya mahkûm olmuştu.» (s. 76)

Ürani'ye olan duygularında da bir belirsizlik sürüp gider:

«Suphi o cereyan-i buhrana tutulmuş idi. Ürani'ye karşı içinden doğru yükselen nefret şüphe yok ki bir muhabbetin mukaddeme-i tevellüdü idi. Âdeta Suphi'nin Ürani'ye muhabbeti nefret içinden peyda olmakta idi.» (s. 94)

Ürani'ye duyduğu nefret hiçbir zaman eksilmez, kendini bütünüyle onun ellerine, bedeninde uyandırdığı hazlara bırakıp yıkıma sürüklendiği halde, tiyatroya gittiklerinde şöyle düşünür:

«Hayatını Ürani'nin hayatına raptedecek ortada hiç bir rışte-i müazzez ve muhterem olmadığı cihetle ne zaman isterse şu itilâf muvakkate nihayet verebileceği ve şu maişet-i hayatını, malını, mülkünü mahv ü harap et-

menin kâr-i âkil olamayacağı noktalarına kadar sevk-i zihin ve mütalâa etmekte idi.» (s. 119 - 120)

Suphi, tutkularının oyuncağı olmuştur, ama Boğaz'da bir mehtap gezintisi, «romantik» bir katalizör işlevi yüklenerek aklına Zehra'yı ve nicedir hatırını sormadığı annesini getirir:

«O zaman yanında iffet-i mücesseme addolunmaya seza bir Zehra bulunuyor idi; halbuki şimdi o makamı iki paralık bir aşifte işgal etmekte idi... Zavallı anacığının bu yaşta tek başına kim bilir kimlere avuç açtığını gözönüne getirmekte idi. Vicdanından utanmaya başladığı. Yanı başında kendisine handeler bezletmekte olan Ürani'ye bir nazar-i nefretle bakmakta idi. Şu cılız, şu soluk, şu çirkin çirkef için mi bu kadar fedakârlığı gözüne aldığını nefsine sormakta idi. Muhabbet ha... 'Ne iğrenç tasavvur.. ne iğrenç tasavvur...'» (s. 131 - 132)

O anda Suphi, Sırrıcemâl'i ve «... elbette şimdi dünyaya gelmiş» olan evladını anımsar (s. 134). Öz yaşamına getirdiği keşmekeşin bilincine varınca bir an canına kıymayı düşünür ama «intihar için de yüreğinde kuvvet ve cesaret» bulamaz (s. 134). İntihar etmek yerine, romanın gerçek anlamda tek ahlaksız kişisi, yani duygularını değil kişisel çıkarlarını gözeten Ürani'yi öldürmeye karar verir: onun cezalandırılmasıyla hak yerini bulacaktır. Cinayet kanıtlanamaz ama ikinci derecede kanıtlar değerlendirilerek Suphi Trablusgarp'a sürgün edilir. Ürani ve mağazadaki yardımcısı, Zehra'nın sonradan evlendiği Muhsin, varını yoğunu silip süpürmüşlerdir. Suphi tulumbacılara katılır. Bu olay, yazara *Zehra*'nın ününün yaygınlaşmasında payı olan özel argo'yu ve yerel rengi kullanma olanağı verir[37].

Zehra'da belki de en belirgin öğe, kişilerin çoğunun tasarılarında görülen «vicdan payı»dır. Doğanın değişmezliğiyle

yazgılarının hazırladığı değişik sonlara doğru sürüklenirken, en azından, kendi özel konumlarını saptamaktan geri durmazlar. *Zehra*, kişiyi boyunduruğuna alan, yıkıma sürükleyen zayıflıkları işleyen bir romandır; bu zayıflıklarda öyle bir güç gizlidir ki, insan kişiliği bu güç tarafından püskürtülür. Nabizade Nazım'ın, beş yıl önce, 1890'da yayımlanan *Karabibik* adlı romanının önsözünde belirttiği gerçekçilik anlayışı doğrultusundadır, *Zehra*[38]. Nabizade Nazım şöyle diyor:

«Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kaabil ise ona o hissiyât ve harekâtı isnâd edip işi hadd-i tabiiisinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havâssı insana isnâd eylememek isterler.

Vukuuâta renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peydâ edecekleri hükümler sırf zâtî yâni kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabii ise âdetin tabîâtın fevkinde olmıyacağından mâkvul ve makbûl bulunması dahî o kadar tâsîidir.

Vukuuâta kendi hissiyyât ve mütâleâtını katmamak hakîkî romancının hiç bir veçhile katmamak hakîkî romancının vezâif-i esâsiyesinden olmağla yürütülmüştür; bulacağınız hikâye hep o sûretle yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütâlealar hep eşhâs-ı vak'anın kendi mallarıdır; benimle hiç bir irtibatları yoktur.»[39]

Yazar, *Karabibik*'te öne sürdüğü ölçütlere *Zehra*'da aynı derecede başarıyla bağlı kalamamıştır, çünkü roman yalnızca fahişelere ilişkin değildir; daha da geniş boyutlu bir ahlaksızlık ortamında geçer ve yazar, «zavallı kız», «dediğim gibi», «gafil çocuklar» gibi sözlerle romana «müdahale» eder[40]. Aynı şekilde, kişilerin ve eylemlerin gerçeğe bağlı kalması gerektiği inancını da çiğner; Suphi ile Zehra'yı «ilk bakışta» birbirlerine âşık eder, ne var ki bu olgu, Suphi'nin ilerde girişeceği romantik ilişkiye göre önemsiz kalacaktır[41]. Hele Zehra'nın, Suphi'nin annesi Münire ile karşılaşması, hem de bu anın za-

vallı kadının yoksulluktan ölüm noktasına varışına denk gelmesi, inandırıcılıktan iyice uzaktır. Diyebiliriz ki, Thomas Hardy'nin *The Mayor of Casterbridge* adlı romanının sonuna (1886) bulduğu çözüm, yirmi yıl süreyle halının altında kalmış bir mektubun birdenbire ortaya çıkmasıyla olayın bağlanması da hiç akla yakın değildir. Ama nereden bakılırsa bakılsın, *Zehra*'nın bitişi romanın yetkin bölümlerinden biri sayılamaz.

Öte yandan, romandaki kimi gerçekçi öğeler A.S. Levend'in Nabizade ve Recaizade'nin yapıtları konusundaki katı görüşünü yumuşatacak düzeydedir: «*... eserlerinde realizmin etkisi basit ve sathî akislerden başka bir şey değildir*»[42]. Sevük'ün Nabizade Nazım'ı değerlendirişi: «*realist romanın müjdeliğini yaptı... modern teknik romancılığına geçmek için bir köprü*»[43] daha yerindedir. Psikolojik etkileşimlerin dışında kimi betimleme yöntemleri de Osmanlı romanında yeni bir yönsemenin ipuçlarıdır. Aşağıdaki parça, romanda romantik ve gerçekçi öğelerin içiçeliğini gösteriyor. Sırrıcemâl, Suphi'nin yolunu beklemektedir:

> «Gazabla (1037) yerinden fırladı.. elinden maşa düştü, ellerini sıkı sıkı yummuş, bir düşman-ı mevhûma (1038) doğru hiddetle kaldırmıştı.. Tüyleri ürpermiş, gözleri dönmüş, rengi atmış, saçları dağılmış, âzâsı titremeye başlamıştı. Pencereyi açarak parmaklığa abandı, demiryoluna nasb-ı enzâr eyledi (1039). Hava kararmış, istasyonun fenerleri, yolun işâretleri yanmıştı. Gözünün önünden gürültülü bir katar geçti; vagonlarda parlak lâmbalar yakılmıştı.. Bir vagon içinde biribirine sarılmış bir erkek ile bir kadın gözüne ilişti ki, bunlar Suphi ile Zehra'ya pek benziyorlardı. Hiddetinden haykırınca aklı başına geldi. Pencereden uzaklaştı. Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Levhayı temâşâya koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelken gemisi gûyâ Zehra ile Suphi'yi

alıp götürüyormuş da onu tevkif edecekmiş gibi ellerini uzattı. Parmakları boyalı astar üzerine dokununca şu his dimâğını buhrân-ı istiğrâktan kurtardı.

Hizmetçi kadını, mutbakta ahçıyı lûzumsuz yere haşladı. Önüne rast gelen şeyi kırmak, ezmek, mahvetmek istiyordu.

Aynanın karşısına geçti.. Biribirinin omuzundan baş gösteren yüzlerce hayâli de kendisini hiddetlendirdi. Bu hayâller başının, ellerinin, her nevî harekâtını hep bir dizi üzerinde aynen taklît etmekteydi. Bunları kendisiyle temashur ediyormuş gibi telâkkî eyledi. Az kaldı aynayı kıracaktı.

Salonda bir aşağı bir yukarı gezinmekte ve bu felâkete nasıl tahammül edeceğini düşünmekteydi. Suphi' den mahrûm olduktan sonra nazarında hayâtın hiç bir kadri kalmıyordu. Fakat ölmek kendi elinde değil ya.. Şu anda geberip gitmeği cana minnet saymaktaydı. Lâkin ya şuradaki çocuk?.. Sırrıcemâl bu şahs-ı sâlisi henüz şimdi der-hâtır etmekteydi.. Şu bed-bahtın hâlini düşündü.. Zavallı çocuk ne olacak?.. Dünyâya gelirse ne görecek?.. 'Hani benim babam?.' dediği zaman kendisine ne cevap vermeli? Lâkin ondan evvel karnında böyle bir yük ile Suphi'den, her türlü ümitten mahrûm olarak nasıl yaşamalı? Sırrıcemâl realistliğe tekarrüp ile şurasını da düşünmekte idi: Suphi onu fedâ ettiği gibi bir gün kendisinin de onun muhabbetini fedâ etmesi lâzım gelirse böyle iki canla ne yapacak? Vâkıâ aklına güzelliği gelmedi değil.. Fakat hem dul, hem ana olan bir kadın için hüsn ü cemâlin yardımı olmasına pek ihtimâl veremedi. İşin en acıklı yeri kendisinin dul ve ana olmakla berâber mukayyet dahî bulunması idi. Boynu bu kayıt ile merbût olduktan sonra hayâtı üzerinde de kendisinin hiç bir müdâhaleye hakkı yoktu.

Hayâlini ne cihetle sevketse önüne bir hiçlik çıkmaktaydı.

Açık pencereden serince bir lodos girmekte, lâmbanın alevini titretmekteydi, kış akşamının samt ü sükûnu içinde uzaktan uzağa bir iki av'aze işitilmekte, semânın şöylece görünen parçası üzerinde bir iki parlak nokta göz kırpmaktaydı.

Sırrıcemâl gezinmekte devâm ediyordu. Bir iki defa pencerenin önüne geldiği halde bir türlü dışarı bakamadı, gûyâ hariçte korktuğu bir manzarayı görecekti.» (s. 70 - 71)

Birinci paragraftaki romantik sahne, duygularını gözden geçiren umutsuz birinin ruh durumunu yansıtır, demiryolunun acımasız imgesiyle daha da vurucu hale getirilir. Sırrıcemâl, yazgısı üstüne düşünürken bitek bir kırda, sessiz bir bahçede değildir; kararına, geçen trenlerin gürültüsü arasında varmak zorundadır. Pencereden döndüğünde, önce bir tabloya bakar[44] yani sanata, sonra da bir aynaya, yani gerçeğin yansısına. Ne var ki, içini kemiren acılardan kurtulamaz bir türlü. İkinci paragrafta, yazgısının ve olanaklarının son derece pratik bir çözümlemesine girişilir; bu bölümde yazar «realist» sözcüğünü kullanır. Sırrıcemâl, kıstırıldığını, kendisi için bir çözüm bulunmadığını, dışarda sürüp gidenlerin «korktuğu bir manzara» olduğunu kavrar. Romanın sonunda yazar Zehra'ya —yasal eş olarak— öç alma hakkını tanımıştır, oysa köle Sırrıcemâl için tek kurtuluş ölümdedir. Romanın sonunda sağ kalan tek kişi, Suphi'dir. Sağ kalması ne zekâsına bağlıdır, ne de sakınganlığına; büyük ölçüde rastlantılara, ayrıca erkek olarak sahibolduğu ayrıcalıklara bağlanabilir. O, trene binendir, Sırrıcemâl de onu beklemek, gelişini haber verecek tren düdüğüne kulak vermek zorunda kalandır[45].

Zehra'da, daha önce belirtildiği gibi, yerel betimlemelere de yer verildiğinden son dönem Osmanlı toplumunun bir

çeşit panoramasını da görebiliriz. Türk eleştirmenler, özellikle Suphi'nin ünlü İstanbul tulumbacıları arasına karıştığı sahnelere dikkati çekmişlerdir. Nabizade Nazım'ın bu bölümlerde sunduğu kısa bilgiler, H. Dizdaroğlu'nun da dediği gibi genişletilmeye değer niteliktedir[46]. Son dönem Osmanlı tiyatrosu da oldukça ayrıntılı bir biçimde betimlenir; perde arasında, «... İncesaz takımı nihaventten üç şarkı okumuş, orkestra Wagner'den bir romans çalmış idi.» türünden bilgiler verilir[47].

Yapıtta Beşir Fuad ile Namık Kemal'in etkileri açıkça görülür[48]. Beşir Fuad'ın pozitivizmi ve Zola ile Balzac'ın edebiyat görüşlerini Türk entelektüel ortamına tanıtma yolunda gösterdiği çaba, Nabizade Nazım'ın romanında semeresini vermiştir. Namık Kemal'in örneklediği roman anlayışının da etkisi vardır *Zehra*'da; o kadar ki, Namık Kemal'in Çamlıca betimlemesiyle, *Zehra*'nın başındaki Boğaziçi betimlemesi arasında Namık Kemal'in romanını anlatım bakımından da çağrıştıran bir koşutluk görürüz. Namık Kemal, Nedim'in Boğaziçi'nin güzelliklerini dile getiren bir *kaside*'sini yapıtına doğrudan alarak bir adım öteye gitmiş, Nabizade gibi «*kaside* ruhu»nu düzyazıda canlandırmakla yetinmemiştir. Selim İleri'nin de belirttiği gibi Nabizade'nin romanı, Namık Kemal'in yavan ahlakçılığına kapılmaz, okura üstünde düşünülecek daha karmaşık kategoriler getirir.[49] Nitekim yapıt parçalanışla ve ölümle son bulur. Kişilerin her biri ayrı bir yazgıya sahip çıkmaya çalışmış, her biri yıkıma sürüklenmiştir. Hiçbiri utkuya ulaşacak kadar güçlü olamamıştır.

3. İlk Romanların Özellikleri

Tanzimat Dönemi'nin bu romanları bir bütün olarak alındığında, olay örgüsü ve yaklaşım açısından aralarında bazı

temel benzeşmeler görülür. Ahmed Midhat'ın oldukça güdük çabalarından, Mehmed Murad ile Recaizade Ekrem'in daha incelmiş ürünlerine doğru, belirgin bir gelişim çizgisi izlenmektedir. Yirmi beş yıllık bir dönemde yayımlanan bu üç çalışmaya dayanarak Türk roman tarihinin çok yoğun bir özeti yapılabilir. O zaman hiç kuşkusuz, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ürün veren Türk romancılarının gerek entelektüel bakış, gerek romancı yaklaşımı açısından Fransızlara çok şey borçlu oldukları kesinlikle görülecektir. Kimi roman kişilerinin yaşama karşı tavırları, doğrudan doğruya Fransız romanından alınmadır. İlk romanların hemen hepsi bu tür örneklerle dolup taşar ama özellikle *Araba Sevdası* ve *Dürdane Hanım*, eylemler açısından, örnek alınan romanlara özel göndermelerle dikkati çekerler. Ahlaktan şaşmayan, dahası mutlu olabilen kişilerin yokluğu, *Felâtun Bey*'deki Madame Josephine ile Canan gibi birtakım ikincil tipleri dışta tutarsak, bu bir ölçüde Fransızlara özgü «karamsar» bakış açısına bağlanabilir.

Her dönem, sanatta görülen aykırılıklar aracılığıyla kendini açıklar. Bir dönemi, ya da bir ulusu belirleyen temel ya da rastlantılara bağlı aykırılıklar, o dönemi, o ulusu kavramamızda çok yararlı öğelerdir. Tanzimat romanlarında bu garipliklerin bir çoğuna rastgeliriz. En çarpıcılarından biri, bir baba figürünün eksikliğidir. *Sergüzeşt*'i saymazsak, romanların hiçbirinde erkek roman kahramanının babası sağ değildir; yalnızca Felâtun Beyin babası Merâki Efendi, romanın başında şöyle bir görünerek eylemleri başlatır.

Babanın sağ olduğu tek romanda da baba, olayların akışını kesecek, dolayısıyla kahramanın ölüm kararını verecektir: *Sergüzeşt*'te Ali Bey, ana ve babasının Dilâşûb hakkındaki düşüncelerini değiştirme çabasıyla, aracılar kullanmaya özen gösterir. Doğulu ailede, baba en yüce figürdür. O varolduğu sürece, Fitnat'ın ne acılar pahasına öğrendiği gibi, bağımsız eylem söz konusu olamaz. Baba öldüğü zaman, Zehra örne-

ğinde gördüğümüz gibi, ailenin kadınları korunmasız kalırlar. Bu baba yoksunluğunun psikolojik göstergeleri açıktır. Baba olmadan, aile yaşamını kuracak temel bir otorite kaynağı da olamaz; Türk romanının bellibaşlı sorunlarından biri budur; hem o dönemde, hem daha sonraları. Romanların çoğunda ana düşünce, ailenin tek erkeği olan oğulun sevgisini kazanma doğrultusunda, bir güçler çatışmasıdır. Anneler, oğullarını kaptırmamak için her tür yalana dolana başvururlar. Bu gençlere aslında, büyük bir sevgi duymazlar; eşyaları gibi yanlarından ayırmak istemezler yalnızca. Doğal olarak, bir oğulun varlığının, iktisadi açıdan kendileri için taşıdığı anlamın bilincindedirler. Eşler ve metresler de ya egemenlik tutkusuna dayalı irili ufaklı benzer dümenler, ya da hiç kimsenin mutluluğunu düşünmeden, yalnızca kişisel hırslarına dayalı planlar kurarlar. Bu durumda aşk, ekonomik kaygılardan asla ayrı tutulamaz, dolayısıyla kadının «ev»in dışında kalıp yaşayabilmesi, hemen hemen olanaksızdır. Temel egemenlik çatışmalarının kıran kırana denebilecek bir düzeyde yürütülmesiyle ölümcül, destansı bir durum çıkar ortaya. Kara yazgılı Sırrıcemâl bile Suphi'yi elde etmekle yetinmez, utkusunu yasallaştırmak ister. Aşk pek yoktur ortada; itici güç, tutkudur, onun gerisinde iktisadi gereksinimin dev karaltısı seçilir. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* ile *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat*, bu yönsemenin dışındadırlar: onlarda romantik aşk işlenir, hele ilk iki örnekte amacına nerdeyse ulaşan romantik aşk. Gelgelelim bu örneklerde de Batı romantik edebiyat geleneğinin basmakalıp özelliklerine; sözgelimi, sevgili uğruna girişilen özveriye pek az rastlanır. Üç romanda da âşık olma kararı serinkanlılıkla verilir. *Felâtun Bey* de uzun uzun düşünüp taşınmalar, sınamalar sonucunda doğar aşk: Mansur Bey, Zehra'nın aile onuruna layık bir gelin olduğuna inandıktan sonra kesin kararını verir. Talât, *Zehra*'daki halefi Suphi gibi ilk bakışta âşık olur, ama bu aşk kendisini de Fitnat'ı da ölüme sürükler. İlk romanlarda genellikle mutlu insanlar yoktur, ayrıca insan ilişkilerinde be-

lirgin bir sevgisizlik göze çarpar. Hiç değilse anayla oğul arasında gerçek bir sevgi bağı beklenebilir, nitekim bunun ipuçları da vardır, *Sergüzeşt* ile *Felâtun Bey*i örnek gösterebiliriz, ne var ki *Zehra* ve *Araba Sevdası*'nda tam tersini görürüz.

Bütün olarak alındığında, romanlardaki kişiler içedönüktürler. Erkekler de kadınlar gibi, kendi istediklerini elde etme saplantısı içindedirler, bir *idée fixe* çevresinde döner dururlar. Ne var ki içedönüklük, onları başkalarıyla ilişkiler kurmaktan alıkoymaz, ne de olsa aynı cinsten kişilerle dostluk rahatça kurulabilmektedir; yalnızca cinsel ilişki kesinlikle engellenir. Bu romanlarda sergilendiği biçimiyle ilişkilerin amacı, ister evlilikiçi, ister evlilikdışı olsun, egemenlik kurma ve sahibolmadır. Kişiler, ne başkalarını anlamaya çalışırlar, ne de onlarca anlaşılmayı beklerler, tek amaçları, en yüce doruğuna yükseldikleri kişisel bir uzam kurabilmektir. Çökmekte olan imparatorluğun tarihsel durumu, hemen her yıl sınır dışına kayan, yitirilen eyaletler gözönüne alındığında, bu tür bir kişileştirme işlemine şaşmamak gerekir.

Burada birey sorunu da giriyor işin içine. Bireyin kendini kabul ettirmesiyle benmerkezcilik arasındaki çizgi, baştan beri kıl payıdır. Andığımız romanlardaysa insanın toplumsal bir varlık olduğu görüşü —Mansur Bey gibi çarpıcı bir kuraldışını saymazsak— hiç benimsenmez. Bir yere kadar bunu, Osmanlı toplumunun bütünlükten yoksun yapısına bağlayabiliriz, ama tarihsel bir öğeyi de hesaba katmak gerek. Osmanlı İmparatorluğunda Padişah'ın yetkisi, kendisini hâl hakkına sahip Şeyhülislam'la sınırlıydı. Bu anlayış, topluma her kararın ola ki tepeden geldiğini benimseme biçiminde yansıdı kişisel sorumluluk hepten boşlandı. Bir yetke boşluğu belirdiğinde, Suphi'nin durumunda görüldüğü gibi, ondan olabildiğince yararlanmak eğilimi pusuda bekliyordu. Bu durumdan tam karşıt yönü gösteren güçlü bir kişisel ahlakla kurtulunabilirdi. İşte Batılılaşmış gençlikte böylesi bir ahlak düsturunun bulunmayışı, romancıların yoğun eleştirilerine yol

açmış olsa gerek. Örnekse *Sergüzeşt*'te, geleneksel yetke koruyuculuk işlevini yerine getirdiğinde, olay toplumun benimsediği sınırları aşmıyor.

Bu romanların çoğunun temelinde ahlak kaygısı yatar; yazarlar, onların birer ibret olmasından yola çıkmışlardır zaten. Genelde çıkarabileceğimiz ders, fiziksel tutkunun eninde sonunda yıkıcı olacağı, yalnızca ruhlar arası bir aşkın (Mansur ile Zehra) doruğa varabileceğidir. Bu romanlara yansıyan ahlak düzeni de hep bir yetke figürünün varlığına bağlı olarak düşünüldüğünden, oldukça görecedir. Başkişilerin, yani yitik genç adamların peşinden koştukları, iyilik değil zevktir. Kadınlarsa doyum peşindedirler; ya cinsel doyum, ya egemenlik. Gerçi Mansur Bey ile Felâtun Bey, değişik bir bakış açısı getirirler ama «mutlu son» yalnız Felâtun Beyde görülür. Öteki romanların hepsinde de kişiler yıkıma sürüklenir.

Yine romanlarda kişilerin yıkıntısı, klasik bir öğe görünümündedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, *İntibah* ile *Araba Sevdası*'nda Divan şiiri geleneğine teğet geçen birtakım şiirsel yöntemler kullanılmıştır. Eylemin yer aldığı düzlem daha da açıklayıcıdır. Sahneler panoramiktir ama olaylar hesaba katıldığında, zamansız ve mekânsız kalır. Kişiler, klasik mitologyada görüldüğü gibi aşırı tutkulara sürüklenirler, eylemin sonucu da ölümdür. *Araba Sevdası*, bu yöntemi yumuşatarak, roman dalının daha geçerli bir kullanımına geçiş görevini yapar. İlk çalışmalarda yine de Doğu geleneği öne çıkar. Öykü; söylevler ve iç monologlarla aktarılır, betimlemelere yer verilmez. Kişiler, Karagöz oyununun suretleri gibi, bir kabartmada yerlerini alırlar; kusurları tek tek açığa çıktıkça, hızla ve geriye dönmemecesine silinirler. Bu çalışmalar, Lucaks'ın sözünü ettiği modernizmin tarih dışılığına itilişi durumunun ilk ipuçlarını verir.

«*Tarihin bu yadsınışı yenilikçi edebiyatta iki ayrı biçimde kendini gösteriyor. Birincisinde, kahraman kendi yaşantısının sınırları içine hapsedilmiştir. Ne onun için, ne de gö-*

rüldüğü kadar yaratıcısı için, kendisinin ötesinde onu etkileyen ya da onun tarafından etkilenen, önceden varolan bir gerçeklik vardır. İkincisinde, kahramanın kendisi kişisel tarihi olmayan biridir. Anlamsız, anlaşılmaz bir şekilde 'dünyaya atılmış'tır. Dünyayla ilişki kurarak gelişmez; ne o dünyaya biçim verir, ne de dünya ona. Bu edebiyattaki tek 'gelişme', insan yazgısının yavaş yavaş açığa vurulmasıdır. İnsan, şimdi, her zaman ne idiyse ve her zaman ne olacaksa odur. Anlatıcı, inceleyen özne hareket halindedir; incelenen gerçeklik duraldır»[50].

Gerçi Mansur gelişir ve değişir, ama öteki kahramanların hepsi oldukları yerde kalırlar, kendilerini ve ortamlarını denetleme yetkisinden yoksun olmanın sonucu yıkılıp giderler.

Bu statik evrende, tek değişimin parçalanma ve dağılma olduğu bir evrende, kahramanların ana amacı, cinsel doyum biçiminde beliren kişisel doyumdur (Mansur, başka bir modelin ipucudur). Yine de genellikle ne servet edinme eğilimi vardır, ne bir uğraş edinme hevesi, ne de geçmiş ve gelecek üstüne düşünme gereksinimi. Romanlar, zamandışı, ekonomik ve siyasal kaygılardan uzak bir «şimdi»de geçer. *Araba Sevdası*'nın Bihruz Beyi için sonuç, felakettir. Aslında, bütün bu romanlarda ekonomik öğenin payı büyüktür. Temelde ekonomik bir sorun olan kölelik, yine ekonomik kaygılara dayanan evlilik kurumuyla elele gider. Bu ürünlerin hepsi, çeşitli ekonomik çöküntü örneklerini ayrıntılarıyla sergilerler, *Henüz On Yedi Yaşında*'nın Kaliyopi'sinden, *Zehra*'nın *Suphi*'sine kadar... Ortaya çıkan genel görünüm, çöküntüye geçmiş bir toplum, hem ahlaki hem ekonomik açıdan çökmekte olan bir toplumdur; bu çöküntünün nedenleri, roman boyunca genellikle Avrupa etkisine bağlanır.

Bu dönemde son derece ağır bir sansür uygulanmaktadır, o yüzden de ekonomi ya da hükümet siyasası gibi konuların açık seçik tartışmalarını bulamayız. Sultan'ın sadık kulu

Mizancı Murad, bu alanda en büyük özgürlüklerden yararlanma hakkına sahipti. Namık Kemal, sansür zoruyla, *Son Pişmanlık* romanının adını değiştirerek *İntibah* yapmak zorunda kalmıştır. Bu romanların günün sorunlarına kapalı kalmalarında, hiç kuşkusuz sansür korkusu da önemli bir etmendir. Rejimi açıkça tartışamayan romancılar, yıkıma sürüklenen dirençli kişilerle çevrelerindeki bencilliğin batağında yüzen kişileri konu alarak, ahlak dersleri vermeyi seçerler. Azıcık uyanık bir okur, «model»i hemen kavrayabilir.

Yine de toplumsal konuların işlenmesi sürdürülür. Kölelik sorunu, özünde, bir ölçüde Batı'ya bir tepki olsa da, dönemin en önemli sorunlarından biridir. Evlilik kurumu ve gerekleri, romancıları çok ilgilendiren bir başka konudur. O dönemin kısıtlayıcı toplumunda bile, kadınların İstanbul sokaklarında tek başına dolaşmaları, hiç değilse belli bir öğrenim düzeyine yükselmeleri, kendi işlerini çevirebilmeleri azımsanacak gibi değildir. Sözgelimi, Ahmed Midhat'ın *Dürdane Hanım*'ındaki Ulviye Hanım, kendisini sık sık yoklayan bir İngiliz doktorla İngilizce konuşur; edebiyata tutkundur; ayrıca, iş ciddiyete binene kadar erkeklerle flört etmekten de çekinmez[51]. Bu romanlarda kadınlarla erkekler arasındaki toplumsal ilişkilerden, özellikle İstanbul'un bentleri ve Çamlıca'sı eksen alınarak, bolca örnek verilmiştir. Arabadan arabaya sürdürülen flörtler, cinsler arası ilişkiye açılan bir kapıydı, kuşkusuz. Emin Nihat'ın kısa romanlarında başka tür ilişkilere de rastlarız. Yakın akrabalar ve dostlar arasında sürekli bir gidişgeliş vardır, bu yüzden de cinsel ayrımcılığın geçerli olduğu bir toplumda kadınlar yine de çok canlı bir toplumsal yaşam sürebilmektedirler. *'Turfanda mı Yoksa Turfa mı?'* da iki köşkün bahçeleri bitişiktir, köşklerde yaşayanlar birbirlerini özel olarak ziyaret edebilirler[52]. Toplumsal yaşam, temelde bu yerel düzeyde sürer. Bu romanlarda belirgin bir biçimde göze çarpan bir başka özellik de, etkin din öğesinin yokluğudur. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, İslam dinine ilişkin bazı tartışmalara, en azından öğrenim açısından di-

ne yer verir, öbür romanlarda bu konuda genel bir suskunluk vardır. Kişilerden hiçbiri camiye gitmez sözgelimi; «Allah» adı arasıra geçse de, roman başkişilerinin gündelik yaşamlarında Muhammed'in ilkeleriyle yöneltilmedikleri apaçık ortadadır. Dine karşı önyargılı bir yaklaşım görülmez, daha geniş bir bağlamda alındığında, açıkça dine dayalı bir toplumda dini sessizce geçiştirme eğilimi baskındır. İkincil kişiler, kişisel davranışlarında çoğu kere dindardırlar, en azından son derece ahlakçıdırlar.

Kentteki azınlık grupları da yeterince canlandırılamamıştır, ancak o dönemde toplumsal ilişkinin hemen hemen etnik denebilecek bir bölünme içinde yürütüldüğü unutulmamalı. Râkım Efendinin bir sürü «Avrupalı» dostu vardır, boş vakitlerini Ermeni dostlarının kitaplığında geçirir[53]. Hıristiyan kadınlar, romanların çoğunda romantik figürlerdir. Bu bakımdan Türk edebiyatında Avrupalıların da belli bir işlevi olduğu söylenebilir. Madame Josephine de Ziglas'lar da sevecen bir bakışla çizilirler; romanların hemen tümünde Avrupalılar arkadaşlığın, dostluğun en iyi örneklerini verirler. Ziglasların kızının Râkım Efendi'ye olan bağlılığı, onu bir evlenme kararı almaya zorlar (İlginçtir, Râkım Efendi, bütün bu roman başkişileri içinde kültürel bakımdan Doğu geleneğine yakın tek kişidir). Öte yandan, Fransızca öğretmeni, Bihruz'u her fırsatta aldatmaktan geri durmaz.

Saydığımız bu ilk romanlar, acemilik açısından farklı düzeyler gösterseler de, hepsinde şaşırtıcı sürçmeler görülür. Sözgelimi *Zehra*'da, birbirlerini delicesine sevdikleri söylenen âşıklar, birkaç aylık bir sürede birbirlerini unuturlar. Bihruz şaşılacak kadar saf yüreklidir, öte yandan annesinden para koparmada ustadır. Mehpeyker'in kara tutkusu alabildiğine abartılmıştır vb. Romanların gelişimi, çoğu kere melodramatik doğrultudadır, konuşmalar acemice kurulmuştur, anlatım tek renklidir. Verilen bilgiler kesinlikle yetersizdir; yazarlar okurun anlatılan sahneyi daha önceden bildiği ya da tasar-

layabileceği varsayımından yola çıkarlar. Anlatılan dünya, ahlakdışı tutkularına kapılan, türdeşlerini yakıp yıkarak öç alan, bu arada kendileri de yitip giden günahkârların dünyasıdır. Kara bir göğe gerilmiş karamsar bir görünüm. Doğa ortaya çıktığında, insan kişiliği yatışır ve bazen —Suphi'nin metresi Ürani ile çıktığı Boğaz gezisinde, suçluluk acıları çektiği sahnede görüldüğü gibi— bir durulma başlar. Bu roman dönemi, doğa'nın gerçek güzelliklerinin, düzenlenmiş bir bahçenin yapay güzellikleri uğruna gözden çıkarıldığı bir özentiler ve yapaylıklar dönemidir. Bu genç adamlara rahat bir yaşam sağlayan zenginlik kaynakları, romanların gelişimi sırasında bile tükenmeye yüz tutmuştur. Bir sonraki kuşak yazarları, kendilerini izleyen iflasla uğraşmak zorunda kalacaklardır.

DİPNOTLAR

(1) Rauf Mutluay, «Uzun bir hikâye çapındadır» diye düşünür. *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İstanbul, 1976, s. 58.

(2) Recaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Mustafa Nihat Özön, ed. İstanbul, 1940, s. 2.

(3) *19'uncu Asır*, s. 270.

(4) Nahit Sırrı Örik, *Hikâye ve Roman*, İstanbul, 1933, s. 8.

(5) Güzin Dino, «Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında Gerçekçilik», *Türkiyât Mecmuası*, Cilt XI, 1954, s. 57 - 58.

(6) *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*, İstanbul, 1973, s. 10 - 11. «Just fan-tas-tic! Yakında patlayacağım.» «Öyle deme. It's enough artık», vb.

(7) Bu tezin hazırlanışı sırasında en ilginç keşiflerimden biri, Türkiye'de yapılan edebiyat eleştirilerinin büyük çoğunluğunun Türk yazarların yapıtlarından çok Fransız yapıtlarını ele almaları oldu. Son yıllarda bu alanda önemli değişiklikler göze çarpmakta. Örnek olarak *Servet-i Fünun* ve *Varlık*'a, Suut Kemal Yetkin ile Hilmi Yavuz'un denemelerine bakınız. Bu sorun, Niyazi Berkes'in *The Development of*

Secularism in Modern Fiction (Montreal, 1964) adlı yapıtında, daha güncel bir açıdan Pertev Boratav'ın *Kültür Emperyalizmi Üstüne Konuşmalar* (İstanbul, 1967) adlı incelemesinde de tartışılmaktadır.

(8) Recaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, İstanbul, 1963, s. 77.

(9) Özön, ed., *Araba Sevdası*, önsöz, İstanbul, 1940, s. 6. Otobiyografik öğeler için bkz. Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, İstanbul, 1971, s. 289 - 290 ve Tanpınar, *19'uncu Asır*, s. 485.

(10) Fransa'dan ithal edilme şeylere çılgınca düşkünlük, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi* (ilk adıyla *Alafranga)* adlı romanında (1900) daha da abartılmış bir biçimde sunulur. Evin beyinin bu düşkünlüğü yüzünden ev halkının yaşamı alabora olur.

(11) Bkz. Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought.*

(12) *19'uncu Asır*, s. 489. «*Doğrusu istenirse, Araba Sevdası'nda kuvvetli bir anti-poetik vardır*» der Tanpınar. (s. 487).

(13) *Ibid.*, s. 485 - 488 ve ötesi.

(14) Bkz. Vasfi Mahir Kocatürk, *Osmanlı Padişahları*, İstanbul, 1968, s. 342 - 351.

(15) Dino, «Recaizade Ekrem'in...» s. 57.

(16) Şerif Mardin'in bu konudaki görüşleri için bkz. «Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma», E. Tümertekin, F. Mansur ve P. Benedict eds., *Türkiye: Coğrafî ve Sosyal Araştırmalar*, İstanbul, 1971, s. 435 - 437 ve 447 - 450.

(17) Ali Ekrem, *Recaizade Mahmud Ekrem Bey*, İstanbul, 1339 (1920), s. 62.

(18) *Çengi* dansöz anlamına geliyor. Öteki adlar da oldukça aydınlatıcı: *Periveş:* peri - gibi; *Bihruz:* iyi gün gören (yanlış söylendiğinde *Bîruz:* şansı dönmüş.), *Keşfi* bulan, keşfeden.

(19) Bkz. Dino, «Recaizade Ekrem'in...»

(20) Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri I*, İstanbul, 1954, s. 158.

(21) Güzin Dino'dan alıntı: «Recaizade Ekrem'in...», s. 73, *19'uncu Asır*'ın gözden geçirilmiş yeni basımında bu saptamayı göremedim.

(22) *19'uncu Asır*, s. 489. «Bütün roman bir şakaya benzer. Hattâ ölüm bile bir şakadır ve yalandır. Yalnız ağırbasan bir tek realite vardır: Para işleri.»

(23) *Araba Sevdası*, s. 125 - 139. Çeviri ve anlam aktarımı konusunda benzer bir tartışma Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1897) ve Karaosmanoğlu'nun *Hüküm Gecesi* (1927) romanlarında da geçer.

(24) Ali Ekrem, s. 65.

(25) *İntibah*, s. 10. Çamlıca betimlemesi tam olarak Ek A'da verilmiştir.

(26) Ali Ekrem, *Recaizade Mahmud Bey*'de şunları söyler: (s. 61): *«Vakıa Halit Ziya Bey hikâyelerinde hakiki tasvirat yapıyordu, hatta tecelli ve hakiki mesleklerin imtizacı demek olan* Mai ve Siyah' *ını* Servet-i Fünun'*da* Araba Sevdası'*yla beraber neşr ediyordu. Fakat Halit Ziya Bey şöhret edebiyesi henüz takrir edememiş olduğu gibi Nabizade Nazım'ın yine zamanda Servet-i Fünun'da intişar eden* Zehra *unvanlı romanında bazı gençlerin neşr ettikleri hikâyelerde görülen realizm temayülatı da sah'i edebiyatı yeni bir meslek takrir ikame edecek muhitte şeyler değildir. İşte mesleği katiyetten takrir edei. Ekrem Beydir.»*

(27) Bkz. Dino, «Recaizade Ekrem'in...», s. 57.

(28) Wystan Hugh Auden, «Musee des Beaux Arts», *Selected Poetry of W. H. Auden,* New York, 1958, s. 49. Sandalcının düzenbaz Keşfi'yi arayan Bihruz'u yanlış yere getirdiğini anladığında gösterdiği kayıtsızlık, bu imgeye özellikle uygun düşüyor.

(29) Aziz Behiç Serengil, «Önsöz», *Zehra,* İstanbul, 1960. s. VI.

(30) *Zehra,* s. 79.

(31) Bkz. Selim İleri, «Bir Klasik mi?», *Cumhuriyet,* 10.10.77, s. 9.

(32) Naci Çelik, *Romanda Hesaplaşma,* İstanbul, 1971, R. Taner - A. Bezirci'den alıntı: *Seçme Romanlar,* s. 25.

(33) Bu tür ilişkiler konusunda ilginç bir tartışma için bkz. Michael Meeker, «Meaning and Society in the Near East: Examples from the Black Sea Turks and the Levantine Arabs», *International Journal of Middle East Studies,* Cilt. 7, Sayı: 2 - 3, s. 243 - 270 ve 383 - 422, 4 ve 7/76.

(34) Bkz. adı geçen yazı, İleri, «Bir Klasik mi?»

(35) Aynı yer ve s. 69. Benzer bir duruma Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf* adlı romanında rastlarız (1900), İstanbul, 1973, s. 205 - 207.

(36) İleri, aynı yazı, «Bir Klasik mi?»

(37) Bkz. Sevük, *Edebî Yeniliğimiz,* Cilt I, s. 357. Mehmet Saduk'un, Nabizade'nin tulumbacılar kahvesini ziyaretini anlattığı bölüm. *Servet-i Fünun,* 1311, Sayı. 254, s. 307.

(38) *Karabibik,* Antalya civarındaki bir köyde geçen «ilk köy romanı»dır ve gerçekçi bir roman olarak *Zehra*'dan çok daha başarılıdır. Bkz. Mehmet Kaplan'ın yetkin incelemesi, *«Karabibik», Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I,* s. 384 - 391.

(39) Nabizade Nazım, *Karabibik, Hikâyeler*'e önsöz, İstanbul, 1961, s. 63 - 64.

(40) *Zehra*, Bütün alıntılar s. 22'dendir. Yalnızca sonuncu alıntı s. 34'ten yapılmıştır.

(41) Aynı şekilde Suphi, altı ay içinde Zehra'yı unutur (s. 155), Zehra'nın onu unutmasıysa bir yıl alır (s. 167).

(42) A. S. Levend, *Edebiyat Tarihi*, s. 290.

(43) Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 357.

(44) Bir gemi. *Aşk-ı Memnu*'nun intihar eden bir başka kahramanı, Bihter de kıyıya yaklaşan bir gemiyi gözlerken tanıtılır okura.

(45) Suphi harekete geçer, o tepki verir; aynı yapıt, s. 72.

(46) Hikmet Dizdaroğlu, «*Zehra* Üzerine», *Türk Dili*, Cilt. 4, Sayı, 46, Temmuz, 1955. s. 626.

(47) *Zehra.*, s. 114 ve ötesi. Döneme özgü kültür ikiliğini gösteren bir örnek.

(48) Beşir Fuad'ın edebi kişiliği için bkz. Okay, *Beşir Fuad*, Dipnot 21, özellikle s. 139 - 156 ve 208 - 210.

(49) İleri, «Bir Klasik mi?»

(50) Georg Lucaks, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (Çev. Cevat Çapan), İstanbul, 1969, s. 23.

(51) Ahmed Midhat, *Dürdane Hanım* (1882), İstanbul 1948, s. 72.

(52) Bugün de geçerli bir âdet. İstanbul'un eski evlerindeki âdetler konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Samiha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*, İstanbul, 1973; ayrıca Abdülhak Şinasi Hisar'ın yazıları.

(53) *Felâtun Bey*, s. 11 - 12.

ALTINCI BÖLÜM

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL İLK USTA

Halid Ziya Uşaklıgil (1284/1867 - 1945), Türk romanının ilk dönemindeki birikiminin ve sonraki gelişiminin en başarılı temsilcisidir belki de. O, «*Batılı hikâyenin, batılı romanın babasıydı*» Türk edebiyatında[1].

O ve edebiyatçı dostları Tevfik Fikret ile Cenap Şahabettin, «*İlk defa Şark ve Frenk zevkleri diye edebiyatın kâinâtını ikiye böldüler*»[2]. Uşaklıgil'in ünü, büyük ölçüde, sonraki romanları *Mai ve Siyah* (1897) ve *Aşk-ı Memnu* (1900) ile pekişmiştir[3], yani 1893'te İstanbul'a taşınışından sonra yazdığı romanlarla. Uşaklıgil, İzmir'de doğup büyüdü, kendisini ilk kez Fransız edebiyatıyla yüzyüze getiren bir Fransız Rahip okulunda öğrenim gördü[4]. İzmir'de yazdığı ilk romanları *Sefile* (1885; yayımlanmamıştır), *Nemide* (1885 - 1886), *Bir Ölünün Defteri* (1889) ve *Ferdi ve Şürekâsı* (1894), Türkiye'de, roman türünün tohumunun tutmaya başladığını gösteren öğelerle yüklüdür.

Hizmet gazetesinde dizi olarak yayımlanan *Sefile*, ekonomik baskılar sonucu fahişe olan bir kızın öyküsüdür. Osmanlı sansürü, romanın kitap olarak yayımlanmasını «Şeair-i İslâmiyeye mugayerati hasbiyle katiyen gayr-i caiz» gerekçesiyle yasaklamıştır (s. 195). Uşaklıgil, bu karar karşısında duyduğu üzüntüyü şöyle dile getirir:

«*Şeair-i İslâmiyeye mugayir olan ne idi? Bir genç kızın yalan söyleyen bir aşka kurban olarak sefaletten sefalete düşe*

düşe sonunda çamurların kurbanı olması mı? Bu kazaların olabilmesini defedebilmek için herhangi bir dinin imam nüshasını vicdanın üstüne yapıştırmak yeter miydi? Eserin baştan başa güttüğü fikir bir ahlâk dersi iken, onu okuyanlarda kalacak tesir bir gafletten nasıl tehlikeli facialar doğabileceğinin bir levhasına karşı duyulacak çekinme ve ürkme duygusundan ibaret iken.

Bu hikâyeyi herhangi bir akide adına aykırı görmek işi insanlığı, onun acı sefalet levhalarını; kanın, etin gizliliklerinin saklanmış zaruriliklerin kanununu inkâr etmekti.» (s. 195 - 196)

Birkaç yıl sonra, birbirine koşut iki aşk romanı yayımlar Halid Ziya *Nemide* ile *Bir Ölünün Defteri.* Bu iki romanda da olay örgüsü bir üçgene dayalıdır, başkişi (kadın ya da erkek), öbür iki kişinin mutlu aşka kavuşmaları için kendini feda eder[5]. *Nemide*'de kahraman, genç bir kızdır; *Bir Ölünün Defteri*'ndeyse bir delikanlı. Eylem oldukça seyrek dokuludur[6], zaten bu romanların önemi, yazarın roman anlayışını açıklığa kavuşturmaları ve Halid Ziya'nın sonraki çalışmalarında da görülecek kişileri ele vermeleridir. Yazar, *Nemide*'nin kişilerini ustaca şöyle özetlemiştir[7]:

> «Nemide hakkında kendi tasavvurunu şu suretle izah eder: Nemide asabî, hissîyat-i müteheyyice sahibi, vereme müsteit, bedbaht bir surette tevellüt etmiş, validesiz olmakla pederi nezdinde fevkalâde kıymettar, lâkin sebabının ve suret-i hilkatinin icap ettiği surette galeyanlı bir hayattan mahrum saadet içinde mahzun bir kızdır. Nahit; metin, kuvvetli, vakur, âmaline vusul için azm-i kavi sahibi, tufuliyetinden beri felâkete alışmış, fakat arzularını kaderin pençesinden almıya —yavrularını bir tehlikeden kurtarmıya müheyya kükremiş bir dişi aslan gibi— hazır bir kızdır. Nail; hafif, lâkayt, hissiz bir delikanlıdır. Genç kızların ikisini de sevmiyor, fakat ikisine de meyyal... Naili, Nemide asabî, Nahit

bedbaht bir kız gibi seviyor. Ne olacak? Bu muhabbetlerden bir netice çıkması tabiîdir; bu üç kişiyi o neticeye sevkedecek hissiyat nedir? O hissiyat nasıl husule gelecek?» (Hikâye, 1889)

Nemide, o güne kadar yazılmış Türk romanlarının kimi özelliklerini yineler. Ortam, İstanbul'da bir üst sınıf evidir, yalnız bu kere kişilerin davranışlarına egemen olan o ürkütücü yoksunluk duygusuna yer verilmemiştir. Nemide'nin babası, ailenin en yaşlı erkeğidir, zamanla,

> «Sultanahmet Caddesinde bir konak, Kanlıca'da bir yalı, iki çiftlik, bir zeytinlik, beş altı dükkân sahibi olmuştu.»[8]

Gerçi o dönem romanların erkek kişileri, baştan beri bu romandaki Nail gibi yetimdirler, ama burada kadın kahraman Nemide de öksüzdür. Bu yoksunluk duygusuyla gelen aşk kırgınlığını şöyle açıklar:

> «Çocukların hayat ihtiyaçlarını yerine getirmek babaların boyun borcudur, fakat kalp duygularını tehlikeden korumak bir annenin kanadıdır. Nemide bu korunmadan yoksul idi.» (s. 69)

Osmanlı toplumunun kapalı yapısı, Halid Ziya'yı bu aşk üçgenini bir tek aile çerçevesinde ele almaya zorlamıştır; Nahit de Nemide de, Nail'in kuzenleridir.

Halid Ziya açısından Nemide, bir gençlik düşünün dile getirilişidir:

> «O sadece billûrlaşmış bir hülya, bir genç kız şeklini almış bir ideal idi.»[9]

Ancak, Halid Ziya'nın bunca yüceltmesine karşın Nemide' de en hafif deyimle, çetrefil diyebileceğimiz kişilik özellikleri

görülür. Kendisini sonunda ölüme sürükleyecek tüberkülozun pençesinde olmasına karşın kararlılığını, iradesini yitirmez. 15 yaşındayken, Nail'in yabancı bir ülkede okumaya yollanması üstüne, avutulmaz kederlere kapılır (s. 30), onun kendisini Paris'te özlemediğini öğrenip düş kırıklığına uğrayınca hırçınlaşır (s. 55) ve kuzeninin kendisine âşık olmadığını kavradığında da öfkeden ne yapacağını şaşırır[10]. Nahit ile Nail'in birleşmelerini sağladıktan sonra bile, gece Boğaz'da bir gezinti sırasında üçünün hep birlikte boğulmalarını sağlamaya kalkışır[11]. Nemide'nin kişiliğinde, Zehra ile Mehpeyker'i eyleme geçiren gerilimin bir başka türü gözlenir, nedir ki bu eğilim, özverili bir davranış modeliyle yüceltilmiştir. Sonunda, roman boyunca giderek kendisini pençesi altına almaya başlayan hastalığa yenik düşer Nemide'nin güçlü kişiliği. Halid Ziya,

> «Nemide'yi pencerenin önünde gördüm. Onunla cinsî bir alâka duygusu taşımazdım, o sadece şuurlaşmış bir hulya, bir genç kız şeklini almış bir ideal idi; pencerenin kenarında bir şişe içinde açılması beklenen bir sünbül, gibi rüyalarımın ışıkları ile beslenerek, dokunulursa solarak yakından bir nefes dokunursa ölüverecek kadar inceydi.»[12]

diye betimlerken aslında onun romanın sonundaki imgesini vermektedir.

Roman, Nemide ile Nahit arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Cemil Yener'in de belirttiği gibi:

«*Halid Ziya'nın bütün romanlarında, sevişmede girişim, hep kadındadır, erkekler, cinsel konularda korkak denebilecek kadar çekingendir.*»[13]

Nahit öksüzdür Nemide gibi, ayrıca baba sevgisinden de avuntu payını alamamaktadır:

«Kader bu zavallı kıza ne vermişti? Mezarda bir anne ile annesinden başka bir kadının sevgisinde kendisini unutan bir baba değil mi?» (s. 59)

Acı yaşam deneyimlerinden ötürü Nahit, toplumu kadınlara meta olarak davranmakla suçlar. Uzun bir düğün betimlemesi arasında gelinden,

«... yüzlerce kadınların içinde en yüksek bir köşede tuhafiyeci dükkânlarının camlıklarında görülen bebekler gibi...» (s. 76)

diye söz eder. Nahit, evliliği kadın için «bir ikinci beşik» olarak değerlendirir (s. 76). Gördüğü iyi yüzden nefret eder, geleceğine acı bir alayla bakar:

«— Ben, beni bekleyen geleceği düşünüyorum da ürküyorum, zavallı Nahit; babasız, annesiz bir kız... Daha korunmaya muhtaç iken anasını kaybetmiş, bu büyük kaybın acısı altında inlerken duygusuz bir baba tarafından kovulmuş, öksüz, kimsesiz bir zavallı.. Bahtsızlık insanı fena eder, şimdi beni yanlarına alanlara karşı kalbimde ufak bir minnet bile duymuyorum. Bir baba ile bir annenin bana yapabilecekleri lütufları, gösterecekleri sevgiyi düşünüyorum da bugün görmekte olduğum lütuflar bana az görünüyor, öfkeleniyorum. Bütün o gösterilen sevgiler bana yapmacık geliyor. Beni sahiden seven bir kalbin yokluğundan umutsuzlanıyorum, hayat bana yük oluyor.

— Bir gün bana diyecekler ki: 'Nahit artık büyüdünüz, sizi evlendirmek lâzım.' Bu 'Nahit sizi şimdiye kadar besledik, artık yeter' demektir. Evlenmek, bana diyecekler ki: 'Size bir koca bulduk. Siz artık onunsunuz demektir.' Ben bu adamı sevebilecek miyim. Bütün

hayatımı onun yanında geçirebilecek miyim? Bu işler ufak tefek şeylerdir. Lâzım olan şey benim bir kocaya varmaklığım, evden çıkmaklığımdır.» (s. 77 - 78)

Uşaklıgil burada, Türk roman geleneğinde kendisinden önce gelen yazarların görüşlerini yankılamakta, evliliğin ekonomik bir temele dayanmasına ve kadınların gördüğü kötü muameleye değinmektedir. Konu, Şemsettin Sami'nin bazı yapıtlarında rastlanan konudur ama «retorik», başka bir kuşağın, daha serinkanlı tümceleriyle, daha büyük bir ustalıkla örtülmüştür.

Aynı şekilde, kıskançlığın getirdiği belalar da eski romanlara göre daha inandırıcı bir biçimde sunulmuştur. Nemide'nin Nail'e duyduğu aşkın nefretle içiçe yürüdüğünü, sevgilisinin Paris'te geçirdiği dört yıllık ayrılık süresi sonunda ayırt etmesi, hiç değilse zaman açısından bir inandırıcılık kazandırmaktadır romana (s. 64). Nahit'in, uyuyan Nemide' yi öldürme girişimi, geçici bir çılgınlık olarak nitelenir. Nahit, ne yaptığının bilincine varınca «deli gibi bahçeye koşar.» (s. 82 - 83)

Romanın en az inandırıcı gelen yanı, böylesine güçlü kişilikleri olan iki kızın da Nail gibi silik bir erkeğe ilgi duymalarıdır. Uzun kirpikleri, ince uzun, dal gibi gövdesi Nail'e «kadınlara özgü ince bir hoşluk veriyordu» (s. 84).

Nail'in Nemide'ye karşı duyguları da oldukça yüzeyseldir:

> «Nail o zamana kadar Nemide için belirli bir sevgi hissi duymamıştı. Nemide'yi, öyle tuhaf, güzel bir kızın sevildiği gibi seviyordu; bunun gerçek bir sevgi olabileceğini hiç kestirmemişti. Bu sarı saçlı, mavi gözlü çocuktan yapma bir bebeğin seyri gibi tat alıyordu. Onun bir zaman karısı olacağını, onu karısı gibi sevmek gerekeceğini düşünmemişti. Bununla beraber İstanbul'a

döndüğü zaman annesi bu işteki isteğini söyleyince Nail bunu fena düşünülmüş bulmadı. Nemide'yi küçüklüğünden beri tanıyordu. Ona alışmış, onun için bir yabancı olmaktan çıkmıştı. Bir de Nemide'de garip bir hal Nail'i kendine çekiyordu. Bir güneş sıcaklığında buharlaşmasından korkulacak kadar nârin bir su çiçeğine benzeyen bu ince kızın kocası olmak Nail'in doktorluk damarlarını oynatıyordu. Bu hasta kız bu doktor için dikkate değer bir örnekti.» (s. 85)

Genç doktorun nişanlısına karşı duygularını, bir araştırmacının «kobay»ına duyduklarıyla karşılaştırabiliriz rahatça. İki sayfa sonraysa, büyük bir ikiyüzlülük örneği verir:

«Ah Nemide, kalbimde ne kadar derin bir yer tutuyorsunuz. Daha küçük bir çocuktum ki bir gün beni altın gibi saçları küçük başını daha örtemeyen, acemi acemi gözleriyle karşısında gülümseyen yüzleri süzen bir bebek yanına götürmüşlerdi. Bana demişlerdi ki: 'Bu bebek sizin amcanızın kızıdır, onu seveceksiniz.' Buna o zaman ben bir vazife olarak bakmış, sizi şiddetli bir sevgiyle sevmeye başlamıştım. Evet, Nemide, bugün size vermeye cesaret ettiğim muhabbet o günden başlamıştı.» (s. 87)

Nail, bir süre sonra Nahit ile bahçede gizli bir buluşma ayarlayacak, onun aşkını da aynı coşkuyla kabullenecektir (s. 92; 96). Aslında bir roman kişisi olarak yeterince geliştirilmemiştir Nail; o yüzden de okur, onun iki kıza birden olumlu yanıt vermesini, kayıtsızlığına mı yoksa dönekliğine mi yoracağını kestiremez. Nail'in önemi, romanın «aşk nesnesi» oluşudur. Duygusal sorunları, kadınlarca çözüme ulaştırılır.

Halid Ziya, romanın gelişiminde ve kişilerinin duygusal konumlarını açığa vurmada, doğal imgelerinden yararlanır.

Nahit, geleceğini, içinde bir ışık parıltısı olan yoğun bir buluta benzetir (s. 59). Nemide'nin babası, gül bahçesine yürekten bağlıdır ve Nemide, babasıyla romandaki ilk konuşmayı bu gül bahçesinde, birlikte gül toplarlarken yapar (s. 8). Gül simgesi, hiçbir zaman açıkça tanımlanmaz ama birçok yerde, Nemide'nin kendisine duyulan ilgiyi başka yöne çekmesinde bir araç olarak kullanılır (s. 101; 120). Yapıt boyunca ölüm, Nemide'yi izler, zaten roman onun hasta yatağında başlayıp bitmektedir. İlk sahnelerden birinde, bir ana kuşun yavrularını beslemesini büyük bir mutlulukla izlerken, babası çağırır, onu. Zamanın âdetine uyarak, «vücudunu dar ve siyah bir elbiseye, saçlarını beyaz bir tüle hapsederek dışarı çıktı» (s. 5). Babasının arkadaşı Osman Bey de onu «bir mezarın üstünde yeni açmış bir çiçeğe» benzetir (s. 71). Nail'i Nahit'e bıraktıktan sonra günbatımında, güneşin bir bulutla örtülüşü, onda bir cehennem görünüşü uyandırır (s. 118). Sonraları, bir gece, Nail ve Nahit ile Boğaz'da sandal gezintisine çıkarlarken, babasını arar:

> «Nemide yan tarafına dayanmış, gözlerini babasının durduğu yere dikmiş, karanlıkların içinde karanlıktan meydana gelmiş koyu bir gölge halinde durmakta olan bu şekli görmek istiyormuş gibi bakıyordu. Birden bire bu koyu gölge yürüdü, uzaklaşmaya başladı, karanlıklar yol vermek için açılıyordu, bir zaman sonra kapandılar, gölge kayboldu.» (s. 137)

Nemide, babası ve ölüm arasındaki bağlantı, bu romanda yeterince işlenmemiştir, gelgelelim babayla kızın ilişkisini belirleyen karşılıklı anlayış —bir anlamda romanın en somut ilişkisi olan bu sevgi— *Aşk-ı Memnu*'dakine benzer baba kız ilişkisine de damgasını basacaktır. Ama ikinci örnekte, utkuyu kız kazanır, zavallı Bihter değil. *Nemide*'de ölüme ilişkin imgeler oldukça ağdalıdır. Halid Ziya'nın imge kullanımında bu özellik

sürüp gidecektir. Romanın önemi, bir Türk romancısının ilk kez ortaya bir *topos* koyarak[14] romanın nasıl sonuçlanacağına ilişkin ipuçlarını baştan vermesi, yani imge kullanımının bilgi sunma, söylev verme duraganlığından çıkıp simgesel ve devingen bir raya oturtulmasındadır. İki tür imge arasındaki fark, Uşaklıgil'in çiçek imgesini kullanışında görülebilir. Nemide'ye ilişkin çiçek benzetisi, onun ölümünün habercisidir, oysa aynı imge, Nihal ile annesini betimlemede kullanıldığında, okuyucunun zaten bildiği bir sayrılığa, süregen bir ölüm durumuna gönderme yapar, bir başkalaşım sözkonusu değildir. İmgenin temsil ettiği kişisel bir özellikten çok, yaşanan durumdur. *Nemide*'de ilk yapıtlara özgü zaaflar görülür. Konunun basmakalıplığını giderecek, dengeleyici bir psikolojik gelişim olmadığından, son derece ağdalı bir romantizm egemendir romana. Olcay Önertoy şöyle diyor:

«*Nemide'nin aşkından feragat ederken neler hissettiğinin belirtilmeyişi de bir noksanlık meydana getiriyor diyebiliriz. Sadece kendi parmağından nişan yüzüğünü çıkarıp Nahid'in parmağına takarak Nâil'le Nahid'i birleştirdiği günün gecesi, kendi isteği ile üçünün yaptıkları sandal gezintisinde sandalı bilerek akıntıya sürüklemesinden bu feragate ne kadar güçlükle dayandığını seziyoruz. Nahid'le Nâil'i birleştirirken hissi bir buhran geçirdiği muhakkak olan Nemide'nin hissi ile hareketleri arasındaki mücadele belirtilse idi daha doyurucu olurdu kanaatindeyiz.*»[15]

Olay örgüsünün yalınkatlığı, bir kısa romandan çok öyküye uygundur. Yine de roman, bu kusurlarına karşın, Türk romanında önemli bir değişikliğin göstergesidir. O güne kadar romanda görülmeyen ölçülü davranışlar, kişilere sonradan değişme olanağı veren geçikmeli psikolojik sezişler, ve insanın karmaşık yapısını bilme yetisi, romanın kişilerini, sözgelimi *Araba Sevdası*'nın tek boyutlu yaratıklarından hemen ayıracak düzeydedir. Bağımsız bir yapıt olarak alındığında, yazarın estetik açıdan olgunlaşmamış olmasının izlerini taşır. Öyleyken,

öteki ürünlere kıyasla, oldukça «incelmiş»tir[16]. *Nemide*'de toplum, genç bir kızın evine, bahçesine, babasının dostlarına yönelik iç dünyasıyla sınırlanmış, dar bir toplum kesitidir. Nail ile yalnızca akraba oldukları için karşılaşabilmektedir Nemide. Kurallar elverdiğince gezip dolanabilir ancak. At sırtında gezerken bir avcıya rasladığında, bu özel eğlencenin bile kendisinden esirgeneceğini anlar (s. 90). On altı yaşma bastığında, kuzeni Nail'i görmesi yasaklanır (s. 70). Nemide'nin babası, günlerini güllerine bakmakla, gecelerini okumakla geçirmektedir. Nail'in doktorluk uğraşı, romana yalnızca aşk yaşamındaki vurdumduymazlığıyla yansıtılır. Kişilerin daha geniş bir toplum kesitiyle ilişkileri anlık ve siliktir. Nemide, Jamesvari bir 'ayrı dünya'da yaşar:

> «Babası kızının yatak odasını bir mücevher mahfazası kadar süslettirmişti.» (s. 50)

Bir Ölünün Defteri, birçok açıdan *Nemide*'ye benzer. Aşk üçgeni bu kez tersyüz edilerek yinelenir. Üçgenin iki kişisi kuzendirler, üçüncüsüyse yakın bir dost; kapalı toplumun gerekli kıldığı romantik akraba ilişkisi yine söz konusudur. Roman, yine Boğaziçi'nin varlıklı, özel dünyasında geçer[17]. Hikâye, başkişilerden Vecdi'nin, sevgilisi Nigâr'ı arkadaşı Hüsam uğruna terk edip, Osmanlı-Rus savaşına katılışıyla, Nemide'ye koşut bir biçimde açılır. Nail'in Fransa'ya gidişinin Nahit'i düşkırıklığına uğrattığını görüp de sevinen Nemide gibi[18] Vecdi de savaşta kolunu yitirmesine Nigâr'ın ağladığını görünce sevinir[19]. Nail, Nemide ile evlenmesi önerildiğinde kayıtsızdır[20], aynı şekilde Vecdi de Nigâr'la evlenme konusu açıldığında şaşırır. Yine de tepkisi Nail'inkinden serttir:

> «Nigâr'ın kocası mı? Ben mi? Bu hiç bir zaman düşünmediğim, düşünsem de ihtimal veremeyeceğim bir şeydi. Nigâr benim gözümde halamın çocuğu olmaktan başka bir şey değildi.» (s. 44)

Vecdi de Nemide gibi öksüzdür. Sonraları babası, dul baldızıyla, Nigâr'ın annesiyle evlenmiştir. Vecdi, sekiz yaşına bastığında babası veda bile etmeden ayrılır ondan, «uzak bir yere» atanmıştır, ayrıca çocuğunu düş kırıklığına uğratmak istemez (s. 29). Onun tatsız bir durumla yüzleşmekten kaçma özelliği, oğlunda da görülür :

> «Nigâr'ı sana bırakmak için ne acılar çektiğimi, şimdi sizi görmek benim için ne dayanılmaz bir ıstırap olduğunu anlatmak istedim, o zaman sen anlar, beni bıraktırdın, ne gerekti? Sizden kaçmak, gidip kaybolmuş bir köşede babamın yaptığı gibi bilinmez, unutulmuş, hayattan çekilmiş yaşamak daha iyi değil miydi?» (s. 92)

Vecdi de babası gibi, *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz gibi, köşesine çekilip gizlenir. Bu bağlamda, *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil ile Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ındaki Hakkı Celis'in selefi'dir[21]. O da Hakkı Celis gibi savaşta ölmeyi «bir zafer» sayar[22]. Güçlükle karşılaşınca tepkisi, amaçlarına ulaşmak yolunda savaş vermek değil, isteklerinin yüceltilişini, romantik bir çilecilikte aramaktır. Bu açıdan, *İntibah*'taki Ali'yi anıştırır, o da Dilber'e olan aşkı çıkmaza girdiğinde hasta olmayı seçmiştir. Vecdi, arkadaşı Hüsam'la sürekli yarış halindedir, ancak arkadaşı gazeteci olunca onu kıskanmaya başlar[23]. Onun kıskançlığı da Zehra'nınki gibi olanca sevgisini nefrete döndürecek güçtedir. Roman, *Zehra*'dan daha gerçekçi bir düzeyde seyreder, öbür kişiler yerine, yalnızca Vecdi ölür.

Bir Ölünün Defteri'nin genel havası, romantik melankolidir, diyebiliriz. Bu hava, daha yapıtın başında kurulur :

> «— Oh yaşama yaşama! zavallı insanlar! Çok korkunç bir kudret elinin içine attığı bir çirkefte, hâkimi olmadıkları olaylar zincirinin esiri olarak yuvarlandıkları bir korkulu rüyada; sefaletlerini, aşağılıklarını süslemek

için avunacak şeyler bulmuşlar, nedenler yaratmışlardır. Lâcivert göklerden, pembe güllerden, dalgalı denizlerden, mavi gözlerden söz ederler. Kaderlerini bir şarap kadehinin içinde boğmak isteyen biçareler gibi kalplerinin, fikirlerinin zehirlerini hayaller içine dökerler. Heyhat! Bu hayal, geçici bir sarhoşluk dumanı gibi sıyrılır gider, yaşama bütün zehirlerini atar. Yaşama, o her zaman odur. Hükümsüz, neticesiz bir rüyadır.» (s. 17)

Vecdi ile Nigâr'ın yetiştikleri aile ortamı da bu tür düşünceleri kalkındıracak cinstendir. Halid Ziya, aile büyüklerini şöyle betimler:

«Halam; o zaman bakılmamış olmakla beraber saf yüzünün üzerinde perişan durumu içinde hoş bir levha meydana getiren siyah saçları başına sonsuz olarak bir yas tacı koymuş gibi kederli; akşamları göklerin donuk yüzeyinde, bulutların renk dalgalanışlarında kaybolmuş bir mutluluğu, sönmüş bir hayat nurunu aramak için anıların kanatlanıp uçuştuğu vakitler; orada penceresinin yanında hüzünlü bir heykelcinin duygu hüznü bunalımı içinde kaleminden çıkmış bir yas heykeli gibi sessiz; acılarını, kederlerini gecenin nemli dokunmaları ile saçlarını titreten rüzgârlarına, denizin kıyıyı hafif sesleriyle okşayarak kaçan dalgalarına bıraktığı sıralarda; babam ayakta bir iskemleye dayanmış yahut bir sedirin üzerine uzanmış artık yaşamaktan payını topladıktan sonra sessizce sonucu bekleyen zavallılar gibi bir durumda düşünürdü. Her ikisi de bu sessizilk içinde duygu ve fikir alışverişi yaparlardı. Sessizlikleri birbirlerini teselli ederdi.» (s. 25 - 26)

Böylesi bir atmosfer, karanlığı ve çöküntüsüyle bir Edgar Allan Poe öyküsü gibidir. Bu romanında Halid Ziya, *Nemide'*

dekinden daha bol doğalcı betimlemelere yer verir, yukardaki parçada gördüğümüz gibi kişilerini ve o kişilerin ruh durumunu göz önüne serer. Roman yağmurlu hava atmosferinden bir sahneyle açılır:

> «Beylerbeyi'nin kıyıya bakan yalılarından biri. Ekim ayının yağmurlu bir gecesi. Her taraf sessizlik içinde. Yalnız ince bir yağmurun rıhtımın taşlarına, pencerelerin camlarına vurmasından ileri gelen hayal okşayıcı gürültüsü hüküm sürüyor.» (s. 6)

Genç Uşaklıgil için doğa, yalnızca teknik açıdan yardımına koşan yararlı bir kaynak değildir; ayrıca, ruhun erince kavuşabileceği bir aşkınlık olanağı da içerir:

> «İnsan, kalbini dinlemek istemediği zamanlar tabiatı dinler. Duygularını, bir akarsu fışıltısına bir yaprak hışıltısına; bir kuşun neşeli ötüşüne bırakır. Fikri şurada parlayan bir ışığa, gökyüzünün bir tarafından sarkan bulut parçasına, bir dalın ucunda rüzgâr esişiyle sallanan bir yaprağa, bir hiçe bağlı kalır; saatlarca düşünür; yahut düşünmez bir haldedir ki dünyasından çıkmış, kişiliğini yitirmiştir; işte o zamanlar avunma zamanlarıdır, yaşamının fikir durgunluğu dakikası, hastalığın, duyguların işlenmemesi dakikasıdır.»[24]

Vecdi'nin baştan beri duygusal bakımdan ölü olması, romanın çatısını ele verir. Nigâr ile evlenmesi önerildiğinde, Hüsam'a akıl danışır. Nigâr'ı Hüsam'a bırakmaya karar verdiğinde, babasının Çamlıca'daki evine sığınır. Güncesinde şöyle yazar, Hüsam'a:

> «Şimdiye kadar ben buna benzer bir istek göstermemiştim. Annemin hatırasına mezar olmuş gibi bu evin

sessizliğini bozmak, kutsallığına dokunacak sanıyorum. Bugün bilmem ne için oraya gitmek istediğini duydum, sana söylemeğe cesaret edemediğim şeyi orada sana söyleyebileceğimi sanıyordum.» (s. 76)

Savaştan döndükten sonra, Nigâr ve annesiyle yeniden karşılaştığında, bu 'ölülük' yeni bir işlev üstlenir:

«Ben şimdi yerimde, hiç kımıldamaksızın, hiç bir şey söylemeksizin, cansız bir gövde gibi duruyordum.

O sevgiyle pek çok zamandan beri ilgimi kesmiştim, onda yalnız bir sevginin belki bir hayatın anısını seviyordum. O anı şimdi yıkıntısının tam göçüşünü görmek için oraya uğranış, iki damla göz yaşı dökmüştü. Ölüler ağlarsa öyle ağlarlardı, mezarlar titrerse benim gibi titrerlerdi. Nigâr'ın benimle ilgisi işte bir ölü ile bir mezarın ilgisi gibiydi.» (s. 117 - 118)

Öykünün iç kapayıcı havası, yerleştiği kısıtlı sahneyi gerçi daha inandırıcı kılmaktadır, ama *Nemide*'nin de *Bir Ölünün Defteri*'nin de içinden çıktıkları topluma seslenmedikleri gerçektir. Nemide'nin 'Rappiccinni'nin Kızı' gibi dolaşıp gezindiği bahçeye dış dünya hiç girmez[25]. Fiziksel perspektifleri içinde bu romanlar, melodrama daha yakın düşerler[26]. Kişileri ezen karanlık, sözgelimi Poe gibi Batılı yazarların titizlikle kurduğu öykülerde görüldüğü üzre gündelik gerçeklikten doğaüstü bir olay aracılığıyla, özellikle ayrılmamıştır. Öz iradeleriyle ölümde karar kılan ürkünç figürlerin dünyası okura gerçekmiş gibi sunulur ve gerçek dünya, benliği alabildiğine nazlandıran bir romantizme sahne olarak düşünülür. İlk eleştiri, en azından inanılır gibi gelen olay örgüsüne değil, Uşaklıgil'i döneminin tutsağı kılan aşırı katılık duygusuna yöneltilmelidir[27]. Uşaklıgil, romanın atmosferini iki deneyime bağlar:

«Bir kısmı son zamanlarda teneffüs ettiğim ölümün soğuk havasından, bir kısmı da Rusya harbinin çocukluğumdan kal-

ma acı izlerinin tohumunu alan bu büyük roman Bir Ölünün Defteri *idi.*»[28]

Onun bu yapıtlarında aşk konusuna duygusal yaklaşımı, Halide Edip Adıvar gibi sonraki kuşak yazarlarına da örnek olacaktır[29]. İlk dönem romanlarına kıyasla, onun bu çıraklık dönemi ürünlerinde, daha incelmiş bir betimleme ustalığı, psikolojik başkalaşımın daha inceden inceye bir araştırması göze çarpar. Nesnel açıdan acemilikleri çoktur. Sosyo-psikolojik açıdan bakıldığında, bu romanlar, bir kere daha, son dönem Osmanlı toplumunun içedönük yapısını sergilerler: hemen hemen *fücur** kapsamına giren ilişkileriyle, evin dışındaki dünyaya duyulan kayıtsızlıkla[30]. Nail ile Vecdi'nin tıp alanına, Hüsam'ın yazına yönelmesi, kişilerin kendi heveslerini doyurmaya yönelik yalantılar edinmeleri olarak yorumlanır. Kişiler dünyada dolaşırlar gerçi ama, özde «dünyadan biri» değildirler. Vecdi'nin savaş deneyimlerini dışta tutarsak, romanda tarihsel olaylara gönderme yapılmaz[31]. Kadınların ev ve bahçe dışında dünyayla bağlantıları yoktur; bu kısıtlı alanlarda bile, tutucu ilkelerle kuşatılmışlardır: Nemide on altı yaşında, «artık şeriatın erkeklerle düşüp kalkmasının yasakladığı kadınlar sırasına girecek yaşa basmaktaydı.»[32] Sonraları, atla gezerken o avcıyla karşılaştığında korktuğu başına gelir, atla gezmesi yasaklanır (s. 90). *Bir Ölünün Defteri*'nde Vecdi, arkadaşı Hüsam'a Nigâr'la nişanı konusunu açtığında Hüsam'ın göreneklere sığındığını görür:

> «Köprüye geldiğimiz vakit sen bir an durakladın:
> Dedim ki:
> — Niçin? Benimle gelmiyor musun?
> — Hayır. Artık orada bir kız çocuğu değil, nişanlı bir kız var demektir. İzin ver de durumun icabına göre davranayım.
> — O kadar ciddî idin ki ses çıkarmadım.» (s. 50)

---

* fücur günahkârlık.

Dünyalarının dar sınırları içinde kadın kişiler, bir çeşit eşitlik kurmayı başarırlar. Kimin seveceğini, kimin sevileceğini erkekler değil, kadınlar kararlaştırır. Nemide ile Nigâr, evde özel öğrenim görmüşlerdir, yine de Nigâr, şiir konusunda Vecdi'nin saldırısını göğüsleyerek kendi görüşlerini savunmaktan çekinmez, sonunda onu yanıldığını itirafa zorlar (s. 53 - 54). Nemide'nin babası, kızının isteklerine hiçbir zaman hayır demez, ama Nemide de avcı olayından sonra bir daha atla gezme izni istemeyecek kadar toplumsal kuralların bilincindedir.

Bu romanlardaki gerçekçilik perspektifi, *Zehra* ve *İntibah*'a göre daha yumuşak, daha hafiftir. Duyguların bilinçli bir biçimde, ev'in doğal çevresine yerleştirilmesi, son dönem Osmanlı'nm aşk ve özveriyi yüceltişinin romantik bir bakışla yeniden gözden geçirilmesini sağlar. Halid Ziya, bu ikiz romanları yazmaya başladığında henüz on dokuz yaşındaydı, on bir yıl sonra *Aşk-ı Memnu*'da meyvelerini verecek yeteneklerini yeni yeni geliştirmeye başlamıştı. Betimlemelerden yararlanma ve kişilik kurma açısından sonraki yapıtların ilk izlerini bulabiliriz bu romanlarda. Bu romanda özellikle bir bölümde ve genel olarak öteki sahnelerde[33] Uşaklıgil, yüzyılın ikinci yarısında Viyana'da ortaya çıkacak fütürizm ve ekspresiyonizm akımlarının kâhini katına yükselir. Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'te kuruluşundan sonra, yeni devletin sanat ve mimari anlayışında derin etkiler bırakacaktır bu akımlar[34]:

> «Pencereden başımı çıkararak dışarıya baktım. Bütün görünüşler dönen bir kımıldanış ile canlanmıştı. Kataın yanı başında yol, tepeler, kırlar, tarlalar bir sel gibi akıyordu. Biraz ötede tek tük rastlanan yapılar daha ağır bir davranışla çekiliyor, ta uzakta bir dağ dönüyor gibi görünüyordu. Sanki bütün varlıklar o duran nokta çevresinde oynak bir daire gibi çevriliyordu. Lokomotifin bacası dalgalı bir bulut gibi, arasıra kesik daireler suretinde dumanlar püskürüyor, bunlar bir aralık başımızın üzerinden

uçup gidiyor, arada bir de rüzgârın vuruşuyla tekrar katarın kenarına dökülüyordu.»[35]

Romanın mekânı, İslam bahçesinin bakımlı, resmi güzelliğine benzemez, daha önceki romanlarda gördüğümüz görkemli, panoramik Çamlıca betimlemelerini ancak uzaktan anıştırır. Doğadışı bir kır görünümüdür bu; doğadan çok trenin, daha doğru bir tanımla makinenin koordinatlarını gözeten Robert Dalauney'nin fırçasından çıkma bir kır görünümü andırır. Namık Kemal'in lirik Çamlıca anılarından, Recaizade Ekrem'in Çamlıca'yı işleyen ayrıntılı, nerdeyse bilimsel çözümlemesinden sonra, ne bir eksene, ne de sınırlı bir çembere sokulabilen bu kısacık metinle Yeats'ın deyişiyle her şeyin «*Gittikçe genişleyen bir zemberekte döndüğü, durmaksızın döndüğü*» bir düzleme varmak önemli bir gelişmedir. *Zehra*'da Sırrıcemâl, demiryoluna bakan penceresinden dışarılara dalar. *Bir Ölünün Defteri*'nde Vecdi trene binerek savaşa, belki de bir ölüme doğru yol alır. Böylelikle roman kişileri, kişisel çöküntülerine giderken içinde yaşadıkları düzenin değiştiğini gösteren yeni mekanik buluşların eşliğindedirler. Uşaklıgil, söz konusu iki romanda, bu değişikliklere açıkça eğilmez. Olayların geçtiği bir dış kalıp olarak kullanır onları; *Nemide* ve *Bir Ölünün Defteri* taslaklarıyla, ulaştığı olgunluk dönemi ürünlerinde daha dolaysız biçimde işlenecektir bu ilişki.

Ferdi ve Şürekâsı (1894), birçok bakımdan *Nemide* ile *Bir Ölünün Defteri*'nin yeniden yazımı olarak değerlendirilebilir. Yine aynı aşk üçgeni vardır: Zengin tüccar Ferdi'nin kızı Hacer ile İsmail Tayfur'un üvey kardeşi öksüz Saniha, Tayfur'un sevgisini kazanmaya çalışırlar. Sorun, Saniha'nın genç adama duyduğu romantik aşkı yadsımasıyla geçici olarak çözülür. Saniha, onun yalnızca «*hemşiresi*» olduğunu ileri sürer[36]. Hacer ile Saniha, Nemide ile Nahit'e koşutturlar, hem bulundukları konum, hem kişisel özellikleri, hem de öteki kişilerle ilişkileri açısından[37]. Romanın ayırıcı özellikleri, İsmail Tayfur'un kişiliğinde ve romanın çatısında göze çarpar.

İsmail Tayfur, Nail'le aşağı yukarı aynı konumdadır, ne var ki onun kişiliğinde *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inin ipuçlarını veren, ona daha yakın düşen nitelikler görülür. O da Ahmet Cemil gibi başarı düşleri kurmuştur delikanlılığında:

> «İsmail Tayfur, okuldayken neler düşünür, neler olmak isterdi. Ara sıra önemli bir gazetenin başyazarı, ara sıra bir bakanlığa önemli bir memur, ara sıra zamanın büyük bir edebiyat adamı olurdu. O zaman kendisini çok büyük bir yazı masasının önünde kâğıtlar içine dalmış, ya parlak bir arabanın köşesinde kürküne sarılmış, ya da duvarları dolu bir kitaplığın içinde, halkın yayımlanmasını beklediği bir esere son düzeltmeleri yapmaya başlamış görürdü.» (s. 46)

Gelgelelim babasının ölümü, düşlerinden kopmasını gerektirmiştir. Ferdi ve Şürekâsı şirketinde babasından boşalan işe girmiştir. Aynı ekonomik nedenlerden ötürü, şirketin sahibinin kızı Hacer'le evlenmeyi kabullenir. Bu konudaki tutumuyla Nail'den belirgin bir biçimde ayrılır; enine boyuna düşünüp tarttıktan ve ancak Saniha'nın kendisini koca olarak kabul edemeyeceğini açıkça söylemesinden sonra, bu evliliğe razı olur. Düğün günü bile Saniha'ya âşıktır:

> «İsmail Tayfur, ilerliyordu; Saniha, genç adamın gözlerinin canlı bir bakışla çevrede dolaştığını gördü. Ah, bu gözler... Şimdi onlarda alışılmamış, vahşi bir şey vardı ki, deliliğe benziyordu. Bu gözler, şimşek gibi dolaştı, sonra kendini çeken noktayı bulmuşçasına döndü, orada, merdiven başında bir umutsuzluk anıdı gibi kımıldamadan duran Saniha'ya dikildi.» (s. 149)

Saniha'ya olan aşkından ötürü İsmail Tayfur, yeni karısıyla cinsel ilişkiye girmekten kaçınır ve sonunda Saniha'ya,

birlikte kaçmalarını önerir. Hacer, bu konuşmayı duyunca öfkeye kapılarak düğün döşeğini ateşe verir (s. 172). Yangın sırasında Hacer ölür, İsmail Tayfur delirir. *Tanzimat* romanının abartılmış üç anlayışını yine görürüz burada: Hacer ölürken, dudaklarında bir gülümseme vardır (s. 179). İsmail Tayfur'un zayıflığı, önceki romanlarda rastladığımız genç adamların ortak özelliklerinin yinelenişidir bir bakıma. Kızların ikisi de ona sadıktırlar; oysa o, karmaşık duyguları ve kararsızlığı yüzünden ikisine de ihanet etmekten geri kalmaz. Geleceğe dönük tasarılarında, ekonomik koşulların tutsağı olduğunun bilincindedir, ayrıca Türk romanında başına geleceklerin de bilincinde olan ilk kişidir. *Ferdi ve Şürekâsı*'yla Türk romanı, orta sınıftan gelme kişileri gerçek bireyler olarak düşünme sürecine girer. Halid Ziya, bazı sahneleri kendi gençlik deneyimlerinden almıştır:

> «Ferdi ve Şürekâsı vardı. Bu eser belki kendisinden önce yazılanlar kadar cazip değildi, fakat öyle zannediyorum ki gerçek hayata pek yakın sayfalarla, hele dedemin ve babamın ticarethanesinden, banka âleminden kalmış izlerle dolu idi.»[38]

Roman, Ferdi'nin işyerinin çizimiyle başlar ve orta sınıfın alt tabakalarındakilerin yaşadığı ekonomik sömürüyü, bu sömürünün onların yaşamlarındaki etkisini geliştirerek sürer; Ferdi'ye onca servet sağlayan memur emeğinin sömürüsünü irdeler. Hacer'in babası Ferdi, gözü doymaz bir iş adamı ama sevecen bir baba olarak çizilmiştir. Kızına, odasına lüks döşeme alırcasına İsmail Tayfur'u da satın alır[39]. Ferdi'nin yanında çalışan öbür memurlar düşük ücretle ve fazla çalıştırılmaktadırlar. Öyleki İsmail Tayfur'a bir baba sevgisiyle yanaşan Hasan Tahsin Efendi, yıllar yılı toplama çıkarma yapmaktan nevrozun eşiğine gelmiştir (s. 13 ve ötesi). İsmail Tayfur babasının ölümünü şöyle karşılar:

«... genç adam için bir yıldırım çarpışı niteliğindeydi; kafasını süsleyen umut köşkü parça parça oldu; okula; duygularına, düşüncelerine dost ve ortak olan arkadaşlara; gençliğinin ufkunda gülümseyen umuda; genç kalbini mutlulukla dolduran isteklere veda etmek, babasının öldüğü yere gidip o kapıyı çalmak, babasını öldüren o meslekten ekmek istemek gerekti.» (s. 22)

Ancak zavallı annesinin kendisinin eline baktığını anımsayınca işe girmek zorunda olduğunu kavrayan genç adam, umutsuzluğa kapılır:

«Ah! Bir umut ışığı, bir hulya pırıltısı... Bir zamanlar genç adamın düşüncesinde ve kalbinde bundan başka bir şey yoktu, ama ne yazık! Şimdi o nur sönmüş, o ışık uçmuş, o umut ve hulya, kanatları kırık bir kuş gibi yerlere, çamurlara düşmüştü. Şimdi hayat, İsmail Tayfur için işte şu karşısında düşündüğü gece gibi değil miydi? Büyük, karanlık bir ufuk üzerinde karların arasız düşmesi... Ne olacak? Ne yapacak? Hayatında daha birer can bulmamış tohum halinde kalan bütün emellerine yokluktan acılı son bakışını attığı zaman kalbinden bir rahatlama damlası duyacak mı? Hayat... Hayat onun için şu ayaklarının karanlıkları altında dalgalanan uçurum gibi değil miydi?...» (s. 23)

Buradaki karamsarlık, yazarın sonraki romanlarında, özellikle başyapıtı saydığı *Kırık Hayatlar*'da (1901 - 1902, 1924), daha da artacaktır. Nahit'in tanımladığı karanlık bir yaşam görüşüdür bu. İsmail Tayfur, romantik güdülerini dışlar, kendini paranın tutsağı haline getirir. Bu konuda, annesi ile Saniha onu desteklerler, o ne olsa bu evliliğin aileye sağlayacağı yararlar, aşka dayalı bir evliliğin geçici doyumuyla kıyaslanamaz. İsmail'in koruyucusu Tahsin Efendi bu gerçeğin farkındadır. İsmail'e şöyle der:

«Bu evlenmek işinin sana bu kadar dokunacağını sanmazdım. Rica ederim, biraz ölçülü ol, biraz durgunlaş.» (s. 122)

Romanın sonunda İsmail Tayfur, açgözlülüğüne kurban gidecek, günlerini Ferdi ve Şürekâsı şirketinin bir ortağı olarak durmadan evrak imzalamakla tüketecektir.

Varsıl bir tüccarın şımartılmış kızı Hacer, hâlâ oldukça tutucu bir toplumun sunduğu birtakım kısıtlı özgürlüklerle, kişisel kaprislerini gidermeye alışmıştır. Babası, ona canının çektiği kocayı satın alacak güçtedir, yine de İsmail'le karşılaşmasını, babasının işyerinin evin bir bölümünde olmasına borçludur. On beş yaşına geldiğinde, haremin korunağından çıkmaması buyurulur. Güncesine şöyle yazar:

«Bugün babam bana, yazıhaneye gitmeyi yasakladı. Onu görmek mümkün olmayacak. Böyle nasıl eğlenmeli, bilmem? Kitaplarım, piyanom, bunların hiçbiri beni eğlendirmiyor... Aman Tanrım. Bu koca evin içinde tek başıma ne yapacağım?» (s. 36)

Eğlenceleri öylesine sınırlıdır ki, bir tekinin bile elinden alınması onda derin yaralar açar. Ülkenin ve dönemin göreneğine göre:

«Hacer'in yaşayışı, değişmez bir düzen içinde geçerdi. Sabahleyin erken kalkmak; gidip babasını odasında görmek, babası yazıhaneye çıktığı zaman müzik dergisini almak, iki saat ödevlerini yazmak, sonra akşam üstüne kadar boş kalmak, bu zamanı yazıhanede hesap memurlarının ve özellikle İsmail Tayfur'un yanında geçirmek, akşam mürebbiyesiyle beraber küçük arabasına binerek Şişli'ye kadar gidip dönmek; pazar ve cuma günleri her zaman mürebbiyesiyle, pek seyrek babasıyla gezmeye gitmek, Hacer'in değişmeyen eğlencesiydi.» (s. 41 - 42)

Hacer, fiziksel bakımdan olduğu kadar psikolojik bakımdan da «engellenmiş» bir kişiliktir. İsmail Tayfur'u sevdiğini babasına söyleyemez, açılabileceği bir annenin özlemini çeker:

> «Annelere her şey söylenebilir, ama babalara zavallı kız... Seni kim dinleyecek? hiç.» (s. 90)

Böylelikle Hacer de hem Nahit ve Nemide ile aynı konumu paylaşır; hem de Namık Kemal'in Dilber'i kadar çaresizdir. Toplumdaki konumundan ötürü, genç yaşta canına kıymak zorunda değildir, gelgelelim yapısındaki nesnelliği nasıl zorla kabullendiği, sonradan hizmetçisi Melekzat'la konuşurken açığa çıkar:

> «Babam ona ödül vereceğini söylerken gönlüm bana, 'Ne duruyorsun? İşte o ödül sensin. Çıksana... Onun kolları arasına atılarak: İşte ödül desene' diyordu.» (s. 44)

Melekzat* Halid Ziya'nın romanlarındaki kadın kişileri aşırı nesnelleştirme eğiliminin uç bir örneğidir. Onun betimlemesinde iradeden yoksun bir kişiliğin ürkütücü özelliklerini görürüz:

> «Melekzat, Hacer'in arkadaşıdır. Bu kız, o kızlardandır ki onlar, evin bir köşesine konacak tuhaf bir heykel, ya da arabanın bir tarafına atılacak güzel bir süs gibi alınır. Evde ileri gelenler birisini sevmek isterlerse o hazırdır, onu sevebilirler; birisini dövmek isterlerse o hazırdır, onu dövebilirler; o öyle bir şeydir ki, her gerekliliğe hizmet için bulundurulur; dövülür, sevilir, okşanır, azarlanır. Hacer'e oynamak için birisi ge-

---

* melekzat melek yapılı.

rekti, işte ona Melekzat'ı vermişlerdi; Hacer'in; çocuklarda yaradılıştan olan hainlik duygusuyla birisini dövmeğe, ısırmağa, çimdiklemeğe, oyuncağına kızdığı zaman bir şeyden öfkesini almağa, canı sıkıldığı vakit birisiyle uğraşmağa; ya da ara sıra insan yüreğinde doğan sevgi duygusuyla birisini öpmeğe, ona sarılmağa, halıların üstünde iki kedi yavrusu gibi yuvarlanmağa ihtiyacı olurdu; işte ona Melekzat'ı vermişlerdi. Hacer, Melekzat'ı çeşitli heveslerine yarar bir oyuncak, Melekzat; Hacer'i kafası okşanan, ya da kulakları çekilen bir kedinin sahibini sevmesi gibi severdi.» (s. 43)

Halid Ziya, zeki bir buluşla iradeden yoksun bu yaratığı, Saniha'nın toplumsal güvensizliğini ileten bir araç olarak kullanır. Hacer'in dadısıyla Melekzat, İsmail Tayfur'un evine habersiz bir ziyaret yaptıklarında, Saniha ile İsmail Tayfur'un annesi, önce büyük bir şaşkınlığa düşerler. Melekzat, Saniha'nın gözünü iyiden iyiye korkutur:

«Melekzat, kendisine Hacer'den geçen bir dil hoppalığıyla bin türlü şey soruyor, bin türlü şeyden söz ediyordu. Saniha; giysisi, davranışı, sözü, her şeyiyle kendisine karşı üstünlük taslayan bu kız karşısında; Hacer Hanımın bu hizmetçisi önünde, ezildi.» (s. 90)

Evlenme teklifi, Saniha'ya, kendisinin İsmail Tayfur'un evinde yalnızca bir hizmetçi olduğunu anımsatır (s. 108). Yine de bu olguyu dışlar ve Ferdi Efendi ailesinin bir bireyiymiş gibi davranır. İsmail'in annesi de başlangıçta teklif karşısında şaşkınlığını gizleyememiş ama şaşkınlığını doğal zarifliğiyle örtmeyi başarmıştır (s. 85' ve ötesi). Konuklar gittikten sonra, oğlu adına zenginlik düşlerine kapılır ve bu evliliği gerçekleştirmeye çaba harcar. Burada, iki toplumsal sınıfın karşılaşması son derece ilginçtir. İsmail Tayfur'un ailesiyle Ferdi Efendi evinin arasındaki ilişkiler resmiyete ve inceliğe daya-

nır. İsmail Tayfur'un bir tüccar evine damat girişi pek olağan sayılmasa da, Osmanlı toplumundaki sınıf yapısının belli bir esnekliği olduğunu yansıtması bakımından önemlidir.[40] Ferdi Efendi, düğün harcamalarına katkıda bulunurken İsmail'e saygılıdır ve Saniha daha düğün günü gelip çatmadan Ferdi'nin evinde kalmaya gelir. Ferdi Efendi, biriktirdiği serveti değerlendirecek bir damat bulduğuna sevinir, damadı:

> «gözündeki altın gözlükten, elindeki fildişi bastondan, yeleğinin cebinden sarkan altın saat kösteğinden başka bir değeri olmayan, dünyada zenginliği boş heveslere hizmet düşüncesiyle bir tutan o kuş beyinli gençlerden birine benzemez.» (s. 139)

İsmail, bir üst sınıfa tırmanmakta güçlük çekmez, yetenekleri yolu açmaya yetmektedir. Hiç kuşkusuz, kendi küçük evleriyle (Saniha bu evin «önünde bir arabanın durduğunu hatırlamıyordu», s. 84), Ferdi'nin tavanlara yükselen paha biçilmez döşemelerle dolup taşan evi arasında büyük bir uçurum vardır:

> «Ressam, bu genç kız odasını yıldızlarla donanmış bir gökyüzüyle örtmek istemiş gibi mavi bir hava üzerine ışıklı, beyaz, ince bulutlar; durgun bir gölün köpüklerini andıran bulutlar arasına da ışık parçaları serpmişti.» (s. 33)

Yine de bu uçurum, asla aşılamaz türden değildir. Romandaki kişilerden hiçbiri, bu evliliğin toplumsal anlamda uygunluğunu tartışmazlar; odak, İsmail Tayfur'un aşk ile para arasında yapmak zorunda kaldığı seçmeye kayar. Bu roman, köle-efendi ilişkisinin yerine toplumdaki ekonomik farklılıkları bilinçle koyan ilk yapıttır. İsmail, toplumda aşağıdan yukarılara tırmanır; ne Râkım Efendi gibi kendi sınıfı içinde kalıp konumunu değiştirmeye çabalar, ne de Ali Bey ve Mehpey-

ker gibi çevresi dışından kişilerle karşılaşır karşılaşmaz onulmaz bir değişime uğrar.

İzmir dönemi romanları, yazarın da belirttiği gibi «*gençlik eserleri*»dir[41]. Kişilik çizimi, olay örgüsü ve betimlemeler aşağı yukarı hepsinde aynıdır. Doğa imgelerinin duygu durumlarını aydınlatmada kullanılması, *Nemide*'de bir yeniliktir; *Bir Ölünün Defteri*'nde geliştirilmiş bir tekniktir; *Ferdi ve Şürekâsı*'nda ise bıkkınlık vermeye başlar. Kanımızca bu üç romandan en başarılısı *Ferdi ve Şürekâsı*'dır; roman kişilerinin ustalıkla dengelenmiş yoğun çizimleri, öykünün yerleştirildiği ekonomik ortamın etkileri; aksi halde duygusal romantizm kapsamına giren bir deneme sayılabilecek yapıta gerçekçi bir çerçeve sağlar. Yapıt, bütünüyle yazarın acemiliğini yansıtır, nedir ki oldukça abartılmış son bölümleriyle, daha önceki Türk romancıların çoğunun gözünden kaçan ekonomik zorunluluk sorununa yeni bir yaklaşım getirir. Bu romanlar, yalnızca taşıdıkları edebî değerden hatta, «*yeni Türk anlatmacılığının müjdecileri*» olduklarından ötürü (a.y., s. 38) değil, roman sanatının Türk diline usulca nasıl yerleştiğini göstermeleri bakımından incelenmeye değerler. Halid Ziya bu romanlarda, daha sonraki olgunluk dönemi romanlarını gerçekleştirmesine yarayacak Fransız edebiyatı tekniklerini kullanır. İzmir romanlarının dış çizgileri oldukça kaba saba ve savruktur, ayrıntılar fazla uzun, zaman zaman grotesk'tir (ölüm gülümseyişi gibi), ne var ki gerçekliğin temelden kavrandığı ve kişilik yaratma becerisinin kazanıldığı açık seçik ortadadır artık.

DİPNOTLAR

(1) Ortaç, *Edebî Portreler*, s. 32.

(2) Beyatlı, *Edebiyata Dair*, s. 18.

(3) Örneğin, Rauf Mutluay, *Bende Yaşayanlar*, İstanbul, 1977, s. 283.

(4) Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İstanbul, 1969, s. 96 - 100.

(5) Bu izleğin ilk Fransız romanlarında işlenişi için bkz. Jeanine Sassus, *The Motif of Renunciation of Love in the Seventeenth Century French Novel*, Washington D.C., 1963. Sassus, bu özverinin genellikle Hıristiyanlık ilkeleri uğruna gösterildiğini, yine de yüzyılın ortalarında romanların mekânının Doğu Akdeniz'e kaymasıyla değişikliğe uğradığını belirtir.

(6) Levend, s. 145'te Nemide, «*mevzuu itibariyle basit, tek cepheli büyük bir hikâyedir,*» demektedir.

(7) Halid Ziya, *Hikâye*, Özön'den alıntı: *Son Asır*.. s. 235.

(8) *Nemide*, İstanbul, 1970, s. 9. Nemide'nin çocukluğunda evde, bir uşak, bir dadı, bir sütnine, aşçılık yapan azat edilmiş köle bir kadınla kocası ve iki çocuğu da yaşamaktadırlar Nemide ve babasıyla birlikte. Yalıya taşındıklarında Nemide'nin eski hizmetçisi Nergis'ten ve lalasından başka hizmetini görecek bir de özel uşağı olur.

(9) *Kırk Yıl*, s. 197.

(10) Aynı yapıt s. 112. «Ah genç kız yapabilseydi, haincesine sevgisini ayaklar altına alan bu adamı tokatlayacaktı.»

(11) Çabaları bir sonuç vermez, iradesini kullanma gücünden yoksundur, çünkü. Aynı yapıt s. 140.

(12) Bkz. *Kırk Yıl*, s. 197.

(13) Cemil Yener, *Halid Ziya Uşaklıgil*, İstanbul, 1974, s. 59.

(14) Curtius, *topoi*'nin klasik kaynaklarını, «*söylevleri bütünleme adına atılan yardımcı adımlar*»da bulur. Sonraları bu kaynaklar «*herhangi bir edebiyatta kullanılabilir klişeler*» e dönüşürler. Robert Ernst Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Çev. Williard R. Trask, Princeton, 1973, s. 70.

(15) Olcay Önertoy, *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, Ankara, 1965, s. 134 - 135.

(16) Uşaklıgil'in *Sefile* hakkındaki kendi yorumu, *Nemide* için de geçerli olabilir: «... *bunun dil, hikâye etme ve yürüyüş bakımından bugünün romancılığına bir başlangıç sayılacak görünüşte olduğunu da inkâr etmeyeceğim.*» *Kırk Yıl*, s. 185.

(17) Tanpınar'ın yargıları biraz aşırı görünüyor: «Bir Ölünün Defteri *bize belki* Eylül *kadar o zamanın Boğaziçi'ni bugün bile tadına varılacak bir hava ile verir. Bu, edebiyatımızda ilk defa görülen bir hadisedir.*» *Makaleler*, s. 298.

(18) *Nemide*, s. 61.

(19) *Bir Ölünün Defteri*, İstanbul, 1970, s. 117.

(20) *Nemide*, s. 85.

(21) Bkz. Yener, s. 63. Yener, Vecdi'den İsmail Tayfur'a, ondan da Ahmet Cemil ile *Nesl-i Âhır*'daki İrfan'a zincirleme bir gelişim görür. *Nesl-i Âhır* (1908), Uşaklıgil'in son romanıdır.

(22) *Bir Ölünün Defteri* s. 95.

(23) Aynı yapıt, s. 17.

(24) *Bir Ölünün Defteri,* s. 88.

(25) Hawthorne'un aynı adı taşıyan öyküsündeki gibi. Nathaniel Hawthorne, *Complete Works and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne,* New York, 1937, s. 1043 - 1064.

(26) Bu konuya Profesör Metin And bir konuşma sırasında dikkatimi çekti. Bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1839 - 1908.*, Ankara, 1972, «Duygusal ve Evcil Dramlar», s. 395 - 417. Bu bölümde, Ahmet Midhat, Namık Kemal ve Recaizade Ekrem'in yapıtlarıyla birlikte dönemin birçok melodramının olay örgüleri çözümleniyor.

(27) Bkz. Tanpınar'ın «Halid Ziya Uşaklıgil» konusunda *(Makaleler,* s. 299) yaptığı saptama:

«Halid Ziya bize kalbimizin yolunu açamadı. Fakat etrafımızdakileri görmenin yolunu gösterdi» ve «Halid Ziya devrini aşamadı, fakat onu kendisini kabul ettirdiği çerçeveler içinde yaptı ve yaydı.»

(28) Bkz. *Kırk Yıl.*

(29) Adıvar yazılarında, *Handan* adlı romanının aynı adı taşıyan başkişisini yaratırken Nemide'yi örnek aldığını söylüyor.

(30) Geleneksel Türk evinin o dönemindeki çizimini verme yolunda çaba gösteren, edebi değerleri farklı, çeşitli yapıtlar görürüz. Sözgelimi, Grace Ellison, *An English Woman in a Turkish Harem* (Londra, 1915) ve Lucy M. J. Garnett, *The Turkish People* (Londra, 1909), ile *The Women of Turkey and Their Folklore* (Londra, 1909). Özellikle bu son yapıtta ve yazarın *Home Life in Turkey,* (New York, 1909) adlı çalışmasında, imparatorluğun bünyesindeki uluslar üstüne geniş bilgiler vardır. İstanbul'daki elçiliklerle bağlantısı bulunan birçok kişinin yazdığı çok sayıda günce de bulabiliriz. Dönem üstüne bilgi edinmek için Frances Elliot'un *The Diary of an Idle Woman in Constantinople* (New York, 1893) ve Sir Edvin Pears'in *Forty Years in Constantinople* (New York, 1916) yapıtlarına göz atmaya değer. Ayrıca bkz. Amerikalı misyoner Cyrus Hamlin'in *Among the Turks* adlı yapıtı, (New York, 1878).

(31) Osmanlı - Rus Savaşının nedenlerine değinilmez, sonuçları da tartışılmaz romanda. *Bir Ölünün Defteri,* s. 107 ff. Savaşın sonunda Vecdi kolunu kaybeder ama savaşın toplumu bütünüyle nasıl etkilediği açıkça gösterilmemiştir.

(32) *Nemide*, s. 70.

(33) *Mai* ve *Siyah*'taki günbatımı sahnesiyle *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in kâbusunu örnek gösterebiliriz.

(34) Ekspresyonist öğeler, günümüz Türk sanatında da ağır basar. Bu öğeleri, toplumun süregelen katı formalizmine ekspresyonizm'in bir protesto yükseltişinin kanıtları olarak yorumlayabiliriz.

(35) *Bir Ölünün Defteri*, s. 100.

(36) Aynı yapıt, İstanbul, 1973, s. 126 - 131.

(37) Bkz. Yener, s. 40 ve Önertoy, s. 170 - 171.

(38) *Kırk Yıl*, s. 288.

(39) «İsmail Tayfur, kendisini Ferdi Efendi'ye satıyor; İsmail Tayfur, insanlıktan çıkıyor, onu bugün bir mal gibi satın alıyorlar!» *Ferdi ve Şürekâsı*, s. 122.

(40) Nahit Sırrı Örik'in tarihsel romanı *Abdülhamit Düşerken*'de (İstanbul 1957, 1976), Paşa kızı Nimet şöyle düşünür:

«Osmanlı İmparatorluğunda kesin sınırlarla ayrılmış bir soyluluk dünyası da yoktu.» s. 119.

Bernard Lewis de *The Emergence of Modern Turkey* (New York, 1968) adlı yapıtının ikinci basımında aynı konuya değinir (s. 55). Bundan, gerçekte sınıfların olmadığı anlamı çıkarılmamalıdır. O dönem romanlarında ekonomik kaygının eş seçiminde en önemli etmen olarak geçmesi boşuna değildir, yalnız *Ferdi ve Şürekâsı*'nda 'biricik' kaygının bu olmadığı görülür.

(41) Halid Ziya Uşaklıgil, «Suut Kemal Yetkin'e Mektup», *Ulus*, 5.9.1943. Dürder'in *Roman Anlayışı*'nda da bu metne rastlarız, s. 38.

YEDİNCİ BÖLÜM

HALİD ZİYA OLGUNLUK DÖNEMİ ÜRÜNLERİ

1. Düş Kırıklığının Şairi

Mai ve Siyah, on dokuzuncu yüzyıl *Servet-i Fünun* hareketinin öncülerinden Halid Ziya Uşaklıgil'in ilk usta işi romanıdır. Yayımlandığı 1897 yılında, Türk roman tarihinde yeni bir başarı evresinin göstergesi olmuştur. Yapıtın bazı Batı romanlarıyla, özellikle Balzac'ın *Kayıp Hayaller*'iyle ilintileri vardır, ama Doğu anlatı geleneğinin izlerini de barındırır; *Leyla ile Mecnun* geleneğinde, fizikötesi bir arayış olarak da okunabilir. Burada, romanın bu özelliklerinin yanı sıra, Uşaklıgil'in bu romanda konuyu ele alışında ve simge kullanımındaki tekniğiyle Türk romanı tarihinde nasıl sivrildiğini, tuttuğu önemli yeri de inceleyeceğiz. Yapıt, tarihsel açıdan, *fin de siècle* levanten İstanbul'un hem fiziksel, hem entelektüel bir portresini verdiği için, ayrıca önemlidir. Ama daha da önemli olan, Fransız Parnaşçı şair Sully Prudhomme'dan alınan «siyah» ve «mai» ayrımının, yani iyimserlikle karamsarlığın, idealizmle ekonomik determinizmin, roman boyunca süren ve gittikçe hızlanan çatışmasıdır. Değineceğimiz bir başka nokta, romandaki genç şair Ahmed Cemil'in bireysel yapısı ve dönemin bir kahramanı kimliğiyle, Osmanlı toplumu konusunda verdiği ipuçlarıdır. Ayrıca, özellikle on dokuzuncu

yüzyıl bağlamında, romanın Doğu ve Batı geleneklerini birleştiren fizikötesi yanını da inceleyeceğiz.

Mai ve Siyah, belki de yazarının dediği gibi kendi denetimine pek bağlı olmayan bir girişim sonucu ortaya çıkmıştır[1], ama öyle de olsa Türk romanında baştan sona kurgulanmış ilk romandır. Genç bir sanatçının düş kırıklığını anlatmanın yanı sıra, son dönem Osmanlı gencinin bir portresini vererek daha önceki yazarların, sözgelimi Namık Kemal ile Şemsettin Sami'nin sundukları çizimi tamamlamakta ve daha ilerilere götürmektedir. Genç sanatçı Ahmed Cemil'in dostları ve akrabalarıyla ilişkileri, romanın temelindeki «mai» ve «siyah» dengesini yansıtacak biçimde, olumlu ilişkilere karşı bir olumsuz ilişkiler örgüsüyle düzenlenmiştir. Halid Ziya, anılarında romanın örgüsünü şöyle tasarladığını yazar:

«*Bunu başka türlü tasarlardım. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan acılı, hastalıklı bir genç, kısacası devrin bütün hayal kuran yeni nesil gibi bir bahtsız tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın, ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye, atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hulyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla, yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, sonunda bir kovukta sinip can verecekti, mavi hulyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı.*

Bu temelin ilk büyük kısmından tabiatiyle vaz geçilince ortada ancak sanat ve aşk hulyaları kalıyordu.»[2]

Ahmed Cemil'in düşleriyle onu gittikçe burgacına alan gerçeğin çatışmasıdır, romandaki gerilimlerin kaynağı. Ahmed Cemil, yaşadığı toplumun bir 'ürünü'dür, entelektüel açıdan yabancı bir sisteme bağlanmıştır; bu sistem, karşı konmaz süreçleriyle onu ekonomik yıkıma ve manevi yoksunlu-

ğa sürükleyecektir. Giderek baştan bel bağladığı estetik değerlerin yanlışlığını kavraması da, maddi çözülüşüne koşut gidecektir.

Romanın örgüsü, Ahmed Cemil'in çırpınışını iki ana düzlemde izler: Ekonomik ve estetik alanlarda. On dokuzuncu yüzyıl sonu Türk romanlarının çoğunda olduğu gibi *Mai ve Siyah*, yetim bir ailede başlar; romanın başkişisi olan delikanlıyı kendi yaşam yolunu seçmede özgür bırakır böylelikle. Ahmed Cemil, babasının ölümünden sonra annesine ve ablasına bakmakla yükümlüdür, gazeteciliğe başlar. Fransız modeli yüksek okul Mülkiye'de öğrenciyken bir gün edebiyatçı olma düşleri kurmuştur. Edebiyat tutkusunun yanı sıra, okul arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia ile evlenmeyi de kurmaktadır. Ablası İkbal, Vehbi Bey ile evlenecek, Vehbi de Ahmed Cemil'i kandıracak, çalıştığı gazeteye yeni matbaa makineleri satın almak gerekçesiyle onu babaevini ipotek etmeye zorlayacaktır. Romandaki «siyah» öğe, Vehbi ile Ahmed Cemil arasındaki çatışmadır. Bu çatışma sırasında İkbal, çocuğunu düşürüp ölecek ve Ahmed Cemil beş parasız kalacaktır. Bu evliliği, dolayısıyla karı koca arasındaki kavgaları kaçınılmaz kılan etmen, ekonomiktir; Vehbi'nin Ahmed Cemil üstündeki baskısının nedeni de ekonomik koşullarda gizlidir. Ahmed Cemil'i, Vehbi ile çatışmasında yenik düşüren özellikleri, şiirinde de eksik olan pragmatik özelliklerdir. Romantik ile gerçek çatışmasından, Uşaklıgil, gerçek'i kazançlı çıkarır. Entelektüel düzlemdeyse, Ahmed Cemil ile sefahat düşkünü arkadaşı Raci arasında, bu ekonomik çatışmaya koşut bir çatışma sürüp gider. Ahmed Cemil, o dönemde İstanbul'da gözde olan «yeni» romantik şiirin temsilcisi, Raci ise can çekişen Divan geleneğinin savunucusudur. Romanın «mavi» öğesi, Ahmed Cemil'in, kısmen Raci eliyle söndürülen edebi tutkularıyla ekonomik koşullar karşısında suya düşen Lamia'yla evlenme hayallerini içerir.

Romandaki kişiler belli bir denge içinde sıralanmışlardır. Sözgelimi Vehbi, Ahmed Cemil'in çalıştığı gazetenin sorumlu

müdürü ve Ahmed Cemil'in koruyucusu Ahmed Şevki'ye karşı öteki uç'u simgeler. Aynı şekilde Raci, «*mavi bir villa*»da oturan ve Ahmed Cemil'in edebiyat görüşlerini paylaşan Hüseyin Nazmi'nin karşıtıdır. Romanın sonunda Raci aşırı alkolden ölür, Hüseyin Nazmi diplomatik bir görevle uzaklara gider. Onun yazgısı, Ahmed Cemil'inkine taban tabana zıttır:

> «Bir saat sonra Messajeri'nin Sarayburnu'nu dolaşan vapuru Hüseyin Nazmi'yi, sinesi ümit ile dolu, bir emel cihanına doğru götürürken Kızkulesi açıklarında bir batî mayi ile süzülerek yavaş yavaş ilerleyen Lloyd' un Süveyş hattına işleyen ağır gemilerden biri Ahmed Cemil'i, kalbinde bir mezar ile son yeis türbesine sürüklüyordu.»[3]

Mai ve Siyah'ta ikincil rolleri paylaşan kadın kahramanlar da aynı denge içinde işlenirler. Ahmed'in yıllarca ezilen kardeşi İkbal, yüceltilen Lamia'nın karşıtı; yine Ahmed Cemil'in edilgin annesi de Raci'nin boynu eğik karısının yaşlanmışıdır sanki.

Başlıca simge mavi ve siyah karşıtlığı olduğundan, yapıt bu iki öğenin Ahmed Cemil için taşıdıkları anlamlar doğrultusunda ikiye bölünmüştür: Mavi, göğün, umudun simgesidir; siyahsa, toprak, ölüm ve umutsuzluk simgesidir. Ahmed Cemil, romanın açılışında bir elmas yağmuru düşüne kapılmıştır. Sarhoştur, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında edebiyatçıların gözde uğrak yerlerinden birinde, Haliç'e bakan Tepebaşı bahçesinde oturmaktadır:

> «İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar; işte işte raksediyor; yağıyor; onlarda bir bârân-ı elmas, fakat hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; tâ o semâlara, o üzerinde gülümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor.»[4]

Bu parça, daha romanın başlangıcında, Ahmed Cemil'in romantik yapısını açığa vurur, hem de Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi[5] etkin ve dinamik anlatımıyla mavi simgesinin olumlu niteliğini vurgular. Halid Ziya, bu parçada, Ahmed Cemil'in romanın bitiminde, «denizin karanlığında» yitip gidecek düşlerinin de ipucunu verir. Roman, Ahmed Cemil'in gözlerini yukarılara, maviliklere diktiği bu sahneyle açılır, ona koşut siyah bir sahneyle, siyah denizin Ahmed Cemil'i siyah bir geceye sürükleyişiyle kapanır:

> «Bu siyah bir gece idi... Öyle bir gece ki gökler bütün kandillerini söndürerek, denizlere gayp âleminin gizli şeylerini dökmek için hazırlanmış gibiydi. Yalnız ilerde, direklerle bacanın birer gece serseri dişi şeklinde yürüyen gölgelerine zülmetler içinde rehberlik eden vapurun kırmızı feneri bu siyahlıklar arasında açılmış uzak bir kırmızı göz gibi parlıyordu. Bu siyahlıklar.» (s. 255)

Mavi ve siyah imgesi yalnızca duygulardaki değişmelerin habercisi değildir, Ahmed Cemil'in yazmayı tasarladığı *magnum opus*'un yazgısını da simgeler:

> «Zihnen tertip ettiği esas pek sade idi: Bir taze ruh ki, hayata bir ümit incilâsiyle açılıyor, gûya semanın bakir sinesine güneşin busesinden, onun sevda dudaklarının temasından tutuşmuş bir bahar sabahı... Fakat sonra yavaş yavaş âfak yanmağa, etrafa bir ateşli havanın baygınlıkları yayılmaya başlıyor, o saf ve taze ruha hayatın ilk mihnetleri yavaş yavaş sokuluyor. Hayat mübarazesi. Daha sonra ümit güneşi o kırılmış kalbin emel enkazına hazin bir veda nazarı ile süzülüp gidiyor: O vakit neticenin kara bulutları...» (s. 30 ve 38)

Mavi ve siyah imgesi roman boyunca yinelenir, Ahmed Cemil'in bahtının dönüşü, umutlarının «mavi» döneminden

«çöl»de bulduğu bir memuriyete gitmek üzere annesiyle birlikte İstanbul'dan ayrılışı, «siyah» bir sona yol alışı izlenir (s. 247). Romanın ikilemli yapısının; Ahmed Cemil'in romantik iç dünyasıyla, onu yutan, iç dünyasını sonunda yok eden fiziksel dış gerçeklik arasında ikiye bölünen yapının, imgesidir mavi ve siyah. Öyleyken bu renk imgesi, yalnızca maviden siyaha dönen, gittikçe kararan dünyayı bir tek renklilikle sunma amacıyla kısıtlanmamıştır; yapıtın bütünüyle simgesel yapısının bir parçasıdır. Uşaklıgil, yapıtının sonuna, simgesel içeriği özetleyen iki panoramik İstanbul betimlemesi koymuştur. İlkinde, Ahmed Cemil'in Marmara'ya açılışı betimlenir:

> «Uzaklaştıkça karşısında Cihangir tepesinden denize doğru inen, küçük mülevven taş parçalarından üzerine bir levha işlenmiş uzun, yüksek bir duvar şeklinde yükseliyor; öteden parça parça kaçarak saklanıyor gibi görünen Beyoğlu sırtıyle Galata yokuşlarının üzerinden kalkmış mütecessis bir baş gibi yangın kulesi, iri gözleriyle bakıyor, öte tarafta İstanbul tepelerinin üzerinde camilerin birer gümüş miğfer ile örtülü cesim başları yükseliyor, minareleri semalara fışkırmak isteyen birer beyaz fevvare şeklinde uzanan ince boyları yer yer akşamın esmer havası içinde gûya ihtizaz ediyor; beride güneşin son ziyasıyle tutuşmuş camlarıyle kırmızılı karaya boyanan İhsaniye, Üsküdar, daha yüksekte yeşil tepelerin üzerine eteklerini sererek Marmara'ya bakan Çamlıca, biraz daha ileride topraklardan ayrılarak kendisini denize salıvermek istiyormuş zannedilen Fener, Moda; nihayet vapur hareket ettikçe vaziyetlerini değiştiren —yerlerinden kaçışarak dalgaların içinde yüzüyorlarmış vehmini veren— Adalar Şimdi vapur biraz daha serbest ilerliyor, artık bu manzaralar evvelkinden çabuk uzaklaşıyor, ufkun sislerine boğuluyordu...»[6]

Cihangir tepesi[7], «taş parçalarıyla» Divan şiirini ve Ra-

ci'yi anıştırır. Ahmed Cemil, bir ara Divan şiirinden söz ederken, «Bir ucundan tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek...» demiştir[8]. Karşısında «Camit bir kütle»dir o. Ahmed Cemil, kentin Avrupa yakasında yeni bir şiir yaratma peşinde koşmuş; amansız eleştirilere orada uğramıştır. Sırlarını esirgiyor gibi gelen Galata ve Beyoğlu sokaklarının tepesinde, Galata kulesi, «iri gözleriyle» yükselir. İtalyanlarca yapılmış bir Avrupa yapısıdır: tıpkı kırmızı feneri, «bu siyahlıklar arasında açılmış uzak bir kırmızı göz»e benzeyen (s. 255) vapur gibi. «Akşamın esmer havası içinde» ötede, İstanbul camilerinin «gümüş miğfer ile örtülü cesim başları»yla, «semalara fışkırmak isteyen» minareleri yükselmektedir. Ahmed Cemil'in Tepebaşı bahçesindeki düşünü çağrıştıran bu imge, annesiyle birlikte çölde yeni bir yaşam bulabileceğini de sezdirir. Ahmed Cemil'in nihilizminin gerileyişinde, çöl'e dönme, orada tinsel doyuma ulaşma gibi Emeviler dönemine özgü bir dinsel uygulamanın yatması, oldukça ironiktir. Yine de Ahmed Cemil, bir tövbekâr değil, bir umutsuzluk figürüdür. Başarısızlığında, romantik yapısının da entelektüel yapısı kadar payı vardır. Bu manzaranın karşı yakasında, batan güneşle kızıla boyanan Üsküdar ve İhsaniye görülür. Kızıl ve siyah, Asya kıyısında oturan Lamia'yı çağrıştıran renklerdir:

> «Bakınız o siyah peçenin, siyah çarşafın, siyah saçların altında parlayan siyah gözlerden bir şey akıyor, gûya siyah bir nur ki baş döndüren ateşli bir sevda havası içinde vücudunu sarıyor, yakıyor, fakat okşamayan bir ateş, bir ateş ki sıcak bir buse gibi...»[9]

Kızıl yamaçların tepesinde yeşil Çamlıca, önceki dönem Osmanlı romanlarında yazgılarının bilincine varmaktan kaçan roman kişilerinin çekildiği kent-sığınağı, uzanmaktadır. «Topraklardan ayrılan» Fener ile Moda'da, yani Asya kıyısında Avrupa modasına göre kurulmuş yazlıklar da Ahmed

Cemil gibi ortamlarına yabancıdırlar. O anda, yine Ahmed Cemil gibi «dalgaların içinde yüzüyorlarmış vehmini veren» Adalar'a döneriz. En sonunda kent, gözden uzaklaşır; Tevfik Fikret'in 1910 tarihli «Sis» şiirindeki «bîve-i bâkir» İstanbul'un habercisi imgelerle ufkun sislerine boğulur[10].

Ahmed Cemil, başını çevirir ve günbatımında Lamia'yı anıştıran renklerle doğa imgelerinde bir «kıyamet» düşü yaşar. Lamia, yüceltilmiş, romantik aşkın simgesidir:

> «Yalnız o bulut yığıntısının yırtılmış sinesinde bir yangın, müthiş muhip bir yangın görünüyordu. Evvelâ o tutuşan menfuz etrafında bulutlar kan tufanma boyanmış duruyor, biraz yüksekte siyah bir küme o yangının üzerinde gittikçe koyulaşan esmer bir tak kuruyor; kenarlardan pembe, kırmızı, al, sarı rişeler sarkıyor; bir tarafından erimiş bir yakut derecesi ince kıvrıntılı bir hat ile yol açarak akıyordu. Birden manzara değişti, gûya bu yangın birden dönerek ortasında kırmızı bir tabak açıldı, etrafında sağına soluna, altına üstüne deste deste sarı nurdan müteşekkil oklar fışkırdı. Bir saniye sonra yine değişti, bulutlar bu yakut kümeleriyle dolu tabak üzerine parça parça dökülmeğe başladı, nihayet büsbütün örttü artık hiçbir şey görünmüyordu, orada siyah bulutlardan bir dağ yükseldi. Bir aralık güneşin son bir ziya hamlesi feveran etti, tâbi dağın tepesinde tutuşmuş bir orman gibi parladı. Şimdi Ahmed Cemil'in gözleri bulanıyordu. Bütün denizi, semayı bu bulantı içinde karıştırdı, artık görmeyerek bakıyordu. Biraz sonra ayaklarının altında gizli bir hışıltı ile gecelerin sırlarına hazırlanan suların üzerine geniş, uzun bir gölge düştü.» (s. 254)

Her şey karanlığa, Ahmed Cemil'in «solmuş emel çiçekleri»ni (s. 255) taşıdığı bir karanlığa dönmüştür. Yeraltı'na bir iniştir bu.

Son iki sahne, *Mai ve Siyah*'ın fizikötesi dayanaklarının kökenini sergiler[11]. Romanı, Yakındoğu geleneğinde bir allegori olarak da okuyabiliriz, Ahmed Cemil, pekâlâ Güzel'i arayan Kusursuz Ruh olabilir. Gizemli bir «buse» ile Lamia'ya (ışıldayan) bağlanmıştır[12]; «buse» sözcüğü «dünyevi zevk; inananın gönlünde uyandırılan tanrısal sevgi ve sevinç» anlamına gelmektedir[13]. Ahmed Cemil şiirini okuduğunda, eleştirmenler, onun bilinmedik yaratıklardan söz ettiğini, o yüzden anlaşılmadığını ileri sürerler. Kardeşi İkbal (açık baht) ile baba evini Vehbi'ye (Tanrı vergisi) kaptırır. Şair yaradılışlı olarak tanımlanan dostu Hüseyin Nazmi ise, romanın sonunda «bir umut diyarına» doğru yola çıkar. Ahmed Cemil, iş yaşamında başarıya ulaşamaz ve hayalleri kırılınca kabuğuna çekilir, Arkadaşı Raci (aslına dönen) zevk düşkünlüğü yüzünden ölür. Ahmed Cemil'in «cinayeti» ise (s. 233), Lamia'yı bahçesinde başka birine gülerken yakalandığında, onun kendisini sevmediğini, ona duyduğu aşkın, maddi düzlemde gerçekleşemeyeceğini kavradığında vurgulanacaktır. Ahmed Cemil, hüzünlerine dönüp baktığında, kendi için olduğu kadar Lamia için de yas tutmaya karar verir; hem de «mecnun bir yeis tuğyanı ile.» (s. 232) *Mecnun* sözcüğü, çöllerde sevdiği Leylâ'nın övgülerini mırıldanarak dolanan ünlü İslâm âşığına oldukça özel bir gönderme niteliğindedir. Lamia'nın siyah imgelerle betimlenmesi de Leylâ'yı (gece) çağrıştırır. Lamia'nın nişanlandığını öğrendiğinin ertesi günü Ahmed Cemil, Eyüp mezarlığına gider. Kendisi de ölü gibidir. Dünyayı kat etmiş ve bu dünyanın değerlerinin boş ve düzmece olduğunu kavramıştır. Şimdi de çağdaşı Bloom'un Gece Ülkesi'nde yaptığı gibi, o da ölüler ülkesinde dolaşır:

> «Eyüb'ün tenha sokaklarından geçti, insanlardan eser görülen taraflarından kaçtı, burada yalnız ölüler arasında dolaşmak istiyordu.» (s. 238)

Dönüşte, yolda Vehbi ile karşılaşır, onu tokatlar. Böyle-

likle, yazgısına duyduğu öfkenin hiç değilse biraz acısını çıkarır. Sonra odasına çekilip şiir defterini yakar. Lamia, son yaprağa «Tebrik ederim» sözcüklerini yazmıştır. Sayfanm yanışını gözlerken, sokaktan bir dilenci sesi duyar (s. 244 - 247). Düzmece dünya değerlerinin dışlanması tamamlanınca, «başka bir cihanın başka bir tarzda yaratılmış bir mahlûkuna mahsus» bu sese kulak verir. «Hayatının zaptolunamayan şiirlerine fasih bir tercüman gibi gelen» bu şarkıyı dinlemek ister ama «sahibini» görmek istemez (a.y.). Dilenci, benliğini mistik bir deneyime yücelten bir ruhtur:

> «Meyus ve mütehassir bir nazarla göklere gözlerini dikerek, gördüğünü parçalayan son bir feryat ile başını kaldırdıktan sonra son nefesi figan gargarası içinde sönüp gider.» (s. 248)

İşte bu çığlığı işittiğinde Ahmed Cemil, annesiyle birlikte çöle gitmeye karar verecektir.

Ahmed Cemil'in bulunduğu gemi kıyıdan uzaklaşırken gördüğümüz «levha», öncelikle romanın fiziksel yanlarını vurgular: Ahmed Cemil'e «mütecessis» bakışlarla bakan Avrupa kıyısı, Beyoğlu ve «esmer akşam göğü»ne doğru yükselen minareleriyle İstanbul yakası. Karşıda, Lamia'yı anıştıran Asya kıyısı uzanmaktadır. Levha'nın ikinci bölümü, Lamia imgesinin *Walpürgisnacht* yanını sergiler. Dünyevi aşk, yüceltilmiş dünyevi aşk bile, İkbal'in ekonomik kaygılarla gerçekleştirilmiş evliliği kadar düzmecedir. Tutkuların kızılı, volkanik bir püskürtüyle doldurur gökyüzünü, sonra her şey simsiyah kesilir. Ölümün, bilinmezin siyahıdır bu; ama, baştan beri romandaki Lamia imgesinde gizliden gizliye vardır. Tutku, dönemini doldurmuştur ve Ahmed Cemil öteye geçer, ilk düşlerinin antitezi olan bir kabullenişe doğru. Annesinin eteğine yapışan çocuk kimliğindedir artık:

«Tâ yanıbaşında bir ses:

— Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? diyordu.

O vakit titreyerek ayağa kalktı: 'Geliyorum, Anne...' dedi ve hayatta bir ümidi kalmamış bir çocuk, yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen alemden ayrılarak, annesini takip etti...» (s. 256)

Uşaklıgil'in romanı, baştan amaçladığı karanlık ve umutsuzluk havasıyla sona erer yine de son imgelerde, İslam değerlerine dönüşün Ahmed Cemil'in de geri dönüşünü sağlayacağı, romana yeni bir bölüm eklenebileceği doğrultusunda sezdirmeler görülür. Göklere yükselen minareler, ilk İslam döneminin ruhsal uyanışının sahra ile bağlantıları ve çağrışımları, genç şairin dindar annesine kendini bırakışı, romanın bitimine iliştirilecek eklerin ipuçlarıdır. Fizikötesi arayış, Uşaklıgil'in amacı doğrultusunda umutsuzlukla sona erse de, ruhsal bir kurtuluş öncülü getirmektedir yedeğinde. Gerçi Ahmed Cemil maddi ve estetik alanlarda romantik ve toplumsal alanlarda başarısızlığa uğramıştır ama Raci'yi bozan ve ölüme sürükleyen fiziksel zevklere teslim olmamıştır. Sınavlar sonucu arınmıştır ve atası Mecnun gibi sahraya vurmuştur kendini.

Mai ve Siyah, mensur şiir türünde bol örnekler vermiş bir yazarın şiir yazımı üstüne düşüncelerini de dile getirir. Ahmed Cemil, edebiyatta yeni bir anlayışın temsilcisidir: toplumuna, kendi kişisel yıkımını hazırlayan ekonomik güçlerle birlikte gelen bir kültüre özgü romantik tazeliğin. Gazetecilik yapma, dili kişisel anlatımı bulma adına özgürleştirme gibi eğilimler, Kırım Savaşı sonrası İstanbul'unu değiştiren Avrupa kültürünün sonuçlarıdır. Ahmed Cemil, edebiyattaki yeni yaklaşımlarla, Osmanlı geleneğinden köklenen kişilik özelliklerinin bir bileşimidir aslında. Divan geleneğinin yozlaşmış bir kalıntısı kimliğiyle yıkıma sürüklenen sefih Raci'ye

karşıt olarak konulur. Ahmed Cemil, dış güçlerin oyununa gelen bir sanatçıdır, Raci'nin yıkımı ise kendinden gelir. Romandaki edebiyat anlayışı iki açıdan kayda değer: Uşaklıgil, bu romanında *Servet-i Fünun*cuların düşüncelerini iletme yollarını aramakta, can çekişen Divan geleneği savunucularının bu görüşlere karşı nasıl direndiğini anlatmaktadır. Ayrıca on dokuzuncu yüzyıl sonları İstanbul'unda oluşan entelektüel mayanın niteliğini de gösterir yazar. Kişisel bir anlatıma ulaşma ve dilin katı kalıplarından kurtulma yolunda ileri sürülen düşünceler, siyasal tartışmaların yayın yaşamında açıkça yer almasını kısıtlayan bir toplumda «siyasal» sayılıyordu. Ama bu açıdan alındığında bile *Mai ve Siyah*'taki tartışma tonu, edebiyat kaygısının sınırlarına girer, simgeciliğe değil.

Ahmed Cemil'e göre, eski geleneğe bağlı yazarlar dili «muamma» haline getirmişlerdir, «öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denilebilir... Lisanı camit bir kütle haline getirmişler.» (s. 13)

Onların bu taşlaşmış koşuk ustalığına karşı Ahmed Cemil kendi romantik dil anlayışını savunur:

> «— Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz. Öyle bir lisan ki.. Neye teşbih edeyim, bilmem?... Mütekellim bir ruh kadar beliğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvürlere terceman olsun.
>
> Fırtınalarla gürleşsin dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonda müteverrim bir kızın yatağı kenarına düşsün ağlasın, bir çocuğun beşiğine eğilsin, gülsün, bir gencin ümitle parlayan nazarına saklansın. Bir lisan... Oh saçma söylüyorum zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamiyle bir insan olsun.»[14]

Arkadaşı Hüseyin Nazmi, Ahmed Cemil'e Fransızca şiir kitapları ödünç vermiştir ve Ahmed Cemil, on dokuzuncu

yüzyıl Fransız şairlerini inceleyerek kendine yalnızca birtakım konular ve izlekler çıkarmakla kalmamış, şairlik zenaatinin güçlüklerine ilişkin pratik bilgiler de edinmiştir.

> «... Bunlardan sonra san'at erbabının kelimeye, üslube, şekle, sanate verdikleri ehemmiyeti gördükçe; o her biri birer elmas gibi işlenmiş, iki mısraı için günlerce çalışılmış bedialarla ülfet ettikçe yapmak istediği şeyin ne müşkül olduğunu anlıyordu» (s. 110).

Ahmed Cemil'in okuduğu şairlerin listesi, o dönemde İstanbul'un Paris edebiyat akımlarını ne kadar yakından kovaladığını gösterir:

> «Lamartine'den, Hugo'dan. Musset'den sonra gelenleri; bütün parnasienleri, synbolistleri, decadant'ları (...) Lekont dö Lil ile Vilye dö Lil Adam ile Teodore de Banville ile başlayan zümre-i şuara, sonra Praddhomme'lar, Coppe'ler, Haracut'lar, Sylvertre'ler, Mendes'ler; daha sonra Paul Verlaine...» (s. 110)

Bu listeye bakarak Uşaklıgil'i, romanında hangi gözde adların sayılması gerektiğini kestirebilen bir edebiyat züppesi olarak göremeyiz; bu yazarlar gerçekten de Ahmed Cemil'in yapıtında kavgasını verdiği bir anlayışın, akademik ölçülerden benzer bir yüz çevirişin temsilcileriydiler. Dilin kısıtlılığı, Ahmed Cemil'i düşüncelerini daha iyi söze dökme adına, kendi öz dilini yaratmaya götürür. Bunu yaparken, *Servet-i Fünun*cuların temel amaçını da gündeme getirir.

Parnasçı şiir gibi, bu yeni edebi topluluğun yazıları da okuru birtakım zorluklarla karşı karşıya bırakır[15]. Dava, topluluğun dili yeniden tanımlama, düşünceleri anlatabilecek yeni sözcükler yaratma çabasıdır. Ahmed Cemil, şöyle bir açıklama yapar:

«Bir aralık lehçeyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lâzım olduğunda musîr idi. Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçar, derdi, lûgat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki, hayret etti. Bunlar ne için kamus köşelerinde unutulmuş ne güzel şeyler keşfetti. Kimisinin bir fikriyle tetabbukuna, bazısının mevcutlara ruchanına, bir kısmının da yeniliğine kapılarak bunlara temellük etmek istedi. Kendi kendisine: Beni lûgat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin. Kamusun havsalasına sığmayacak kadar garip lûgatleri bir yere toplayan eski zaman münşinleriyle benim yapacağım şey arasındaki sanat farkını elbette anlayanlar olur, dedi.» (s. 110)

Ahmed Cemil, sonunda bu edebi düşüncelerinden kaynaklanan şiirini arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin evinde, bir akşam yemeğinden sonra küçük bir dost topluluğuna okur. Daha okuma sona ermeden topluluktaki çoğu kişinin ilgisi tavsamıştır. Çağrılı eleştirmenlerden biri, sonradan Hüseyin Nazmi'ye şöyle der:

«Aman efendim, diyordu, hiç bu kadar can sıkıcı bir adam tesadüf etmemiştim. Bunaldım, bana bir düziye cins mahlûklar için söylediği anlaşılmayan gazeller okudu. Hele okuduğu yerlerden sonra bir bakışı var ki insanın olanca sinirlerini sarsıyor. Bir zaman geldi ki boğazını sıkmak, 'sus; herif...' diye bağırmak istedim...» (s. 168)

Uşaklıgil burada, yeni Romantik şiire alışkın olmayan bir eleştirmenin tepkilerini dile getirmektedir. Kısa bir süre sonra aynı eleştiri, Divan geleneğinin temsilcisi Raci'den gelir. Ahmed Cemil, sert bir tepki gösterir. Onun eleştiriye bel

bağlamaması, eski edebiyat geleneğini hiçe sayışıyla, sanatçının yapıtını gerçekleştirmede yalnızca kendi değerlerinden yola çıkması gerektiği bilinciyle açıklanır. Bu vurgu, Avrupa Romantik edebiyatında başı çeken 'kahramanın kendini yıkmaya yönelik kişiliği'ni çağrıştırmaktadır. Kahramandaki kendini yıkma eğilimi, Halid Ziya'nın bütün yapıtlarında görünür ve 1900'de yazdığı *Aşk-ı Memnu*'da kocasına ihanet eden Bihter'in canına kıyışıyla doruğuna ulaşır.

Mai ve Siyah, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı kurmaca yazınında alışıldığı üzere, Osmanlı evinin toplumdan uzak sığınağında değil, dünyanın ta içinde geçer. Ahmed Cemil, eski dönem Türk romanının kahramanlarından, uğraşı işi gücü, hemen her şeyi kendi isteklerini gerçekleştirmekten, öz benini nazlandırmaktan öteye gitmeyen roman kişilerinden ayrılır. Yine de onlarla paylaştığı bir kişilik zaafı vardır, böylece Cevdet Kudret'in ileri sürdüğü gibi «*kusursuz bir kahraman*» değildir pek[16]. Romanın son sözcükleri, Ahmed Cemil'in giriştiği eylemleri yönlendiren o gizli zaafı, temeldeki olgunlaşamama olgusuna dikkati çeker: Ahmed Cemil «annesini takip etti.» (s. 256) Evet, tıpkı küçük bir çocuk gibi izler annesini ve böylelikle onca sevimli özelliğine karşın yargılama yetisinden yoksun olduğu anlaşılan, hiç sızlanmadan kızını ve evini elden çıkaran, Ahmed Cemil'in az rastlanır eylem anlarından birinde bile oğlunun Vehbi'ye saldırmasını önleyen bir kadına teslim eder kendini. Ahmed Cemil, İkbal'in evliliğinden söz ettiğinde, şöyle bir yanıt alır annesinden:

> «Allah hayırlısını kısmet etsin oğlum, istesinler bakalım da düşünürüz...
>
> Ahmed Cemil,' sabahtan beri beynini işgal eden bu meseleye karşı annesinin sükûnuna hayret etti, birden bu validenin mukadderata teslimiyeti karşısında sükût etti.» (s. 116)

Ahmed Cemil ile annesi arasında yakın bir ilişki göze çarpar, romanın bitiminde bozulmadan kalan tek ilişki budur. Bu açıdan, *Aşk-ı Memnu*'nun bitiminde Nihal ile babası arasındaki benzer kısır ilişkiye koşuttur. Uşaklıgil'de Osmanlı evi, Türk roman geleneği uyarınca bir kısırlık ve çöküntü simgesine dönüştürülmüştür. İkbal, bir kardeş ve kız evlat olarak sevimli bir kişidir, yine de ailenin ekonomik kaygıları uğruna kurban edilir. İkbal ile kocası Vehbi kavga ederlerken, Ahmed Cemil alt kattaki odada annesiyle oturur. Gerçi akrabaları, İkbal'i bilinçle kullanmazlar; o daha büyük bir kavganın parçası olarak büyütülür. Vehbi Bey, sokak kapısını çarpıp çıktığında, Ahmed Cemil ile annesi kendi öfkelerine dalmışlardır, İkbal'in varlığını neden sonra anımsarlar:

> «Ah, evet, İkbal?... İkbal'i düşünmemişlerdi, asıl düşünülecek olan o biçareyi unutmuşlardı.
>
> Sabiha hanım üzerine atıldı: 'İkbal ne oldun? Bana baksana İkbal. Ne oldun, yavrum?...' dedi. İkbal kalkamıyor, başını kaldırıp annesine bakamıyordu. İniltileri arasında yalnız 'Hiç' dediği işitildi.
>
> Hiç... Daima hiç...» (s. 211 - 212)

Ahmed Cemil ile annesi, İkbal'in yaşadığı gerçeği bir türlü göremezler, iş işten geçince de davranacak gücü kendilerinde bulamazlar. Gerçeği, duru bir bakışla kavrayamazlar asla.

Ahmed Cemil, kendini «şair» olarak algılayışıyla gerçeğe uzak düşer. Vehbi Bey, kardeşini istediğinde nasıl söyleyecek söz bulamamışsa, Lamia'ya aşkını açmada da aynı beceriksizliği gösterir. Romanın açılışındaki Tepebaşı bahçesi bölümünün sonlarına doğru Ahmed Cemil ile dostları okura tanıtılır ve genç şair bir elmas yağmuru görünüşüne saplanır. Uyanıp dostlarının arasına karışmaya karar verdiğinde, şöyle düşünür:

«... Şu, seyrancılara, ağaçların arasında küme küme oturan bu halka onun bir nisbeti var mı ki gitsin de o kalabalığın içine atılsın? O bu dünyada herkesten uzak, herkese yabancı değil mi?» (s. 22)

Ahmed Cemil'in genç yaşta farkına vardığı varoluşla ilgili ikilem, ona göre, şiirin getireceği ünle çözümlenecektir. Şiir alanındaki başarısının, insanları çekeceğine inanır. Bu denklemde eylem'i gerekli bir öğe olarak görmez, yalnızca şiirinin kendiliğinden onu çekici bir odak, bir şiirsel esin çekirdeği katına yükselteceğine inanır. Sanatsal çabalarının temelinde fiziksel bir gerçeklik yatmaz; bütünüyle entelektüel girişimlerdir bunlar, yaratıları da dinamik bildirimleri de soyut düzlemde yer alır. Fiziksel eylem, Ahmed Cemil'in yapısında yoktur. Onun eyleme geçememe özelliği, ilk dönem Türk romanının kahramanlarında da, sözgelimi *Sergüzeşt*'in Ali Bey ve Dilber'inde, *Araba Sevdası*'nın Bihruz'unda ve *Zehra*'nın Sırrıcemâl'inde de belirgin bir özelliktir. Bunalım anlarında kendilerini koruma adına bile sert tepkiler gösteremezler. Ahmed Cemil, Vehbi Bey ile sorununu kavradığında, düşmanına karşı saldırıya geçmez, önce «mütekayyit» olmaya, sonra da «her şey'e tahammül» etmeye karar verir (s. 140 ve 188). Raci, şiirine saldırdığında «ona hiç mukabele etmemeye, hattâ kendisine tesadüfünde bir şey vâki olmamışçasına muamele etmeye karar vermiş»tir (s. 197). Vehbi ile tartışmak gerektiğinde, bir aracı kullanmayı yeğler. Bir tek ödün vermektense elinde avucunda ne varsa gözden çıkarır. Şöyle bir soruyla karşılaştığında:

«— Kardeşini, makineleri, evi ne yapacaksın?...
Ahmed Cemil herşeyi mahva kadar cesaret alacak bir âsâb buhranı içinde idi: ... — Hepsi onun olsun... dedi.» (s. 208)

duyguları altüst olur, koyu bir umutsuzluğa kapılır:

«... artık hiçbir şey dinlemeyen kuvvet bulamayarak, şurada mahvolup bütün bu hayattan, onun mihnetlerinden kurtulmak ihtiyacını duyarak, derin bir mefturiyet içinde ağlamak istedi.» (s. 208)

Kardeşinin ölmek üzere olduğunu, Lamia'nın da nişanlandığını öğrenince, kaçma isteği gitgide bir saplantı haline gelir. Romanın sonunda, İstanbul'dan ayrılmadan önce ölüm döşeğindeki Raci'yle barışır ve Vehbi'yi sokak ortasında tokatlayarak hiç değilse öcünün bir bölümünü alır. Lamia gitmiştir, romantik ülküleri yıkılmıştır; o zaman şiirlerini yakar ve siyah geceye karışır.

Ahmed Cemil'in değişkenliği, toyluğundan ve parasal güvenceden yoksun olmaktan kaynaklanmaktadır. Vehbi, yavaş yavaş gazetenin bütün yazarlarına yol verir ama bu birbirine yürekten bağlı dostların her biri, dışardan aldığı yardım aracılığıyla başka bir iş bulabilecektir. Ahmed Cemil, Vehbi'nin çıkarları doğrultusunda sömürülmeye deneyimsizliğinden ötürü boyun eğer ama sürgüne gidiş nedeni, Vehbi'nin baskısına boyun eğmektense kendi güdüleri doğrultusunda hareket etmesidir. Aralarındaki ilişki, Vehbinin İkbal'e zalimce davranmasından, Ahmed Cemil'inse bu zulme bir türlü etkince başkaldıramamasından ötürü bozulur. Ahmed Cemil'in direnişi edilgindir, gerçeğe boyun eğmeyi yadsıyan bir ilke adamının kaçışıdır. Bu özelliğiyle, Mizancı Mehmet Murad'ın kahramanı çağdaşı Mansur Beyi anıştırır[17]. Mansur Bey, dünyayı dışladığında, Tolstoy'un Levin'i gibi örnek bir tarım çiftliği kurmaya girişecektir. Ahmed Cemil ise içedönüktür; ruh yapısı, iç dünyasının şiir ve sevda görünülerinin büyüsüyle sınırlar onu. Dış gerçekle ilintisi, dıştan bakan bir izleyicininkinden öteye gitmez. İkbal ile Vehbi, evde akşamları kavga ederken, «Ahmed Cemil bu kavgalara kendisinin yabancı olmadığını uzaktan uzağa» fark eder (s. 208). Gazetenin öbür çalışanları, Vehbi'nin yaptığı değişikliklere göre yaşamlarını

yönlendirmeye çalışırlarken Ahmed Cemil, her olaya ayrı ayrı tepki gösterir, üstün gelmesini sağlayacak toptan bir çözüm arama yolunda çaba harcamaz. Vehbi'nin çevirdiği düzenlere kurban gitmesini önleyecek neden ve sonuç bağlantılarını bir türlü kuramaz sanki. Gazetedeki dostları ona çocuk gözüyle bakarlar, o da erkeklerin dünyasında bir çocuk kimliğiyle yaya kalır zaten. Bir çocuk gibi ne kötülüğü sezebilir, ne de kötülükle savaşabilir. Son savunusu, karmaşıklığına akıl erdiremediği bir ortama yenik düşen savunmasız bir kişinin yapacağı gibi «kaçmak»tır. Annesine şöyle der:

> «Ah bilsen, anneciğim, bugün okşanmak, sevilmek için ne kadar ihtiyacım var. Hususiyle çocuk olmak, o mes'ut zamana biraz avdet etmeye nasıl muhtacım!..
>
> Bu çocukla o çocuk arasında kırılmış, parçalanmış bir hayat duruyor. Ah ben hayatın, o vücudu harap eden demir mengenenin arasında nasıl ezildim!
>
> Seninle uzaklara gidelim, o kadar uzaklara ki nefsimizi orada tanıyamayalım, kendimize başka bir cihanda, başka bir hayatta, başka mahlûklar nazarıyle bakabilelim...» (s. 251)

Ahmed Cemil ile annesi bildikleri fiziksel gerçekliği, yaşamayı bir süre denedikleri dünyayı, her şeyi bambaşka görebilecekleri karanlık bir dünya adına terk ederler. Onlar da Ahmet Cemil'in şiirinde geçen garip yaratıklar gibi olacaklardır, tanınmayacak ve tanımayacaklardır.

Ahmed Cemil de Mansur Bey gibi çöle çağrıldığını duyar. Odasında şiirlerini yakarken, sokaktan geçen Arap dilencinin acı bir çığlıkla yükselen sesi, Ahmed Cemil'in içine işler, çöl imgesini getirir gözlerinin önüne. *Madame Bovary*'deki dilencinin şarkısı, dinleyenle alay etmektedir; oysa *Mal ve Siyah*'taki şarkı, Ahmed Cemil'in benliğini sarar; sözcükleriyle değil, uyandırdığı imgelerle. Ahmed Cemil'in çektiği

bütün acıları tek tek anımsatır ve sahra imgesindeki kurtuluşa açar yolu. Gerçekten de Fransız görüşüyle edebiyat yaşamını değiştirmeyi, yönlendirmeyi kuran genç şaire böylesine ters düşen bir imge daha bulunamaz. Raci, Beyoğlu'nda geçirdiği sefahat geceleri sonucu ölüme sürüklenirken Ahmed Cemil de İslam'ın kaynağı sahrada varlığını sürdürmeye adar kendini[18]. İkisi de duygunluklarına yenik düşerler. Dostların hepsi, düşünüp tartarak, dışardan para yardımı kabul ederek Vehbi'nin pençesinden kurtulmayı başarmışlardır. Ama ne Raci'de, ne Ahmed Cemil'de yıkımı savuşturmayı sağlayacak sağduyuyla pratik beceriden iz vardır.

Ahmed Cemil'in romantik düş dünyasına taban tabana karşıt bir gerçek dünya, yüzyılın ortasındaki İstanbul yayın dünyasıyla, kentli yaşam ortamı da çizilir romanda. Gelişmeleri hızlandıran olaylar, gazete idarehanesi denen arenada ekonomik rekabet ve kişisel sivrilme hırsının çatışmaları arasında geçer. Raci'nin karısıyla çocuğu arasıra görünür, içler acısı bir düşkünlüğe varan yolda «baba» ve «koca»nın çöküntüsünü adım adım izlerler. Raci'nin romanda oldukça duygusal bir yaklaşımla işlenen karısı, ilk Türk romanı *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat*'taki tip gibidir. Türk kadınını bu çaresiz durumuyla yansıtmak, on dokuzuncu yüzyıl Türk edebiyatının temel bildirilerinden biridir:

> «Kimbilir, şu genç kadın kimin, hangi baba ile hangi ananın nazlı bir kızıdır? Pek küçük iken evlenmiş olacak, çocuğundan öyle anlaşılıyor. Belki onbeş, onaltı yaşında... Tutmuşlar bilmediği bir adama verivermişler, 'Senin her şeyin işte bu adamdır,' demişler. Sonra ana baba ortadan kalkmış, dünyada bu adamdan başka kimsesi kalmamış. Bir ay ya mes'ut olmuş, ya olmamış, kocası içmeğe başlamış, nihayet bir akşam evde küçücük bir çocukla yalnız kalmış. Bu genç kadın ne yapar? Kocası nerede kalmış?... Bu gaybubet tekerrür eder ol-

muş. Nereye gidiyor?... Nerede kalıyor?... Türlü faraziyyat silsilesi ki her biri ciğerlerinde bir başka yara açıyor, meram anlatamıyor, ağlasa kıyametler kopuyor, hattâ...»[19]

Raci'nin karısının acınılası yaşamıyla Lamia'nın refahı, bahçede kahkahalar atışı da birbirine aykırıdır. Öyleyken ikisi de ekonomik koşulların zorladığı yazgılarının birer nesneleridirler. Onların yaşamlarına söz geçiren ekonomik determinizm, Raci ile Ahmed Cemil'i de yıkıntıya sürükler. Şiir, para olanakları açan bir uğraş değildir ve iki dost, ekonomik koşulların belirlediği bir dünyada ayakta kalmayı başaramazlar. Raci'nin çözülüşü, Ahmed Cemil'in de katıldığı bir eğlence gecesinde, Beyoğlu batakhanelerinde izlenir. Yazar, Grand Rue de Pera'daki kahveleri, Palais de Cristal'i, Concordia ve Luxembourg'u, müşterileri ve görenekleriyle —olumsuz bir açıdan da olsa— ayrıntılara inerek verir. İstanbul kahvelerinin bu olumsuz çiziminde, müşterilerin çoğunluğunu bunalmış memurların, orkestrada çalışan kadınlarıysa anayurtlarındaki nüfus patlaması yüzünden dış ülkelerde geçim kaynağı aramaya kalkmış «hepsi namuslu» Alman kızlarının oluşturduğuna inanmamızı ister (s. 103). Levanten İstanbul'u, sonun başlangıcına özgü bir bunalım ve boşunalık kemirmektedir. Artık kültür odağı, imparatorluğun yüreği İstanbul değil, Paris'tir; İstanbul, Paris kahvelerinin ışıltısını aylakların cafcaflı sığınağına dönüştüren son duraktır artık. Dönemin edebiyat yaşamı büyük ölçüde bu kahvelerde yönlendirildiğinden Uşaklıgil bu bölümde, aslında kendi ortamını yadsımaktadır. Edebiyatçıların toplandığı yerlere önyargılı bakışı, Ahmed Cemil'in Palais de Cristal'e girişini anlatan bölümde açık seçiktir:

«Dar, pis, kademeleri aşınmış, sıvaları, duvarları kirlenmiş merdivenden yavaş yavaş çıktılar; kendilerini müskirat kokusuyla dolup, kapalı kalmış ağır bir hava

karşıladı. Henüz kalabalık yoktu, bir iki masanın başında vapurunun limanda bir gecelik kalmasından istifade ederek Beyoğlu'nda şu zevk âlemine düşmüş siyah tırnaklı, ateşin karşısında kavrulmuş simalı bir ateşçi, iki genç, galiba dükkânları erkence kapanmış civar tuhafiyecilere mensup iki çırak...» (s. 100)

Bu dünyanın kişileri, cahillerle köksüzlerdir. Uşaklıgil bu çevrede, eski edebiyatın köhne dünyasıyla Beyoğlu'ndaki düzmece alafranga yaşamın 'hazcılığı'nı birleştirir. İkisi de yavan, ikisi de cansızdır, Uşaklıgil'in kurduğu çatı içinde, Ahmed Cemil tarafından dile getirilen elmas düşündeki dinamik, taze eğretilemeye tepeden tırnağa ters düşerler.

Ne var ki Ahmed Cemil'in düşünde de bir taşralının, ikinci elden bilgilerle donanmış bir öğrencinin sınırlı sezgileri egemendir. *Mai ve Siyah*'ın ufku, İstanbul kentinin küçük bir semtiyle sınırlıdır. Tanpınar bu sınırlı ufku şöyle yorumlar:

«*Mai ve Siyah'ın Ahmed Cemil'i nerde ise Tepebaşı'ndan şehrin ışıklarını görecektir. Ne yazık ki, yeni öğrendiğimiz alafranga mûsiki ve yıldızlar vardır. Bu yüzden Ahmed Cemil o kadar yakınında kımıldanan büyük ve esrarengiz mevcudu, Haliç'in ötesindeki kader tarlasını göremez. Bu kaçırmada Edebiyat-ı Cedide'nin bütün macerası, yani hayat karşısında üst üste bir yığın istinkâf vardır.*»[20]

Ahmed Cemil, kente yalnızca bir yozluk ve çöküntü gözlüğüyle bakabilmekte, onu bir kahvede ya da bir gazete idarehanesindeki masalardan birine yıkılıp uyuklayan Raci'nin çözülmesine yol açan bir mekân olarak görmektedir. Kendisi bu yaşama katılmamakta, ondan uzak kalmayı istemektedir yalnızca. Toplumdan uzaklaştığında, odasına kapandığında aradığı erince kavuşur:

«Bu odacık, bu mini köşecik, onun, yalnız onun idi. Burada ne utanılacak yabancılar, ne sıkılacak ar-

kadaş vardı; burada yalnız kendisinin hayatından başka bir şey yoktu. Bu duvarlar, şu minderler, yatak; bütün ufak tefek, senelerden beri onun kalbiyle birlikte çarpmış, onun hayatının nefesiyle teneffüs etmiş, onun hüviyetiyle tahammür eylemiş idi. Burada kendisini olduğu gibi gösterebilir...» (s. 242 - 243)

Raci ile Ahmed Cemil, aşırı dışadönüklülükle hazcılığın iki aşırı ucunda dururlar. İkisi de gerçekle yüzleşmede başarısızdır. Bu iki gerçekdışı tutumla kaçınılmaz gerçek arasındaki çatışma, *Mai ve Siyah*'ın odağındadır. Romanda romantik ve gerçekçi öğelerin içiçe işleyebilmesi, hiç kuşkusuz, yazarın titiz kurgusunun bir sonucudur[21]. İki öğe arasındaki uyuşmazlık oldukça abartılmıştır. Uşaklıgil'in amacı doğrultusunda iki öğe de uca götürülmüştür, denebilir. Raci'nin ailesiyle alkolizmine ilişkin betimlemeler, gerçekçi olmaktan çok melodramatik sayılabilir, Ahmed Cemil'in romantizmiyse öylesine ağır basar ki edebiyatçı dostları bile ondan sıkılıp bunalırlar. Romanda en kanlı canlı kişiler, ikincil kişilerdir, yayın dünyasının «kendiliklerinden koşuşup eseri doldurmaya hazır» yazarları ve yayın müdürleridir bunlar[22]. Raphael'in *Atina Okulu* yapıtındaki ikincil kişiler gibi, başkişiler arasındaki dengeyi kurmaya, kendi doğallıklarıyla onların olağandışı yaradılışlarını pekiştirmeye yararlar.

Raphael'in tablosunda klasik izlekler nasıl özentili bir üslupla anıştırılıyorsa, *Mai ve Siyah*'ta da abartılı nitelikleri yüzünden yıkıma sürüklenen zayıf kişilikler işlenir. Romanın edebi atmosferi, Türk roman sanatının esin kaynağı olan 'Fransız ortam'dan kaynaklanır. Ahmed Cemil'in giderek gerçeği kavrayışı ve sonunda kendi şiirsel değerlerini yadsımaya varışı, Fransız üslupçuluğunu yadsıyışına ve on dokuzuncu yüzyıl Romantizmine kucak açışına koşut gider. Bir tek romanın sınırları içinde gerçekleşen bu hızlı değişim, Türkiye'de edebiyat anlayışının Batı çizgisinde ne büyük bir hızla geliş-

tiğini de örnekler. Bir düş kırıklığı romanı olarak, *Mai ve Siyah*, Fransız atalarına, Stendhal'in *Kızıl ve Karası* (1827) ile Alfred de Musset'nin *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*'na (1836) bağlanabilir. Başlıktaki gönderme, Stendhal'e değil, Sully Prudhomme'un Parnasçı şiiri «Gözler»edir. Halid Ziya, Muallim Naci'nin çevirdiği bu şiiri okumuştur[23]. Daha yakın yapısal bağlantılar, Balzac'ın *Kaybolmuş Hayaller*'i (yazım tarihi: 1828 - 1848) ile kurulabilir; bu da, Lucaks'ın da belirttiği gibi, «*burjuva toplumunda yaşayanların ... kapitalizmin kaba güçleri karşısında nasıl paramparça olduğu*»nu gösterir[24].

Balzac'ın iki başkişisi, Lucien de Rubempre ile David Sechard, Ahmed Cemil'in kişiliğinde birleşirler[25]. Lucien gibi Ahmed Cemil de ekonomik baskılar sonucu gazetecilik yapmak zorunda kalan bir şairdir. *Mai ve Siyah*'ta bu baskılar, Ahmed Cemil'in eniştesi Vehbi Beyde somutlanır. Gelgelelim, Lucien'den farklı olarak Ahmed Cemil, çevresince yenilgiye uğratılır. Yapıca, Sechard gibi edilgin ve kadercidir; kötücül taşra toplumundan elini eteğini çeken Sechard gibi o da İstanbul ortamından kaçar. Ne var ki Ahmed Cemil, yalnızca ekonomik koşulların kurbanı değildir, ona güç veren romantik ülkülerinin uçup gitmesinin de payı vardır yıkımında. Büyünün çözülüşünü hızlandıran güçler arasında ekonomik koşullar da önemlidir elbet; sözgelimi Lamia'ya parasızlık yüzünden evlenme teklifinde bulunamaz Ahmed Cemil. Ama bu olayda da başarısızlığını kesinleştiren, önceden eyleme geçememesine yol açan, sonradan da gönüllü sürgününü hazırlayan temel etmen yapıtında olduğu gibi, yaşamında da el üstünde tuttuğu değerlerin aslında düzmece olduğunu için için sezmesidir. Ahmed Cemil, Türk edebiyatındaki tepeden tırnağa romantik sonun, romantik kahramanlardan biri kimliğiyle yaşamdan yüz çevirecek, önce odasına, sonra sahraya çekilecektir. Sanatçının dünyasına ekonomik koşullar el atmıştır artık ve Osmanlı toplumunun kendini birden içinde bulduğu yeni düzeni görmezden gelmek gittikçe güçleşmektedir. Halid Ziya'nın başkişisi, tecim dünyasıyla, ilişkileri

gitgide koyulaşan paraya dayalı yeni bir toplumun «kahraman»ına düşen yeni rolü imler.

Ahmed Cemil, 'yeni' ve 'kişisel' bir dil kurmayı düşlemiştir. Uygun zamana ve mekâna denk gelmediği için de başarısızlığa uğramıştır; yine de yenilgisi, toplumunun taze kana gereksinme duyduğu, geçmişin şiir anlayışının artık geçerli olamayacağı gibi, iki sağlam saptamadan kaynaklanır. Ahmed Cemil, Osmanlı toplumunun edebiyatta olduğu gibi bilimsel, siyasal ve parasal alanlarda da giriştiği arayışın temsilcisidir. *Mai ve Siyah*, toplumda ince elenmeden, toptan benimsenen Batılılaşma anlayışının bir «küçük evreni»dir aslında. Romanın bilinçle kurgulanan sembolist ve parnasçı dokusunda, on sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatının karmaşık öğeleriyle yerli anlatı geleneğinin yankıları içiçe görülebilir. Yazarın amaçladıklarıyla roman arasındaki dengesizlik, Osmanlı İmparatorluğundaki Batılılaşma hareketinin kökeni açısından daha geniş bir incelemeye konu edilmelidir. Romanın başkişisi genç şair, kişisel doyum ile çağdaş teknolojik toplumun isterleri arasındaki çatışmadaki ilk yenilgiyi temsil eder. Türk romanının bu emekleme döneminde yaratılan öbür kahramanlar gibi Ahmed Cemil de bilegeldiği dünyayı değiştiren yenilikler karşısında direnmeyi başaramaz. Öte yandan, on dokuzuncu yüzyılda Batılılaşmayla birlikte sökün eden yeni bir sınıfın insanı olarak geriye dönüş özlemi çekmesi de olanaksızdır. Umutsuzluk, onu sürgüne gönderir yalnızca. Siyasal hoşnutsuzluğu açıklayan etkin tartışmaların her türünü sansür eden bir toplumda Ahmed Cemil'in şair çilesi, daha geniş bir boyut içerir aslında: Babadan yoksun ailesi, başarısız aşkı, edebiyatta ün yapamaması, mali yetersizliği, yaşadığı toplumun geçirdiği güç dönemlerin de göstergeleridir. Yine de Uşaklıgil, başarısızlığa sürülmüş sanatçıyla, onca kokuşmuşluğuna karşın yaşamını sürdüren toplum arasındaki ayrımı, özellikle vurgular. Burada, *Sergüzeşt*'in narsisist, zamandışı yazımından toplumla bir içiçeliğe geçilir; toplumsal hareketlerin kişilerde dallanıp budak-

lanmasına doğru köklü bir gelişme görülür. Ahmed Cemil, yeni düşüncelere açılmış ve bu yaratı çabası sırasında yenilgi acısı çekmiştir. Tıpkı onca zaman bir içedönüklük yaşamış Osmanlı toplumu gibi o da yeni bir başlangıç noktası bulunması gerektiği sonucuna varır:«Bu ruhunun enisi ve merhemi odacık. Buradan ilelebet ayrılmak lâzım geliyordu.» (s. 249) Uşaklıgil'in anlattığı yolculuksa, karanlığın içlerinedir.

2. İhanete Uğrayan Yuva

Aşk-ı Memnu, Türkçede yazılmış tekniği en kusursuz romandır belki de.

Gerek imgelerinin, gerek tekniğinin ustalığı ile, daha önce yazılmış romanları kat kat geride bırakır; yayımlandığı yıldan bu yana ciddi «rakip»lerinin sayısı gerçekten pek azdır[26]. Önceki romanlar gibi o da ev içinde, İstanbul kentinin sınırları içinde, dahası bir *yalı* çerçevesinde geçer. Roman, toplumu bütünüyle değiştiren sorunlara açılmaktansa, kişiler arası bir dizi ilişkiyi çözmeye öncelik tanır. Yine de, bir aileyi yakından inceleyerek, Güzin Dino'nun belirttiği gibi «*topluluğun nispeten daha bütünleşmiş*», geniş boyutlu bir eleştirisini getirir[27].

Romanda ilişkiler oldukça karmaşık olduğundan kısa bir özet gerekir sanıyorum: Adnan Bey, elli yaşında, zengin bir duldur; Nihal adında bir kızıyla, Bülend adında bir oğlu vardır. Firdevs Hanımın büyük kızı Bihter'e evlenme teklif eder. Firdevs Hanım ile kızları Bihter ve Peyker, İstanbul'un gözde çevrelerinde, zariflikleri ve serbest yaşama biçimleriyle ünlenmişlerdir, 'Melih Bey takım'ı olarak anılırlar. Firdevs Hanım, başlangıçta, Adnan Beyin kendisini isteyeceğini sanmıştır. Bihter, Adnan Beyin servetine göz koyduğu için teklifi

kabul eder. Adnan Beyin yalısına gelişini izleyen bir yıl içinde, mutlu olamayacağını kavrar ve bir süre sonra da Adnan Beyin yeğeni Behlûl ile ilişki kurar. Behlûl, daha önce, Bihter'in kardeşi Peyker'le flört etmiştir. Nihal, üvey annesinden, onun evin yönetimine el koymasından nefret etmektedir. Behlûl, çok geçmeden Bihter'den bıkacak, sefahatı bir yana bırakıp Nihal ile evlenmeye kalkışacaktır. Onu bu kararı almaya, öz kızını kıskanan Firdevs Hanımın öç tutkusu iter. İlişki ortaya çıkınca Bihter, kocasının tabancasıyla canına kıyar. Romanın sonunda Nihal ile babası başbaşa kalırlar.

Aşk-ı Memnu'nun yazılış tekniğinde en çarpıcı yanları, kişiler arası dengenin ustalıkla kuruluşu, simgelerle olayların ele alınış yöntemi, simgelerin ilerde yer alacak olayları önceden haber verecek, geçmekte olan olaylara derinlik katacak bir duyarlıkla kullanılışı ve Halid Ziya'nın bütün bu öğeleri az rastlanır bir ustalıkla her an denetimi altında tutabilmesi, böylelikle roman boyunca 'son'un asla açıkça sezilememesi, gerilimin sürekli korunabilmesi olarak sıralayabiliriz. İntihar anında bile Bihter, doğal güdüleriyle ussal kararlar arasında bocalar. Daha alt bir düzeyde Bihter, *Mai ve Siyah*'ta allegoriyle anlatılan ruhsal ve fiziksel bölünmenin yeni bir yansıtıcısıdır.

Ne var ki o genç bir şair değildir. Erekleri, annesiyle kardeşlerininkiler gibi giyim kuşamdan, eğlenceli bir dost çevresi kurmaktan öteye gitmez. Adnan Beyin evlenme teklifini öğrenince, iktisadi durumu şöyle değerlendirir:

> «Adnan Beyle izdivaç demek, Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri, o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lâmbaları, yaldızlı iskemlelerile masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüler çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti.»[28]

Bihter, zekâsıyla elde edebileceği toplumsal ayrıcalıklardan kendisini yoksun bırakan ailesinden nefret eder. Adnan Beyle evliliği «güzel bir intikam alma vesilesi»dir (s. 22).

Bihter'in kişiliğinde, onu annesinden ve babasından ayıran bir başka öğe vardır. Romanda daha onunla ilk karşılaştığımızda ortaya çıkan 'marazi'liktir bu. Şu açılış bölümünde, Melih Bey Takımı'na ve romana ışık tutan birtakım değinmeler var:

> «Maun sandalla müsademeyi andıran bu tesadüflere artık o kadar alışmış idiler ki, bugün Kalender'den dönerken gene âdeta çarparcasına yakından sıyrılıp geçişini fark etmemiş göründüler. Beyaz sandalın şık, zarif süvarilerinde küçük bir telâş eseri, bir ufak haşyet sayhası bile uyandırmıyarak geçen maun sandala her iki tarafı görebilmek üzere biraz yan oturan - Peyker başını bile çevirmedi, arkasını sahile vererek Anadolu kıyısına dumanların serper bir vapura dalmış gözleriyle Bihter'in beyaz örtüsünün içinde vekar ve endişe dolu çehresi tamamile kayıtsız kaldı; yalnız valideleri, sarıya boyanmış saçlarının altında gözlerinin mânasına derin bir mübhemlik veren geniş bir sürme çenberile çevrilmiş gözlerini çevirdi, ucunda gizli teşekkür mânası titreyen bir serzeniş bakışile maun sandala büsbütün yabancı kalmadı.» (s. 5)

Daha ilk tümcesinden başlayarak roman, karşılıklı aldatmalar üstüne kurulur. 'Melih Bey takımı', sandalı görmemiş gibi yaparken, sandalın sahibi de onlara yanlışlıkla yaklaşmış gibi davranır. Üç zarif hanım, oturuş biçimleriyle kendilerini ele verirler. Ressam Winslow Homer'in *Yelken Açmış Delikanlılar*'ı gibi, her biri başka bir yöne bakmaktadır. Peyker «her iki tarafı görebilmek üzere» oturmuştur. Sonraları Behlûl'ü bir âşık sıfatıyla reddederken, gönlünü eğlendiren bir dost

olarak benimseyecek sakıngan yaradılışının ipucudur bu. Bihter, gözlerini bir gemiye, bir umut simgesine dikmiştir. Endişeli ve ağırbaşlıdır, başına, kefenimsi bir «beyaz örtü» sarmıştır. Romanda beyaz'ın bir ölüm simgesi olarak kullanıldığını belirtelim. Anneleri, Firdevs Hanım, geçen maun sandala açıkça bakan tek kişidir aralarında.[29] Böylelikle hoppa yaradılışını açığa vurur. Boyanışından ve boyalı saçlarından, yaşını ve fiziksel güzelliğe olan düşkünlüğünü anlayabiliriz. «Sarı», bu romanda her zaman bir dişilik simgesi olarak baskın bir yer tutacak, ayrıca Firdevs Hanım ile Nihal arasındaki çetrefil ilişkiyi simgeleyecektir.

'Takım'ın odak kişisi Bihter'dir, romanda onun tragedyası anlatılır. Yaradılışına kurban giden bir kişidir Bihter. Onun kafasıyla bedeni arasında sürüp giden iç çatışması sık sık yinelenen beyaz ve siyah imgeleriyle roman boyunca geliştirilir. Annesiyle tartışmayı kazandıktan ve Adnan Beyin teklifini isteksizce kabul ettikten sonra odasında uykuya dalar. Uşaklıgil, bir betimlemeyle onun kişiliğini tanıtır:

> «Ötede kandilin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerinde şişelerin irileşen, nisbet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hülyanın arasına cibinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmağa başlıyordu. Yalnız ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi yataktan, cibinliğin arasından küçük, tombul bir ayak sarkıyor; asabî bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir dâvet manasile gûya bu emel yatağına takım takım hülyalar çağırıyor; 'Evet diyordu. Buraya geliniz mutantan yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehhep emeller... Siz hepiniz, buraya geliniz...'» (s. 29)

Bihter'in konumu, *Mai ve Siyah*'taki Raci'nin konumudur. Onulmaz bir biçimde zevklerine adamıştır kendini, düş ile gerçek arasında kıstırılmıştır. Onun da ötesinde, fizikötesi düzlemde, aydınlıkla karanlığın çatışması sürmektedir. Bihter, kendisi gibi yalnızca iktisadi ayrıcalık kazanma adına evlenmek yanlışını yapan İsmail Tayfur'u da anımsatır. Bu parçada takas anlayışı açık seçiktir: villalara karşılık pembe, tombul ayak. Adnan Beyin yalısına gelişinden hemen sonra Bihter'in tutkulu yapısı açığa çıkar. Nihal ile Bülend, evlilikten sonra evlerine ilk gelişlerinde, Bihter'i eve iyice yerleşmiş bulurlar. Küçük Bülend, onu dudaklarından öper (s. 68). Bundan hemen sonra Bihter, «Bu genç, güzel, mütebessim kadın» sözcükleriyle betimlenir, «bu bir demet menekşe kadar havasında taze bir bahar nefesi uçan vücuddan ibaretdi, öyle mi...» (s. 69). Menekşe, Batı edebiyatında, kadın uçarılığının bir simgesidir, Halid Ziya da yinelemelerden anlaşıldığı üzere aynı anlamda kullanmıştır menekşeyi. Bihter, geceyi Behlûl'ün odasında geçirmeye karar verdiğinde, «Behlûl'ün menekşe sularıyle tâtir ettiği bu odanın havasında...» ve «birden kırmızı kalpaklı lâmbanın ziyasiyle» karşılaşır (s. 156). Başka bir buluşma sırasında, Behlûl'ün odasında unuttuğu mendil, Nihal'in evde olan biteni kavramasına yol açan mendil de «ıslanmış bir menekşe demeti rayihasiyle» yüklüdür (s. 215).

Bihter'in ihaneti, bilinçli bir karardan çok kalıtımsal bir zayıflıktan doğar. Anasının kızıdır o, Behlûl'e içgüdülerine uyarak teslim olur.

> «Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs hanımın kızı yapmıştı.» (s. 139)

Kocasına ihanetini düşündükçe kendinden tiksinmektedir, ama asıl tiksindiği, annesiyle arasındaki benzerlik, denetim altına alamadığı kişilik yapısıdır. Romanın başlangıcın-

dan beri ana ile kız rakiptirler birbirlerine: önce Adnan Beyi, sonra Behlûl'ü baştan çıkarmaya çabalarlar. Kişilikleri arasındaki benzerlikler su yüzüne çıktıkça Bihter'in başlangıçta annesine karşı kazandığı yengi etkisini yitirir ve çöküş dönemi başlar. Ayrıca, Behlûl'ü Bihter'den soğutan da bu kişilik benzerliğinin su yüzüne çıkmasıdır[30]. Ayrıca Bihter'i canını kıymaya götüren önemli bir dürtüdür bu benzerlik:

> «Demek buradan, böyle, mülevves bir alüfte zilletiyle atılacaktı; ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafında handeler serperek, çalkalanacaktı. O zaman, Bihter için Firdevs Hanımın hayatı başlayacaktı. Etraftan kendisine gülümseyerek bakmak için salâhiyet bulan gözler açılacak, yalının şehnişinine mektuplar atılacak, ve...» (s. 281)

Bihter, kösnü kadar ölüm isteğinin de pençesindedir. Daha Behlûl'le ilişki kurmadan Halid Ziya, onun davranışını belirleyen ruh durumunun bir çözümlemesini yapar:

> «Kalblerimizde bazı illetler vardır ki, vücudun tamamiyle ensicesine, hulûl etmedikten sonra keşfolunamıyan hafî emraza mahsus bir nüfuz hıyanetiyle kendisini göstermeden, tahriplerini haber vermeden derunî bir yangın dumansızlığiyle yanar, yanar; bu bir ateştir ki, mahiyetini bilmeyiz, vücudundan haber almayız; o yavaş yavaş vazifesinden emin, devam eder; nihayet bir gün birdenbire, bir hiç, bir dakikalık bir vukuf bize gösterir ki, kalbimizde bir yangın var.» (s. 106 - 107)

Yine de Bihter, yalnızca cinsel dürtüleriyle hareket etmez. Karanlığa ve ölüm eğilimine karşı da, cinselliğine karşı verdiği savaşı verir, iki alanda da başarısızlığa uğrar. Halid Ziya'nın 'kalbimizdeki illet' diye andığı dürtüdür bu; 'bir da-

kikalık bir vukufun' tutuşturabileceği gizli bir ateş. Aydınlıkla karanlık çatışması, Bihter'in yalıya gelip odasına kapandığı ilk akşamdan başlayarak onun ruh durumunu betimleyen bir 'leitmotif'tir. Behlûl'ün Bihter'i öpmeye kalkıştığı Göksu gezintisinde, o sıcak günün bitiminde Bihter, odasının karanlığını özler. Bu karanlıkta, ölüm isteği'nin ilk belirtisine rastlarız. «Rüyasız bir uyku»nun ardındadır, karanlıkta, aynalı dolabın önünden geçerken kendi gölgesini «beyaz bir bulut mübhemiyetiyle» görür (s. 105). Bu imgeler, Bihter'le ilintili olarak defalarca yinelenir. Adnan Beyin kollarındayken gözlerini kapamak (s. 109), «bu mezardan çıkmak, yaşamak,» için sevmek ister (s. 114); aynanın karşısında kendini çıplak seyrederken, «böyle, ruhu sarsan bir visal humması içinde ölmeğe, can vermeğe» ihtiyaç duyar[31]. Sonraları, «hayattan, her şeyden iğrenir» (s. 139) ve romanın sonunda, Behlûl'ün ihanetine uğradığında, duyguları şöyledir:

> «Gözlerini kapamak, hiç bir şey düşünmeksizin hemen uyumak istiyordu; sonra gözleri açılarak ötede, söndürülmek tahattur olunmaksızın bırakılan muma dikildi; mum kenarından sızarak yavaş yavaş onun hayatına damlayan birer telehhüf katresile ağır ağır, bağa tarağa akıyordu. Her dakika kalkıp onu söndürmek isteyerek, fakat vücudunu gevşeten azim bir rehavetle hep bu işi bir dakika sonraya bırakarak, gözleri oraya mıhlanmış, fikri boş, uzun uzun bu ağlayan muma baktı.»[32]

Beşir'in, Adnan Beye olayı anlatmasından sonra kocasının odasına kapanır Bihter. Küçük köle, âşıkları izlemiş, gözetlemiştir. Kimse onu önemsemediğinden, bu aşk ilişkisini rahatça öğrenmiştir. Bihter, önce ışığı yakmayı dener:

> «En evvel mumu yakmak istedi. Her halde karanlıkta ölmiyecekti. Kendisini bir defa daha görmeksizin

ölmek... Demek öldükten sonra artık her şey bitecekti; o da, kendisi de bitecekti, artık bir daha yaşamamak üzere? Karanlık, bitmez tükenmez bir karanlık içinde ebedî bir gölge olacaktı.» (s. 283)

Bu bölüm, Uşaklıgil'in yapıtını ne büyük bir ustalıkla denetlediğini gösteriyor. Mum, Bihter'in odasında tek başına geçirdiği ve geleceğini düşündüğü geceyi, sonraları, Behlûl'ün Beyoğlu'na gidişinin üçüncü gecesi düşüncelere daldığında zihnini yoklayan «hayatıma damlayan mum» imgesini nasıl çağrıştırıyorsa; karanlık da tek başına geçirdiği, kendini aynada incelerken, evliliğinde mutsuz olduğu kanısına vardığı ikinci geceyi çağrıştırıyor. Sonuncu imge «ebedî bir gölge» ise, Bihter'e bitiştirilen ilk ölüm imgesinin «beyaz bir bulut mübhemiyetiyle» aynaya yansıyışı yine. Yapıt boyunca hiç aksamayan incelikli ve şaşmaz imge kullanımları, verdiğimiz örneklerden görüleceği üzere başarıyla sürdürülüyor[33].

Bihter, «hayal ile gerçek» arasında kıstırılmıştır ve sonunda hayallerine kurban gider. Bu 'Bovaryizm', Bihter'in canına kıymasıyla sonuçlanır, canına kıyma edimi sırasında bile yönlendirir onu. Kendini öldürmeden önce son düşüncesi, yaşamaktır.

> «Kendisini aldatmak isteyen bu hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefîs kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmağa müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselân geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlûbetti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elîm aşk çerihasıyla sızlayan noktayı buldu.» (s. 284)

Bu paragrafta da bir imge bolluğuyla karşı karşıyayız. «Kendisini aldatmak isteyen bu hain şey», «fallik» bir imge,

tabancadır; özellikle «silkmek» ediminin kullanılışından Behlûl'e bir gönderme yapıldığını anlarız. Bihter'in iradesi, «kuvvetsiz»liği sonucu kırılır; Nihal'le yüzleşmesini[34], kocasına açılmasını (s. 139) önleyen yine bu kuvvetsizliktir. Tabancanın «siyah ağzı», daha önce birçok kereler önünde açıldığını gördüğü uçurumdur; kocasına gösterdiği hıyaneti andıran «bir yılan hıyanetiyle» ona geri dönecektir. Yılan imgesi, romanın başında, Bihter'in Adnan Beyle evlenme konusunda annesiyle giriştiği tartışmayı kazandığında da kullanılır[35], «karşıda kırmızı fenerin ateşin bir yılan gibi, kıvranıp uzanan ziyasına dalarak başını çeviremiyordu.» (s. 28)

Bihter'in evreni, fiziksel gerçeklerle açığa vurulur. Romanın ilk sayfalarında belirtildiği gibi amacı, servete kavuşmaktır. Servetin aşk ve mutluluk getireceğine inanır. Yanıldığını, kocasını sevmediğini kavrayınca, evliliği bir ırza geçme olayına döner. Uşaklıgil, gelin yatağından sarkan, Adnan Beyin servetini çağıran hoppa ayak ayrıntısıyla vurgular bu gerçeği. Bihter, 'kendi olabildiği' odasından başka her yerde Adnan Beyle mutlu olabildiğini keşfeder. Ne var ki Adnan Bey, dostlukla yetinmemektedir:

> «Lâkin ondan fazla bir şey, muhabbet değil, aşk isteniyordu; ve, kendisini tamamiyle haksız, insafsız bulmakla beraber, bu aşkı veremiyordu. O zaman bu aşk, bu verilmeyen, verilemiyen aşk, kendisinden mukavemet olunamıyan bir hakla alındıkça, vücudundan, kalbinden, bir şey gasb edilmiş zanneder, ağlamak, feryad etmek, ıstırabından kıvranmak isterdi. Demek, kendisi için izdivaç bu idi, aşk bundan ibaret olacaktı; her zaman, her zaman ondan böyle cebr ile aşk alınacaktı.» (s. 110)

Adnan Bey, bu isteksizliğin farkına varacak, o zaman Bihter iki cinsel ilişkide de suçluluk yaşayacaktır: Behlûl ile

ihaneti, Adnan Beyle, kendini birine zorla vermenin suçluluğunu. Oysa iki durumda da Bihter, yaşamını bütünleyecek şeyi bulma umuduyla girmiştir ilişkiye.

Bihter, mutluluğu fiziksel düzlemde arar, çevresine egemenliğini de aynı düzlemde kurmaya çalışır. Daha Adnan Beyin yalısına gelmeden çocukların çalışma odasına el koyarak ev halkı üstünde baskı kurar. Gün geçtikçe artan hegemonyası, evden ayrılmak zorunda bıraktığı kişilerin teker teker gidişleriyle belgelenir. Önce hizmetçiler gider (s. 123), sonra Bülend okula yollanır (s. 120), en sonunda da sadık mürebbiye Mlle. de Courton Fransa'ya gönderilir (s. 184). Behlûl, kendisini bile sepetleyeceğinden korktuğunu söyler şakayla (s. 204). Firdevs Hanımın yalıya gelişiyle, durum tersine döner (s. 218), hizmetçilerin ziyaretleri de dengeyi iyice bozar (s. 234). Bihter'in intiharından sonra evde eski düzene dönüldüğünün belirtilerinden biri de, bazı hizmetçilerin geri döneceği haberidir (s. 285). Roman boyunca evden ayrılmayan hizmetçiler, Bihter gelmeden önce evin yaşamında önemli bir yer tutmalarına karşın, onun gücünün doruğunda olduğu dönemde, gözden uzak durmaya çalışırlar (s. 53 ve ötesi). Bihter'in kaçınılmaz sonunun en önemli ipuçlarından ilki, Nihal ile Behlûl'ün düğününden söz açıldığında, hizmetçilerin kahkahalarla gülmeleridir (s. 224). Bu bunalım ya da düşkırıklığı, Bihter'in fiziksel kişiliğini, uçurum düşüncesinin kıyısına getirir. Evliliğini bir başarısızlık, yaşamını «boş bir siyah uçurum» olarak değerlendirir (s. 110). Bu karanlık düşünceler içinde o gece bir karabasan görür; bu karabasanda çift kişiliklidir; birbirini yadsıyan iki kişilik; karabasan, kişiliklerin ikisinin de «bitmez tükenmez bir boşluğa» yuvarlanmasıyla sona erer[36]. Uçurum, Bihter'deki yoksunluk duygusunun uzamsal bir benzetisidir. Bihter'in yaşamına boşluk egemendir. Bu boşluk ve onun doğurduğu açlık, onun kişiliğinin asal öğeleridir; bu öğeler, önce doyuma ulaşmaya, ancak doyuma ulaştıktan sonra sonuçları gözden geçirmeye yöneltirler onu. Ölçüp biçme yetisinin eksikliği, tutkuları alt et-

me yetisinin eksikliğiyle, ayrıca toplumsal onay alma hırsıyla birleşince yıkımı kaçınılmazlaşır. Cinsel duygunluğu açısından anasının kızıdır o, suçluluk bilinci açısındansa babasının. Firdevs Hanımın ihanetleri yüzünden ölmüştür babası. Bihter, daha çok babasına benzemek ister, nedir ki, onu yıkıma sürükleyen de —ironik bir biçimde— babasına tıpatıp benzeyen yanıdır.

Aslında Bihter ile Nihal, aşırı bir sevilme isteğinin kurbanıdırlar. Aralarındaki ayrım, seçtikleri yöndür. Bihter'in sevgi gereksinimi, kaypak, çok genel bir duygu olduğundan Behlûl'ün sömürüsüne açık kalır. Nihal'in gereksinimiyse kesindir, belli odaklara yöneltilmiştir. Önce babasını sever, sonra Bülend'i, sonra Behlûl'ü. Ancak, bu duygusal bağların her birinden, doğan bunalımları alt edecek, ayakta kalabilecek güçtedir. Temel duygusal bağı, babasıyla «fücur» öğeleri de içeren ilişkisi toplumun gözünde aslında Bihter'in Behlûl'le ilişkisinden daha saygın değildir; bir bakıma, daha «ayıp»tır. Gelgelelim olağanlık kisvesine büründürülerek ahlaki yargılardan uzak tutulmuştur[37]. Nihal, babasıyla doğrudan cinsel ilişkide bulunmaz ama aralarındaki bağ, son derece sıkı fıkıdır, özellikle Nihal açısından. Nihal, saralıdır, ince yapılıdır[38]. Çocukluğundan beri aşırı denilebilecek bir sevilme isteği duymaktadır:

> «Daima sevilmek, her vakitten ziyade, saniyeden saniyeye teşeddüt edecek bir muhabbetle sevilmek için ruhunda asla teskin edilmiyen bir ihtiyaç vardı.» (s. 52, 53).

Bihter yalıya geldiğinde, Nihal, doğal olarak durumu yadırgar ve üvey annesinden nefret eder. Bu nefret, sonraları babasına da yönelir (s. 34 - 35; 64 - 67). Kısa bir süre için Bihter'le dostluk kurar; özellikle, daha on iki yaşında olmasına karşın Bihter'in kendisine genç kız gibi davranması yüzün-

den (s. 75). Yine de evliliğin ilk yılı dolmadan Nihal'in Bihter'e duyduğu kıskançlık öylesine büyür ki mürebbiyesine açıkça yakınmaktan kendini alamaz:

> «Lâkin o yalnız annemin yerini değil, işte babamın muhabbetini de, hattâ Bülend'i de çalıyor, yarın Beşir de onun olacak, ihtimal Fındık da onun olacak...» (s. 97-98; 87).

Kardeşi okula gönderildiğinde, Nihal yaşamı «bir canavar» (s. 120) olarak niteler; yine de mürebbiyesi yanından ayrılmak zorunda kalıncaya kadar büsbütün çözülmeyecektir. Ancak o zaman Bihter'i «yalan tebessüm»lerinden ötürü suçlayacak (s. 172), üvey annesinin kendisini herkesten ayırdığını ileri sürecektir. Artık ölmek ister Nihal; romantik bir melankoli içinde, «vecde» girmişçesine piyano çalar (s. 176). Bihter'in tam tersine, her şeyden birazcık anlayan bir kadın değildir o (s. 22), belki az şey bilir; ama, derinlemesine bilir. «Beyaz bir gece, son bir hayat gecesi»nde (s. 177) Chopin'in, Schumann'ın, Mendelssohn'un müziğiyle avunan yetkin bir piyanisttir. Behlûl onun piyano çalışına kulak verir. Aralarında yeni ilişkilerini yansıtan kısa bir söyleşi geçer. Behlûl, ne çaldığını sorduğunda, «Bilir miyim? Şimdi siz verdiniz...» (s. 192) diye yanıtlar. O ana kadar birbiriyle sürekli dalaşan iki kuzendirler, oysa. Bu sahne, yeni, romantik bir ilişkinin başlangıcıdır; Nihal, Behlûl'ün yakınlaşma çabalarını karşılıksız bırakmayacaktır. Çaldığı parça, Behlûl'e eski metresi şantöz Kette'yi anımsatır, Bihter'e o gece yalıda kalacağı konusunda verdiği sözü tutmaz, Kette'yi görmeye, Beyoğlu'na gider. Böylece Nihal, istemeden de olsa, âşıkların arasına girmiştir. Behlûl gittikten sonra Bihter, aşağıda oturacak «parçalanmış bir dünyanın intırakı velvelesine benzer bir gürültüyle yuvarlanan» (s. 190) piyanoyu dinler. O an, ayrı ayrı acı çeken Bihter ile Nihal'in acılarında bir koşutluk vardır;

ama, sonraları Nihal üstün gelir. Behlûl, sevgisini ona yöneltir. Firdevs Hanımın kışkırtmalarıyla da gerçekleşen bu duygu değişimi, Bihter'i ihanetini açıklamaya zorlayacaktır. Romanın sonunda, Nihal ile babası başbaşa kalırlar, «beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürken...» (s. 286). Ancak Nihal'in utkusu pek parlak değildir. Behlûl onun sevgisini kazanmayı başarmış, Bihter'i de baştan çıkarmıştır. Behlûl'ün cüzdanından düşen pusulayı, Firdevs Hanımın Bihter'in her şeyi itiraf edeceği konusunda Behlûl'e yazdığı uyarıcı pusulayı yakalamasa Nihal Behlûl'le evlenme tasarılarını sürdürecek, Firdevs Hanımın zavallı kocasının durumuna düşecektir

Nihal'in gözünde evlilik, çelişkili bir sorundur, «solgun sarı» (s. 152) giysisiyle gittiği düğünde, evlilik kurumu ve Firdevs Hanımın özel yaşamı hakkında şaşırtıcı bazı gerçekleri öğrenir. Hiçbir zaman evlenmemeye karar verir:

> «... Gelin olmak? Asla diyordu.
>
> Onu ne görücüler göreceklerdi, ne de ihtiyar bir kadınla Kalpakçılar başına göndereceklerdi. O, böyle evde, kendi evinde, kendi odasında, yalnız kendisine, dünyada tek başına oturacaktı.
>
> Sonra babasını düşünüyordu. Babası da beraber olsaydı, yine eskisi gibi, aralarında başka hiç bir kimse olmaksızın...» [39]

Ertesi gün, babasıyla bir konuşma sırasında Nihal, evlilik geleneklerine duyduğu tiksintiyi açıklar, ama onun yaklaşımı da Bihter'inki gibi maddecidir.

> «Adnan Bey gülüyordu: Lâkin kızım, diyordu; bütün kızlar Kalpakçılar başında gelin olmaz.
>
> Birden Nihal'in ağzından bir sual fırlayacaktır:
>
> — Başka nerede gelin olurlar? Kalenderde, Kâğıthanede, Göksu'da...*

* İstanbul'un seçkinlerinin gittiği üç gezinti yeri.

— Bakınız, itiraf edeyim, dedi gelin olmak için bence bir sebep olabilir: Mücevher... Bilmezsiniz, babacığım, o gün ben göz yaşlarımla sarhoş oluyordum. Sanki bütün o elmaslar, zümrütler, yakutlar damarlarıma giriyor, başımı döndürüyordu. Onlardan herkeste vardı... (...) — Hususile, birisinde, bilirsiniz a kimde, bir zümrüt takımı vardı ki...» (s. 169).

Bihter'in zümrüt takımı, Nihal'in evlilikten beklediklerinin bir göstergesidir, servetin öteki ayrıntıları doğuştan elinin altındadır çünkü. Zümrütün yeşili, Bihter'in eski bir düşünü, yeşil bahçesinin zümrüt kesilişini anımsatır[40]. Son bölümden önce Nihal'in Ada vapuruyla İstanbul'a dönerken daldığı düşüncelerde de yer alır bu görüntü:

«Öleceğini düşler Nihal, 'bu bahar için yapılan nefti çarşafı bir öksüz kıza verirler' der kendi kendine.

Sonra bütün o sevilerek yapılan elbiseler, çarşaflar, o çekmecesinin gözlerini dolduran bin türlü ufak tefek, hepsi birer birer hatırına geldi. (...) Halbuki bunların hepsinde onun bir gönül rabıtası gizliydi, onlarla kalbinin arasında sıkı münasebetler vardı. (...) Kadife kaplı iri bir kutu birden gözlerinin önünde açılıyor, ona yeşil gözlerinin münevver handeleriyle bakıyordu. Ve bundan, bu zümrüt takımından da vazgeçilecekti.» (s. 262)

Nihal ile Bihter, birçok bakımdan benzerlikler gösteren kişilerdir. İkisi de hem maddi rahatlığı, hem aşkı ve mutluluğu özlerler, erekleri çiftedir. İkisi de Adnan Bey ile Behlûl'e âşıktır: Adnan Bey, sevecenliğiyle, Behlûl cinselliğiyle gönüllerini çeler. İkisi de baskın kişilikli olduklarından, bir çatışmaya girmeleri ve ancak birinin bu çatışmadan yenik çıkması kaçınılmazdır. Bihter, düş ile gerçek arasında, tutku do-

lu cinsel eğilimleriyle, kısaca annesinden aldığı özellikleriyle, namus bilinci arasında yani babasından devraldığı yapı özellikleriyle kıstırılmıştır. Nihal'deyse bölünme, babasıyla paylaştığı platonik aşk ile zamanla Behlûl'e duyduğu doğal cinsel tutku arasındadır. Çocuklukla olgunluk arasında bocalar durur Nihal, Behlûl'ün üstelemelerine dayanamayıp onu kocalığa kabul ettiğinde, «onun tarafından sevilmek istediği»ni (s. 253) açıklar. Bihter'in yapısı, toplum kalıplarına ters düşüyorsa, Nihal'inki de ters düşer. Nihal, bu evlilliğin başkalarınca gerçekleştirilmek istediğini düşünür (s. 253). Okur, onun yapısını öğrenmiştir artık, kişi olarak hep yarım kalmaya mahkûmdur Nihal:

> «(İnceliği)... Nihal'i, bir ressamın fırçasında unutulmuş renklerin tesadüfî bir hediyesine, fakir hatlar ve renkler içinde çizilivermiş bir hurda çehreye benzetirdi. Nihal'in mâneviyetine de bu cismaniyetin mahfazasından müebbet bir çocukluk sirayet etmişti. Bugün on beş yaşında bir genç kız iken, herkes için bir çocuk kalan Nihal, yarın bir kadın, bir zevce, bir valide sıfatlariyle yine bir çocuk kalmağa mahkûm gibiydi.» (s. 229)

Aynı konuşma sırasında Nihal, «kendi kendine kapanmak» istediğini belirtir (s. 230). Behlûl ile evlenmek istemez ama toyluğu yüzünden onun önerisini kabul etmek zorunda kalır. Gelgelelim bu evliliğin resmen açıklanmasına kalmadan, Nihal'in piyano çalışıyla başlayan olaylar dizisi, Adnan Beyin yalısındaki son sahnede doruğuna yükselir.

Nihal'in yarı çocuk, yarı kadın kişiliğinin bütünlenmiş bir kişiliğe dönüşmesi gerçekleşemeyecektir, yine de gelecekte gerçekleşecek kadının temel özellikleri «bir ressamın fırçasında unutulmuş renklerin tesadüfî bir hediyesine, fakir hatlar ve renkler içinde çizilivermiş bir hurda çehreye» benzer. Bu yapıtın yontucusu Adnan Beydir. Uşaklıgil'in, baba kız ilişki-

sine ilişkin gözlemleri oldukça açık seçiktir. Adnan Beyin başlıca merakı, «oymacılık»tır. Romanın başlangıcında, «Birkaç gündenberi ortasında Nihal'in yandan çehresile bir küçük tabak çıkarmak için uğraşıyordu. Bunu eline almak istedi, çalışamadı,» (s. 32) der Halid Ziya. O gün, Bihter'i istemekten yeni dönmüştür Adnan Bey ve Nihal'in portresini hiçbir zaman bitiremeyecektir. Adnan Bey, yapıtına bakadursun, Halid Ziya, romanın odağını oluşturan üç kişi arasındaki niteliği oldukça belirsiz bir ilişkinin ipuçlarını sıralar:

> «Birden, karşısında Nihal'in bu hazin simasını ağlıyarak kendisine bakıyor zannetti. Bir dakika içinde hayatında bu günün silinmiş olmasını arzu etti. Evet, bugün silinmiş olmalıydı, bugün de bütün diğer günler gibi netice vermiyen mücadelelerle geçmeliydi; mağlûp olmamalıydı; fakat şimdi yapılmış olan müracaat geri alınmıyacak bir adım gibi görünüyordu; onu tebdile, geçilmiş olan mesafeden ricate imkân bulmak hatırına gelmiyordu. O ağlıyan mariz çehrenin arkasında diğer bir çehre, siyah saçlariyle uzun kaşlariyle, iri mahmur gözleriyle, şiir ve şebab dolu bir çehre ona çıldırtıcı tebessümlerle gülümsüyordu.» (s. 35)

Romanın ortasında, Nihal'in asla evlenmeme kararını babasına açıklamasından sonra, baba kız arasında bir uzlaşma olur. Nihal, babasının yarım bıraktığı profili görmek ister.

«O bahtiyar hayat devresinin yarım kalarak bir nisyan köşesine atılan hâtırasını» arar.

— Onu bitirmek mümkün değil. O zaman sen bir çocuktun, şimdi...» (s. 167).

Adnan Bey, evlilik konusunda yanlış yaptığını anlamıştır, aynı imge bir kere daha canlanır gözlerinin önünde. Başarısızlığı, yontusuna yansımaktadır:

«Kaç gündenberi bir güzel ceviz köküne Bihter'in çehresini oymak için çalışıyordu.

Onu eline alırken, nasıl oldu bilinemez, belki garip bir derûnî saik ile, gözleri, çoktanberi unutulmuş, (...) bir başka çehreyi, Nihal'in o yarım kalmış çehresini arar.»

O arada:

«... odasının tâ karanlık bir köşesinde, ne tamamiyle kaldırılmaya, ne tamamiyle nazarlara mâruz bırakmıya cesaret edilemiyerek bir yığın ufak tefek arasında boğulmuş bir resim, 'Kızımı öldürüyor musun?' diye soran ilk karısının resmiyle» karşılaşır. Sonra Nihal ile Bihter'in imgeleri belirir, birbirlerini örtmek isteyerek kovalaşan imgeleri (s. 199 - 200).

Bir yontucu olarak Adnan Bey, ne «ebedî çocuk» Nihal' in portresini bitirebilir, ne de Bihter'inkine başlayabilir. Kurduğu imgeler, birbiriyle sürekli çatışır; başladığı portreleri bitirmekte güçlük çektiği gibi, bu imgeleri denetimi altına almayı da başaramaz. İki kadının ortak kıskançlıklarına hedef olduğunun bilincinde değildir; kendince, Bither'i bir koca, Nihal'i de bir baba sevgisiyle sevdiği için doğru davranmaktadır.[41] Uşaklıgil, romanın daha başlarında bazı mürebbiyelerin kendilerini yanlış tanıttıklarını, ama onu asla kandıramadıklarını belirterek, zeki bir adam olduğunu sezdirir Adnan Beyin. Bu zekâ, Bihter'in, Firdevs Hanımın ve Behlûl'ün çevirdikleri dolapların tek tek etkili olmasını önleyemese de Adnan Beyi eninde sonunda kuşkulanmaya, en sonunda da yasak aşkı, keşfe götürecektir. Karısının bütünüyle kendisinin olmadığı, «onun olurken kendisini başkasına veriyor gibi» davrandığını sezer (s. 201) ne var ki, bu kuşkudan Behlûl'ün yalanlarıyla kurtulur: Bihter, herkes gibi Behlûl'ü de evden uzaklaştırmak istemektedir (s. 280). Beşir, gördüklerini açıklayınca Adnan Bey «bir şeyler kırmak» (s. 286). öfkesine kapılır. Bihter'in kapandığı çalışma odasına koşar. Onun odaya

zorla girmeye kalkışması, Bihter'de kendini vurma dürtüsünü uyandırır, mumu yakıp davranışını tartacak zamanı kalmamıştır artık. Bu nedensellik, romandaki başka bir sahneye koşuttur; önceki bölümlerden birinde, Nihal'in piyanoda çaldığı ezgi, Behlûl'e eski metresini anımsatmıştır. Böylelikle baba kız, kendilerini kullanmaya kalkışan yabancılardan korunmada —bilinçsizce de olsa— bir cephe kurarlar. Adnan Beyin yaşamında, ilk karısının ölümüyle açılan boşluk, sonunda Nihal tarafından doldurulur. Nihal ile babası —doğaya aykırı bu çift— Heybeliada'daki çamlıkta dururlar, Nihal'in Behlûl'le buluştuğu yerde Nihal:

> «... Sonra çamlığın tâ kenarında durdu, ilerlemekten onu meneden sanki bir el vardı.
>
> Orada durarak bakıyordu. Belki onlar içeride idiler, o mesut nişanlılar: Behlûl'le Nihal... Acı bir tebessümle dudakları titriyordu. Birden bunu düşünmemek için nefsine cebretti, zihninden geçen bu şeyin babasını mahzun etmesinden korkuyordu. Artık bundan sonra hayatını babasına medyun değil miydi? Yalnız ona?...
>
> Şimdi bu baba kız yaşamak için birbirine merbut, muhtaç idiler. Bunu tekrar ederken zihninden bir şimşek süratiyle bir korku geçiyordu: Ya ikisinden biri yalnız kalırsa? Sonra bu korkudan kaçmak için babasını çekiyor:
>
> — Artık kaçalım diyordu ve gözlerini kapayarak, kalbi bir dua ile o korkuya cevap veriyordu:
>
> — Beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürken...» (s. 58)

Romanın bitiminde, tıpkı Ahmed Cemil ve annesi gibi Nihal ile babası da başbaşa kalırlar. *Aşk-ı Memnu, Mai ve Siyah*'a göre daha yalın bir düzlemde kaldığından, burada fizikötesi bir allegori aramak yersiz kaçacaktır. Adnan Beyi el-

de etme uğruna iki kadının verdikleri savaş, narsisist bir biçimde ve Nihal yararına son bulmuştur. Romanın 'hain'i Behlûl, kaçmıştır. En kazançlı çıkan, odur.

Behlûl, her şeyi bildiğini sanan bir gençtir (s. 59). Durmaksızın eğlence peşinde koşar. Ama «bütün gülüşlerinin eğlenişlerinin altında saklı olan bir can sıkıntısı vardı ki, onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi»[42]. Halid Ziya'nın bu çizimi, Behlûl'ün «model»ini oluşturduğu bütün bir kuşağa ışık tutar (s. 60):

> «Bazı şeylere itikadı vardı: Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telâkki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe eğlenmek, memlekete karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerden istifade etmek, nefsine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağında tereddüt etmemişti.» (s. 136)

Behlûl, zevkten zevke koşar, boynu eğik bir metres haline gelen Bihter'den de çabuk bıkar. Yine de, ta baştan beri «Bihter'in gelip kendisini aldığı» düşüncesini (s. 100), bir türlü sindiremez. Kadınlara karşı tutumu oldukça açıktır; onların aşkta önce kendilerini kandırdıkları (s. 141), sonra, kayıtsız davranan erkeğin daha çok peşinden koştukları (s. 157), gibi inançları vardır. Odasında andaçlarını gördüğü öteki metresleri konusunda ona sorular soracak, onun kendisine bağlı kalacağını sanacak kadar saf Bihter'i kandırması kolay olur (s. 57; 195). Behlûl'ün kendi koyduğu şu düsturdan başka bir ahlak bilinci yoktur: «ücret almadan hiç bir iş görmüyorum» (s. 195). Eski sevgilisi Kette'yi arayıp bulma çabasına, Bihter'i daha çok sevme adına kalkıştığına bile, inandırır kendini (s. 95). Dost olabildiği tek kişi, sarkıntılıklarını görmezden gelen, aralarındaki ilişkiyi bir ana oğul bağı şeklinde de-

ğerlendiren Firdevs Hanımdır (s. 272). Firdevs Hanım, Adnan Beyi elinden alan Bihter'den öç almada kullanır onu. Behlûl'ün Nihal'e duyduğu sevgi, önce Peyker'e sonra Bihter'e duyduğu tutkudan daha içten değildir. Romanın bitiminde, «Bihter rüya, fena bir rüya idi, asıl Nihal bir hakikat, hayatımda yegâne bir hakikat...» (s. 85 - 86) diye düşünür. Onun gözünde kadınlar, derlenmesi gereken çiçek demetleridir (s. 250). Nihal'se, «en nazik çiçekler arasında saklanacak bir oyuncak» (s. 238). Nihal için kullandığı 'Japon kızı' imgesi, sık sık yinelenir romanda; aralarındaki ilişkinin ilk ipucu, romanın başlarında, Nihal'le konuşurken bir yanlış yaptığında, çizdiği resme bir Japon yelpazesi katmasıdır. Sonraları, Nihal'in düğüne Japon kızı kılığında gitmesini önerecektir. Nihal, Heybeliada'da, Bülend'i almak üzere iskeleye indiğinde, Behlûl'le beklenmedik karşılaşmasında şöyle betimlenir:

> «Arkasında yalnız omuzlarından tutturularak aşağıya kadar dökülen kolsuz bir yeldirme, başında saçlarını ancak örtebilen hafif bir Japon tülü vardı. Bir 'ince çiçek'tir Nihal.» (s. 137)

Behlûl, kişisel sorumluluk üstlenmemekte ustadır. Nihal bunalım geçirirken ondan kaçar, Bihter'le ilişkisinin suçunu «izdivaç»a yükler (s. 281). Evden, bir daha dönmemecesine ayrılırken, şöyle der Bihter'e:

> «— Ne için? Siz, yalnız siz sebepsiniz... Her şey pek güzel bitmek mümkün iken...»[43]

Behlûl'deki ahlak düşkünlüğü, yaşamını olduğu gibi sürdürmekten başka bir şey düşünmeyen Adnan Beyin uyuşukluğuyla bütünlenir (s. 189). Behlûl'ü baştan çıkarıcı rolünde başarıya ulaştıran öğe, Bihter ile Nihal'deki aşırı sevilme isteğidir. Bihter'in serinkanlı kardeşi Peyker (s. 90) ile Firdevs Hanım, ona kayıtsız kalırlar.

Aşk-ı Memnu'ya, toplum kurallarının da önemli katkısı vardır. Peyker, basit evliliğiyle, türedi kocasıyla ve çocuklarının oynadığı bir bahçe olarak canlandırdığı cennet imgesiyle mutludur (s. 99). Firdevs Hanım, uslanmak bilmez bir hoppa, toplumdaki toplumdışı konumunu olgunlukla, hatta istekle benimser ve adına leke sürülüşünü, kendi zevk düşkünlüğünün bir sonucu olarak kabullenir. Behlûl, ahlakın zerresinden pay almadığı halde kendisinden bekleneni yerine getirir. Behlûl ile *alter-ego*'su Firdevs Hanım, evlilik konusunda işbirliği yaptıklarında Firdevs Hanım ona Nihal ile evlenirse belki durulacağı, artık durulup oturma zamanının gelip çattığı özrünü ileri sürer. Oysa Behlûl, daha genç bir kadınla gönül eğlendirme, daha önce başından geçmeyen bir serüvene atılma eğilimindedir. Behlûl için de Peyker için de bu flört, bir tür oyundur. Göksu'daki gezintide Behlûl'ü azarladıktan sonra Peyker, «oyun bana o kadar iştiha verdi ki» (s. 193) diyecektir. Behlûl de Bihter'i Kette ile aldatmasına buna benzer bir kılıf bulacaktır (s. 272), Nihal'le aşkı da bir oyundur onun gözünde (s. 270).

Oyun ve oyuncak imgeleri, romanın başka bölümlerinde de ortaya çıkar. Nihal ile Behlûl, birbirlerine oyuncak gözüyle bakarlar; Adnan Bey ile Nihal'in birlikte oynadıkları oyunlardan da söz edilir. Bihter için, Behlûl ile Nihal evliliği bir oyuncaktır:

> «İzdivaç. Aslında bu bir oyuncaktı, tahta parçalarından yapılmış bir şey; parmağınızın ucuyle dokunsanız...» (s. 270)

Bu bölüm Bihter'in yanılgısını özetler: oyunu gerçek, gerçeği oyun sanmıştır. Annesi durumun farkındadır:

> «— Lâkin yanılıyorsun, dedi, onlar biribirini seviyorlar, bu izdivacı bozmak hiç kolay değil...» (s. 282)

Bihter'in kendi evliliği üstüne düşünceleri, bu evliliğin bir oyuncak olduğu doğrultusundadır. Adnan Beyle birbirlerini sevmemektedirler. Bu oyuncağa parmağının ucuyla dokunmuştur ve evliliği yıkılmıştır, sonraları parmağının ucuyla dokunup canına kıyacağı tabanca da bir «oyuncak»tır:

> «Kocasının odasında, yataklığın yanında, küçük dolabın çekmecesinde, sedef kaplı kabzasiyle bir zarif oyuncağa benzeyen bir şey vardı ki...» [44]

Bihter, bu kısıtlı dünyada yaşayanların aksine, oyunları ve oyuncakları ciddiye alır, o yüzden de, yani oyunu nasıl oynayacağını bilemediği için canından olur (s. 235). Mürebbiye Mlle. de Courton bile, her ne kadar aslında oyunları denetim altına almak, küçük Bülend'in aşırı derecede etkilenmesini önlemek amacıyla hareket etse de (amacına ulaşamasa da), oyunlara katılmaktan geri kalmaz. Nihal beceriksizdir başlangıçta, zamanla öğrenir ve Behlûl'le kurduğu ilişkinin gelişiminden de anlaşılacağı gibi bu öğrenim süreci tam bir utkuyla sonuçlanır. Tanpınar'ın yerinde bir buluşla «*satranç*» olarak[45] tanımladığı oyun, yalıda geçen son gecede *mat*'la sona erer. Nihal'in kurduğu düzene göre, o gece Behlûl gelirse, Bihter'le ilişkisi olduğu anlaşılacak, bu gizin açığa çıkması, babasının olanca sevgisiyle yine kendisine bağlanmasını sağlayacaktır, aynı şekilde, Behlûl'ün gelmemesi, böyle bir ilişkinin kurulmadığını kanıtlayacak ve Nihal, evlenme hazırlıklarını yürütebilecektir. Oysa Bihter için iki durumda da sevgilisinin yitmesi ve annesinin kesin utkuyu kazanması söz konusudur. Bihter, oyunun kurallarına uymamıştır, öyleyse «oyuncaklar»dan biri eliyle ortadan kaldırılacaktır. Yaşadığı dünyanın yapısına uymayacak büyük beklentileri vardır ve gereğinden hızlı yol alır.

Mlle. de Courton ile Firdevs Hanım ilginç bir karşıtlık sergileyen kişilerdir. Birinci, ihtiyar bir kızdır; ikinciyse, *de-*

mimonde'dan bir tip. Tamamen karşıt kişilikte olmalarına karşın Nihal'in çıkarlarını korumada birleşirler. Mlle. de Courton, yoksul düşmüş köklü bir Fransız ailesinin kızıdır, odalık ve Doğu görkemi düşlerine kapılarak Adnan Beyin evine mürebbiye olarak gelmiştir (s. 42). Gerçi evin durumunu gördüğünde bu düşlerinden vazgeçer, yine de Nihal'e annelik etme uğruna, kalmaya karar verir. Yaşama deneyimi romanlarla sınırlanmıştır (s. 54). Nihal'i Bihter'e karşı koruyamaz. Ama Bihter'in Behlûl ile ilişkisi başladığında, olan biteni kavramakta gecikmez çünkü «gözleri karanlığa alışmıştır» (s. 211). Fransa'ya gitmeden önce, Nihal'i Behlûl konusunda uyarır (s. 212). Onun ailedeki konumu ve odası, uzun bir süre konuk kalmaya gelen Firdevs Hanımca devralınır. İngiliz romanlarında rastlanan yararlı roman eklentilerinden bir «Bayan Falanca»dır o[46]. Kocalarından ayrı yaşayan, ya da dul kalmış bu kadın kişiler, zevk peşinde koşan genç adamlara yardım ellerini uzatmaktan büyük zevk alırlar. Firdevs Hanım, cinsel açıdan ilgi duymaz Behlûl'e (oysa Behlûl böyle bir yakınlığa hiç de karşı değildir) onu Bihter'den öç almada bir araç olarak kullanır yalnızca. Kurnazlığını kullanmaktan ve başkalarını düzenlerine alet etmekten yana kızından daha zekidir. Bihter annesine çok benzemesine karşın, onunla geçinemez. Uşaklıgil, Firdevs Hanım ile Nihal arasında garip bir bağ kurar: Bu bağın sonucunda Firdevs Hanım bilinçli bir biçimde yalnız kendi çıkarlarını korumaya çalışırken farkında olmadan Nihal'in de utkuya varmasını sağlar. İkisi arasındaki bağ, romanda dişilik simgesi olarak kullanılan «sarı» ile verilir.

Firdevs Hanımın yalısı uçuk sarıdır, saçları sarıya boyanmıştır (s. 5). Nihal, «donuk sarı saçlı»dır (s. 229). Bihter'in Adnan Beyin evine gelişinden sonra, Nihal'e bir küçük hanım çarşafı alınması tartışılırken Behlûl, çarşafın «sarı» olmasını önerir (s. 79). Nihal'in ilk genç kızlık çarşafı küflü sarıdır. Sonra düğüne solgun sarı bir giysiyle gider. Toplum içine yetişkin bir kız kimliğiyle ilk çıkışıdır bu; bu sahnede,

Nihal ile yaşın çöküntülerine teslim olmadan son bir çıkış yapan, siyahlara bürünmüş, «sinesinin tâ ayrılık noktasında iri bir kırmızı gül» taşıyan Firdevs Hanım arasındaki karşıtlık vurgulanır (s. 152 - 154). Nihal, Firdevs Hanımın özel yaşamını o gece öğrenir. 'Sarı' simgesi, başka bölümlerde de göze çarpar. Yazar, kadınları «kanaryalara» benzetir (s. 105); Bihter, odasında «sarı gözlerin altında» çırılçıplak soyunur (s. 107) ve Behlûl, evlenme teklifine evet yanıtını Nihal'den «sarı bir ay» altında alır (s. 242).

Uşaklıgil, yeşil'i maddi mutluluk ve romantik doyum; mavi'yi deniz ve toplu bilinçaltı (sık sık Nihal'le ilinti kurarak) simgesi olarak kullanır romanda. Heybeliada'daki aşk sahnesi, bu çeşitli renk imgelerini birleştirir. Nihal ile Behlûl gecede yürümektedirler:

> «Nihal'le yanyana, şimdi üzerine sarı parlak bir toz serpilmiş zannolunan yolun kenarına kadar ilerlediler.
>
> Deniz, derin bir uyku sükûtu içinde gibi, yukarıdan sarı bir ateş şişesi şeklinde âfaka sekr veren bir zülâlin selsebilini isar eden kamerin altında, baygın, melûl bir rüya içinde uzun nefeslerle göğüs geçirerek, seriliyor; uzakta müphem gölge yığınlariyle duran sahillerin muavveç rişelerine sokularak daha samimî köşeler, gizlenecek, siperlenecek tenha, mahfî, muzlim etekler arıyor; geride, ancak siyah birer sırtı görünen Adaların, meçhul bir uçurumdan fışkırıvermiş binlerce sarı gözlerinin hain ateşleriyle bakıyor zannolunan bu mehip siyah devlerin önünden kaçarak, tâ uzaklara, bitmez tükenmez ufukların uzak enginlerine doğru imtidat ediyordu ve aydan dökülen ziya şelâlesi ile yaldızlanarak böyle serpilip uzanan deniz o uzak ufuklarda semalarla birleşiyor gibiydi; onların bu visal noktasında beyaz bir fecr hattı inkişaf ederek, parıldayan bir toz galeyanı

içinde, sanki orada tutuşup yanmış bir güneşin hâlâ şâşaalı külleri savrularak kaynaşıyordu.» (s. 244 - 245)

Kendisini simgeleyen 'deniz', ziya şelâlesinden çekilirken Nihal'in gözlerinin önüne çamlığın yeşil engini serilir:

«Gözlerinin önünde orman bir sırta tırmanarak gittikçe koyulaşan, sarıdan ziyade yeşile benzer ziyalar altında nihayet donuklaşmış gölgelere boğularak imtidat ediyordu (...) Yukarda yeşil bir yağmur altında çalkalanıyor zannolunan çamlık hemen oraya çökmiye müheyya, yüksek bir set korkunçluğiyle titriyordu. Daha yakınlarda yer yer, açık herşeye meyyal meydancıklar, ayın yeşil bir rüya rengine boyanarak akan ziyalariyle geniş birer inbisat handesi şeklinde gülümsüyordu.» (s. 244 - 245)

Nihal bu çamlıktan duyduğu korkuyu şöyle dile getirir:

«... Şimdi geri dönecek olursak, ne zannediyorum, biliyor musunuz? Bütün bu orman, bu arkamızda uzun elleriyle kollarını uzatan çamlar hareket edecek, koşacaklar, bizi tutacaklar, sonra...» (s. 248)

Çamlık, romanda üç kere görülür. Üçünde de Nihal, bir başka erkek roman kişisiyle birliktedir. İlkinde, kardeşi Bülend'le birliktedir; Bülend, kitaplığına koymak üzere kocaman bir çam dalı koparacaktır, Bihter'in yalıya gelişinden önce adada kaldıkları günlerde. İkincisinde, bu ay ışığı olan gecede Behlûl'le çamlıkta görürüz Nihal'i, sonuncusunda da romanın bitiminde babasıyla:

«bir de çamlığa, o yeşil sevda âşiyanına, o bir zümrüdün içine oyulmuş rüyaya avdet etmek» ister (s. 286).

Gelgelelim görünmeyen bir el engeller onu, o da tıpkı babası gibi bir kere bırakılan bir yontunun bir daha ele alınamayacağını kavramıştır.

Aşk-ı Memnu, sınırlı bir ortamı derinlemesine inceler. Romanın gelişimi, kazanmak isteyenin kurallara uyarak oynaması gerektiğini vurgular. Uşaklıgil yine de yenmenin ya da yenik düşmenin, daha kişi oyuna girmeden doğaca kararlaştırıldığını ileri sürer gibidir. Yarışın sonunda ayakta kalabilen kişi için bile, tam bir utku söz konusu değildir. Nihal ile Adnan Bey eskisi gibi başbaşa kalmışlardır. Yalının bütün pencerelerine Uşaklıgil'in yerleştirdiği koca kara bulutlar da şimdilik silinmiştir, ama babayla kızın ilişkisi, gerçek bir «çift»in sessiz sinema oyunuyla canlandırılışını andırır. Doğal determinizm, Bihter'i elemeyi başarmıştır, ne var ki Firdevs Hanımın başkaca bir kazancı olmamıştır. Usu ve sağduyuyu temsil eden Mlle de Courton[47] Fransa'ya giderek, zaten cansız olan eve bir ölüm öğesi daha katmıştır. Behlûl, kayıplara karışmış, belki de taşradaki babasına gitmiştir. Geriye kalanlar da çıktıkları kuytu köşelere çekilirler.

Romanda, yalnızca üst tabaka işlenir. Adnan Beyin aristokratik oymacılık özentisinden başka işi gücü yoktur[48]. Öteki roman kişileri de günlerini zevk ve moda peşinde koşarak geçirirler. Gerçi hizmetçiler vardır ama Beşir'i bir yana koyarsak, simgesel bir rol oynamaktan öteye gitmezler[49]. Çizilen yaşam tarzı, tam bir boşluktur. Eleştirmenlerin, *Aşk-ı Memnu*'daki kişilerin Türk toplumunu yansıtmadığı yolundaki savlarına şaşmamak gerekir[50]. Öyleyken Halid Ziya, kişilerinin gerçek yaşamdan alındığında diretir:

«... *Aşk-ı Memnu yazılırken İstanbul'un belli çevrelerinde, özellikle Boğaziçi'nde Melih Bey takımı'nı andıran aileler vardı. Nitekim bugün de öyledir.... Behlûl, benim özelliklerini tanıdığım bir iki; belki üç gençten toplamış bir gençtir. Firdevs Hanım ve kızları, hele Nihal ve babası, bunlar da öyle...*»[51]

Kişilerin yaşadıkları bu kapalı çevrenin artıklarına Türkiye'de günümüzde de rastlanmakta, bu çevre günümüz Türk romancılarınca da işlenmektedir[52]. Uşaklıgil'in romanında kişiler, Boğaziçi yalılarında yaşayan seçkinlerdir. Kent, bir sahne olarak kullanılır, derinlerinde yaşayan nüfusu tanımayız. Daha önceki romanlardaki gibi burada da toplumsal ilişkiler son derece kısıtlıdır, bağnazlıktan vazgeçmeyen bir toplum yapısını yansıtır. Yine de bu romanda daha geniş bir yaşam bilinci, daha önce *Mai ve Siyah*'ta karşılaştığımız toplumu bütün olarak algılama bilinci göze çarpar. Dahası, yazar okurlara bir «küçük evren» sunmasına karşın, kentte başka yaşamların da sürüp gittiğini sezdirir. Hizmetçilerin evliliklerinden, başka çevrelerde geçen değişik yaşamlarından söz edilir, böylelikle az da olsa toplumsal yaşamda soluyan farklı sınıfların varlığı çağrıştırılır. Roman, Boğaziçi'nden Beyoğlu'na, Adalar'a uzanan bir mekânda geçer. Nihal, genç erkeklerle ay ışığında gezmekte özgürdür, arada romantik bir bağ olduğu açığa çıkmış bile olsa; hizmetçisinin eşliğinde kentte dolaşmakta da serbesttir. 1890'ların zarif İstanbul'unda, tüneliyle, elektrik ışığıyla, görkemli mağazalarıyla o dönemin İstanbul'unda bu olguya belki de şaşmamak gerekir. Değişen değerlere ilişkin başka göstergeler de vardır. Nihal de Bihter de evlenecekleri kişiyi kendileri seçebilirler, yine de geleneğe göre üstünlüğün evin erkeğinde olduğu belirtilir. Halid Ziya, giysileri uzun uzun betimleyerek Avrupa beğenisinin İstanbul'un üst sınıfını nasıl etkilediğini gösterir. Nihal, yaşlı Şakire Hanımın gözetiminde Avrupa usulü yemekler pişirmeyi dener ama Mlle. de Courton'un beğenisini kazanmayı her zaman başaramaz. Avrupa'dan gelen şeyler, yalnızca genç züppelerin tekelinde kalmaktan çıkmış, en azından nüfusun bir kesiminin yaşamında yer almıştır[53].

Aynı şekilde, Avrupa kökenli düşünceler, Halid Ziya kuşağı gençlerinin entelektüel kaynağını oluşturur. Bu 'ithal edilmiş' edebiyat ve estetik kavramları öylesine bağdaşmıştır ki *Aşk-ı Memnu*'nun yayımlanışından on iki yıl sonra Halide

Edip Adıvar'ın *Handan* (1912) romanındaki bir roman kişisi, aradaki büyük ayrımı[54] göremeden «Halid Ziya ve Paul Bourget ekolü»nden söz edebilmiştir[55]. Ayrıca Avrupa kültür yaşamının Osmanlı toplumuna yedirilmesi öyle bir boyuta varır ki, Halid Ziya, Avrupa'da yirmi yıl süreyle entelektüel yapı taşlarını oluşturacak fütürizm ve ekspresyonizm akımlarının ilk ipuçlarını verebilir. *Aşk-ı Memnu*'da mekân yine İstanbul' dur; ama ne Pierre Loti'nin egzotik kentidir bu, ne de Şemsettin Sami'nin katı, yüceltilmiş dünyası; kozmopolit ve Levanten, Avrupalılaşmış, seçkin bir kent sıfatıyla alınmıştır İstanbul, üst sınıfların rahatça birçok yabancı dili konuşabildiği, Avrupa kökenli «*sınıf*» kavramının gitgide yerleştiği[56], ama Avrupa'daki, özellikle Fransa'daki katı bölünmelerin bambaşka bir din ve daha cömert bir iklim aracılığıyla yumuşatıldığı bir mekân. *Aşk-ı Memnu*, bugün de İstanbul yaşamını özetleyen Doğu ve Batı görenek karışımını sergiler. Adnan Bey, Boğazdaki bentlerde karşılaştığı Bihter'e tutulur (*Bois de Bologne*'un bir tür yerelleştirilişi), oysa Nihal, kuzeniyle Doğu geleneklerine göre nişanlanacaktır; söz kesecektir. Erkek kardeşi okula gönderilirken o gönderilmez, evde özel eğitim görür[57]. Romanın kişileri, toplumsal ya da estetik kaygılardan öte, artık kendi kişisel tutkularıyla harekete geçerler. Uşaklıgil'in usta çözümlemesiyle, Türk romancısının başına nice dertler açan «tipleşme» yavanlığından kurtulurlar. Bihter, tek başına ayakta durabilir, kusurlu ama sonuna kadar insani bir kişiliktir. *Aşk-ı Memnu*'da Halid Ziya, ulusallık sınırlarını aşar, küçük bir oylumda evrensel geçerliliği olan bir ortam yaratır.

DİPNOTLAR

(1) Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 463. «... *onun (Ahmet İshan) matbaası artık büsbütün karargâh yapılınca ben de ne vakitten beri zihnimi tırmalayan, artık mutlaka doğurmak ihtiyacıyla beni rahat*

bırakmayan eserimi yazmak istedim - Mai ve Siyah.»

(2) *Aynı yapıt.*

(3) *Mai ve Siyah,* İstanbul, 1971, s. 252.

(4) *Mai ve Siyah,* s. 21. Betimlemenin bütünü s. 20 - 22 arasında yer alır.

(5) Bkz. Mehmet Kaplan, «Mai ve Siyah Romanının Üslûbu Hakkında», *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar,* İstanbul, 1976, s. 442.

(6) *Aynı yapıt,* s. 253. Namık Kemal'in *İntibah* romanının girişindeki karşıt atmosferle karşılaştırınız. Güneşin Üsküdar camlarında yansıyışı imgesini Yahya Kemal Beyatlı'nın ünlü şiiri «Hayal Şehir»de de görürüz.

(7) Bu kesime Kanuni Sultan Süleyman'ın kambur oğlunun adı verilmiştir. Bir söylentiye göre, «Cihangir, üvey kardeşi zavallı Şehzade Mustafa'nın babasının fermanıyla asılması üzerine 1553'te acıdan ölmüştür.» Hillary Sumner - Boyd ve John Freely, *Strolling Through İstanbul,* İstanbul, 1975, s. 468.

(8) *Mai ve Siyah,* s. 13.

(9) *Aynı yapıt,* s. 130. Ayrıca bkz. s. 88, Lamia'nın odasının bir lambanın kırmızı kalpağından sızan ışıkla aydınlanışı: aynı bölüm, hemen hemen olduğu gibi, Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanının düğüm noktasını oluşturur (1922). Lamia'nın sevilen kadın kimliğiyle anıştırdığı rengin siyah oluşu arasındaki karşıtlık, temsil ettiği fiziksel aşkın temelde yalan olduğunu vurgulamak üzere kullanılmış olabilir.

(10) Kocatürk, *Türk Edebiyatı Antolojisi,* Ankara, 1967, s. 536 - 538.

(11) İslam dininin bazı önemli Türk romancılarınca nasıl işlendiği konusunda bkz. Kerim Yavuz, *Der Islam in Werken moderner türkischer Schriftsteller,* Freiburg im Breisgau, 1974. Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa'nın yapıtları Yavuz'ca bu açıdan incelenmektedir.

(12) Fransızca bilen bir okur Lamia'yı kolaylıkla «L'amie-Dost» olarak okuyabilir.

(13) *New Redhouse English - Turkish Dictionary,* İstanbul, 1974, s. 203.

(14) *Aynı yapıt,* s. 13 - 15. Edmond Saussey'nin «tirades factices et declamatoire» olarak nitelediği pasajlardan biri olsa gerek. *Prosateurs Turcs Contemporains,* Paris, s. 40.

(15) Yakup Kadri Karaosmanoğlu şöyle yazacaktır: «Lâkin, ne çare ki, Edebiyat-ı Cedide külliyatını 'Rüba-ı Şikeste', 'Mai ve Siyah',

'Aşk-ı Memnu' gibi baş eserlerinin dilini anlamak, ilk hamlede, bize Fransızcadan zor gelmişti.» «Varlık Dergisi Sahibi Yaşar Nabi'ye», *Varlık*, Ocak, 1953. Sayı. 390, s. 5.

(16) Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul, 1977, s. 166.

(17) «İlkelerinden dönmeyen kişinin sürgün edilmesi» Türk romanında yaygın temel düşüncelerden biridir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu' nun *Bir Sürgün (*1937), *Hüküm Gecesi* (1927), Bekir Fahri'nin *Jönler* (1910), Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937) ve Yaşar Kemal'in *İnce Memed* (1955) romanlarında görüldüğü gibi.

(18) Bourget'nin *Le Disciple* romanının sonunda 'düşünür' dua okumaya başladığında, buna benzer bir aydınlanma olur. Bourget'nin Türk romancıları için taşıdığı önem, daha geniş kapsamlı bir çalışmada ele alınmalıdır.

(19) *Mai ve Siyah*, s. 67.

(20) Ahmed Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, n.d (1976?), s. 126.

(21) Çoğu eleştirmenin gözden kaçırdığı bir gerçek. Örnek olarak Bkz. İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, 2 Cilt, İstanbul, 1940, Cilt 1, s. 46.

(22) Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 463.

(23) Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, *San'ata Dair*, 4 Cilt., İstanbul, 1938, 1955, 1963, Cilt IV, s. 122 - 123. Şiir, Uşaklıgil'in kahramanını esinlendiren içsel görünü'yü dile getirir ve Ahmed Cemil'in çırpınışının fizikötesi temelini oluşturur. Lagard et Michaud, *XIXe Siécle*, s. 425.

(24) Georg Lucaks, *Studies in European Realism*, Londra, 1950, s. 47.

(25) İkisi de Balzac'ın kendisidir. Bkz. Pierre Citron, «Önsöz», Honore de Balzac, *Illusions Perdues*, Paris, 1966, s. 19 - 21.

(26) Bkz. Kudret, *Türk Edebiyatında I*, s. 174.: «*Eser, vakanın örtülüşü, dış ve iç dünyaların anlatımındaki denge bakımından edebiyatımızda hâlâ aşılamamıştır.*»

(27) Bkz. Dino, *La Genesse*, s. 230.

(28) Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, İstanbul, s. 21.

(29) *Servet-i Fünun*'da böyle bir teknenin resmi yer almaktadır. Sayı, 260, 22 Şubat 1311, s. 304.

(30) *Aynı yapıt*, s. 191: «Anne kızın geleceğinden bir sayfa gibiydi.»

(31) a.y., s. 116. Bihter'in çıplak durumda bu uzun, ayrıntılı betimlenmesi, D. H. Lawrence'ın *The Rainbow* (1915) romanındaki benzer bölümden daha erken bir tarihte yayımlanmıştır.

(32) *Aynı yapıt*, s. 214. İmge, Sappho'nun «Acı sızıyor/Damla damla.» dizelerini anımsatıyor.

(33) Proust doğrultusunda parlak bir üslupçu olan Abdülhak Şinasi Hisar şöyle der: «*Aşk-ı Memnu*, bana bir manzum şiir hissini veriyor.» «Halid Ziya Uşaklıgil», *Türk Yurdu*, Ağustos 1956, Sayı. 259, s. 128.

(34) *Aynı yapıt*, s. 197, «Yukarıya akıp Nihal'in yanından geçmek için kuvvet bulamadı, kocasının iş odasına atıldı.»

(35) İlerde Firdevs Hanımla Nihal'in evliliğini tartışacağı, Firdevs Hanımın üstün geleceği sahneye bir hazırlıktır (s. 267).

(36) *Aynı yapıt*, s. 119. Uçurum imgesi, s. 133, 138, 197, 248 ve 266'da da görülür. Nihal'in Heybeliada'da gördüğü uçurum s. 248 dışında, bütün göndermeler Bihter'le ilintilidir.

(37) Uşaklıgil'in dostu romancı Mehmet Rauf «Nihal'in ruhunu, cömertliği ve şuhluğu, şevki ve masumiyetini» görür. Ona göre roman, Nihal ile «babasını elinden alacak kadın» arasındaki kavgaydı yalnızca. Mehmet Rauf, «Aşk-ı Memnu», *Servet-i Fünun* sayı, 324, Mart, 10, 1316, s. 50.

(38) Uşaklıgil'in başka bir kadın kahramanını betimlerken kullandığı imgeler yineleniyor burada: «suda yetişmiş bir çiçek» (s. 32). Nihal'in ölmüş annesi de «pencerede bir çiçek»ti (s. 46), «Nihal'in sıcak, çok güneş altında kalmış bir çiçek nefesine benzeyen rayihası.» (s. 279).

(39) *Aynı yapıt*, s. 165. Gelin adayının evine giden «görücüler», kızı resmen söz kesilmeden önce gözden geçirirlerdi. Bu olanaktan yoksun olan kızlar, arasıra, çöpçatanların peşine takılır, Kalpakçılar'a gidip oradaki dükkânlarda müşteri gibi dolaşan damat adaylarının ilgisini çekmeye çalışırlardı. Genç bir adamın ilgisini çeken genç kızın ailesiyle, bu aşamadan sonra söz kesilirdi.

(40) *Aynı yapıt*, s. 19, «Şimdi odaya bahçesinin yeşilliklerine bürünecek koyulaşan esmer bir ziya girmiş (s. 23): «Şimdi bahçeye değil, üstünde çeşitli mücevherler serilmiş kumaşlara bakıyordu. Bu renk fevvaresinin üstüne zümrütlerden, yakutlardan, elmaslardan, firuzelerden mürekkep güneş parçaları dökülüyor gibiydi.»

(41) Oysa oyunlarda Nihal, sık sık onun annesi rolünü üstlenir, s. 101.

(42) *Aynı yapıt*, s. 60. «Başlıca merakı herkes tarafından taklit edilmekti.»

(43) Romanda yer alan çatışmada edilginliği benimsemiştir. *Aynı yapıt*, s. 50.

(44) Bu açıdan «kırık bir oyuncak» Beşir'i anımsatır (s. 235). Beşir gördüklerini açıkladığında ölecektir.

(45) Tanpınar, *Makaleler*, s. 303.

(46) Troloppe'un *Phineas Finn*'indeki Madame Max Goesler'i ile Fielding'in *Tom Jones'undaki* Mrs. Waters'ı örnek gösterebiliriz.

(47) *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki Hasan Tahsin Efendi gibi kahramana iyilik eder.

(48) Osmanlı İmparatorluğunda Sultan'ın el becerilerini geliştiren bir uğraş edinmesi gerekiyordu. Adnan Beyin oymacılık hevesi böyle açıklanabilir.

(49) Sözgelimi hizmetçilerin Nihal'in hırçınlığını hoş karşılamamalarının nedeni, huysuzlaşınca kendi düzeylerine inmesidir (s. 174).

(50) Örneğin Ahmet Kabaklı, «Roman Kişileri», *Hisar*, Cilt 2 Sayı. 36, Nisan 1, 1953, s. 4-5. «*Türk kadınına ve Türk erkeğine bakmağa bile yanaşmamış. Emma Bovaryler, Jülien Soreller bulmak ümidiyle üç dört soysuz konağın kapısını aşındırmıştı. Bulabildiği Bihter'ler, Behlûl'ler ise, zaten yoktular ki yaşasınlar.*»

Romancı ve eleştirmen Selim İleri, konuşmalarımız sırasında bu konuda aynı görüşü ileri sürdü.

(51) Dürder, *Roman Anlayışı*, s. 39. Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*'de (1334), s. 283-285'te aynı savı ileri sürüyor: «*Behlûl'u bir çok defa gördüm. Geçenlerde ya Bonbonda ya da Cenova'da çok karşılaştım. Bugünlerde Nihal Hanım, Hegel'den piyano dersi alıyor, tahmin ederim.*»

(52) Özellikle Attilâ İlhan'ın *Bıçağın Ucu ve* Selim İleri'nin kısa romanı *Hayatımın Romanı*'nda kurdukları dünyalar. Önceki örnekler: Midhat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u (1938), Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore*'si (1928), Reşat Nuri Güntekin'in *Akşam Güneşi* (1926), Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) ve Kemal Tahir'in *Esir Şehir* üçlüsü.

(53) Batılılaşma sorunu, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın popüler romanlarında önemli bir yer tutar: *Şıpsevdi* (1900), *Sevda Peşinde* (1910). Gürpınar, *Aşk-ı Memnu*'nun geçtiği Heybeliada'da uzun süre yaşamıştır. Safvet Nezihi'nin duygusal romanı *Zavallı Necdet* (1900) de üst sınıflar arasında Batılılaşma sorununu irdeler.

(54) Halide Edip Adıvar, *Handan*, İstanbul, 1974, s. 20. Metin bütünüyle şöyle:

«Sen tahlili sever bir çocuksun. Ayrıntıya bayılırsın. Pol Burje ve Halit Ziya ekolü değil mi? Hele Eylûl yayınlandıktan sonra hepimizde hayatı didik didik etme isteği, en tabii davranışlar, istekler ve duygular, hatta gündelik tutumlar —sabah kahvaltısından gecelik terliklerini giyinceye kadar birçok ayrıntı— sebep ve bilinmeyen itici güç tahlil edilmeye değer şeyler diye görülmek âdeti gençlerde sarî bir hastalık oldu.»

(55) Halid Ziya'nın Bourget'nin *Le Disciple*'ini (1889) bildiği, *Aşk-ı Memnu*'nun 189. sayfasında yazara yaptığı göndermeden anlaşılmaktadır.

(56) Hizmetçilerin Nihal'in davranışını hoş karşılamamaları, sınıfına uygun görmemeleri (s. 174) ve Bihter'in hizmetçiler konuşmalarını duymasınlar diye annesine alçak sesle konuşmasını söylemesi (s. 270).

(57) Yüzyılın yarısında artık hiç geçerliliği kalmamış bu gelenekler, hiçbir zaman köklü Osmanlı töreleri değildir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

BAĞLARKEN

İlk dönem Türk romanları dünyayı bölük pörçük sergilemekte, o dönem İstanbul'unun renkli yaşamını bütünüyle kapsamamaktadırlar. Başkentin dışına pek çıkmaz roman, başkentin sınırları içinde de yalnızca yüksek sınıfın yaşamına eğilir. Toplumun dar bir kesiminin işlendiğini görürüz; romanlardaki kentli seçkinler, ya doğuştan seçkin ya da öğrenim yoluyla seçkinleşmiş sınıfdaşlarının kaleminden sunulur okura. Balzac'taki güneş dürbününe pek rastlanmaz; renkler daha dar bir yelpazede, bir James ya da Daudet paletinde, romancının iyice tanıdığı bir dünyayı yansıtırlar. Ekonomik ve toplumsal yozlaşmayla hızlanan çöküş döneminin allegorisi, gittikçe kararan bir roman atmosferi içinde izlenir. Türk romanının 1872'den 1900'e kadar gösterdiği gelişme, yabancı bir tekniğin topluma ustaca yedirilişi açısından ilginç bir tarihçedir. Gözlerini statik, geleneksel anlatı geleneğinden ayırmamasına karşın yapıtının çerçevesini Batılı bir anlayışla çizen Şemsettin Sami'nin ilk ürününden, yalnızca Paris'li gündeşlerinin edebiyat yöntemlerini özümlemekle kalmayıp bir sonraki kuşağın estetik akımlarını haber veren Halid Ziya Uşaklıgil'in incelmiş, usta tekniğine varıncaya kadar, nerdeyse *La Princess de Clèves*'le Paul Bourget'nin *Çömez*'i arasındaki korkunç uzun yol katedilmiştir. Böylesine inanılmaz bir yolun bir kuşağın yaşamı süresince alınması, o dönem Türk romanının öykünmeciliğine bağlanabilir. Ayrıca bu gelişim, ne

özde, ne kronolojide Fransız romanının gelişimine koşut gitmez, umulabileceği gibi oldukça rastgele ve görelidir.

Yine de Avrupa'nın, daha doğru bir deyişle, Fransız roman anlayışının Osmanlı toplumuna uyarlanması, piyasaya «İstanbul'da geçen Fransız» romanlarının sürülmesine yol açmamıştır. Bu anlayışın babası, Pierre Loti'dir ve özünde kaçınılmaz bir biçimde Türk olduğu alttan alta okunan «kalp - Fransız» bir toplumun gerçek yüzü ortaya çıkarılmıştır. Ailenin ve ev yaşamının yapısı, toplumsal ilişkilerin niteliği, yaşam ve ölüm karşısındaki tavırlar hep Türk asıllıdır; romanlardaki kişiler istedikleri kadar Paris dergilerine göre giyinsinler, dilbilmez hizmetçileriyle istedikleri kadar Fransızca konuşsunlar. Romanlar, eğretilemeleriyle, yaşanan ortamı belirlemedeki yetersizlikleriyle, Divan geleneğinden alınma pastoral *kaside*'lere bağlılıklarıyla, Yakındoğu geleneğinden kaynaklandıklarını kanıtlarlar. Türk romancıları ustalaştıkça, bu Yakındoğu öğelerinin kullanımı da azalır. Avrupa kökenli öğeler arasında, on sekizinci yüzyıl Fransız romanının etkisi baskındır ama bu durum da 1890'larda değişecektir. İlk çevirilerin hemen hepsi Fransız yapıtlarıdır, o yüzden Osmanlı romancılarının, tıpkı Osmanlı siyasal reformcuları gibi neden on sekizinci yüzyıl anlayışına bağlı kaldıkları anlaşılabilir. Ne var ki bu etkiler, romanda yeni bir bağlama oturtulmuş, tıpkı Çamlıca'nın başka bir estetik düzlemde sunuluşu gibi özgün yaratılara dönüştürülmüştür. Çamlıca Tepesi, Versailles Sarayı gibi kentten uzak, Türk özellikleri ağır basan bir soylular merkezidir; orada da Paris'te olduğu gibi at üstünde ya da yayan gezilere çıkmak günün modasıdır (Oysa On dördüncü Lui'nin Arkadia'sında aristokratlar köylü kılığında dolaşırlardı). Son çözümde, Bihruz Bey ile Ali Beyin Fransız aristokratı kimlikleri, Marie Antoinette'in girdiği sütçü kız kılığından daha inandırıcı değildir. Yığınla ayrıntının enine boyuna işlenmesi sonucu, romanlar, toplumun duru bir çizimini verirler.

Unutmayalım ki bu romanlarda sergilenen toplum, birey-

lerinin devrim ya da Cumhuriyet konusundaki ilerici düşüncelerini açıklamalarını engelleyen sansürcü, kapalı bir toplumdu. Ama yazarlar, sansür elverdiğince, toplumları üstüne kesin birtakım görüşler getirmişlerdir. Bu dönem Türk romanlarında egemen izlekler, kölelik, özellikle kadın köleler ve üst sınıftan genç adamların Batılılaşması sorunlarıdır. Kadın köleler aşağılanmakta, cinsel açıdan sömürülmektedirler. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de romanın bitiminde sahibiyle evlenen Cânan'ı saymazsak, bu metinlerde önemli rolü olan genç kölelerin hepsi ölürler. *Zehra*'nın Sırrıcemâl'i ile *Sergüzeşt*'in Dilber'i intihar ederler, *İntibah*'taki Dilâşûb, efendisi uğruna can verir. Aynı şekilde, *Aşk-ı Memnu*'daki küçük köle Beşir de küçük hanım uğruna sağlığını gözden çıkardıktan sonra ölür. Hepsinin yazgısı umutsuzlukla noktalanır, çünkü toplumda belli bir yerleri yoktur. Ne Sırrıcemâl, ne Dilber, efendi köle ilişkisi dışında bir sığınak, bir ekmek kapısı bulabilirler. Bu bağ da kopunca yaşamları anlamsızlaşır. Dilâşûb, bir eğlence aracı olarak sunulmuştur Ali Beye; Beşir de bir «oyuncak» olarak tanımlanır. Kendi başlarına varolamazlar onlar, yalnızca efendilerini hoşnut etmek uğruna yaşarlar.

Kölelik, romantik ilişkileri parçalayan, efendiyi zulmünü arttırmaya götüren ahlaka aykırı bir kurum olarak nitelenir. Romanlarda, efendi-köle ilişkisinin, doğadışı bir temele dayandığı için eninde sonunda bozulacağı vurgulanır. Zalim bir eşitsizliğe tutsak efendi-köle ilişkisine koşut olarak, toplumda erkek-kadın ilişkisi, daha derinden derine ve daha yaygın olarak işlenen bir konudur bu romanlarda, birinci sorunun bir uzantısıdır. Hemen her romanda, evliliğin ekonomik yapısı, evliliğin kadının sömürüsüne dayanması işlenir. Romancılar bu arada, görücü usulü evliliğin irade dışılığına da değinirler. Kadınların yaşamı, son derece kısıtlıdır; onlar için başlıca erek evlenmek, evlilikteki olağan konumlarıysa, kocaya boyun eğmektir. Yalnız *Aşk-ı Memnu*'da, bu anlayışın değiştiğinin belirtileri vardır. *Aşk-ı Memnu* ereklerine kavuşan ender bir kadın roman kişisi tanıtır bize: Nihal. Ama Uşaklıgil'

in determinist görüşü uyarınca Nihal'in başarısı, aslında Bihter'in başarısızlığından türer ve toplumsal açıdan ona bir çıkar sağlamaz. Bihter'in ihanetini itirafı, sonra da canına kıymasıyla Nihal, babasının sevgisini yeniden ve tek başına kazanmıştır, ne var ki 'acı bir zafer'dir bu, aileyi kısır ilişkilere sürükleyecektir.

Toplumun küçük bir örneğini oluşturan aile de bu dönem Türk romanında «eksik» bir kurum sıfatıyla sunulur. Birkaç roman dışında, kahramanın ya annesi ölmüştür ya babası, üstelik ölenin cinsiyetiyle erkek ya da kadın roman kahramanının cinsiyeti aynıdır. Romanlara göre bu durum, söz konusu kahramanın toplumda başarıyla bir görev yüklenmesini baştan engellemektedir; romancıların gözünde babalar, karar verme yetisini aşılarlar çocuklarına; annelerse, duyumsal gereksinimlerini tartma olanağını. Bu önemli güçlerden biri eksik olduğunda, kişisel ve toplumsal bir bunalım kaçınılmazlaşır: romanların ana sorunu da bu tür bunalımlardır.

Ahmed Midhat'ın Râkım Efendi'si ile *Henüz On Yedi Yaşında*'nın başkişilerini dışta tutarsak, kahramanlardan hiçbiri süreğen bir romantik ilişki kuramaz. Ekonomik kaygılar da işin içine girince, *Aşk-ı Memnu ve Ferdi ve Şürekâsı*'nda gördüğümüz gibi, aşk ya hiç serpilemez ya da ayakta kalamayan romantik ilişkiyle birlikte yıkılır. Başka durumlarda, *Zehra*' daki Suphi ile *İntibah*'taki Ali Beyde görüldüğü gibi, kişiler aşktaki başarısızlığa para ilişkilerinde de uğrarlar. Ahlaka aykırı bir dünyada yaşayan eksik kişilikler olarak çizilmişlerdir onlar.

Aile içi ilişkiler, genellikle sevgiye, sevecenliğe dayalı görünseler de bir yapaylık vardır, o yüzden de gerek *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki gerek *Sergüzeşt* ve *İntibah*'taki anneler, çocuklarının çıkarlarını korudukları inancıyla, bile isteye yanlış kararlar almaktan kaçınmazlar. Babalarsa, çocuklarının gerçek isteklerinden habersiz, onlar adına uygun gördükleri dış koşullara göre kararlar verirler. Bu açıdan romanlar, tepeden

inme, keyfî kararlara yatkın Osmanlı toplumunun pederşahî yapısını yansıtırlar. Ailesinden ayrı düşen bir baba gibi Sultan da kendi halkından uzaklaşmış ve aynı tür bir iletişim kopukluğuna yol açmıştır.

Romanlara yansıyan toplum yapısı, iki sınıftan oluşmuştur: alt ve üstsınıf. Romanların hemen hepsi yalıların lüks dünyasında, üstsınıf bireyleri arasında geçer, dizi dizi hizmetçileri, sandalları ve arabaları vardır bu kişilerin. Ama ilk dönem Türk romanındaki konaklar, Doğu özellikleri taşımazlar, Batı modeline göre döşenmişlerdir; bu konaklarda yaşayanlar da Avrupa modasını izlerler; yalnız kadınlar, topluma karışırken çarşaf giyerek İslam ahlakına saygıda kusur etmezler. Sandalla gezmek, mesire yerlerinde dolaşmak, okumak, piyano çalmakla vakit geçirirler, erkeklerin eğlence yerleri de Beyoğlu kahveleriyle tiyatrolarıdır.

Saygın topluluklarda kadın erkek ilişkileri, aile çevresiyle kısıtlıdır ama, çekirdek ailenin dar sınırlarında kalmaz. Büyük aile, toplumsal ilişkilerde geniş olanaklar hazırlamaya elverişlidir. Ayrıca kadınlar, erkeklerin yasaklandığı özel dünyalarında kendilerine özgü oldukça geniş kapsamlı bir toplumsal yaşam sürdürürler. *Aşk-ı Memnu*'daki düğün sahnesi, bu kadınlar dünyasının bir bölümünü yansıtır. Romanda altsınıftan gelenler arasıra çıkarlar karşımıza: esnaftan kişilerde, cinsiyet ayrımının sürdüğü tramvaylarda, araba vapurlarındaki kadın - erkek yolculuk arkadaşlarında ya da yollarda, mağazalarda karşılaşılan yüzlerde.

Üstsınıftan gelmeyen tek tük roman kişileri, Uşaklıgil'in romanlarındaki Raci, Ahmed Cemil ve İsmail Tayfur ile Ahmed Midhat'ın romanlarındaki Râkım Efendi ile Agavni ortasınıftan gelen önemli roman kişileridir (ama Agavni bu tanıma tamtamına uymaz) onlar da babalarının ölümü sonucu ya yoksulluğa düşmüşler ya da Raci'nin durumunda olduğu gibi dağıtmışlardır. Yoksul olmalarına karşın mutsuz değildir yaşamları. *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki Hasan Tahsin Efendi ile öteki

çalışanlar, ekonomik sömürünün en belirgin, duru örneklerini veren gerçek kişilerdir. Hizmetçiler, önemsizdir, yaşamlarına yalnızca dıştan bir göz atılır. Hizmetçilerle ailenin ilişkileri dostça da olabilir (*Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in yalıya gelişinden önceki günlerde görüldüğü gibi), Dilber'in köle olarak gittiği ilk evdeki ilişkiler gibi düşmanca da, ama genelde efendi-uşak ilişkisinin ana özelliği, rastlantılara bağlı oluşudur. *Aşk-ı Memnu*'da, Firdevs Hanımın hizmetçisiyle, Adnan Beyin hizmetçilerinin hep birlikte daha elverişli olanaklara kavuşabilmek için evden ayrılmaya karar vermeleri, bir örnektir buna. İki durumda da, İngiliz romanında rastladığımız 'cezalandırma' yolu seçilmez. Adnan Bey, hizmetçilerinin kendi çıkarlarını gözetmelerini olağan karşılar. Bütün bunlara karşın hizmetçi sınıfının ilk dönem Türk romanlarında toplumun en az işlenmiş kesiti olduğu gözden kaçmaz. Köleler, yazarların sevecenlik duygularına seslenmiştir; hizmetçiler, çekimser bir ilgi uyandırmaktan öteye gitmezler.

Bu çalışmada incelenen romancılar, bildikleri bir dünya üstüne yazmışlardır; sınırları oldukça dar bir dünyadır bu. Gerçi Nabizade Nazım, İstanbul tulumbacılarının yaşam ve konuşma tarzlarını öğrenebilmek için çaba göstermiştir ama onun çabaları bu dönemden ayrık tutulmalıdır. Romancılar, kişilerini kendi çevrelerinden, İstanbul toplumunun küçük, içine dönük dünyasından seçerler. Kentin geniş dünyası romana ya bir araba penceresinden girer, ya zarif bir kayıktan izlenir; Beyoğlu'nda ithal malı eşya satan bir mağazadaki kumaş topları arasında ya da edebiyatçı dostlarla geçen çılgın bir akşamda şöyle bir görünen bir «nümune»dir.

Bu toplumun ana çizgisini oluşturan genç adamlar, yaşamı umursamazlar. Amaçları, Fransız beğenisinden ve levanten terziler elinden çıkma giysilere kavuşmak gibi geçici hevesleri aşmaz. Yetimdirler, savrukturlar, servetlerini ve gençliklerini gösteriş uğruna harcarlar. Abdülhamit rejiminin baskısı onları siyasaya katılmaktan alıkoymuştur, onlar da bu küskünlüklerini pahalı bir kültürün sunduğu hazlarla

geçiştirirler, oysa bu pahalı kültürün ayrımcıklarının bedelini bile ödeyememektedir iflas etmiş İmparatorluk. Hepsinin ağır ve düzenli çalışma gerektirmeyen bir işi vardır, hepsi mirasa konmuştur. İçedönük gençlerdir, mutlulukları, duyum açlığının doyurulmasına bağlıdır. Öyküdükleri kültür, yaşadıkları topluma yabancıdır; *alafrangalık*'ları, böylelikle bir kendini kandırma çabasından öteye gidemez. Sonuçta, başkalarıyla kurdukları ilişkilere de bulaşır bu yapaylık; romanların ana düşüncelerinden biri bu kişilerin kaçınılmaz bir biçimde gerçekle yüzyüze geldiklerinde yaşadıkları bunalımdır.

Bu bunalım, romanların başkişilerini eninde sonunda pençesine alır ve çoğu kez de ya ölümle, ya da sürgünle çözüme ulaştırılır, söz konusu kişi ister Dilber, Bihter, ister Ali Bey ya da Suphi olsun, durum değişmez. Bu anlamda romanlar, bir düş kırıklığının olduğu kadar bir olgunlaşmanın da ürünleridirler, ne var ki olgunlaşma, ekonomik koşulların baskısıyla, duygusal, göz bağlayıcı gençlik büyüsünün bozulması pahasına gerçekleşir. Toplumda bir gerileme ve çöküntü başlamıştır, soylu evler birbiri ardından yoksulluğa ve umutsuzluğa sürüklenmektedir. Osmanlı yazarları, her on yılda bir sınırları daralan İmparatorluğun siyasal durumu konusunda yazmaktan sansürce alıkonmuşlardır, ama her biri bir ailenin çözülüşünü anlatan romanlarıyla dramatik bir biçimde, dışardaki büyük toplumun yıkıntısına tanıklık ederler.

Ortaya çıkan tabloda ana ya da babadan yoksun, 'başsız' bir aile vardır: servetini saçıp savuran, günlerini geçici zevkler peşinde koşmakla geçiren bir aile modeli. Râkım Efendi düzelme yolunda bir «umut»tur ama öne sürdüğü Doğu ile Batı sentezi gerçekleşmeyen bir umut olmaktan öteye gitmemiştir. Ölüm saplantısıyla yaşayan, her an ölümün önüne dikileceği ya da kiralık bir hain kılığında pusuda beklediğini kuran bir toplumdur bu. Abdülhamid'in entrikalarına ve kandırmacalarına tanıklık eden bu kentte fesat ve dehşet günlük olaylardır, uğursuzluk kişinin peşini bırakmaz. Roman kişi-

lerinin çözülüşüne yol açan bunalım, yazarların çevrelerindeki toplumda tanık oldukları genel bunalımdır aslında.

Bu yıkılışın suçu, genellikle romanın kahramanına yüklenir. Suphi, tutkularına kurban gider; Dilber, edilginliğine, Bihter, kıskançlığına. Yazarlar, ekonomik ve askerî alanda İmparatorluğa karşı yabancı güçlerce girişilen yağmanın bilincinde olsalar da bu çöküntünün tohumlarını Osmanlı ailesinin çatısında aramış, nedeni, atalarının askerce yapısından yoksun gördükleri inatçı ve züppe gençlerdeki dinamizm yoksunluğuna bağlamışlardır. Oysa yeni kuşak da İmparatorluk gibi kendi içine kapanmıştır, atalarının üç kıtaya söz geçirmesini sağlayan sahip çıkma ve çevreye uyum sağlama yetilerini yitirmiştir. Yabancı öğeler, İmparatorluğun ta yüreğine sızmıştır: başkentte. Bu yüzden de romanlarda İstanbul'un Beyoğlu kesiminin konumu çok önemlidir.

Şık mağazaları, ışıl ışıl kahveleri, telefonu, elektriği, dünyadaki ilk tüneli, Grand Rue de Pera boyunca sıralanan görkemli yeni elçilik yapılarıyla bu levanten kesim, eski başkenti, Batı yozlaşmasının tecim merkezine dönüştürmüştür. Osmanlı gençleri, kendini usulca tüketen bir kültürel gelenekten usanç duyduklarında, Beyoğlu'nun kahvelerinde ve tiyatrolarında, on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin temsil ettiği titreşimin yankılarını bulabilmektedirler. Yeni kent kötüdür, günahkârdır; Avrupa çizgisinde öğrenim gördüğü için eski İstanbul'un ince minaresine ve şiirsel güzelliğine sağır kalan bir kuşağın gözünde, özellikle bir ayartıcı, baştan çıkarıcıdır. Yine de bu açık saldırılar yüzeyde kalır, Merakî Efendi gibi Asya kıyısındaki evini satıp Beyoğlu'na taşınanlar azınlıktadır. Zamanla, Avrupa tarzı yaşam eski göreneklerin yerini almıştır, ama bu romanların geçtiği dönemde de İstanbul konak ve yalılarında yaşamın ana çizgileri, eski Osmanlı geleneklerine bağlıdır. Fransız göreneklerini izleyen gençler, bu yüzden toplumdaki genel davranışlarla, özel ahlak ölçüleri arasında bocalamaya başlamışlardır. Bunu izleyen bunalımsa, onları ezip geçmiştir. Aynı şekilde, devletin kendisi de gittikçe

Batılı bir tutum benimsemek zorunda bırakılmasına karşın, yeni devlet yapılarının Barok cepheleri ardında Doğu gelenekleri, Doğulu yaşam tarzı, sürüp gitmiştir.

Birinci Dünya Savaşının ezici yumruğu inmeden, Osmanlı İmparatorluğu'nda köklü bir düzenlemeye rastlanmaz, savaşı izleyen olaylarsa bölgenin istatistik ve siyasal gerçeklerini tepeden tırnağa değiştirmiştir. Bu dönem üstüne yazılan romanlarda çağımız Türk kurmacasının ilk güçlü kahramanlarını buluruz. O döneme kadar roman, 'kendileri için yazan' seçkin bir edebiyatçı azınlığının tekelindedir. Ian Watt'ın da belirttiği gibi, İngiltere ve Fransa'da roman, orta sınıfların hizmetindedir, o doğrultuda gelişmiştir. Oysa Osmanlı Türkiye'sinde okuryazarlık, bir azınlığın ayrıcalığı olma durumundadır ve bu romanların yayımlandığı gazetelerin günlük tirajı da on, on iki bini aşmaz.

İlk dönem romanlarının seyrek ışıkları, bazen bir bahçeyi, derken bir gazete idarehanesini rastgele aydınlatır; okura İmparatorluk başkentindeki yaşam biçimleri üstüne aydınlatıcı bir bilgi veremez. Adalar'ın ötesinde büyük koyu bir uyuşuklukta, ya da kızgın işkence altında uzanan engin toprak parçaları, bu romanların, yazarların ve kahramanlarının gözünde keşfedilmemiş bölgeler'dir. Bu romanlar, kendi görüş alanları içinde, bütün teknik zorlamalara karşın, yer yer dokunaklı bölümleriyle, ahlak konusundaki karamsarlıkları ve ekonomik çöküntüye eğilişleriyle bir «bütün»dürler ve Osmanlı devletinin alacakaranlığını tanıklık belgelerinde izlememizi sağlarlar.

EK

I

RECAİZADE EKREM'İN BETİMLEMESİ

«Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Topanelioğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hat ve ileriye medd-i nazar olunur ise o vasi şosenin müntehay-ı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür.

Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i iftirakında vakidir.

* * *

Mahsusada icra-i ahenk için celbolunacak - çalgıcı takımına mahsus bir yer ve o kulübelerin de bahçe dahilinde mekûlât ve meşrubat satmak için yapılmış (büfe)ler olduğuna intikal eder, bunları da beğenirsiniz.

* * *

Azıcık daha ileri gidince bir büyük (lâk), onun ortasında dilnişin bir adacık, bu adayı kenara raptetmek üzere suret-i gayrimuntazamada çitten yapılmış tabiî güzel köprüler ve adanın üzerinde gene işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk mü-

şahade eder, bunlardan da aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mahut meydancığı mürur ve set üzerine şuut ile evvelce gördüğünüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz halde bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylersiniz.» (Araba Sevdası, s. 11 - 12)

II

NAMIK KEMAL'İN BETİMLEMESİ

«Ey âlem-i misâlin seyyâh-ı hûsyârı
Hiç kasr sûretinde gördün mü nevbahârı?»

NEDİM

«Ey hayal âlemlerinde dolaşan akıllı yolcu. Sen, ilkbaharın güzel bir köşk şekline girdiğini hiç gördün mü?»

«İstanbul'u iyi tanıyanlar bilirler ki, Çamlıca Köşkü, insanın içini açma, ruhunu okşama bakımından, ilkbaharı aratmaz. Yapısı şöyle dursun, bulunduğu mevki bile İstanbul'un en güzel bir yeridir.

Şair Nedim'in:

Bir gevher-i yekpare iki bahr arasında

(iki deniz arasında bütün bir pırlanta) diye vasıflandırdığı İstanbul, bence o kadar güzel bir deniz kızıdır ki, yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek önünden akıp giden denizin safası, bütün dünyada eşsizliğini ispatlamaya yeter.

İstanbul denilen güzellikler topluluğunun bütün güzel manzaralarını bir bakışta görebileceğimiz tek yer

varsa o da Çamlıca'dır. Boğaziçi'nde hangi büyük orman veya küçük körfez vardır ki, Çamlıca'dan görülmesin? İstanbul'un Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babıâli civarları gibi, Beyazıt gibi hangi bayındır tarafı vardır ki, Çamlıca'nın bakışlarından kendini saklıyabilsin. İstanbul'daki eski eserlerden ve meşhur binalardan hiçbiri var mıdır ki, Çamlıca tasvirine almak mümkün olmasın?

Çamlıca öyle ibretle görülecek bir yerdir ki, insan, çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırıp etrafına bakınırsa gözünün önünde, tabiî, sınaî, fennî nice yüz bin çeşit güzelliklerden meydana gelmiş bambaşka bir âlem görür. İnsanın gözbebeği âdeta, o güzellikler âleminin, büyük bir ustalıkla ufacık bir noktaya sığdırılmış haritasına döner. Bir de gözlerini aşağıya indirmek isteyince bakışları, dünya'nın bütün çiçeklerini ihtiva eden çiçek bahçesine düşmüş balarısı gibi, dakikada bir çiçeğe ilişerek, saniyede bir meyva ile oyalanarak, deniz kenarına gidinceye kadar takattan kesilir.

Çamlıca cennet-i âlânın yere inmiş bir parçası denilse yeridir.

Tanrı, yeryüzünde âb-ı hayat yaratmayı irade etseydi o güzelliği muhakkak Çamlıca suyuna verirdi.

Bundan aşağı yukarı sekiz yıl kadar önce orada güneşin doğuşunu seyretmiştim. Gökyüzünden yeryüzüne nur yerine ruh yağıyor sandım.

Gezinti yerlerinden pek hoşlanmam. Tatil günleri, boynuna, boyanmış cellât kemendi denilmeye lâyık sımsıkı bir kravat bağlıyarak, ayaklarına da süslü tomruk denilebilecek dapdaracık bir çift potin giyerek sabahtan akşama kadar araba arkasında kaldırım mühendisliği yapmak, sonra akşamdan sabaha kadar da hunnak denilen boğaz rahatsızlığı ve nasır acısiyle yatakta kıvranmaktan ne zevk alınır bilmem. Hele cuma ve pazar gün-

leri Unkapanı'ndan bir piyade tutup da yolda seksen kayığa çarparak, doksan tehlike girdabından geçerek o nazlı Kâğıthane deresine girmek yok mu? İnsan, insan kıyafetinden çıkar, tozdan dumandan yapılmış bir insan resmine döner, hattâ daha doğru bir benzetme ile:

'Hazer, hazer ki ecel nâresîd medfûnem'

mısraına tıpatıp uyuyormuş gibi, mezarını omzuna almış bir cadı (câdû) kılığına girer. Sonra da bunun adına eğlence derler. Benim öyle şeylere aklım ermez.

Fakat ne yalan söyleyeyim; cuma ve pazardan başka günlerde, açık veya hafif bulutlu, fakat yağmursuz bir havada Boğaziçi'nin hemen her tarafını ve bilhassa ilkbaharda Çamlıca'yı pek severim.

İnsanoğlu, medenî âlemin rahatlık ve lezzetlerine ne kadar alışırsa alışsın, yine ilkel insanlar gibi, arada sırada kırlarda oturmak isteğini bütün bütün unutamıyor. Meselâ güneş batarken bir su başında veya bir çimenlikte, bir ağacın altında oturup tabiatın o ulvî mahzunluğunu temaşa etmek, şehirlerin, evlerin hangi eğlencesine tercih edilmez? Kalabalık şehirlerin kokuşmuş havasından, uygunsuz manzarasından arasıra uzaklaşarak, çiçeklerin güzel kokularını eme eme esip gelen o tatlı rüzgârı teneffüs etmeyi hangi gönül istemez? Kırların birbirinden güzel binlerce rengine ve şekline dalıp gitmeyi hangi insan gözü arzu etmez?

İşte hemen bütün insanlarda mevcut bulunan bu arzular, romanımızın kahramanı Ali Bey'de de vardı.» *(İntibah.* s. 10 - 12)

KAYNAKÇA

(Ayraç içindeki sayılar yayım tarihini gösterir)

Abdülhamid Han. *Abdülhamid'in Hatıra Defteri* (Yayıma haz. İsmet Bozdağ) İstanbul, Kervan Yayınları, 1975.

Adıvar, A. Adnan, *Osmanlı Türklerinde İlim* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970.

Adıvar, A. Adnan, «Interaction of Islamic and Western Thought in Turkey,» T. Cuyler Young, ed. *Near Eastern Culture and Society*'de; Princeton Princeton University Press, 1951, s. 119 - 129.

Adıvar, E. Halide. *The Clown and His Daughter* London Allen, 1935, (Türkçesi *Sinekli Bakkal* 1936), İstanbul Atlas Kitabevi, 1971.

————. *Handan* (1912) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1974.

————. *Memoris :* New York, Century, 1926 (Türkçesi *Mor Salkımlı Ev,* 1963) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1967.

————. *Raik'in Annesi* (1909) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1973.

————. «Roman üzerine,» *Türk Dili,* cilt 13. No. 154. Temmuz 1964. s. 637 - 639.

————. *Son Eseri* (1912) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1974.

Ağaoğlu, Adalet. *Ölmeye Yatmak* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973.

Ahmet, Niyazi. «Sezai'nin ölümü karşısında,» *Servet-i Fünun,* 1936, No. 2072.

————. «Sami Paşazade'ye toplu bir bakış,» *Servet'i Fünun,* 1936, No. 2072.

Ahmed Midhat Efendi. *Dürdane Hanım (*1299/1881 1882; Yayıma haz. Hakkı Tarık Us) İstanbul, Vakit Matbaası, 1951.

————. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi,* İstanbul, Kırkambar Matbaası, 1292 (1875; Yayıma haz. Sacit Erkan) İstanbul, Yurttaş Kitabevi nd.

————. *Hasan Mellah* (1291/1874 - 1875; Yayıma haz. Kenan Akyüz) 2 cilt. İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1975.

———————. *Henüz On Yedi Yaşında* (1298/1881) İstanbul, Vakit Kitabevi, 1943.
———————. *Hüseyin Fellâh* İstanbul, 1291/1874 - 1875.
———————. *Jön Türk :* İstanbul, 1326/1908.
———————. *Kıssadan Hisse* İstanbul, 1287/1870 - 1871.
———————. *Letaif-i Rivayet* İstanbul, 1287 - 1312/1870 - 1871 - 1894 - 1895; Bundan, *Obur ve Kambur :* İstanbul, Bedii Yayınları, 1975.
———————. *Mihnetkeşan :* İstanbul, Yazarın Yayınevi, 1320/1902.
———————. *Müşahadet* İstanbul, 1308/1890 - 1891.
———————. *Süleyman Musuli* (1294/1877; yayıma haz. Behçet Necatigil) İstanbul, Milliyet Yayınları, 1971.
———————. *Taaffüf* İstanbul, 1313/1895 - 1896.
———————. *Teehül* İstanbul, Yazarın Yayınevi, 1287/1870
———————. *Yeryüzünde Bir Melek* İstanbul, Kırkambar Matbaası, 1296/1878 - 1879.
Ahmet Rasim. *İki Hatırat Üç Şahsiyet* (Yayıma haz. İbrahim Olgun) İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1976.
Akalın, L. Sami. *Halit Ziya Uşaklıgil* İstanbul, Varlık, I, 1968.
———————. *Mehmet Rauf* İstanbul, Varlık Yayınları, 1953.
Akbal, Oktay. *Konumuz Edebiyat* İstanbul, Kitapçılık Ltd. Şti., 1968.
Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı* Erzurum Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1974.
———————. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* İstanbul, İstanbul Matbaası, 1960.
Akıncı Gündüz. *Türk Romanında Köye Doğru* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1961.
Akyol, Yaşar. *Yazarlar Kılavuzu* İstanbul, Hür Yayınevi 1972.
Akyüz, Kenan. «Sergüzeşt Romanı üzerine,» *Türk Dili,* Cilt 5, No. 55, Nisan, 1956, s. 417 - 421.
———————. «Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,» *Türkoloji Dergisi,* Cilt, 2, No. 1. 1969, s. 1 - 264 ve Fransızcada «La Literature Moderne de la Turquie,» ed. L. Bazin et al., *Philoloqiae Turcicae Fundamenta,* II, ed. Pertev Naili Boratav, Wiesbaden, 1964, s. 465. 634.
Alaeddin, İbrahim. *Süleyman Nazif* İstanbul, Suhulet Kütüphanesi, 1933, s. 173 - 183 Samipaşazade Sezai hakkında.
Ali. *İstanbul'da Elli Yıllık Önemli Olaylar* İstanbul, Sander Yayınları, 1976.
Ali, Sabahattin. *Kuyucaklı Yusuf, (1937)* Ankara, Bilgi Yayınları, 1976.
Ali, Ekrem. *Recaizade Mahmud Ekrem Bey* İstanbul, 1339/1920.

Alikaeva, Leila Osmanovna. *Sujets et Heores dans le Roman Turc (Fin de XIXe siècle - debut XXe siècle)* Moscow, l'Academie des Sciences de l'URSS, 1966.

And, Metin. *Oyun ve Büğü* Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 144, 1974.

————. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* : Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 118, 1972.

Anday, Melih Cevdet. *Aylâklar* İstanbul, Varlık Yayınları, 1965.

————. *Yeni Tanrılar* İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1974.

Andonyan, Aram. *Balkan Harbi Tarihi* (Çev. Zaven Biberyan) İstanbul, Sander Yayınları, 1975.

Arnold, Matthew. «Sohrab and Rustem,» ed. Jerome Hamilton Buckley and George Benjamin Woods, *Poetry of the Victorian Period*'de 3. baskısı Chicago, Scott, Foresman and Co., 1965. s. 475-485.

Ataç, Nurullah. *Nurullah Ataç, Eleştiri Anlayışı ve Yazıları* (Yayıma haz. *Asım Bezirci)* İstanbul, Kitapçılık Ltd. Şti., 1968.

————. *Günce* 2 cilt, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972.

Atay, Falih Rıfkı. *Batış Yılları* İstanbul, Dünya Matbaası, 1963.

————. *Pazar Konuşmaları* İstanbul, Dünya Matbaası, 1966.

Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar* 2 cilt, İstanbul, Sinan 1971 ve 1972.

————. *Tehlikeli Oyunlar* İstanbul, Sinan, 1973.

Auden, Wystan Hugh. «Musee des Beaux Arts,» *Selected Poetry of W. H. Auden* New York, The Modern Library, 1958.

Auerbach, R. M. *Mimesis.* Willard R. Trask (Çev. Princeton) Princeton University Press, 1974.

Avcıoğlu, Doğan. *Millî Kurtuluş Tarihi 1838'den 1995'e* 4 cilt, cilt I İstanbul, İstanbul Matbaası, 1974.

Ayverdi, Sâmiha. *Bir Dünyâdan Bir Dünyâya* Ankara, Hülbe Yayınları, 1974.

————. *Boğaziçi'nde Tarih* İstanbul, Baha Matbaası, 1966.

————. *İbrahim Efendi Konağı* İstanbul, Baha Matbaası, 1973.

————. *İstanbul Geceleri :* İstanbul, Baha Matbaası, 1971.

Aziz Efendi. *Muhayyelât-i Aziz Efendi* (1213/1798, Yayıma haz. Ahmet Kabaklı) İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1973.

Balzac, Honore de. *Illusions Perdues* (1828-1848) Pierre Citron, ed. «Chronologie et preface.» Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul, Yedigün Neşriyatı, 1948.

Baydar, Mustafa. *Ahmed Midhat Efendi* İstanbul, Varlık, 1954.

————. *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?* İstanbul, Ahmet Halil Yaşaroğlu Kitapçılık, 1960.

Belge, Murat, «Hikâye ve Roman Kişisinin Adı,» *Papirüs*, No. 13. Haziran 1967, s. 14 - 16.

————. «Türk Romanında Tip», *Yeni Dergi*, Cilt 4, No. 46, Temmuz 1968, s. 33 - 36.

Benedict, Peter, Tümertekin, E. and Mansur F., eds. *Turkey : Geographic and Social Perspectives*, Leiden, E. J. Brill, 1974 (Türkçesi için bkz. Tümertekin).

Berger, Morroe. *Real and Imagined Worlds* Cambridge, Harvard University Prees, 1977.

Berkes, Niyazi. *200 Yüzyıldır Neden Bocalıyoruz?* İstanbul, Vatan Gazetecilik, Tarihsiz.

————. *The Development of Secularism in Turkey* Montreal, McGill University Press, 1964.

Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyâta Dair* İstanbul, Baha Matbaası, 1971.

————. *Siyasî ve Edebî Portreler* İstanbul, Baha Matbaası, 1968.

Beyle, Marie - Henrie (de Stendhal). *The Red and the Black* (Çev. C. K. Scott Moncrieff.) New York, Modern Library, 1926.

Bezirci, Asım ve Taner, Refika. *Seçme Romanlar* İstanbul, Hür Yayınları, 1973.

Birey, Hamdi. «Aşk-ı Memnu Hakkında,» *Çığır*, Cilt. 12, 1942. s. 296 ve 324.

Birsel, Salâh. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* İstanbul, Sander Yayınları, 1976.

Blackmur, R. P.. *Eleven Essays in the European Novel* New York, Harcourt, Erace, 1964.

Blunt, Fanny Janes. *The People of Turkey Twenty Years' Researches* (Yayıma haz. Stanley Lane - Poole), 2 cilt, London, John Murray, 1878.

Bombacı, Alessio. *La Letteratura Turca* Firenze, Sansoni/Accademia, 1969.

Boratav, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat* 2 cilt, İstanbul, 1939 - 1945.

————. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* Ankara Millî Eğitim Basımevi, 1946.

————. et al., I *Kültür Emperyalizmi Üstüne Konuşmalar* Conference with Abidin Dino, Güzin Dino, Ferit Edgü and Anouar Abdel - Malek, İstanbul Ataç Kitabevi, 1967.

Bourget, Pael. *Le Disciple* Paris, Lemerre, 1899.
Bowman, Edgar Martin. *The Early Novels of Paul Bourget* New York, Carranzo £ Co., 1925.
Buğra, Tarık. *Küçük Ağa* Ankara, Bilgi Yayınları, 1963.
————. *Küçük Ağa Ankara'da* Ankara, Bilgi Yayınları, 1966.
Burian, Orhan. *Denemeler, Eleştiriler :* İstanbul, Can Yayınları, 1964.
————. *Canlı Tarihler* 6 cilt İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1944 - 1947.
Çelik, Naci. *Romanda Hesaplaşma* Ankara, Bilgi Yayınları, 1971.
Cengiz, Halil Erdoğan. *Divan Şiiri Antolojisi* İstanbul, Milliyet Yayınları, 1972.
Cox, Samuel S. *Diversions of a Diplomat in Tuıkey :* New York, Charles, I. Webster, 1887.
Colombe, Marcel. «Ie reforme des institutions dans l'empire ottoman au XIXe siècle d'apres le poète et ecrivain turc Namık Kemal, *Orient,* No. 13, 1960, s. 123 - 133.
Crane, Stephen. *Maggie, A Girl of the Streets* by Johnston Smith (pseud) New York, Özel Yayın, 1983; New York, D. Appleton and Co., 1896.
Curtius Robert Ernst. *European Literature and the Latin Middle Ages* (Çev. Willard R. Trask) : Princeton, Bollingen Series, Princeton University Press, 1973.
Danişmend, İsmail Halil. «Destan ve Divan Edebiyatında İstanbul sevgisi,» *Fatih ve İstanbul* cilt 1, No. 1. Mayıs, 1953, s. 79 - 97.
Daudet, Alphonse, *Nabab moeurs parisiennes;* Paris, Charpentier, 1906.
————. *Port Tarascon* (Çev. Henry James) New York, Harper and Bros., 1891.
————. London Routledge, 1891.
Davey, Richard. *The Sultan and His Subjects* New York, Dutton, 1899.
Davsion, Roderic. *Reform in the Ottoman Empire, 1856 - 1876* Princeton, Princeton University Press, 1963.
————. «Westernized Education in Ottoman Turkey» *Middle East Journal,* cilt 15, No. 3, 1961, s. 289 - 301.
Dede, Korkut. *Dedem Korkud'un Kitabı* (Yayıma haz. Orhan Şaik Gökyay) İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1973.
Defoe, Daniel. *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusce...* London, Printed for W. Taylor, 1719.

[Demir], Kemal Tahir. *Esir Şehrin İnsanları (1956)* İstanbul, Sander Yayınları, 1970.

————. *Esir Şehrin Mahpusu* (1961) İstanbul, Sander Yayınları, 1970.

————. *Namık Kemal İçin Diyorlar ki* İstanbul, Şirketi Mürettebiye Basımevi, 1936.

————. *Yol Ayrımı* İstanbul, Sander Yayınları, 1973.

Devereux, Robert. *The First Turkish Constitutional Period* Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963.

Dilmen, İbrahim. «Namık Kemal'in Romancılığı ve Romanları,» *Namık Kemal Hakkında.* Ankara, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi, 1942.

————. *Tanzimat Edebiyatı Tarihi Notları* İstanbul, 1942.

Dindic, Slavoljab. *Ratna i Revolucionarna Tematika u Delima Jakuba Kadriya Karaomsanoglua (Le Themes de Guerre et de Revolution dans les Oeuvres de Yakup Kadri Karaosmanoğlu)* Belgrad, Fildoske Fakultet Beogradskog Univerziteta, 1967.

Dino, Güzin. «*Araba Sevdası* Romanının Kuruluşu Hakkında Bir Deneme,» Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, cilt IX, No. 4, Aralık 1954. s. 381 - 389.

————. *La Genèsse du Roman Turc au Xixe Siècle* Paris, l'Association des Langues et Civilisations, 1973.

————. «Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* Romanında Gerçekçilik,» İstanbul Üniversitesi Türkiyât Enstitüsü, cilt XI. 1954, s. 57 - 74.

————. «Samipaşazade Sezai Beyin *Sergüzeşt* İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı» Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi, cilt XII, No. 1 - 2. Mart - Haziran, 1954. s. 139 - 152.

————. *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları : 94, 1954.

Dizdaroğlu, Hikmet. *Ahmet Rasim* Ankara, Öğretmenler Bankası, 1965.

————. «Edebî Portreler Samipaşazade Sezai,» *Varlık,* No. 383, Haziran, 1952, s. 17.

————. «Halid Ziya Uşaklıgil *Kâbus* üzerine,» *Varlık,* cilt, 27, No. 516, Aralık 1959, s. 22 - 23.

————. «Halid Ziya Uşaklıgil'in öykücülüğü,» *Türk Dili* cilt 32, No. 286, Temmuz 1975, s. 53 - 65.

————. «Halid Ziya Uşaklıgil'in romancılığı üzerine bir inceleme,» *Türk Dili,* cilt 15, No. 172, Ocak 1966, s. 241 - 244.

————. «İlk Romanımız,» *Türk Dili,* cilt 16, No. 187, Nisan 1967, s. 487 - 494.

————————. «Nabizade Nazım'ın hikâyeleri,» *Türk Dili*, cilt 10, No. 120, Eylül 1961, s. 34 - 37.

————————. *Namık Kemal* İstanbul, Varlık Yayınevi, 1955.

————————. «Zehra Üzerine,» *Türk Dili*, cilt 4, No. 46, Temmuz 1955, s. 625 - 627.

Dürder, Baha. *Halide Edib* İstanbul, Çığır Kitabevi, 1940.

————————. *Namık Kemal'in Romanları* İstanbul, Çığır Kitabevi, 1940.

————————. *Roman Anlayışı* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1971.

————————. *Şairler, Edipler, Muharrirler* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976.

Dumas, Alexandre (Fils). *La Dame aux Camellias* (ed. Roger J. B. Clark) London, Oxford University Press, 1972.

Elliot, Frances. *The Diary of an Idle Woman in Constantinople* New York, Appleton, 1893.

Ellison, Grace. *An Englishwoman in a Turkish Harem* London Methuen, 1915.

Emil, Birol. «Mizancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri,» İstanbul, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, No. 19, Ekim 1971, s. 119 - 143.

Emin, Nihat. *Müsâmeratnâme* (1289 - 1292/1872 - 1875) *Gece Hikâyeleri* isimli; İstanbul, Tercüman, n. d. (1976?).

Englehardt, Ed. *Le Turquie et le Tanzimat, ou histoire des reformes dans l'Empire ottoman depuis 1826 jusgu'a nos jours* 2 cilt, Paris, 1882 - 1884.

Enginün, İnci. *Abdülhak Hamit ve Sami Paşazade Sezai'nin Londra İntisarları :* İstanbul, 1955.

————————. «Türk Kadın Romancıları,» *Hisar* cilt 15, No. 137, Mayıs, 1975, s. 17 - 19, ve 138; Haziran 1975, s. 25 - 28.

Eren, A. Cevad. «Tanzimat», *İslam Ansiklopedisi*, cilt XI, s. 709 - 765.

Ergun, Sadettin Nüzhet. *Namık Kemal'in Şiirleri* İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1941.

Erişenler, Satı. «Hüseyin Rahmi Gürpınar ve halk,» *Türk Dili*, cilt 15, No. 177, Haziran 1966, s. 586 - 591.

————————. «Hüseyin Rahmi'hin gerçekçiliği,» *İstanbul*, cilt 2, No. 3, Mart 1955, s. 32 - 35.

————————. «Mürebbiye» *Türk Dili*, cilt 16, No. 181, Ekim 1966, s. 38 - 47.

————————. «Şıpsevdi,» *Türk Dili*, cilt 15, No. 175, Nisan 1966, s. 431 - 438.

Ertaylan, İsmail Hikmet. *Nabizade Nazım* İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1933.

————. *Namık Kemal* İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1932.

————. *Recaizade Ekrem* İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1932.

Ertem, Sadri. «Roman Tipleri,» *Yedi Gün,* No. 235, Eylül 1937, s. 16.

————. «Romanda ve Hikâyede Tip,» *Yedi Gün,* No. 260, Mart 1938, s. 16.

————. «Şair ve Romancı,» *Yedi Gün,* No. 174, Temmuz, 1936, s. 8.

Ertop, Konur. «Halit Ziya'nın Roman Anlayışı,» *Türk Dili,* Cilt 14, No. 161, Şubat 1965, s. 372 - 376.

Ertuğ, Hasan Refik, *et al. Yeni Türkiye* İstanbul, Nebioğlu Yayınevi 1959.

Eyuboğlu, Sabahattin. *Mavi ve Kara* İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1977.

Fahri, Bekir. *Jönler* İstanbul, 1326/1910.

Farley, J. Lewis. *Modern Turkey :* London, Hurst and Blackett, 1872.

Fatma Aliye Hanım. *Muhâderât* İstanbul, 1310/1892.

Fenelon, Francois de Salignac de la Mothe. *Les avantures de Telemague, fils d'Ulysse...* nouv. ed. rev London, Chez Nourse, 1756.

Feuillerat, Albert. *Paul Bourget, Histoire d'un spirit sous la IIIe Republigue* Paris, Plon, 1937.

Fielding, Henry. *The History of Tom Jones, A. Foundling* (1749) W. Somerset Maugham, ed. Philadelphia John C. Winston, 1948.

Fikret, Tevfik. *Rübâb-ı Şikeste ve Tevfik Fikret'in bütün diğer eserleri* (Yayıma haz. Fahri Uzun) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1962.

Fındıkoğlu, Z. F. «Tanzimatta İçtimaî Hayat,» *Tanzimat I.* s. 619 - 659.

Finn, Robert P. «Epic Elements in *Dedem Korkud'un Kitabı,*» *Edebiyat,* No. 4. Spring 1978.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary: Moeurs de province,* Paris, Gallimard, 1972.

Forster, C. M. *Aspects of the Novel* London, E. Arnold, 1927.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Princeton, Princeton University Press, 1957.

Füruzan. *47'liler :* Ankara, Bilgi Yayınları, 1975.

Garnett, Lucy M. J. *Home Life in Turkey* New York, Macmillan, 1909.

————. *The Turkish People* London, Methuen, 1909.

————. *The Woman of Turkey and Their Folklore :* London, David Nevitt, 1909.

Garnier, Jean - Paul. *Le fin de l'empire Ottoman du Sultan Rouge à Mustafa Kemal* Paris, Pleon, 1973.

Gerçek, Selim Nüzhet. *Türk Gazeteciliği 1831 - 1931* İstanbul, Devlet Matbaası, 1931.

Gibb, Hamilton, A. R.. «Studies in Contemporary Arabic Literature,» *Studies in the Contemporary Civilization of Islam.* ed Stanford J. Shaw and William R. Polk: Boston Beacon Press, 1962.

Goncourt, Edmond Louis and Jules Alfred. *Germinie Lacerteaux* Paris: Librairie A. G.. Nizet, 1968.

————. *Renee Mauperin.* Trans, Alys Hallard (pseud.). New York: Collier, 1902.

Göksen, Enver Naci. «İlk Türk Romanı,» *Hisar,* cilt 1, No. 16, 1951, s. 14 - 15.

Gökyay, Orhan Saik (Yayıma haz.). *Dedem Korkud'un Kitabı* İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1973.

Gönensay, Hıfzı Tevfik. *Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1949.

Güntekin, Reşat Nuri. *Akşam Güneşi* (1926) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1976; İngilizcede, Sir Wyndham Deedes, Çev., *Afternoon Sun,* London: Heinemann, 1951.

————. *Çalıkuşu* (1338) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1976; İngilizcede Sir Wyndham Deedes, Çev., *The Autobiography of a Turkish Girl.* London: Allen, 1949.

————. *Yeşil Gece* (1928) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1976.

Günyol, Vedat. «Din ve romanlarımız,» *Yeni Ufuklar,* cilt 1, No. 3, Nisan 1952, s. 66 - 68.

————. *Dile Gelseler* İstanbul, Can Yayınevi, 1966.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Hayattan Sahifeler* (1335/1919) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1971.

————. *İffet* (1312/1896) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1973.

————. *Metres* (1315/1899) : İstanbul, Atlas Kitabevi, 1971.

————. *Mürebbiye* (1315/1899) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1976. (1891 baskının aynısıdır).

————. *Nimetşinas* (1317/1902) : İstanbul, Atlas Kitabevi, 1973.

————. *Şık* (1305/1888) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1972.

————. *Şıpsevdi (1327/1911)* İstanbul, Atlas Kitabevi, 1971.

————. *Tesadüf* (1316/1900) İstanbul, Atlas Kitabevi, 1973.

Güven, Güter. «Abdülhak Hâmit'ten Sami Paşa Zade Sezai'ye Mektuplar,» *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* Cilt XV, Temmuz 1967, s. 71 - 92.

———————. *Sami Paşazade Sezai'nin bitmemiş bir roman müsveddesi: Konak* İstanbul, 1975.

Hachtmann, Otto. *Die türkische Literatur der zwangigstens Jahrhunderts.* Leipzig: C. F. Amelang, 1916.

Halman, Talât Sait. «Poetry and Society: The Turkish Experience,» in *Modern Near East: Literature and Society.* ed. C. Max Kortepeter. New York University Near Eastern Ru ond Table. 2nd., 1968 - 1969. New York: Center For Near Eastern Studies, New York University, 1971, s. 35 - 72.

———————. «Turkey: From Empire to Nation,» *Review of National Literatures,* Vol. IV, No. I, Spring, 1973.

Hamlin, Cyrus. *Among the Turks.* New York: Robert Carter and Bros., 1978.

Hançerli Hanım. İstanbul: Ceridei Havadis Matbaası, 1268/1851 - 1852.

Hançerlioğlu, Orhan. «Roman Meseleleri,» *Varlık,* No. 379, Şubat 1952, s. 8.

Hardy, Thomas. (1886). *The Mayor of Casterbridge.* New York: Modern Library, 1950.

Has-er, Merih. «Aşk-ı Memnu ile Muhâderât romanları arasında bir karşılaştırma,» *Türk Edebiyatı,* Cilt 1, No. 4. Nisan 1972, s. 28 - 30.

Haslip, Joan. *The Sultan: The life of Abdul Hamid II.* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.

Haşim, Nüzhet. *Millî Edebiyata Doğru* İstanbul, Hachette Kütüphanesi, 1917.

Hawthorne, Nathaniel. *Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne.* New York: Modern Library, 1937.

Hisar, Abdülhak Şinasi. *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1952.

———————. *Boğaziçi Mehtapları :* İstanbul, Varlık, 1967.

———————. *Fahim Bey ve Biz* İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1955.

———————. *Geçmiş Zaman Fıkraları* İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1958.

———————. «Halit Ziya,» *Türk Yurdu,* No. 259, Ağustos, 1956, s. 127 - 131, No. 260: Eylül, 1956, s. 207 - 212.

———————. «Mehmed Rauf,» *Türk Yurdu,* No. 262, Kasım 1956, s. 369 - 374.

———————. «Romana dair bazı hakikatlar,» *Varlık,* No. 311, Haziran, 1946, s. 6, No. 312, Temmuz, 1946, s. 3.

———————. «Romana dair bir kitap dolayısıyle,» *Varlık,* No. 392, Mart, 1953, s. 4.

———————. «Romancının Şahısları,» *Varlık,* No. 316, Kasım 1946, s. 6, No. 317; Aralık, 1946, s. 3.

———————. «Romanın tek kaidesi,» *Varlık,* No. 398, Eylül, 1953, s. 4.

Hızarcı, Suat. *Hüseyin Rahmi* İstanbul, Varlık Yayınevi, 1953.
Hodgson, Marshall G. S.. *The Venture of Islam. Volume 3. The Gunpowder Empires and Modern Times.* Chicago: The University, of Chicago Press, 1974, s. 249 - 256.
Holt, P. M.. *Political and Social Change in Modern Egypt.* London: Oxford University Press, 1968.
Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age.* New York: Oxford University Press, 1970.
Hugo, Victor. *Les Miserables. trans. Isabel F. Hopgood.* New York: T. Y. Crowell and Co., 1887.
İhsan, Ahmet. *Matbuat Hatıraları* İstanbul, Ahmet İhsan Matbaası, 1936.
————. «Samipaşazade Sezai,» *Umman,* 1305. 1888, No. 1, s. 21.
————. «Şemsettin Sami,» *Servet-i Fünun,* Cilt XI, No. 275, Haziran 6, 1312 (1874), s. 226 ve s.
İleri, Selim. «Bir Klasik mi?» *Cumhuriyet,* Ekim 10, 1977, s. 9.
————. *Destan Gönüller* İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1973.
————. *Dostlukların Son Günü* Ankara, Bilgi Yayınları, 1975.
————. *Her Gece Bodrum :* Ankara Bilgi Yayınları, 1976.
————. «Mai ve Siyah,» *Türkiye Yazıları,* No. 3. Haziran 1977, s. 9, 11.
————. *Pastırma Yazı* Ankara, Bilgi Yayınları, 1971.
————. «Romanı Yazarken,» *Türk Dili* No. 306, Mart, 1977, s. 245 - 252.
İlhan, Attilâ. *Bıçağın Ucu* Ankara, Bilgi Yayınları, 1973.
————. *Hangi Sol?* Ankara, Bilgi Yayınları, 1976.
————. *Sırtlan Payı :* Ankara, Bilgi Yayınları, 1974.
İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar* 6 cilt, İstanbul, 1940 - 1953.
————. *Son Asır Türk Şairleri* 12 Fas. 3 cilt, İstanbul Orhaniye Matbaası, Fas. 1 - 3, Maarif Matbaası, Fas. 4 - 12, 1930 - 1942.
İslam Ansiklopedisi. 8 cilt İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1940 - 1950.
Issawi, Charles, ed. *The Economic History of the Middle East* 1800 - 1914. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
Iztkowitz, Norman. «Eighteenth - Century Ottoman Realities,» *Studia Islamica,* Cilt II, 1962, s. 73 - 94.
————. *Ottoman Empire and Islamic Tradition* New York, Alfred A. Knopf, 1972.
İzgü, Muzaffer. *Gecekondu* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970.

James, Henry. *The House of Fiction* London, Rupert Hart - Davis, 1957.
Kabaklı, Ahmet. «Roman Kişileri,» *Hisar,* Cilt 2, No. 36, Nisan 1953, s. 4 - 5.
————. *Türk Edebiyatı* 3 Cilt, İstanbul, Türkiye Yayınları, 1965 - 1966.
Kalpakçıoğlu, Fethi Naci. *Edebiyat Yazıları* İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1976.
————. *On Türk Romanı* İstanbul, Ok Yayınları, 1971.
————. «Roman kişisi,» *Dost* Cilt 3, No. 17, Şubat 1959, s. 28 - 32.
————. «Romanlarda aydın kişi,» *Forum* Cilt 12, No. 137, Aralık 1959, s. 19 - 20.
————. «Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme,» *Milliyet Sanat Dergisi, No.* 224, Mart 1977, s. 17.
Kaplan, Mehmet. «Hâlid Ziya,» *İslam Ansiklopedisi* Cilt V, pt. I, s. 143 - 147.
————. *Namık Kemal* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: No. 378, 1948.
————. *Şiir Tahlilleri* 3. Baskı. İstanbul, Anıl Yayınevi, 1963.
————. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* İstanbul, Dergâh Yayınları, 1976.
————. Enginün, İnci ve Emil, Birol. eds. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I.* 1839 - 1865. İstanbul Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974.
Karal, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi, V Cilt. Nizam-ı Cedit ve Tanzimat devirleri (1779 - 1856)* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1970.
————. *VI Cilt. Islahat Fermanı Devri (1856 - 1861)* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.
————. *VII Cilt. Islahat Fermanı Devri (1861 - 1876)* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956.
————. *VIII Cilt. Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri (1876 - 1907)* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Anamın Kitabı :* İstanbul, Varlık, 1957.
————. *Yaban* (1932) : İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970.
————. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* Ankara, Bilgi Yayınları, 1969.
————. *Hüküm Gecesi* (1927) Ankara, Bilgi Yayınları, 1966.
————. *Kiralık Konak (1338/1922)* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974.
————. *Sodom ve Gomore* (1928) : Ankara, Bilgi Yayınları, 1966.

Karay, Refik Halit. *İstanbul'un İçyüzü* (1336/1920) rpt. as *İstanbul'un Bir Yüzü*. İstanbul İnkılâp ve Aka Kitabevi, Tarihsiz.
————. *Kadınlar Tekkesi* (1955) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1974.
Karpat, Kemal. «Social Themes in Contemporary Turkish Literature,» *Middle East Journal* Cilt 14, 1960, s. 29 - 44, 153 - 168.
Kasap, Theodore. «Kitap Modası» *Hayal*, 24 Ocak 1874; Dürder, *Roman Anlayışı*'nda s. 11 - 13.
Kavcar, Cahit. «Romanda tasvirin psikolojik rolü,» *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, Cilt 5, No. 1, 1973, s. 137 - 174.
Kazamias, Andreas M. *Education and the Quest For Modernity in Turkey*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
Kemal, Namık. *Cezmi* (1298/1880; Yayıma haz. Fâzıl Yenisey) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1975.
————. *İntibah* (1293/1876; yayıma haz. Fâzıl Yenisey) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1973.
————. *Makalat-i Siyasiyye ve Edebiyye* İstanbul, Selânik Matbaası, 1327/1909.
Kemal Orhan. *Eskici Dükkânı* İstanbul, Cem Yayınevi, 1970.
————. *Sokakların Çocuğu* İstanbul, Altın Kitaplar, 1970.
Khayyam, Omar. *Rubaiyat* trans. Edward Ftizgerald. İst. 3rd, and 5th editions. Garden City: Garden City Books, 1952.
Kısakürek, Necip Fazıl. *Namık Kemal, Şahsi Eseri ve Tesiriyle* Ankara, Recep Ulusoğlu Basımevi, 1940.
Kiely, R. *The Romantic Novel* Cambridge, Harvard University Press. 1972.
Kocatürk, Vasfi Mahir. *Namık Kemal'in Hayatı* Ankara, Buluş Yayınevi, 1957.
————. *Osmanlı Padişahları* Ankara, Edebiyat Yayınevi, 1968.
————. *Türk Edebiyatı Antolojisi* Ankara, Edebiyat Yayınevi, 1967.
Köprülü (zade), Mehmed Fuad. *Bu Günkü Edebiyat* İstanbul, İkbal Kütüphanesi, 1342/1924.
————. *Edebiyat Araştırmaları* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966.
————. «Meddah,» *Türkiyât* Ağustos, 1925.
————. *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar* İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1934.
Kudret, Cevdet. *Abdülhamit Devrinde Sansür* İstanbul, Milliyet Yayınları, 1977.
————. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* 2 Cilt, Ankara,

Bilgi Yayınları, 1970 ve 1971.
Kuntay, Mithat Cemal. *Üç İstanbul* (1938) İstanbul, Sander Yayınları, 1976.
————. *Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları arasında* : 2 Cilt, İstanbul, Maarif Matbaası, 1944 ve 1956.
Kurdakul, Şükran. *Çağdaş Türk Edebiyatı Meşrutiyet Dönemi*, İstanbul, May Yayınları, 1975.
————. *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü* İstanbul, Ataç Kitabevi 1971.
Kutlu, Şemsettin, (Yayıma haz.). *Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi* İstanbul, Bateş Yayınları, 1972.
————. *Türk Romanları* İstanbul, Toker Yayınları, 1976.
Lafayette, Marie Madeleine (Comtesse de). *La Princesse de Cléves.* (1678). Paris, Garnier - Flammarion, 1972.
Lagarde, Andre and Michaud, Laurent. *XIXe Siècle.* Paris, Bordas, 1962.
Lawrence (D)avid (H)umphrey. *The Rainbow.* (1915). *in The Portable D. H. Lawrence.* ed. Diana Trilling. New York: Viking Press, 1954.
Letaifname İstanbul, 1268/1852.
Levend, Agâh Sırrı. *Ahmed Rasim* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları No. 237, 1965.
————. *Edebiyat Tarihi Dersleri Tanzimat Edebiyatı* İstanbul, Maarif Matbaası, 1934.
————. *Hüseyin Rahmi Gürpınar* Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964.
————. *Şemsettin Sami* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1969.
Lewis, Bernard. *The Emergence of Modern Turkey,* 2nd ed. New York, Oxford University Press, 1968.
————. *İstanbul and the Civilization of the Ottoman Empire.* Norman: University of Oklahoma Press, 1963.
————. «Ottoman Observers of Ottoman Decline,» *Islamic Studies.* Vol. I, March, 1962, s. 71 - 87.
Lubbock, Percy. *The Craft of fiction.* New York, C. Scribner's Sons, 1921.
Lucaks, Georg. *Realism in Our Time* New York, Harper Torchbocks, 1971.
————. *Studies in European Realism* London, Holloway, 1950.
Mahmud Ekrem, Recaizade. *Araba Sevdası* (Yazılış 1305/1889 Yayım tarihi 1314/1898, Yayıma haz. Mustafa Nihat Özön) İstanbul, Kanaat Yayınları, 1963.

Mann, Thomas, *The Magic Mountain,* trans, H. T. Lowe - Porter. New York, Vintage/Random House, 1969.

Mardin, Şerif. *The Genesis of Young Ottoman Thought.* Princeton: Princeton University Press, 1962.

————. «Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma,» *Türkiye : Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar :* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1971.

Mardin, Yusuf. *Namık Kemal'in Londra Yılları* İstanbul, Milliyet Yayınları, 1974.

Marguez, Gabriel Garcia: *One Hundred Years of Solitude.* trans. Gregory Rabassa. New York, Bard/Avon, 1971.

May, Georges. *Le Dilemme du roman au XVIIIe Siécle.* New Haven Yale University Press and Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Meeker, Michael. «Meaning and Society in the Near East: Examples from the Black Sea Turks and the Levantine Arabs,» *International Journal of Middle East Studies,* Vol. 7, No. 2, Nisan 1976, s. 243-270 ve No. 3, Temmuz 1976, s. 383 - 422.

Mehmed Murad, «Mizancı» *Turfanda mı, Yoksa Turfa mı?* (1308/1890 - 1891), yeni isimli *Mansur Bey* (Yayıma haz. M. Ertuğrul Düzdağ) : İstanbul, Enderun Kitabevi, (Tan Matbaası), 1972.

————. «Udebamızın Nümune-i İmtisâlleri,» *Peyam-i Sabah* 11 Teşrin-i Evvel, 1889, No. 66, s. 650.

Mehmed Tahir Efendi, Bursalı. *Osmanlı Müellifleri* 1333/1915) 3 Cilt, İstanbul Meral Yayınları, 1975.

Menemencioğlu, Nermin. «Tanzimat Yazarları,» *Yeni Ufuklar,* Cilt 22, No. 252, Eylül 1974, s. 33 - 42.

Midhat, Ali Haydar. *Hâtıralarım* 1872 - 1946 İstanbul, Akçit, 1946.

————. *The Life of Midhat Pasha...* London, Murray, 1903.

de Musset, Alfred. *Le confession d'un enfant du siécle* (1836). Nouv ed. Paris Charpentier, 1878.

Mutluay, Rauf. *Bende Yaşayanlar* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 169, 1977.

————. *50 Yılın Türk Edebiyatı* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 126, Baha Matbaası, 1976.

————. *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı* İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1970.

————. *100 Soruda Türk Edebiyatı* 2. Baskı, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1970.

————. «Türk Romanında Tipler,» *Yeni Ufuklar,* Cilt 15, No. 172, Eylül 1966, s. 16 - 20.

Mylne, Vivienne. *The Eighteenth - Century French Novel.* New York: Manchester University Press/Barnes and Noble, 1970.
Nayır, Yaşar Nabi. *Edebiyatçılarımız Konuşuyor* İstanbul, Varlık, 1976.
Nazım, Nabizade. *Hikâyeler* (1303/1886 - 1310/1892) Ankara, Dün Bugün Yayınevi, 1961.
————. *Karabibik :* (1307 - 1308/1890 - 1891) *Hikâyeler.*
————. *Zehra* (1312/1896; Yayıma haz. Aziz Behiç Serengil): Ankara, Dün - Bugün Yayınevi, 1960.
Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü :* Varlık, 1971.
————. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü :* 8th ed. Varlık, 1975.
————. «40. Ölüm Yıldönümünde... Fatma Aliye Hanım,» *Milliyet Sanat Dergisi,* No. 240, Temmuz 15, 1977, s. 13 - 15, 33.
Nizami Ganjavi. *Hüsrev ve Şirin* tr. Sabri Sevsevil. İstanbul, Maarif Basımevi, 1955.
————. *Laila and Mejnun* Çev. James Atkinson. London, A. J. Volpy, 1836, Yeni baskı, New York, Johnson, Reprint Corp., 1968.
Oğuzkan, A. Ferhan. *Sami Paşazade Sezai* Ankara, 1954.
Okay, Orhon. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 249, 1975.
————. *Beşir Fuad, İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* İstanbul, Hareket Yayınları, 1969.
Orga, Irfan. *Portrait of a Turkish Family :* London, Gollancz, 1950.
Ortaç, Yusuf Ziya. *Portreler* İstanbul, Akbaba Yayınevi, 1963.
Ozansoy, Halit Fahri. «Samipaşazade de öldü,» *Servet-i Fünun,* 1936, No. 2071, s. 35 - 55.
Öner, Sâkin. *Abdülhak Hâmid Tarhan* İstanbul, Toker Yayınları, 1974.
Önertoy, Olcay. *Halid Ziya Uşaklıgil (Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri)* Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları 165, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1965.
————. «Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romancılığı,» *Türk Dili* Cilt 13, No. 155, Ağustos 1964, s. 842 - 849.
Örik, Nahit Sırrı. *Roman ve Hikâye* İstanbul, Ankara Matbaası, 1933.
————. *Sultan Hamit Düşerken* (1957; Yeni baskı: *Abdülhamit Düşerken) İstanbul,* Sander Yayınları, 1976.
Öz, Erdal. *Kanayan* İstanbul, Cem Yayınevi, 1976.
————. *Odalarda* İstanbul, Varlık Yayınları, 1960.
————. *Yaralısın* İstanbul, Cem Yayınevi, 1975.
Özön, Mustafa Nihat. *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü* İstanbul, İnkılâp

Kitabevi, 1954.
————. *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul, Maarif Matbaası, 1930.
————. *Türkçede Roman Hakkında Bir Deneme* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1936.
————. *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul, Maarif Matbaası, 1941.
Pakalın, Mehmed Zeki. *Son Sadrazamlar ve Başvekiller* 5 cilt, İstanbul, Ahmed Sait Matbaası, 1940 - 1948.
Pears, Edvin (Sir). *Forty Years in Constantinople.* New York, Appleton, 1916.
Perin, Cevdet. *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* İstanbul, Pulhan Matbaası, 1946.
————. «Türk Romancılığında Fransız Tesiri Nasıl Başladı?,» *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi,* Cilt, 1, No. 4, 1943, s. 39 - 50.
Prevost, Abbe Antoine - Francoise. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut.* (1731). ed. M. Allem. Oaris: Garnier, 1957.
Prudhomme, Sully. «Les Yeux,» in Lagarde, Andre and Michaud, Laurant, eds. XIXe Siécle. Paris, Bordas, 1962, s. 425.
Ramsaur, E. E.. *The Young Turks Prelude to the Revolution of 1908.* Princeton: Princeton University Press, 1957.
Rasim, Ahmet. *Fuhş-ı Atîk* (1924) ve *Hamamcı Ülfet* (1922) İstanbul, İstanbul Matbaası, 1958. Rauf. Mehmet. «Aşk-ı Memnu,» *Servet-i Fünun,* No. 324, Mart 10, 1317, s. 50 - 53 ve No. 325; Mart 22, 1317, s. 67 - 71.
————. *Eylül* (1317/1901) İstanbul, Ak kitabevi, 1976.
————. Halit Ziya,» *Servet-i Fünun,* Cilt, 14, No. 357, Kanun'u Sâni 1, 1313, s. 298 - 301.
————. «Romanlara Dair,» *Servet'i Fünun,* Cilt, 14, No. 344, Teşrin-i Evvel, 7, 1313, s. 87 - 90.
Redhouse Press. *New Redhouse Turkish - English Dictionary* İstanbul, Redhouse Press, 1974.
Robson, Bruce. *The Drum Beats, Nightly.* Chapter V. «The Influence of European Theater in Turkey,» Tokyo Center For East Asian Cultural Studies, 1976, s. 51 - 72.
Rousseau, Jean - Jacques. *Julie, ou la Nouvelle Heloise.* (1761) ed. R. Pomeau Paris, Garnier, 1960.
Saduk, Mehmet. «Nabizade Nazım,» *Servet-i Fünun,* No. 254, 1311 (1893/1894), s. 306 - 308.

Safa, Peyami. *Fatih, Harbiye* (1931) İstanbul, Ötüken Yayınevi, 1976.
————. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) : İstanbul, Ötüken Yayınevi, 1974.
————. *Sanat, Edebiyat, Tenkit* İstanbul, Ötüken Yayınevi, 1976.
————. *Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar* İstanbul, Ötüken Yayınevi, 1976.
Safvet, Nezihi. *Zavallı Necdet* (1318/1902) İstanbul, 1942.
de Saint - Pierre, Jacques Henri Bernardin. *Paul et Virginie.* (1787). Paris, Author's Press, 1789.
Saintsbury, George. *A History of the French Novel.* 2 Cilt. London, Macmillan and Co., 1917 - 1919.
Sami, Şemsettin. *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat (1289/1872) :* Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü 3, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964.
Sassus, Jeanine (Sr.). *The Motif of Renunciation of Love in the Seventeenth Century French Novel.* Washington D. C.: Catholio University of America Press, 1963.
Saussey, Edmond. *Prosateurs Tures Contemporains.* Paris E. De Boccard (L'Institut Francais D'Archeologie de Stamboul: Etudes Orientales I), 1935.
Sepetçioğlu, Muazzam. Halid Ziya'da musiki,» *Türk Sanatı,* Cilt 3. No. 51 - 55, Kasım, 1956 - Mart 1957 ve Cilt 3, No. 57, 58, Mayıs - Haziran 1957, s. 12 - 13.
————. «Servet-i Fünun'da musiki,» *Türk Sanatı,* Cilt 3, No. 49, Eylül 1956, s. 10 - 12 ve No. 50, Ekim 1956, s. 12 - 14.
Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi İstanbul, Bateş Yayınları, 1972.
Sevük, İsmail Habib. *Avrupa Edebiyatı ve Biz* 2 Cilt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1940.
————.*Edebi Yeniliğimiz* 2 Cilt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1940
————. *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* İstanbul, Matbaai Âmire, 1320/1924.
Seyda, Mehmet. *Edebiyat Dostları* İstanbul, Kitapçılık Ltd. Şti., 1970.
Sezai, Samipaşazade. *Küçük Şeyler* İstanbul, 1308/1892.
————. *Sergüzeşt (1305/1889;* yayıma haz. Fâzıl Yenisey) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1970.
Shaw, Stanford J. and Shaw, Ezel Kural. *History of The Ottoman Empire and Modern Turkey. Vol. II. Reform and Republic: The Rise of Modern Turkey, 1808 - 1975.* Camridge: Camridge University Press, 1977.
Showalter, English, Jr. *The Evolution of the French Novel 1641 - 1782.* Princeton: Princeton University Press, 1972.

Soysal, Sevgi. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* Ankara, Bilgi Yayınları, 1975.

Sönmez, Emel. «Türk Romanında aile yapısı,» *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bölümler Dergisi,* Cilt 4, No. 1, Mart, 1972, s. 62 - 85.

————. *Turkish Women in Turkish Literature of the Ninetcenth Century.* Leiden: E. J. Brill, 1969.

Spearman, Diana. *The Novel and Society.* New York, Barnes and Noble 1966.

Spies, Otto. «Die Türkische Prosaliteratur der Gegenwart,» *Die Welt des Islams,* Band 25, Heft 1/3, 1943, 1 - 120.

Stone, Frank A. *The Rub of Cultures in Modern Turkey: Literary Views of Education.* Bloomington: Indiana University Press, 1973.

Süleyman, Nazif. *İki Dost* İstanbul, 1343/1925.

————. *Namık Kemal* İstanbul, İkdam Matbaası, 1340/1922.

Sumner - Boyd, Hilary and Freeley, John. *Strolling Through Istanbul.* Istanbul, Redhouse Press, 1973.

[Taqhizade, S. H.] «Ie Panislamisme et le Panturquisme,» *Revue de Monde Musulmane,* Vol. 23, 1913, s. 179 - 220.

Taner, Refika ve Bezirci, Asım. *Seçme Romanlar* İstanbul, Hür Yayınları, 1973.

Tanpınar, Ahmed Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler* İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1969.

————. *Huzur* İstanbul, Tercüman, n.d.

————. *Namık Kemal Antolojisi* İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942.

————. *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* 2. basım, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1967.

————. *Sa'atleri Ayarlama Enstitüsü* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1961.

————. *Sahnenin Dışındakiler* İstanbul, Nakışlar Yayınevi, 1972.

————. *Türk Edebiyatında Cereyanlar :* İstanbul, 1959.

————. *Yaşadığım Gibi* ed. Emil Birol. İstanbul, Dergâh Yayınları, Tarihsiz.

Tanrıkulu, Abdullah. *Hüseyin Rahmi Gürpınar* İstanbul, Toker Matbaası, 1974.

Tansel, Fevziye Abdullah. «Mizancı Mehmed Murad,» *Tarih Dergisi,* iii - iv, s. 67 - 88.

————. *Namık Kemal ve Abdülhak Hamit :* Ankara, 1949.

————. «Samipaşazade Sezai,» *İstanbul Üniversitesi Türkiyât Mecmuası,* Cilt, 13, 1958, s. 1 - 30

Tansu, Samih Nafiz. *İki Devrin Perde Arkası* İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1957.

Tanyol, Cahit. «Tanzimat Yapısı ve Edebiyat,» *Varlık*, No. 378, Ocak, 1952, s. 4.

Tarhan, Abdülhak Hamit. *Sahra :* İstanbul, 1295/1878.

Tatarlı, İbrahim and Mollof, Rıza. *Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Kadar Türk Romanı.* Sophia: Vatan Cephesi Millet Saveti Yayınevi, 1966.

Tevetoğlu, Fethi. *Ömer Naci :* İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1973.

Tevfik, Ebüzziya. *Yeni Osmanlılar Tarihi* 3 Cilt, İstanbul, Kervan Kitapçılık, 1973.

Tietze, Andreas. «Aziz Efendis Muhayyelat,» *Oriens*, Vol. I, s. 248 - 329, December, 1948.

Tolstoy, Leo. *Anna Karenina : (*1877). trans. David Magarschack. New York: New American Library, 1963.

Toygar, S. Behlül. *Fifteen Turkish Poets* İstanbul, İskender Matbaası, 1967.

Tökin, Füruzan. «Tanzimat'ın İlk Romanı,» *Yelken*, No. 76, Haziran, 1963. s. 12 - 13.

Trollope, Anthony. *Phineas Finn.* (1869). London, Oxford University Press, 1973.

Tuncor, Ferit Ragıb. «Kadın Yazarlarımız Fatma Aliye 1864 - 1924, *Türk Kadını*, Cilt, 1, No. 2. Temmuz 1966, s. 16 - 17.

Turhan, Mümtaz. *Garblılaşmanın Neresindeyiz?* 2. basım, İstanbul, Türkiye Matbaası, 1959.

————. *Kültür Değişmeleri* İstanbul, 1951.

Turnell, Martin. *The Novel in France.* London: Hamilton, 1950.

Tümertekin, E., Mansur F., and Benedict, B. eds. *Türkiye: Coğrafî ve Sosyal Araştırmalar* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, 1971.

Türk Dili, No. 154, Temmuz 1964. *Roman Özel Sayısı.*

Türkali, Vedat. *Bir Gün Tek Başına* İstanbul, Cem Yayınları, 1976.

Türkiye Cumhuriyeti. Maarif Vekâleti. *Tanzimat I.* İstanbul: Maarif Matbaası, 1940.

Uçman, Abdullah. «Mansur Bey ve Düşündürdükleri,» *Fikir ve San'atta Hareket*, Cilt, 7, No. 79, Temmuz 1972, s. 64 - 68.

————. *Muallim Naci* İstanbul, Toker Yayınları, 1974.

Unat, Faik Reşit. *Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1974.

Us, Asım. *Gördüklerim, Duyduklarım, Duygularım* İstanbul, Vakit Matbaası, 1964.

Us, Hakkı Tarık. *Ahmet Midhat Efendi ile Şair Fitnat Hanım* İstanbul, 1948.
————. *Ahmet Midhat'ı Anıyoruz* İstanbul, Vakit Kütüphanesi, 1955.
Uşaklıgil, Halid Ziya. *Aşk-ı Memnu* (1316/1900) İstanbul, Sabah Matbaası, 1341/1922; İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1962.
————. *Bir Ölünün Defteri* (1312/1896) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1972.
————. *Bir Yazın Tarihi (1316/1900)* İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1974.
————. *Ferdi ve Şürekâsı* (1312/1896) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1973.
————. *Hikâye* İstanbul, 1889.
————. *Kırık Hayatlar.* 2 Cilt. (1317/1901 - 1902 *Servet-i Fünun*'da tefrika, 1924 kitap halinde); İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1968.
————. *Kırk Yıl* (1936) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1969.
————. *Nemide* (1307/1892) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1970.
————. *Nesl-i Âhir* (*Sabah*'ta tefrika) 1908 - 1909.
————. *San'ata Dair.* 4. Cilt, İstanbul, Cilt I ve II; Hilmi Kitabevi, 1938, İstanbul: Cilt, III, Maarif Basımevi, 1955; İstanbul, Cilt, IV, Millî Eğitim Basımevi, 1963.
————. *Saray ve Ötesi* (1940) İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1965.
————. *Sefile* (*Hizmet*'te tefrika) İzmir, 1885.
Uysal, Ahmed E. «Türk edebiyatında zaman anlayışları üzerine bir deneme,» *Türk Dili,* Cilt 7, No. 80, Mayıs, 1958, s. 381 - 391.
Ünaydın, Ruşen Eşref. *Diyorlar ki :* İstanbul, 1334.
Ward, Robert E. and Rustow, Dankwart A., eds. *Political Modernization in Japan and Turkey.* Princeton: Princeton University Press, 1964.
Watt, Ian. *The Rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding.* London, Chatto and Winders, 1957.
Wellek, Rene and Warren, Austin. *Theory of Literature.* 3rd. ed. New York: Harcourt, Brace and World, 1956.
Wimsatt, William K., Jr., and Brooks, Cleanth. *Literary Criticism.* New York: Vintage Books, 1957.
Yalçın, Hüseyin Cahit. *Edebiyat Anıları* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 156, 1975.
————. *Hayal İçinde* İstanbul, 1317/1901.

————————. *Nadide* İstanbul, İlim Matbaası, 1308/1890.
————————. «Romanlara Dair,» *Servet-i Fünun,* No. 347, Teşrin-i Evvel, 23, 1313, s. 130 - 138 ve No. 358, Kanun-u Sâni 8, 1313, s. 309 - 310.
————————. *Siyasal Anılar* (Yayıma haz. Rauf Mutluay) İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 157, 1976.
Yaşar, Kemal. *İnce Memed,* also in English, tr. Edouard Roditi, as *Memed, My Hawk.* New York: Pantheon Books, 1961, 1955: İstanbul, Remzi Kitabevi, 1960.
Yavuz, Hilmi. *Roman Kavramı ve Türk Romanı* Ankara, Bilgi Yayınları, 1976.
Yavuz, Kerim. *Der Islam in Werken moderner türkischer Schriftsteller* 1923 - 1950. *Freiburg im Breisgau: Klaus* Schwarz, 1974.
Yazar, Mehmet Behçet. *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı* İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1938.
Yazgıç, Kemal. *Ahmet Midhat Efendi, Hayatı ve Hatıraları* İstanbul, Tan Matbaası, 1940.
Yener, Cemil. *Halit Ziya Uşaklıgil* İstanbul, Toker Yayınları, 1974.
Yesari, Arif. «İlk kadın romancılarımıza dair,» *Türk Sanatı* Cilt, 3, No. 41, Kasım, 1955, s. 10 - 11.
Yetkin, Suat Kemal. *Denemeler* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 113, 1972.
————————. *Sanat Meseleleri* İstanbul, De Yayınevi, 1962.
Yücebaş, Hilmi. *Bütün Cepheleriyle Namık Kemal* İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu, 1959.

SAİT FAİK/BÜTÜN ESERLERİ

1. Semaver/Sarnıç
2. Şahmerdan/Lüzumsuz Adam
3. Medarı Maişet Motoru
4. Mahalle Kahvesi/Havada Bulut
5. Kumpanya/Kayıp Aranıyor
6. Havuz Başı/Son Kuşlar
7. Alemdağda Var Bir Yılan/Az Şekerli
8. Tüneldeki Çocuk/Mahkeme Kapısı
9. Balıkçının Ölümü
10. Açık Hava Oteli
11. Müthiş Bir Tren
12. Yaşamak Hırsı

ÖMER SEYFETTİN/BÜTÜN ESERLERİ

1. Efruz Bey
2. Kahraman
3. Bomba
4. Harem
5. Yüksek Ökçeler
6. Yüzakı
7. Yalnız Efe
8. Falaka
9. Aşk Dalgası
10. Beyaz Lale
11. Gizli Mabet

Robert P. Finn

Türk Romanı

(İlk Dönem 1872-1900)

Robert Patrick Finn, New York'ta doğdu, büyüdü. New York'taki St. Johns Üniversitesini, Amerikan edebiyatı ve Avrupa tarihi dallarında derece alarak 1967 yılında bitirdi. Bunu izleyen iki yılı Türkiye'de Barış Gönüllüsü olarak geçirdi. Yeniden Amerika'ya döndüğünde yükseköğrenimini sürdürdü. 1971'de Ortadoğu Çalışmaları konusunda New York, 1976'da da Princeton üniversitelerinden master dercceleri aldı. Çalışmalarını, Türk edebiyatı ve Osmanlı tarihi dallarında yoğunlaştırarak, 1976-1977 yıllarında İstanbul'da bulunduğu sırada Fulbright bursuyla tamamladı. 1978 yılında bir yandan Princeton Üniversitesinde doktora yaparken, bir yandan da Birleşik Devletler Dışişleri Bakanlığına girdi. Bakanlık görevlisi olarak İstanbul, Washington, İzmir ve Ankara'da çalıştı. Türk edebiyatı başta olmak üzere, çeşitli konularda makaleler yazan Finn, hem Türkiye'de, hem de Amerika'daki üniversitelerde yine aynı konuları ele alan konuşmalar yaptı. Robert P. Finn şimdilerde, 1900 yılına dek getirdiği Türk romanı üzerindeki çalışmalarını günümüze ulaştırmaya çalışıyor.

Türk romanı üzerine şimdiye değin yapılmış başka önemli çalışmalar, yayımlanmış başka yapıtlar da vardır. Bu kitap, ilk roman denemelerinden başlayarak edebiyatımızda bu dalda yazılmış aşağı yukarı tüm romanları ele alacak, oldukça geniş kapsamlı bir inceleme olacaktır. Bu ciltte, 1872-1900 yılları arasındaki romanlar ele alınmıştır. Bunlar arasındaki benzerlikler, ayrılıklar, etkileşimler, yazıldıkları ortam, dönem ve yazarlarıyla ilgili bilgiler olabildiğince ayrıntılı ve titizlikle verilmiştir.

TÜRK ROMANI, hem konuyla ilgilenenlere sağlıklı bilgiler sunması hem de araştırıcılara kaynak olabilecek zengin kaynakçası açısından, ilginç bir incelemedir. Türk romanını irdeleyen çalışmalara, yetkin bir yapıtın daha katılması da ayrıca sevindirici bir olaydır. Okurlarımızın, ilgi ve beğeniyle karşılayacaklarını umuyoruz.

pan matbaacılık ankara 12 14 27