BERNA MORAN

Türk romanına eleştirel bir bakış

1

Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a



iletişim

BERNA MORAN

Türk romanına eleştirel bir bakış

1

Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a



iletişim

İletişim Yayınları 19 • Berna Moran Bütün Eserleri 1

Dijital Kitap
ISBN: 978-975-05-2289-5
Sürüm V01.01.01.01

Dijital Kitap Yapım *Sistematik Dijital Kitap Atölyesi*

Kaynak Basılı Kitap
ISBN: 978-975-47-0054-1
1. Basım, 28. Baskı, 2015, İstanbul
İletişim Yayıncılık A.Ş.

Kapak Ümit Kıvanç
Uygulama Hüsnü Abbas
Düzelti> Meliha Öztoprak
Dizin M. Cemalettin Yılmaz

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr
twitter: @iletisimyayin • facebook: facebook.com/iletisimyayin

BERNA MORAN 23 Ocak 1921'de İstanbul'da doğdu. Ortaöğretimini Darüşşafaka ve Işık Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1941'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. 1945'te mezun olarak aynı bölümde asistanlığa başladı. 1950-51 yılları arasında İngiltere'de Cambridge Üniversitesi'nde doçentlik çalışması yaptı. 1956'da doçent, 1964'te profesör oldu. 1981'de emekli oldu. Moran, ilk baskısı 1972'de yapılan *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı yapıtıyla büyük ilgi gördü ve 1973 Türk Dil Kurumu Bilim Ödülü'nü kazandı. Moran, daha sonra *Birikim, Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde yazdığı çeşitli incelemeleri *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı incelemesine esas aldı. Türk romanının doğuşunu ve o dönemin toplumsal koşullarını Batılılaşma olgusu içinde inceleyen üç ciltlik bu çalışma Türk edebiyatı eleştirisi geleneğinin en önemli eserlerinden biri olarak karşılandı. Berna Moran, 1993'te aramızdan ayrıldı.

iletişim

BERNA MORAN

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1

Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a

Önsöz

Sabahattin Ali ile başlayacak ikinci bir ciltle tamamlanması düşünülen bu kitap bir roman tarihi değil, daha çok, Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadarki romanımıza eleştirel bir bakış. İncelemeye çalıştığım yazarlarımızı değerlendirirken, Türk romanına hangi yönlerden katkıda bulunduklarını, geliştirdikleri teknikleri ve çoğunda ortak olan Batı-Doğu sorunsalına yaklaşımlarında roman türünü ne denli başarıyla kullandıklarını saptamak istediğimden her birinin bir iki yapıtı üzerinde yoğunlaşmayı ve uzunca durmayı tercih ettim. Böyle olunca romancılarımız arasından bir seçim yapmak zorunluluğu doğdu. Onun için söz konusu dönemden ancak sekiz romancıyı aldım kitaba. Bu demek değildir ki seçtiklerimin dışında sözü edilmeye değer romancı yoktur. Örneğin Mithat Cemal Kuntay ve Reşat Nuri Güntekin'e de yer ayırmak gerekirdi diye düşünülebilir, ama kendi amacım açısından seçtiklerim bana yeterli göründü.

Romanlardan yaptığım alıntılara gelince, sadeleştirilmiş baskılarının her zaman güvenilir olmadığını ve yazarın kendi dil özelliklerini kaybettirdiğini gördüğüm için bunları kullanmaktan elimden geldiğince kaçındım ve özgün metinlerde geçen bazı Osmanlıca sözcüklerin yenisini köşeli parantez içinde vermekle yetindim.

Ekim 1983

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANI VE BATILILAŞMA SORUNSALI

Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani Batılılaşmanın bir parçası olarak, Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi, romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da geriliğin bir işareti sayarlar. Batı uygarlığını yalnızca sanayi ve teknikte bir ilerleme olarak görmüyor, 'maarif'i ve edebiyatı ile bir bütün olduğuna inanıyorlardı. Şemsettin Sami "Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz" adlı yazısının bir yerinde, Avrupa dillerini bilenlerin, "Shakespeare'in, Molière'in, Racine'in, Schiller'in, Goethe'nin, Alferi'nin manzumelerini okuduktan sonra, leyleklerin Mecnun'un başında yuva yapmasından, Leylâ'nın ay ile mükâlemesinden, Ferhad'ın dağları yarmasından bâhis [bah seden] kaba ve çocukça hikâyeleri" yazmaya tenezzül edemeyeceğini söyler ve az aşağıda ekler: Bugün,

> Mecnun'un etrafında toplanmış kurt ile kuzu, arslan ile ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla

> lakırdı ettiğini veya Leylâ'nın mumla konuştuğunu bir ufak çocuk bile severek ve beğenerek okuyamaz.[1]

Görülüyor ki Şemsettin Sami böyle inanılmayacak şeyler anlatan yapıtlarımızı kaba ve çocukça bulduğu için uygar ve aydın kişilerin okuyamayacağı kanısında.

Namık Kemal de *Mukaddime-i Celâl*'de, anlatı türündeki eski yapıtlarımıza aynı nedenden ötürü saldırır. Gerçi *İbret-nümâ* gibi, *Muhayyelât* gibi, *Aslı ile Kerem*, *Ferhad ile Şirin* gibi birtakım hikâyelerimiz olduğunu kabul eder ama, bunları romandan farklı ve aşağı bulur, çünkü roman gerçek bir olayı değilse de olabilecek bir olayı anlatır.

> Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin [yazarın] hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng [taşçı kazması] ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid [dayandırılmış] (...) olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'idendir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek suret-i tahrirlerine nazaran [yazılış tarzlarına göre] birer tasavvuf risâlesidir.[2]

Namık Kemal bizim hikâyelerimizi uygar bir çağa lâyık görmez; buna karşılık Avrupa'da Walter Scott, Charles Dic kens, Victor Hugo ve Alexandre Dumas gibi yazarların yapıtlarını "şu asr-ı medeniyete medâr-ı mübâhât [övünme nedeni]" olacak değerde bulur.[3]

Ahmet Mithat'ın da Avrupa romanına ne kadar hayran olduğunu biliyoruz. Demek oluyor ki bu yazarlarımıza göre

eski hikâye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkellikten uygarlığa geçişti. Batı'dan, uygarlaşmanın bir gereği olarak aldığımız bu roman türü, daha sonra göreceğimiz gibi, aynı zamanda bizi uygarlığa götürecek araçlardan biri olarak kullanılacaktır.

Türkiye'de roman, Avrupa'da olduğu gibi toplumsal koşullar sonucu doğmuş bir anlatı türü değildir, ama Batı'dan ithal ettiğimiz romanın bizde aldığı şekli ve yüklendiği işlevi anlamak için hem geleneksel hikâye türümüze hem de tarihsel ve toplumsal koşullara bakmamız gerekir. Unutmayalım ki Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Mizancı Murat gibi ilk romancılarımızın kendileri o dönemin siyasal ve toplumsal sorunlarıyla uğraşan kişilerdi. Geleneksel hikâyelerimiz ile ilk romanlarımız arasındaki ilişkiyi bir sonraki bölüme bırakarak, burada, Osmanlı toplum yapısı ve 19. yüzyılda bu yapıda meydana gelen değişiklikler ve tarihsel gelişmeler hakkında, Sencer Divitçioğlu, Niyazi Berkes, Şerif Mardin ve Taner Timur gibi bilim adamlarımızın incelemelerinden yararlanarak, Türk romanının çıkış dönemindeki tarihsel ve toplumsal koşullara değinmek istiyorum. Ama sadece roman konusunun gerektirdiği ölçüde.

Osmanlı devlet biçiminde Tanrı'nın temsilcisi sayılan sultanın yönetimi uygulayabilmesi için bir yönetici kadroya gereksinimi vardı. Bilindiği gibi bu yönetici sınıf, asker, sivil ve ulema kesimlerinden oluşuyordu. Beri yanda ise yönetilen sınıf, "reaya" vardı; yani esnafı, tüccarı, köylüsü ile geniş bir halk sınıfı. Padişahın hizmetinde olan yönetici sınıf toplum

köklerinden koparılmış, özel olarak yetiştirilmiş, padişaha sadık, devleti onun adına yönetmek üzere yetkilerle donatılmış, vergi ödemeyen, üretime katkıda bulunmayan ayrıcalıklı bir sınıftı. Bizi burada ilgilendiren nokta, bu devlet biçiminin meydana getirdiği toplumsal yapıda, yönetici seçkin sınıf ile yönetilen sınıf arasındaki kopukluk. Devletin mekanizmasını işleten ve padişahın kulu olan sivil kadronun adamları toplumdan seçilerek iş başına getirilmiyor, genellikle çocukken alınıp, halka değil padişaha hizmet için özel olarak yetiştiriliyor ve ister istemez halka yabancı kalıyorlardı. Bu kadronun eğitildiği Enderun mektebinden öğrendikleri dil de halkın Türkçesi değil Arapça ve Farsça ile yoğrulmuş Osmanlıca idi.

Yönetici sınıfın ulema kesimine gelince; medresede Arapçaya ağırlık verilen bir eğitimden geçen bu din adamları da halktan uzaklaşmış bir sınıftı. Osmanlı devlet biçiminin dayandığı toplum yapısı, görüldüğü gibi, yönetici seçkinler ile yönetilen sınıfı birbirine yabancılaştıran bir yapı olduğu için, kültür bakımından da birbirinden farklı iki tür kültürün gelişmesine yol açtı. Edebiyat tarihlerinde, divan edebiyatı ve halk edebiyatı ikiliğinden söz edilir hep, ama gerçekte bu ikilik yalnızca edebiyat alanına özgü bir ikilik midir? Üst tabakanın halktan ayrılığı olgusu çok daha kapsamlı bir yabancılaşmayı ifade eder. Nitekim Şerif Mardin, bu ikiliği, alanın genişliğini belirtmek için, “büyük kültür” ve “küçük kültür” gelenekleri olarak ortaya koyar.[4]

Gerçi söylendiği gibi, yönetici sınıf ile yönetilen sınıf arasında kopukluk vardı, ama 19. yüzyılın ikinci yarısındaki durumu daha öncekiyle karşılaştırmak için işin başka bir yönünü de

anımsamakta yarar var. Söz konusu bu yön, iki sınıfı, iki kültürü birleştiren, bağlayan, bütünleştirici genel ideolojidir. Devletin dini İslâm'dı ve her ne kadar halkın din anlayışında kendine özgü öğeler var idi ise de, İslâm ideolojisi Osmanlı İmparatorluğu'nun genel ideolojisiydi ve iki sınıf için ortaktı. Bu ortaklık yalnızca soyut bir inanç düzeyinde de kalmıyordu. İdeolojinin, yaşayış biçimlerine geniş ölçüde şekil veren pratiğini de içine alıyordu. Başka bir deyişle, bu pratik, bayramları, orucu, namazı, mevlidi, iftarı, sünneti ile yönetici sınıfla halkı bütünleştirmeye yönelik bir eylemdi. Kadın-erkek ilişkisini belirleyen görüşler yine aynı ideolojiden kaynaklandığı için saraylarda ve büyük konaklardaki harem selamlık, halk arasında da en azından kaç göç biçiminde geçerliydi.

Büyük ve küçük kültürün paylaştıkları inançlar ve pratikler dışında, doğrudan doğruya edebiyat alanındaki ortaklıkları da unutmamak gerek. Divan edebiyatı ile halk edebiyatı çok ayrı şeyler olmakla birlikte, aralarında bazı noktalarda ortaklık da vardı. Klasik edebiyatın *Leylâ ile Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, *Ferhad ile Şirin* gibi ürünleri, hiç değilse konuları bakımından halk hikâyelerine de geçmişti. Bakıyoruz *Ferhad ile Şirin*, Karagöz ve ortaoyununda da yer alan bir konu olarak çıkıyor halkın karşısına. Yine biliyoruz ki meddahlar yalnız kahvelerde değil, saraylarda ve konaklarda da meddahlık ediyorlardı. Giderek, aydın zümre ile halk arasında, çocuklukta aynı masalları dinlemiş olmanın ortaklığından da söz edebiliriz. Diyeceğim, iki sınıfın yine de paylaştıkları bir genel ideoloji,

töreler, gelenekler ve edebiyat konuları vardı ve bu durum, ne de olsa, bunların yabancılaşmalarını da sınırlıyordu.

Ne var ki 19. yüzyıl süresince yeni bir girişim, mevcut kopukluğu, sözünü ettiğimiz alana da yayarak daha da arttırdı. Bu girişim, imparatorluğun gerilemesine karşı, yine yönetici sınıfça çare olarak düşünülen Batılılaşma hareketidir. Her ne kadar daha 18. yüzyılda askerî alanda yenilik hareketlerine girişilmiş ve 19. yüzyılın başında II. Mahmut döneminde de bu reform çabaları devam etmişse de, asıl Batılılaşma, 1839'daki Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile açılan Tanzimat döneminde başlar diyebiliriz.

Tanzimat, imparatorluğun çöküşünü durdurmak için Batı kurumlarının taklit edilerek Türkiye'de uygulanması esasına dayanıyordu. Bu amaçla çeşitli alanlarda pragmatik nitelikte reformlara girişildi. Tanzimat'ta, ileride yararı görülecek işler yapılmadı değil, ama yanlış temellere dayanan bu hareket başarılı olamadı. Ne imparatorluğun dağılmasını önleyebildi ne de ekonomik bakımdan güçlenmesini sağlayabildi. Çünkü Tanzimatçılar Batı sanayiinin hangi ekonomik ve toplumsal koşullar sonucu doğduğunu bilmiyorlardı. Öngörülen girişimlerin başarıya ulaşması için alınması gereken önlemleri de. Sanayileşmenin ve dolayısıyla kalkınmanın şartı olduğuna inandıkları (ya da inandırıldıkları) ekonomik liberalizmin uygulanmaya konması Türk esnafının ticarette gerilemesine; Avrupa kapitalizminin meydana getirdiği sanayi karşısında, 18. yüzyılın sonlarında zaten gerilemiş olan mevcut küçük sanayinin hemen hemen çökmesine,[5] buna karşılık, yeni güvenceler ve haklar kazanan Hıristiyan uyrukluların Avrupa

ile ticaret olanağından yararlanarak ticari etkinliği ellerine geçirmelerine yol açtı. Ülke yarı sömürgeleşme yolunu tutmuştu. Toplumsal bir tabana dayanmayan bu reform hareketinin, doğal olarak, halka dönük bir yönü yoktu. Batılılaşmadan yararlanan Batı devletleri oldu; bir de azınlıklar ve güçlenen yüksek bürokrasi.

Burada romanın başlangıcı söz konusu olduğundan, ilk romancılarımızdan bazılarının da içinde bulunduğu Yeni Osmanlılar grubunun bu Batılılaşma hareketi içindeki yeri bizim için önemlidir. Yeni Osmanlılar Batı uygarlığının temelini oluşturduğuna inandıkları anayasa ve özgürlük gibi kurumları ve kavramları bir yana iterek Batı'yı yüzeyden taklit eden, dine ve şeriata gereken önemi vermeyen Tanzimat hareketine ve bunu diktatörce yürüten seçkin bürokrasiye bir tepki olarak doğdular.

19. yüzyıl başlarında imparatorluğun Batı devletleriyle ilişkilerinin daha da arttığı sırada, Türkiye'nin Batılılaşarak, toparlanma siyaseti geleneksel Osmanlı seçkinlerini saf dışı bırakmış, Avrupa'yı ve Batı dillerini bilenlere bir üstünlük sağlamıştı. Onun için Tanzimat döneminde devleti yönetenler çoğunlukla elçiliklerde bulunmuş, diplomaside deneyim kazanmış kimselerdi. Hatt-ı Hümayun'u hazırlayan Reşit Paşa hariciye nazırı idi; daha önce Paris'te ve Londra'da elçilik yapmıştı. Ali Paşa, Fuat Paşa, Ahmet Vefik Paşa elçiliklerde bulunmuş, dil bilen ve Batı'yı tanıyan adamlardı. Ayrıca Tanzimat Fermanı ile herkes gibi ölümlerinden sonra servetlerinin hazineye aktarılması usulü de kaldırıldığı için bu yeni seçkin bürokrasi güçlenmiş, yönetime egemen olmuş,

devletin yüksek mevkilerini verasetle geçen bir hale sokmuşlardı.[6] Yeni Osmanlılar bu seçkin bürokrasinin diktatörlüğüne karşı savaşıma geçtiler, çünkü onların Batı'dan alınmalarını istedikleri şeyler başkaydı. Tanzimatçıların meşrutiyet kurmak, özgürlük getirmek gibi demokratik yönde bir amaçları yoktu. Batı kurumlarını Türkiye'ye geti rirken, Batı'da bu kurumların temelinde yatan düşün dünyasını hesaba katmadan kopya ediyorlardı. Batı kültürünü ve yaşam biçimini yüzeyden taklit etmekti onların yaptıkları. Ali ve Fuat Paşa gibi devlet adamlarının konaklarındaki Avrupalılaşmış yaşam biçiminin öteki kesimlere de sıçramasıyla Batı taklidi yeni bir yaşam tarzı toplumun üst tabakalarında gittikçe yaygınlaştı. Kadınlı erkekli toplantılar, balolar, Boğaz'da mehtap sefaları Tanzimatçıların Batılılaşma anlayışının bir parçasıydı.

Fransız Devrimi'nden esinlenmiş olan Yeni Osmanlılara ve özellikle Namık Kemal'e göre Avrupa'daki refahı sağlayan şeyler, özgürlük, eşitlik ve "fen"di. Böyle olunca bize gerekli çözümün anahtar kavramları, özgürlüğü ve eşitliği sağlayacak "anayasa" ile, tekniği ile bilimi sağlayacak olan "maarif" oldu. Namık Kemal inanıyordu ki Avrupalılar da uygarlıklarını bunlara borçluydular. Gidip gördüğü Batı'nın hangi tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullar sonucu refaha ulaştığının pek farkında değildi. Ona göre uygarlık, Niyazi Berkes'in dediği gibi "tarihten ve toplumdan soyut bir akıl işi" idi[7] ve böyle bir kafayı oluşturmakla bizim de kavuşabileceğimiz bir uygarlıktı. Bu demektir ki Namık Kemal, Batı'da teknolojinin ya da başka bir deyişle toplumsal yapının ürettiği ideolojinin bir parçasını alıp İslâm ideolojisine yamayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun

gerileme sorununa bir çözüm getirebileceğine inanıyordu. Elbette ki aydın seçkinlerin yapacağı bir işti bu. Bu bakımdan Yeni Osmanlılarınki de toplumsal bir tabana oturtulmamış bir girişimdi. Ama beri yandan, Tanzimat Batıcılarının halktan kopma ve halka sırt çevirme yanlışına düşmediler. Düşmediler çünkü hem İslâm ideolojisinden vazgeçmeksizin Os manlılıklarını sürdürerek Batı'dan yararlanmaktan yanaydılar, hem de Batı'dan ithal etmek istedikleri aydınlanma felsefesi gereği cehaletle savaşmak için halka yönelmek zorundaydılar. Başarılı olmaları için Türkiye'de kafaların aydınlatılması, halkın eğitilmesi gerekiyordu. Bu anlamda Yeni Osmanlılar halka dönüktü demek yanlış olmaz.

Yeni Osmanlılar halka seslerini duyurmak için, doğal olarak iki yola başvurabilirlerdi: Gazete ve edebiyat. Diyor ki Namık Kemal, "Milletimiz maarifçe öyle her mahallesinde bir darülfünun [üniversite] bulunacak, her sokağında bir allâme [bilgin] yetişecek mertebelerden pek ba'îd [uzak] olduğu için aramızda gazeteden, hikâyeden istifade ihtiyacından müstağni [gereksinimi duymayan] pek çok ve belki pek az adam mevcut olduğuna kolaylıkla ihtimal verilemez."[8] Her şeyden önce halkı eğitmek ve bunun için de dili sadeleştirmek gereğini duyan Şinasi, 1862'de çıkarmaya başladığı *Tasvir-i Efkâr* ile hem gazeteyi bir okul olarak kullanma yolunu açmış hem de yeni bir edebiyat anlayışını ortaya atarken edebiyatın da halkı eğitmek amacı ile kullanılması gerektiği düşüncesini savunmuştu. Yeni Osmanlı aydınları bu yolu sürdürdüler. Namık Kemal *Mukaddime-i Celâl*'de son on beş yıl içinde okur sayısının yüz misli arttığını söyleyerek, "İstanbul'da dükkâncılar, uşaklar

gazete okuyor. Hiç olmazsa dinliyor," dedikten sonra, bu sayede pek çok konuda bilgilerini artırdıklarını, vatan sevgisi, milletin bağımsızlığı gibi şeyleri öğrendiklerini ekliyor ve bu gerçekler meydanda iken bazı kimselerin "bizi gazeteler, hikâyeler mi terbiye edecek?" gibi laflar etmelerini üzüntü ile karşılıyor.[9] Namık Kemal'in gazete ile hikâyenin aynı işlevi paylaştığına inanması ilginç ama doğaldır. Unutmayalım ki o dönemde gazeteler, bilim, edebiyat, tarih, coğrafya ve benzeri konularda yayımladıkları yazılarla, okurlar için bir çeşit açık okul görevi görüyorlardı. Hem, devrim öncesi dönemlerde edebiyatın eğitici ve bilinçlendirici işlevi öbür işlevlerine üstün tutulur. Divan edebiyatı Saray merkezli bir edebiyattı. Sarayın ve Saray adına devleti yönetenlerin görevi ise toplumsal ve ekonomik yapıyı değiştirmeden korumaktı. Bu durumda Saray çevresinde odaklanan "büyük kültür"ün şair ve yazarlarından mevcut düzeni bozacak nitelikte yeni bir ideoloji üretecek yapıtlar yazmaları beklenemezdi. Gerçi eski edebiyatta ahlak dersi veren, bilgelik öğreten yapıtlar yok değildi, ama eski edebiyatın verdiği ahlak dersi ve bilgelik öğretileri Batı uygarlığının değerlerini aşılayamazdı. Tasavvuf felsefesini dile getiren mesneviler olsun, Şeyh Sadi'nin bir ahlak kitabı sayılan *Gülistan*'ı olsun, Hacı Bektaş ve Sarı Saltık'ın dinsel alanda başarılarını anlatan ve halk edebiyatına giren *Vilayetnameler* olsun, mevcut İslâm ideolojisini yeniden üretmeye yarardı. Hayvan hikâyeleri aracılığı ile öğüt veren *Kelile* ve *Dimne*'nin ya da kıssadan hisse çıkartan meddah hikâyelerinin de amaçladığı yarar ile ilk romancılarımızın "edebiyat yararlı olmalıdır" sözünden kastettikleri şey başkadır diyebiliriz.

Daha önce de söylediğim gibi, çağdaş uygarlığın bir gereği olarak benimsenen roman, aynı zamanda bizi bu uygarlığa kavuşturacak araçlardan biri sayılıyordu. Bundan ötürü ilk romancılarımız ahlak sorununa çok önem vermekle birlikte romandan yalnızca kıssadan hisse beklemezler. Ahmet Mithat, *Nedamet mi? Heyhat!* adlı romanına yazdığı önsözde

> Roman yalnız bir vaka-i lâtife ve garibenin [hoş ve garip bir olayın] hikâyesinden ibaret değildir. O vak'a elbette fünundan [bilimlerden] birisine, sanayiden birkaçına, hik metin [felsefenin] bazı kavaidine [kurallarına], coğrafyanın bir faslını teşkil eden bir memlekete, tarihin bir fıkrasına taalluk eder ki [ilişkindir ki] onlara dair verilen izahat erbab-ı mütalaanın [okuyanların] malûmat ve vukufu [bilgi] dairesini tevsi eder [genişletir].[10]

diyerek, romanın çeşitli konular üzerinde bilgi vermesi ve öğretici olması gerektiğine işaret eder.

İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami ve Şamipaşazade Sezai'nin yapıtlarına bakacak olursak görürüz ki yalnız roman türünde değil, şiir ve tiyatro türlerinde de, uygarlaşmamız için gerekli görülen yeni birtakım anlayışların, kavramların, değerlerin, Batı'dan alınarak kendi toplumumuza mal edilmeleri amaçlanmaktadır. Bundan ötürü evlenme usulü, kadına karşı tutum, cariyelik kurumu, ticaret anlayışı gibi toplumsal sorunlar romanlarımızda eleştirilecek konular olarak seçilir.

Tanzimat yazarlarının romanın işlevi konusunda aynı görüşü paylaştıklarını söylemek, roman aracılığı ile vermeye

çalıştıkları eğitimin de aynı nitelikte olduğu anlamına gelmez. Siyasal görüşlerinin ayrı olması aşılamak istedikleri düşüncelerde de gösterir kendini. Örneğin, istibdada karşı savaşan ve meşrutiyete inanmış olan Namık Kemal özgürlük, eşitlik ve vatan gibi siyasal rengi olan fikirleri aşılamaya çalışır. Başta Yeni Osmanlılarla birlikte hareket ettiği sanısını uyandırmış olan Ahmet Mithat ise romancılığını ve gazeteciliğini eğitim yolunda kullanırken, halkı, Namık Kemal gibi siyasal amaçlarla etkilemeyi düşünmemiş, onlara ansiklopedik bilgi vererek kültürlerini arttırmak istemiştir. Çünkü Namık Kemal gibi devrimci değildi ve ilerleme için genel kültür düzeyinin yükselmesinin şart olduğuna inanı yordu. Halka özellikle aşılamak istediği ve övdüğü şey ticarette çalışkanlık ve başarılı iş hayatıydı. Doğrusu bunlarla yetindiği de söylenemez. Abdülhamit'in baskı rejimiyle uzlaştıktan sonra görüşleri dinci ve ahlakçı doğrultuda geliştiyse de kadın hakları ve esaret konusunda o da ileri görüşleri savunuyordu.

Daha sonraki kuşaktan Mizancı Murat da edebiyatın eğitici olması gerektiği kanısındaydı. Ama edebiyattan, halka ansiklopedik bilgi vermek yolunda yararlanmak değildi amacı. Çünkü, ona göre, Türkiye'nin kurtuluşu için çare, ahlakı sağlam, dürüst bir seçkinler grubu yetiştirmekti. *Turfa mı Yoksa Turfanda mı* (1891) romanında idealist, dürüst ve vatansever Mansur Bey tipiyle, kafasındaki yönetici aydın örneğini sunar. Tanzimat romancılarının görüşlerindeki bu ayrılığa karşın birleştikleri nokta, İslâm'ın manevi değerlerinin üstünlüğüne olan inançtır.

Demek oluyor ki bizde romanı başlatanlar iki yoldan "terakki"ye hizmet etmiş oluyorlardı. Birincisi, edebiyatta ilerlemiş Avrupalıların geliştirdiği ve uygar insanlara yakışır bir anlatı türünü Türkiye'ye getirmek ve tanıtmak suretiyle. Yani edebiyatta Batılılaşmamıza yardım ederek. İkincisi, gazete gibi romanı da eğitim amacıyla kullanarak yine "terakki"ye (terakkiden anladıkları şeyler başka da olsa) yardımcı olmakla.

Romanı bu amaçla yazan Tanzimat romancıları, ister istemez Batı'dan yararlanmanın yolu ve ölçüsü sorununu romanda gündeme getirmiş oldular. Kendilerini geleneklerine bağlı uygar birer Müslüman olarak gören bu Osmanlı aydınlarına göre hem Batı örneğine bakarak çağdaşlaşmak hem de dinine bağlı bir Osmanlı olarak kalmak mümkündü. Doğu ve Batı değerleri arasında bocalamak, bir ikileme düşmek pek söz konusu değildi. Ne var ki durum zamanla değişti. Yeni Osmanlıların istediği meşrutiyeti II. Abdülhamit 1876'da ilan etti, ama sonra ortadan kaldırarak tek başına ülkenin yönetimini ele aldığı zaman, bir toplum tabanına dayanmayan Tanzimat Batıcılığını durdurma ve İslâm ideolojisine dayanma siyasetini güttü. Bununla birlikte tohumları, Yeni Osmanlılarca atılan Jön Türklerce sürdürülen fikirler, dinsel yönleri törpülenerek yeni kuşaklara aktarıldı. Bu akım, aydın subay ve sivillerin II. Meşrutiyet'i getirmesiyle sonuçlandı.

Bizi burada ilgilendiren, bu süre içinde Batılılaşma sonucu meydana gelen "kültür ikileşmesi"dir.[11]

Devlet iktisaden zayıfladıkça ve siyasal bakımdan güçsüzleştikçe Batı'ya karşı daha bağımlı oluyor ve kendini Batı'ya uydurmak zorunda kalıyordu. Bundan ötürü yönetim

örgütünde, eğitimde, hukukta, dinsel esasa dayalı Osmanlı düzenine yabancı bir doğrultuda reformlar yapmak kaçınılmaz oluyordu. Ticari ilişkilerin artması, hukuk sistemimizde devleti yeniliklere zorluyordu. Eski şer'î mahkemelerin yanı sıra laik nizamiye mahkemeleri kuruldu, Ticaret Kanunu Fransızlardan alıp uyarlandı, savcılık ve avukatlık kurumları kabul edildi vb.[12] Eğitimde de önemli sonuçlar doğuracak reformlara girişildi, çünkü gerekli teknik bilgiyi verebilecek askerî okullara ve yeni tip memur yetiştirecek medrese dışında okullara gereksinim vardı. Medreseler eski tip aydın yetiştirmeye devam ederken, devletin açtığı Mekteb-i Harbiye (1837), Darülmaarif (1849), Mekteb-i Mülkiye (1859), Mekteb-i Tıbbiye (1838), Galatasaray Sultanisi (1868), Darülmuallimat (1870) gibi laik esasa dayanan eğitim kurumları yeni bir aydın tipi yetiştiriyordu. Birçok alanda olduğu gibi burada da yeni ve eski çarpışması başladı.[13]

Özellikle tıbbiyeden yetişenler daha materyalist bir dünya görüşünü benimsemeye yatkındılar. Hanioğlu'na göre "pozitivizmin Fransa'da aydınlar arasında egemen olduğu bir dönemde bu ülkeden getirilen kitaplar ve eğiticilerin etkisiyle bu okulda biyolojik materyalist ve bundan dolayı da, dinin büyük ölçüde belirleyiciliğe sahip olduğu bir toplumdaki tüm değerler sistemiyle çatışan bir aydın tipi" ortaya çıkıyordu.[14] Türkiye'de Emile Zola'yı ve doğalcılığı tanıtan ve bu bakımdan edebiyata önemli etkisi olan Beşir Fuat da tıbbiyede okumuş, materyalist bir adamdı. Tanzimat döneminde laik eğitim yapan tıbbiye ve mülkiye gibi okullar, gazete ve edebiyatın yanı sıra ideoloji üreten üçüncü bir kaynak oldular ve bu okullardan

yetişen aydın sınıfın II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük havası içinde Batı'dan alıp aktardıkları pozitivizm, materyalizm, Darwinizm, milliyetçilik gibi bazı düşün akımları, belli bir çevrede tanınmak olanağını buldu. Burada siyasal grupların görüşlerini ve tutumlarını incelemek, konumuz bakımından fazla ayrıntıya girmek olur. Ancak şuna işaret etmek gerekir ki Yeni Osmanlıları izleyen Jön Türklerin ve İttihadı Terakki'nin ideolojisinde, dinsel öğe, imparatorluğu kurtarma önerilerinde eski yerini yitirmiştir.

Türkiye gibi yüzyıllar boyu İslâm ideolojisinin egemen olduğu bir ülkede bu ideolojiden uzaklaşmak, toplumun hayatında yerleşmiş değerlerden, geleneklerden, yaşayış biçimlerinden uzaklaşmak demektir. Yöneten ve yönetilen sınıflar arasında Batılılaşma hareketinden önceki kopukluk, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, temelde yatan İslâm ideolojisinin ve bunun günlük yaşamdaki pratiğinin bütünleştirici rolü dolayısıyla önemli ölçüde kapatılabiliyordu da. Oysa Batılılaşma, temelde yatan bu ideolojik bütünlüğü bozmak, pratiğine yansıyan cemaat hayatını sarsmak suretiyle, toplumun üst ve alt tabakaları arasındaki kopukluğu daha da derinleştirdi diyebiliriz.

Bu, işin bir yönü. Çünkü Batılılaşmanın yaygınlaşmasına karşın üst tabakaları da ne tüm Batılı ne tüm Osmanlı idi. Aydınların siyasal ve felsefi görüşleri ne olursa olsun, genelde iki uygarlık arasındaki bir bocalama söz konusuydu. Batı ile Doğu'yu bir arada yaşama olgusu, yalnız devlet kurumlarında değil, diğer üstyapı kurumlarında da farklı değer sistemlerini yansıtan bir ikilik yaratmıştı. Artık eski ahlak/yeni ahlak; eski

aile tipi/yeni aile tipi; eski terbiye/yeni terbiye gibi ayrımlar yapılabilirdi. Günlük yaşamda da Avrupa âdetleri, muaşereti, musikisi, mimarisi, zevkleri, çoğu kez, eski ile birlikte yan yana garip bir ikilik içinde sürdürüyorlardı varlıklarını. Böylece, 19. yüzyıl boyunca "büyük kültür", "küçük kültür" arasındaki mesafe açılırken, "büyük kültür"ün kendisi bir kültür çıkmazı içine düşmüş ve meydana gelen değer kargaşası toplumumuzun belirgin bir özelliği halini almıştı. Aydın sınıfın kendi bu değerler arasında bir denge bulmada bocalar hale gelmişti; ne tam olarak Batı değerlerini kabul edebiliyor ne de eski değerlerle yetinebiliyordu. Birinci Dünya Savaşı, Mütareke, Kurtuluş Savaşı ve onu izleyen Atatürk devrimleri Türkiye'de Batılılaşma karşısındaki tutumu daha da karmaşık bir düzeye çıkarmış ve sürekli olarak gündemde tutmuştur.

Özellikle devrim sancılarının çekildiği, ideolojik kavgaların yapıldığı çalkantılı dönemlerde yazarlar bu değer kargaşalığı karşısında, çarpışan ideolojileri tartmak, sorguya çekmek ve kendi tutumlarını ortaya koymak gereğini duyarlar. Onun için 1950'lere kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde bu Batılılaşma hareketi belirler. Bu dönemin en tanınmış yazarlarına bakacak olursak hemen hepsinin Batılılaşma sorununa eğildiğini görürüz. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler. Bu kitapta tek tek romanları inceledikçe bu olgunun daha iyi belireceğini umuyorum. Bütün Türk romanlarının bu soruna eğildiğini söylemek saçma olur. Bizim yapmak istediğimiz Türk romanındaki egemen çizgiye işaret etmek. Kalburüstü

yazarlarımızın en ünlü yapıtlarının bu çizgide yer aldığı açık. Bu genellemenin dışında kalan ünlü romanlar yok mu? Elbette var. Ama en iyi temsilcisini Halit Ziya Uşaklıgil'de bulan bu ikinci çizgi romanlarımızı da incelediğimiz zaman, bir bakıma, yine Batılılaşmayla ilgili özellikleri olduğunu göreceğiz.

1 Bu yazının yeni baskısı için bkz. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, cilt III, hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979, s.321-323.
2 *Mukaddime-i Celâl*, 3. baskı (1309), s.17-18.
3 *A.g.y.*, s.18.
4 "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1971.
5 Bkz. Ömer Celâl Sarç, "Tanzimat ve Sanayiimiz", *Tanzimat*, 1940, s.423, 440.
6 Bkz. Şerif Mardin, *The Genesis of the Young Ottoman Thought*, Princeton U.P., 1962, s.105-125.
7 *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınevi, 1975, s.210.
8 *Mukaddime-i Celâl*, s.10.
9 *A.g.y.*, s.9.
10 *Nedamet mi? Heyhat!* , 1306/1898, s.6.
11 Bkz. Taner Timur, *Türk Devrimi, Tarihi Anlamı ve Felsefi Temeli*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1968, Bölüm 2.
12 Bkz. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Hil Yayın, 1983, s.129-131.
13 "Tanzimat'tan sonra, eski teşkilât ve zihniyet ile devam eden ve Arap kültürünü temsil eden medreselerden yetişen neslin yanında, yeni açılan Tanzimat mekteplerinden, zihniyetleri ve idealleri tamamen başka yeni bir nesil yetişmeğe başlamıştı (...) bu iki nesil arasındaki çarpışmalarda, 1908 Meşrutiyet'ine kadar daima ve tam olarak medrese muzaffer ve galip çıkmıştır." Sadrettin Celâl Antel, "Tanzimat Maarifi", *Tanzimat*, s.459-460.

14 Dr. M. Şükrü Hanioğlu, *Bir Siyasal Düşünür Olarak Abdullah Cevdet ve Dönemi*, Üçdal Neşriyat, 1981, s.8.

İKİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK HİKÂYELERİ, *HASAN MELLAH* VE İLK ROMANLARIMIZ

Birinci bölümde gördük ki, ilk romancılarımız Batı'dan aldıkları roman türünü savunurken kendi geleneksel anlatı türlerimizi akıl dışı olaylara yer verdikleri için ilkel ve çocukça bulmuşlar ve yetişkin bir insanın bunlardan zevk alamayacağını iddia etmişlerdir. Bununla birlikte Şemsettin Sami, Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Samipaşazade Sezai gibi yazarlarımız Batı'dakileri örnek alarak roman yazmayı denediklerinde, doğal olarak çocukluklarından beri dinledikleri ve okudukları masalların, halk hikâyelerinin, meddah taklitlerinin oluşturdukları bir birikimden yararlanmışlardır. Pertev Naili Boratav "İlk Romanlarımız" adlı incelemesinde hikâyecilik geleneğimizin ilk romanlarımızdaki izlerini ele alırken meddah hikâyelerinin önemini vurgular ve bunların gerçekçi bir yönü bulunduğundan ötürü modern roman için gerekli temel koşula sahip olduklarını hatırlar. Daha sonra Ahmet Mithat'ın geniş bir okur kütlesine roman çeşidini kabul ettirebilmek için bir meddah gibi davrandığını, meddahlar gibi okuyucu ile konuştuğunu, onların fikirlerini sorduğunu, okuyucunun sorabileceklerine cevap verdiğini, kıssadan hisse çıkardığını, kısacası Ahmet Mithat'ın romanlarında "aynı dil ve üslubun, aynı hikâye tekniğinin mevcut olduğunu" söyler.[1] Boratav şöyle bitiriyor yazısını:

> “Türk romanı sadece Avrupa romanını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern Avrupa romanı bu hikâyecilik üzerine bir aşı vazifesi görmüştür.”

Meddah hikâyelerinin etkisinin yeni bir örneğini Güzin Dino’nun *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabında buluyoruz. Güzin Dino, Namık Kemal’in *İntibah*’ını incelerken konunun ve kişilerin *Hançerli Hanım* diye bilinen bir meddah hikâyesinden geldiğini göstermiştir.[2]

Yine de eski anlatı türlerimizle ilk romanlarımız arasındaki bağlar henüz araştırılmış sayılmaz. Belki eski metinlerin güvenilir baskıları sağlandıktan sonra bu konuda daha derin incelemelere girişilecektir. Bununla birlikte, şimdilik, özellikle halk hikâyeciliğimizden ilk romanlarımıza nelerin aktarıldığı konusunu biraz daha aydınlatmak olanağı vardır. Üzerinde durulmayan bir nokta eski âşık hikâyeleri ile ilk romanlarımız arasındaki bağlardır. Üzerinde durulmamıştır, çünkü âşık hikâyeleri, meddah hikâyeleri gibi gerçekçiliğe özenen bir anlatı türü değildir. Ne tarihsel doğruluk iddiasındadır ne de gerçekliğe bağlı kalmak iddiasında. Bu, masala yakın hayal ürünü hikâye çeşidi ideale yönelik bir karakter taşıdığı ve üstelik doğa yasalarına aykırı olaylara, doğa üstü varlıklara yer verdiği için romana uzak görülmüş olsa gerek. *Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Tahir ile Zühre, Âşık Garip* gibi hikâyelerden oluşan bu hikâye kolu sev giyi idealize ederek gerçeklikten uzak bir romans dünyası sergiler. Kahramanlar bir bakıma bize benzemeyen yüceltilmiş âşıklardır ve hikâye gerçeğin değil

güzelin peşinde olduğundan dil bakımından da şiirlerle süslüdür.

Meddah hikâyeleri ise (konularını masaldan, menkıbelerden ve diğer hikâyelerden alanlar dışında) kendi zamanındaki çevresine sadık kalır, kişileri bize benzer kişilerdir ve şehrin güncel yaşamı içinde geçen olaylar süssüz, düzyazı diliyle anlatır. Örneğin, genellikle bir mirasyedinin kadın ve içki âlemlerinde servetini tüketmesi tema'sını işleyen Tıfli Çelebi'nin hikâyeleri (*Hançerli Hanım*, *Sansar Mustafa, Kanlı Bektaş*, *Letaifname*) 17. yüzyıl İstanbul'unun esnaf çevresinde geçen ve gerçekçi bir havası olan hikâyelerdir. Gerçi bu hikâyelerde de sevgi vardır, ama bunlardaki sevgi idealize edilmiş romantik bir aşk değil, batakhaneler ve cinayetler atmosferi içinde yaşanan şehvettir daha çok. Kendi döneminin yaşamına yönelik bu çeşit meddah hikâyeleri, kurmacadan uzaklaşıp gözlemleneni yansıtmaya yaklaştığı oranda olay örgüsünü bir yana bırakarak 'hayattan bir dilim' sergilemeye kadar varabilir. Nitekim 19. yüzyılda taklide ağırlık veren meddah hikâyelerinde olay örgüsü ortadan kalkar ve hikâyeci, kentte gözlemlediği bir sahneyi (vapur yolculuğu ya da tramvaya binen bir kadın gibi) canlandırmaya çalışır.

İlk romancılarımız Avrupa romanını taklit eder, hatta toplumsal sorunlara değinen yapıtlar verirken, karşıt yönelişlerde olan meddah ve âşık hikâyelerinden yararlanmışlardır. Meddah hikâyelerinin üslup bakımından (Ahmet Mithat tarafından) nasıl sürdürüldüğü açıklanmıştır, ama yapıları bakımından birer romans olan âşık hikâyelerinin

ilk romancılarımız için oynadığı rolün önemi farkedilmemişe benziyor.

Romans sözcüğünden, Avrupa'da Ortaçağ'da soylu sınıfın meydana getirdiği şövalye edebiyatını kastetmiyor, sözcüğü daha geniş anlamıyla kullanıyorum. Yani idealize edilmiş kahramanlarıyla, bildik dünyadan biraz uzak bir dünyada geçen ve bir aşk ilişkisinin ağır bastığı bir öyküyü anlatan ve dolayısıyla gerçekçi olmayan bir anlatı türünü. Romans gerçek hayatın sorunlarına değinmeyen iyi vakit geçirtecek, eğlendirecek masalımsı bir anlatıdır diyebiliriz. Genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünü dile getiren romansın olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah beyazdırlar, ya iyi ya kötü.

Batı'da 2. yüzyılda Yunan'da ilk örneklerine rastlanan romansa bakacak olursak bunlarda tekrarlanan bir olay örgüsü tipi buluruz. İki sevgili şu ya da bu nedenle ayrı düşerler ve birbirlerini ararken her ikisinin de başından birtakım serüvenler geçer. Bazen kaçırılırlar, köle olarak satılırlar, hapsedilirler vb. Genç erkeğe göz koyan kadınlar, kıza göz koyan erkekler, ölümle burun buruna gelmeler okura heyecanlı dakikalar yaşatır. Ne var ki bütün bu güç durumlara karşın erkek de kız da namusunu korur, birbirlerine bağlılıklarını sürdürürler ve sonunda kavuşur evlenirler. Bu romansları inceleyen eleştirmenler de yapılarının ayrılık-tehlike-birleşme bölümlerinden meydana geldiğine dikkati çekmişlerdir.[3] Çok güzel iki gencin idealize edilmiş bu aşk öyküsünde sadakat en önemli erdem olur. Romanın Batı'daki gelişimi konumuzun dışında; ancak bilindiği gibi burjuva romanı 18. yüzyılda boy

gösterdiğinde ona hazırlık sağlayan anlatı türleri arasında Rönesans'ın ve 17. yüzyılın romansları da vardı ve romancı güncel yaşamı sergilerken bir olay örgüsü kurabilmek için romans kalıplarına da başvuruyordu. Hatta Northrope Frye'a göre romans büyük ölçüde gerçekçi romanın yapısının çekirdeğini de sağlamıştır ve romans kalıpları biraz şekil değiştirmiş olarak gerçekçi romanlara uydurulmuştur. Bundan ötürü hayal ürünü romans ile bildik bir dünyayı yansıtan roman arasındaki sınırı saptamak güç olur bazen. Belki bir yapıt için romans mı yoksa roman mı demek gerektiğini kolayca kestiremeyebiliriz. Bununla birlikte bu iki anlatı türünün uç noktalarındaki örneklerini alacak olursak aradaki fark çok daha açık olarak görülür. Romansın en uçtaki şekli, gerçeklikten iyice kopmuş, masala yakın bir anlatı iken, romanın en uçtaki şekli gerçekçiliğin 'hayattan bir dilim' noktasına kadar uzanır.[4]

Bizim âşık hikâyeleri de romans grubuna giren bir anlatı türüdür ve ilk romanlarımızda romansa özgü yapılarıyla varlıklarını belli ederler. Âşık hikâyelerinin yapısına dikkat edecek olursak bir olay örgüsü kalıbının (romans kalıbının) bu hikâyelerde tekrarlandığını söyleyebiliriz sanırım. Hikâye dört ana bölümden oluşur: 1) Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu. 2) Sevgililerin ayrı düşürülmesi. 3) Sevgililerin birbirlerine kavuşabilmek uğrunda verdikleri savaşım. 4) Evlilik ya da ölümle bitiş.

Birinci bölümde bir genç kızla delikanlının birbirlerine âşık oluşları anlatılır. Bunların arasındaki bağ, ya derviş gibi üstün

güçleri olan birinin işe karışması ile ya rüyalarında aşk kadehi içmeleriyle ya da buna benzer olağanüstü bir durumla kurulur. İkinci bölümde sevgililer ya ana babanın araya girmesi *(Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre)* ya rakip bir erkeğin kızı kaçırması *(Emrah ile Selvi)* ya erkeğin gurbete çıkması zorunluluğu *(Âşık Garip)* gibi bir nedenle ayrılırlar.

Üçüncü bölüm sevgililerin tekrar kavuşmak için aradaki engelleri ve güçlükleri aşmak yolunda verdikleri savaşımı sergiler. Genellikle genç erkek kendisinden kaçırılan kızın peşine düşer ya da gurbete çıkar, şu ya da bu şekilde, ölüm pahasına da olsa kıza kavuşma çabasını inatla sürdürür.

Dördüncü bölüm ya mutlulukla sonuçlanır ve iki sevgili evlenirler *(Âşık Garip)*, ya da ikisi birden ölürler *(Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber* vb.).

Romans yapısına göre kurulmuş bu hikâyeler doğal olarak bir aşk öyküsünü anlatırlar, ama sıradan bir aşk değildir bu. Gerek hikâyenin kahramanları gerekse işlenen aşk tema'sı idealize edilerek olağanüstü bir düzeye ulaştırılmıştır. Aşkın hiçbir engel ve güçlük karşısında yılmadan üstün geleceğini kanıtlayan bu hikâyelerde de sevgiliye bağlılık ve sonuna dek sürdürülen sadakat en önemli erdem olur, aşk da en büyük değer. Sevgililer sonunda birleşip mutluluğa ermekle sadakatlerinin ve bağlılıklarının ödülünü almış olurlar. Buna karşılık ölümle biten acılı hikâyelerde de aşk uğruna canlarını vermiş olanlar sadakatlerini sonuna dek sürdürmekle sevginin yüceliğini kanıtlamış olurlar. Onun içindir ki 'hak âşığı' denilen bu tür sevgililerin aşkı bir bakıma kutsal sayılır ve bir çeşit dokunulmazlığı vardır. Hikâyede bazen, kızı elde etmek isteyen

rakip, bunların hak âşığı olduğunu öğrendiği zaman kızı sevgilisine terk ederek aradan çekilir.

Bugün biliyoruz ki hayal gücü, bir yalın kurmaca metin yaratmaya girişiği zaman bilinmedik, görülmedik yeni bir kurgu yaratmak yerine belli kalıplar içinde dönüyor. Âşık hikâyelerinin bir kısmının gerçekten yaşamış bir âşığın yaşam öyküsünü dile getirdiği söylenir. Eğer öyleyse, hikâyelerin aynı olay örgüsü kalıbını tekrarlamaları, bir âşığın yaşamını öykülemek isteyen kişinin bunu nasıl belli bir kalıba dökme eğiliminde olduğunu kanıtlar.

Tanzimat döneminde Fransızcadan yapılan çeviriler arasında Yunan romanslarından Longos'un *Daphnis Kai Khloe*'si de var. 1873'de *Dafni ile Khloe'nin Hikâye-i Taaşşukları* adıyla Kâmil tarafından Türkçeye çevrilmiş.[5] Bu eski romansların kalıntılarının daha önceki yüzyıllarda Anadolu topraklarından ve Arapçaya yapılan çevirileri yolu ile bizim hikâye edebiyatımıza bir şeyler verip vermediğini bilmiyorum.[6] Araştırılmış bir konu değil bildiğim kadarıyla. Ama örneğin *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*'deki "Hoca Abdullah'ın İbretli Hikâyesi" ile Efesli Ksenophon'un *Efes İle İlgili Olaylar* veya *Habrakome ile Anthias'ın Aşkları* adlı romanslarında görülen benzer episodlar böyle bir olanağı akla getirmiyor değil.

Adı geçen romansda korsanlara esir düşerek ayrılan Habrakome ile Anthias'ın başlarından türlü serüvenler geçer. Habrakome bir ara Mısır'da ölüme mahkûm edilir ve çarmıha gerilir. Rüzgâr çarmıhı Nil Nehri'ne yuvarlar ve suların sürüklediği Habrakome'yi nöbetçi askerler görerek kurtarırlar. Öte yandan Anthias da Mısır'da haydutların eline düşmüş ve

ölüme mahkûm edilmiştir, ama başındaki nöbetçi ona âşık olur ve Anthias ölümden kurtulur, sonra köle olarak satılır. Tabii iki gencin kavuşması ile biter bu romans da.

Hoca Abdullah'ın hikâyesinde de Mısır sultanının odalıklarından Dürdane (sultan ile sevişmeyi reddetmiştir) ile Hoca Abdullah birlikte kaçmak isterlerken yakalanırlar. Genç adam bir çuvala konarak Nil'e atılır, ama boğulmaz; sular onu sürükler ve balıkçılar Abdullah'ı kurtarırlar. Dürdane de Anthias gibi ölümden kurtulur, çünkü onu Nil'e atmakla görevli cellatlar, gizlice bir esirciye satmayı tercih ederler. Tür lü serüvenlerden sonra Abdullah ile Dürdane evlenirler.

Bu benzer episodlar Yunan romanslarından Anadolu'da bir şeyler kaldığını gösterebilir, ama bu romansların kaynakları arasında Doğu edebiyatının da bulunması olasılığının ileri sürüldüğünü de unutmayalım.

Batı'da romans gibi kalıp (formül) edebiyatını inceleyenler göstermişlerdir ki evrensel diyebileceğimiz birtakım kalıplar çeşitli ülkelerde ve başka başka çağlarda karşımıza çıkıyor. Ancak kalıplar, yapıtların yazıldığı ülke ve çağın kendi kültür çevresinin oluşturduğu bir bağlam içine oturtuluyor. Başka bir deyişle kalıp pek değişmez ama içini dolduran malzeme ülke ve çağa uygun düşen kişilerden, örflerden, günahlardan vb. oluşur. Ayrı çağların ve ülkelerin edebiyatında bulduğumuz bu kalıpların neden tekrarlandığını kesin olarak bilmiyoruz. Sosyolojik, psikolojik ya da birden çok etkene bağlı çözümler getirilmeye çalışılıyor, ama girişilen bu çabalar üzerinde durmamız bizi konumuzdan uzaklaştıracağı için bu tartışmalı sorunu bir yana bırakabiliriz.

Ahmet Mithat ilk roman *Hasan Mellah'ı, Monte Cristo*'dan esinlenerek yazdığını söyler. Anlaşılan *Monte Cristo*'nun sürükleyici niteliğine imrenmişti yazarımız. Ne var ki, böyle bir roman yazmaya kalktığı zaman *Monte Cristo*'nun yapısını ve tema'sını almak yerine âşık hikâyelerinin yapısını, tema'sını ve kahramanlarını, bol serüvenli sürükleyici bir romana uygun bir biçimde kullandı. *Hasan Mellah*'ın gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası olduğunu kanıtlamak kolaydır.

Olay örgüsü kalıbı aynıdır ve sözünü ettiğimiz dört bölüme ayrılır. Yani, âşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşup evlenme.

Hasan ile Cuzella birbirlerine âşık olurlar. Kız zaten daha önce Hasan'ı resminden sevmiştir. Hasan da kızı görünce ona âşık olur ve âşık hikâyelerinde olduğu gibi birbirlerine sadık kalacaklarına, başkasına yar olmayacaklarına "âşıkâne" söz verirler. Kız Hıristiyan, Hasan Müslümandır; *Kerem ile Aslı*'da olduğu gibi. Âşık hikâyelerindeki sevgililerin başına gelen onların da başına gelir, ayrı düşerler. *Kerem ile Aslı*'da olduğu gibi kız kaçırılır. Ancak *Hasan Mellah*'da kızı kaçıran anası babası değil, *Emrah ile Selvi*'de olduğu gibi başka bir erkektir: Zengin Pavlos. Derken üçüncü bölüm başlar: Kovalamaca ve serüvenler. Bu tür romanslarda *(Hasan Mellah* gerçekte bir romanstır) baştaki ayrılık ile sondaki kavuşma bölümleri arasında yer alan serüvenlerin iki işlevi olsa gerek. Birincisi sevgililerin her türlü güçlük ve tehlikeye karşı ödün vermeyerek sözlerinde durduklarını kanıtlamak. Yani moral bir işlev. İkincisi kahramanları tehlikeli serüvenlere sokarak okura

heyecan verme işlevi. Çünkü bu tür romanslarda okur kahramanla tam özdeşleşir, tehlikeler karşısında onun adına korku duyar, ama bilir ki kahraman tehlikeden sıyrılacaktır. Ve bu bilişin verdiği rahatlıkla heyecanlı olayların içinden sürüklenip gitmek romansların ve serüven romanlarının çekiciliğini sağlar. Hasan da Fransa, İspanya, Fas, Mısır, İstanbul, Cezayir arasında dolaşır, sevgilisini arar ve sonunda kızı ve Pavlos'u Şam'da bulur. Böylece dördüncü bölüme geliriz.

Ahmet Mithat, Hasan ile Cuzella'nın karşılaşma sahnesini anlatırken yine âşık hikâyeleri vardır aklında. Bu hikâyelerin bazılarında iki sevgili karşılaşınca düşüp bayılırlar. Hatta *Selvi ve Emrah*'da bunların hak âşığı olup olmadıklarını sınamak için bayılıp bayılmayacaklarına bakılır, Ahmet Mithat ise sevgililerin bayılmasını gerçekçi bulmaz.

> Bu hikâyeyi yalnız hayalat-ı şairenin dalâleti ile [şairce hayallere uyarak] yazmış olsak Cuzella'yı Hasan'a gösterdiğimiz zaman Hasan'ı şarkadak düşürüp bayıltabilirdik. Kimse kolumuzu tutar, "Bunu niçin böyle yazıyorsun" der miydi? İhtimal ki sözün tabiat-ı cereyanını [bu yolda gidişini] muvafık bulurlardı.[7]

diyerek okurun alışık olduğu kalıbın bu parçasını bilerek kullanmadığını belirtir.

Hasan Mellah'ın tema'sı da âşık hikâyelerinde bulduğumuz yüceltilmiş sevgidir ve Ahmet Mithat bu çeşit bir sevginin gerçekte var olup olamayacağını tartışmak gereğini duyarken düşündüğü örnek *Kerem ile Aslı*'dır. Kurnaz Pavlos, Hasan'ı Cuzella'yı kovalamaktan vazgeçirmek için Mişle adlı yaşlı bir

Fransız'a para vermiştir. Paris'te bir salonda Hasan'ın da bulunduğu bir toplantıda ihtiyar Fransız aşk konusunu açar ve bunun gerçekte şehvetten başka bir şey olmadığını, sadakatin budalalık sayılacağını söyledikten sonra Hasan'ı etkilemek için, bir arkadaşının Fransızcaya çevirdiği *Kerem ile Aslı* hikâyesine değinerek şöyle bitirir konuşmasını:

> Kerem namında bir âşık varmış. Aslı namında bir maşukasını [sevgilisini] babası kendisinden kaçırdığı için, o da arkasına düşmüş. Maşukası kaçmış o takib eylemiş. Âdeta herif dünyayı dönüp dolaşmış. Nihayet karnında gaz madeni mi varmış ne imiş? Bir gün ateş alıp cayır cayır yanmış. Nasıl? Aşk gayretinde bulunanlar artık bu Kerem Ağa'yı (...) kim bilir ne kadar tahsin ve takdis ederler [beğenirler]. Ben ne dedim? Hay ahmak budala hay! Dünyada karı kıtlığına kıran mı girdi ki, bir karının arkası sıra dünyayı dolaşmağı göze aldırdın (s.211).

Ahmet Mithat'a göre Hasan da başka bir Kerem besbelli ve *Hasan Mellah* yeni bir *Kerem ve Aslı* hikâyesi.

Yazarımız böylesine yüce bir sevginin gerçekçi olup olmadığı sorunu üzerinde dururken aşka inanmayanların görüşüne yer vermekle kalmaz, sorunu kendi deneyimlerine dayanarak çözmek ister. Araya girerken yazar olarak kendinden ve diğer yazılarından söz etmekte sakınca görmeyen Ahmet Mithat'ın, aşağıdaki parçayla araya girişini, uzunluğuna rağmen alıntılıyorum, çünkü hem anlatıcı olarak kendisiyle okur arasında kurduğu yakınlığa iyi bir örnek teşkil ediyor hem de yüceltilmiş aşk konusu üzerindeki düşüncelerini anlatıyor.

Ayrıca *Hasan Mellah*'ın içine yerleştirilmiş diğer aşk hikâyelerinin işlevine de ışık tutuyor bence.

> Şimdi siz bana sorarsınız ki insan alâka eylediği bir kızın aşkından bütün bütün vazgeçebilir mi? Bak ben bu bapda [konuda] ihtiyar Alfons ile hemfikir [aynı fikirde] olamam. Hele Paris'de Mişle'nin bu bapta arz eylediği fikri hiç tasvib edemem ya! Ama bu bapda bildiğim bir şey mi vardır? Hayır. Zaten benim dünyada hissiyatımdan [duygularımdan] başka bildiğim hiçbir şey yoktur. (...) Âlemde başından aşk geçmemiş kaç kişi bulabilirsiniz? Hele benden beş on kadarı geldi geçti (...) İnsan (...) sevmek ister, sevilmek ister. Bu muaşakayı [sevişmeyi] unutmak mutasevver değildir [düşünülemez]. Bin yıl sonra hatıra gelse yüreğinin cızladığını duyar. Lâkin bir kere kendisini bir âfetin pençesine kaptırmış olan insan ilaherel ömür [ömrünün sonuna dek] o pençenin mağlubu ola gitmez. Bunun gibi nice pençeler insanın yüreğini tiftik tiftik eder. Hangisi daha galib gelirse yürek onun zebunu [esiri] olur.
>
> İşte benim ilm-ü hissim, tecrübem budur. Ama bana hercai meşreb [gelgeç gönüllü] diyeceklermiş. Varsınlar desin ler. Yalnız yalancı demezler ya. Ben hissimi doğrudan doğruya yazdım. Hiçbir şey ketmetmedim [saklamadım]. Eğer yalancılığı mübah [zararsız] addetmiş olsa idim kendimi o kadar sadık-ı aşk gösterirdim ki, bu yolda feday-ı can [can vermenin] hiç olduğunu temin edebilirdim (s.301).

Ama Ahmet Mithat'a göre insanın sevgilisine ya da karısına sadık kalması gerekirse de, bir başkasına gönül verip vermemesi elinde olamaz. Elde olan, duygularına kapılarak

sevgilisini ya da karısını aldatıp aldatmamaktır. Biri duygu, biri ödev meselesidir.

> His efendim his! O vazife ile değil bir cebbarın [zorbanın] emri ile bile tebeddül edemez [değişemez]. Vazife işin yalnız fiiliyatını [uygulanmasını] menedebilir (s.302).

Hasan Mellah'da Ahmet Mithat'ın içiçe hikâye tekniğini kullandığını Kenan Akyüz dilini sadeleştirdiği romana yazdığı "Önsöz"de işaret etmiştir.[8]

Yalnız belirtmek gerekir ki bu hikâyelerin tema'sı da *Hasan Mellah*'ın tema'sıdır ve Cuzella ile Hasan'ın aşkına koşut durumları ve farklı davranışları ortaya koymak gibi bir işlevleri vardır romanda.

Mösyö İliya ile karısı da ayrı düşmüşlerdir ve kadın sonuna kadar kocasına sadık kalmışken bir gün bir an için duygularına kapılır, kocasını aldatır, sonra da kendinden iğrenerek intihar eder.

Madam İliya duygularına egemen olamayan, verdiği sözü tutamayan kadındır. İkinci hikâye Timur Bey ile Esma'nın öyküsüdür. Onların da evlenmelerine Timur Bey'in babası karşı çıkmış, kız kaçırılmış, esir olarak satılmıştır. Ama, Esma da Timur Bey de yeniden birbirlerini bulmak için her şe yi yapmış, verdikleri sözü tutmuşlardır. Sonunda evlenirler. Esma, Madam İliya'nın tersine, esir olarak satıldığı halde, direnmiş, namusunu korumuş bir kadın. Hasan ile Cuzella'nın öyküsü ikisinin arasında bir yer tutar. Şöyle ki, Hasan Cuzella'ya olan sonsuz aşkına rağmen bir ara Esma'ya kaptırır gönlünü ve onunla yatmak ister; Cuzella'ya verdiği sözü bozacak olur.

Ancak Esma'nın başına gelenleri ve Timur Bey'e bağlılığını öğrenince yaptığından utanır, kızı kendisine kardeş bilir ve sonra Timur Bey ile evlenmesini de sağlar. Hasan, Cuzella'dan sonra başkasına gönül vermiş (Ahmet Mithat'ın işin his tarafı dediği, insanın elinde olmayan bir şey), ama duygularına yenik düşecekken kendini toparlamış ve ödevini yerine getirmiş bir adam. Böylece üç hikâye aynı durumdaki insanların üç ayrı davranışını örneklendirir.

Romanın kahramanı Hasan saz çalarak diyar diyar dolaşan bir âşık değildir elbet. Ama o da yüceltilmiş bir kişidir. Çok güzel, sevimli ve dürüst olduktan başka iyi bir denizci, akıllı, becerikli ve her bakımdan erdemlidir. Bu modern Kerem'i Ahmet Mithat bir şirketin ortağı yapar. Hasan yalnızca kaçırılan sevgilisini bulmak ve babasını öldürenlerden intikam almakla kalmaz, aynı zamanda şirketteki hisselerini de artırır. Çünkü Ahmet Mithat'a göre ideal bir erkekte, sermayesini akıllıca kullanmak önemli bir meziyettir.

Romans türünde önemli olan olay örgüsüdür ve bir serüvenden diğerine koşan romans kişilerinin psikolojik çözümlemesi üzerinde durulmaz. Kişilerin davranışı, psikolojileri gerçek hayattaki insanınkine pek uymayabilir de. Bir bakışta delice âşık olurlar örneğin. Ama Ahmet Mithat âşık hikâyelerini gerçekliğe yönelik bir doğrultuda değiştirerek bir Batı romanına dönüştürmek istediği için, kişilerin davranışını psikolojik gerçeklikle elinden geldiğince bağdaştırmaya, insan tabiatı üzerinde bilgi vermeye çalışır.

Şimdi, okuyucular hikâyeyi merak edip, alt tarafını öğrenmek için acele ederlerse de, der

> bizim maksadımız yalnız masal söylemek olmadığından ve adına “insan” denilen ve mahiyeti hâlâ meçhul bulunan beş on okka et ve kemik içine (... Tanrının) ne gibi hisler yerleştirmiş olduğunu dahi aramak maksadımız cümlesinde [arasında] bulunduğundan buracıkta zimam-ı hürriyetimizi [hürriyetimizin dizginlerini] kendi elimize vermelerini rica ederiz (s.405).

Korsanların eline düşmüş olan Hasan hırsızlık için bir eve girmek zorunda kalıp da Cuzella’nın yatak odasında kızla karşılaşınca birkaç dakika içinde birbirlerine âşık olurlar. Cuzella daha önceden Hasan’ı resminden sevmiştir zaten. Geleneğe uygundur bu durum, ama Ahmet Mithat bu motifi kullanırken okura döner ve bu koşullar altında Hasan ile Cuzella’nın âşık oluvermelerinin doğal sayılabileceği yolunda savunur kendini. Yine, örneğin, romanın sonlarında, Hasan yıllarca aradığı Cuzella’yı pencerede gördüğü zaman bayılmaz, sakindir ve bakar alık alık. Bu kez Ahmet Mithat Hasan’ı bayıltmadığı ve gelenekten ayrıldığı için psikolojik açıklamalara girmek gereğini duyar.

Ahmet Mithat’ın *Hasan Mellah*’ı yazarken âşık hikâyelerinin olay örgüsü tipine, tema’sına ve âşık kahramanlar anlayışına sadık kaldığı yeterince kanıtlanmıştır sanırım. Yukarıda dediğimiz gibi kalıplar değişmiyor, ama yazarımız bunları kendi kültür çevresinin gereklerine göre kullanıyor.

Hasan Mellah gibi romans türüne giren yapıtlar, gerçekliğe, toplumsal sorunlara değil de eğlendirmeye yönelik olduğu için heyecan verici olaylar birbirini izlerken okur “şimdi ne olacak?” sorusunu sorarak bir serüvenden öbürüne geçer.

“Yapıt, anlattığı dünya hakkında ne gibi görüş ler dile getiriyor?” çeşitinden, yani yapıtın anlamı ile ilgili bir soru sormaz. Romansta “eden bulur” ilkesine uyularak kıssadan hisse çıkarmak gibi bir yarar güdülebilirse de gerçek dünyada gözlemlemediğimiz bir adalet dağıtımıdır bu. Ahmet Mithat da *Hasan Mellah*’ın son sayfalarında kıssadan hisse çıkarılabileceğine işaret ederse de, romans öğelerinin egemen olduğu bu yapıtta moral sorun son derece yüzeyseldir. Çünkü romansta kişiler gerçek hayatta olduğu gibi iyi ve kötü yanları bulunan insanlardan farklı olarak ya tümden iyi ya da tümden kötüdürler. Bu durumda ahlaksal sorun basite indirgenmiş olur. Ahmet Mithat eğitici olmak kaygusu ile her ne kadar olayların geçtiği yerler hakkında tarih ve coğrafya bilgisi vererek okurun kültürünü artırmak isterse de *Hasan Mellah* her şeyden önce iyi vakit geçirtmek için yazılmış bir romansdır ve bu bakımdan ‘kaçış’ edebiyatı içinde alır yerini.

Hasan Mellah’ın âşık hikâyelerinden geldiğini belirtmekten amacım yalnızca *Hasan Mellah*’ın türünü ve özelliklerini saptamak değil, aynı zamanda bizdeki ilk roman denemelerinde geleneksel hikâyemizin ne oranda sürdürüldüğünü araştırmak.

Bu nedenle ilk romancılarımızdan birkaçının daha yapıtlarına göz atarak, *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fıtnat, İntibah, Sergüzeşt* ve *Zehra*’nın gerek olay örgüsü gerekse roman kişileri bakımından geleneksel hikâyemizle olan göbek bağlarını saptamak ilginç olacaktır. Göstermeye çalışacağım ki bu romanlar ya âşık hikâyeleri ya da meddah hikâyeleri kalıpları üzerine kurulmuşlardır ve yine bu hikâyelerden alınmış, karşıt

iki kadın tipi sergilerler. Bu iki tipten birincisine “kurban tipi”, ikincisine de “ölümcül kadın tipi” diyebiliriz. Ayrı iki tür romanda buluruz bunları. Kurban tipi aşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza. Ölümcül kadın ise, cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür. Kurban tipinin değişik bir versiyonu bu ikinci grupta da yer alır, ama ikinci derecede bir karakter, yani ölümcül kadının rakibi olarak. Kurban tipiyle başlayalım.

Tanzimat, imparatorluğun gerilemesine karşı bir çare olarak düşünülen Batılılaşma hareketi olduğu için toplumda kadının yeri konusu da bu hareketten doğal olarak etkilenecekti. Ataerkil ve Müslüman Osmanlı toplumunda, bilindiği gibi, kadın hakları yok denecek kadar azdı. Kız çocukların öğrenimi mahalle okullarında başlar ve biterdi. Evlenmede kadın söz sahibi değildi; evlilik yasaları da onun aleyhineydi. Erkek istediği zaman karısını boşayabilir ya da birden fazla kadın alabilirdi.

Tanzimat dönemi romancılarımız, yapıtlarını, imparatorluğun geri kalmışlığının nedenlerini ortadan kaldırmak ve böylece uygarlaşmayı sağlamak yolunda bir araç olarak kullandıkları için, uygar olmayan görücü usulüyle evlenmenin neden olduğu mutsuzluklara dikkati çekmek isterken kurban tipi diyebileceğimiz bir roman tipi yarattılar.

Şemsettin Sami’nin, ilk Türk romanı sayılan *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fıtnat*’ı tefrika edileceği zaman, 18 Kasım 1872 tarihli *Basiret*

gazetesinde “emr-i izdivaç ve ahlaka dair” ibret alınacak bir hikâye olarak tanıtılmıştı.[9]

Görücü usulüyle kız evlendirmeyi eleştiren bu romanın da olay örgüsünü inceleyecek olursak temelde yine aşk hikâyelerinin kalıbını ve kişilerini buluruz. Fıtnat üvey babasının yanında son derece kapalı bir hayat yaşayan masum bir genç kızdır. Evden dışarı çıkmaz, sabahtan akşama kadar odasında nakış işler. Bir kız arkadaşı bile olmayan Fıtnat bir gün pencereden bakarken sokakta Tal’at’ı görür. Tal’at da onu. ilk bakışta âşık olurlar birbirlerine. Oğlan, kız kıyafetinde güya nakış öğrenmek üzere Fıtnat’ı ziyaret etmeye başlar. Ne ki Fıtnat’ın üvey babası kızı başka bir adama verince iki sevgili ayrı düşerler. Fıtnat sevgilisine ihanet etmemek için kocasına direnirse de çaresiz kalınca kendine kıymayı tercih eder. Fıtnat’ı götürüldüğü evde bulmaya gelen Tal’at da durumu görünce kederinden ölür.

Çok güzel bir kızla çok güzel bir gencin âşık olmalarının, ayrılmalarının ve sadakatlerinin birlikte ölümle biten bu öyküsü, sözünü ettiğimiz âşık hikâyelerinin yapısına göre kurulmuş ve romans motifleriyle işlenmiş bir roman denemesidir.

İkinci bir yapıt olarak Ahmet Mithat’ın romana yakın uzun hikâyesi *Teehhül*’e bir göz atarsak yine benzer durumlardaki benzer kişilere rastlarız. Birbirini seven iki genci, aileleri kendi uygun gördükleri kişilerle evlendirirler ve bunun üzerine iki genç de intihar eder.

“Türk romanının Romantizmden Realizme geçişi”ni açıkça gösteren bir roman olarak tanınan, Samipaşazade Sezai’nin

Sergüzeşt'inde (1889) "vaka gözlem ürünüdür" deniyor:[10] Ama olayları İstanbul'un gündelik hayatı içinde geçen ve esaret sorununa eğildiği için tezli diyebileceğimiz bu romanın da olay örgüsüne bakacak olursak, yazarın (belki farkında olmayarak) yine âşık hikâyelerinin kalıbını ve tiplerini kullandığını görürüz.

Romanın kahramanı Dilber'in çocukluk döneminde bir esir olarak çektiklerinin anlatıldığı bir giriş bölümünden sonra Dilber ile çalıştığı evin genç oğlu Celal arasında doğan aşkla kalıbın birinci bölümü başlar. Birbirlerine sadık kalacaklarına yemin ederler. Sonra kalıbın ikinci bölümüne geliriz. Oğlanın anası babası araya girer, kızı gizlice satarlar ve böylece ayrı düşer sevgililer. Üçüncü bölüm kızın esirci tarafından tekrar cariye olarak satılıp Mısır'a götürüldüğü ve Celal'in onu bulmak için peşine düştüğü bölümdür. Kız da erkek de sonuna kadar sürdürürler sadakatlerini. Celal üzüntüsünden beyin hummasına tutulur; ölecektir belki de. Dilber ise Fıtnat'ın yaptığını yapar: Sözünü tutar ve sahibinin yatağına girmektense intihar ederek sadakatini kanıtlar.

Bu romanlarda erkek kahramanın da yaşamı genç yaşta ölümle noktalandığı için onlar da kurban rolündedirler. Bununla birlikte yazarlarımız yapıtlarına kahraman olarak kızları seçiyorlardı, çünkü toplumda asıl aşağılayıcı durumda olan ve fikri sorulmadan evlendirilen onlardı.

Şimdi kurban tipinin bazı özelliklerine işaret edebiliriz. Bu genç kızlar ana baba sözünden çıkmayan, erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı bakirelerdir. Otoriteye baş

kaldırmaktansa, sevgililerine sadakatlerini kanıtlamak için ölümü tercih ederler. Sözgelimi, şöyle tanıtılır okura Fıtnat:

> "Fıtnat Hanım gayetle halim (yumuşak başlı) olup hiddet ve gazabın ne olduğunu bilmezdi. Nezâket ve letâfet ona mahsus şeyler (..) Ahlâkını uzun uzadıya tarif etmektense Hacı baba gibi (...) bir adamla imtizaç edip merkumu (adı geçeni) hiçbir vakit gücendirmediğini ve emr-ü tenbihi haricinde ebedî (hiçbir vakit) hareket etmediğini zikretmekle kifayet etsek daha iyi olur."[11]

Ana baba tarafından düzenlenen ve görücü usulü ile gerçekleştirilen evliliklerin acı sonuçlarına örnekler vermek amacıyla yazıldıklarına kuşku olmayan bu romanlarda, çatışma, bireysel aşkla toplum gelenekleri arasında yer alır ve toplumu temsil eden ana baba öykünün kötü kişisi işlevini üstlenir. Genç kız da, bu çatışmada kendini aşk için feda etmeye yazgılı kurban işlevini.

Tanzimat romanında göze çarpan ikinci kadın tipi "ölümcül kadın"dır ve Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Mehpeyker ölümcül kadının prototipi sayılabilir. Bu romanda, genç, tecrübesiz ve saf Ali Bey, hafif bir kadın olan Mehpeyker'e tutulur ve onun âşığı olur. Mehpeyker de onu sevmektedir. Ne var ki Ali Bey kadının kendisini aldattığı sanısına kapılınca onu bırakır ve evindeki güzel cariye Dilaşup ile evlenir. Kıskançlıktan deliye dönen Mehpeyker öç almak için planlar kurar ve ve Dilaşup'un başkalarıyla ilişkisi olduğuna Ali Bey'i inandırmakla kalmaz, evden kovulan Dilaşup'u da, fahişe yapmak amacıyla, satın almayı başarır. Ali Bey içkiye düşer,

hem ahlaksal hem ekonomik yönden yokuş aşağı yuvarlanmaya başlar. Kocasına sadakatinden ve sevgisinden bir şey yitirmemiş olan Dilaşup, Ali Bey'i öldürmek üzere kurulan bir tuzağı ona haber verir, ama bu arada Ali Bey yerine yanlışlıkla o öldürülür. Bunun üzerine Ali Bey Mehpeyker'i vurur, kendisi de hapiste ölür.

Söylediğim gibi, Mehpeyker'e kıskançlık yüzünden çılgına dönen ve Machiavel'ci entrikalarla gerek sevdiği adamın gerekse rakibesinin mahvını hazırlayan ölümcül kadının prototipi olarak bakabiliriz. Düşmanı olduğu kadın ise, Dilaşup gibi, kurban tipinin başka bir çeşididir. Birinci grup romanlarda bu tip toplumun kurbanıyken, ikinci grup romanlarda ölümcül kadının kurbanı olur.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) adlı yapıtın da durumun *İntibah*'takinden çok farklı olduğu söylenemez... Bu romanda da, kibar bir fahişe olan Arife sevdiği adamdan ve rakibesinden öç almak için korkunç dolaplar çevirir ve hiç değilse bir süre için ve bir dereceye kadar başarılı olur.

Nabizade Nazım'ın, yine kıskanç bir kadının öç alması tema'sı üzerine kurulmuş *Zehra*'sında (1896), ilk bakışta farkedilmese de, benzer ilişkiler ağı gündemdedir. Suphi, karısı Zehra'yı bırakarak evdeki cariye kız Sırrıcemal ile evlenir. Zehra kendisi, öbür ölümcül kadınlar gibi bir fahişe değildir, ama öç almak için bu tür bir Rum kadınından yararlanır. Suphi'yi baştan çıkarması için kadına para verir ve amacına erişir. Urani'ye tutulan Suphi evini terkedince Sırrıcemal intihar eder. Suphi ise varını yoğunu Urani'ye harcayarak parasız kalır ve üstelik kadın tarafından kovulunca hem kadını, hem de kadının

yeni sevgilisini öldürerek katil de olur sonunda ve Trablusgarp'a sürülür.

Verdiğimiz örnekler, Türk romanının ilk yirmi beş yılındaki belli başlı yapıtlara bir göz atıldığında, biri melek, biri şeytan, biri aşk için ölen, biri aşk için öldüren iki karşıt tipin en sık işlenen kadın kahramanlar olduğunu göstermeye yeter herhalde. Dikkati çeken yalnız bu kadın karakterlerin kalbur üstü tüm yazarlar tarafından kullanılması değil, bu tür romanların değişmez bir ilişkiler ağı üzerine kurulmuş olmasıdır. Kurban tipine dayanan birinci grup romanlarda birbirini seven bir erkek ile bir kız ve onları ayırarak ölüme yollayan ana baba vardır. İkinci grup romanlarda ise kibar bir fahişe ile onun sevdiği erkek ve bir de erkeğin karısı oluşturur üçgeni.

Fransız romanını taklit ile başlayan bu yazarlarımız, Batı romanının tiplerini ve kalıplarını mı kullandılar? Batı'da kurban (victim) tipi de vardı, ölümcül kadın (femme fatal) tipi de. Bununla birlikte bizde, sözünü ettiğimiz kadın tiplerinin hiçbiri Batı'dan gelmez, çünkü toplumsal koşullar başkadır.

Batı'daki kurban tipi genellikle, zengin bir erkek tarafından baştan çıkarılıp sonra korkunç kaderine terkedilmiş masum bir kızdır (Samuel Richardson'un Clarissa'sı, Thomas Hardy'nin Tess'i, Goethe'nin Margaret'i, Hawthone'un Hester Prynne'i gibi). Bu tip bizim romanımızda yer alamazdı, çünkü İslâm toplumundaki kaç göç bir erkeğe bir aile kızıyla flört etmek ve onu baştan çıkarmak olanağını tanımazdı. Onun için Tanzimat romanında kızları, kadınları baştan çıkaran çapkın erkek

karakterler de yoktur. Bizdeki kurban tipinin kaynağını Batı romanında değil âşık hikâyelerinde aramak daha doğru olur. Sevişen iki gencin ve onları ayırarak ölümlerine neden olan ana babanın öyküsünü, *Kerem ile Aslı*, *Arzu ile Kamber* gibi halk hikâyelerinde buluruz.

Ölümcül kadın tipine gelince, Batı edebiyatında Clymnestra, Cleopatra ve Carmen gibi bu kategoriye giren ünlü karakterler çoktur ve bu karakterlerin arketipi, Adem'e elmayı yediren Havva'ya kadar götürülmüştür. Ne ki bizdekilerin kaynağı bunlar da olmamıştır. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabında *İntibah* ile *Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi* arasındaki benzerlikleri yakalamıştı. Öyleyse tereddüt etmeden iddia edebiliriz ki Mehpeyker kategorisine giren diğer ölümcül kadınların kökeni, Hançerli Hanım hikâyesini de içeren, 17. yüzyıla ait bir grup meddah hikâyesinde yatar. Bu hikâyelerde de bir fahişe tutulduğu adamı ve onun kendisine tercih ettiği kızı mahvetmek için şeytanca planlar kurarak öç almaya çalışır.

İlk romancılarımızın kişilerini seçerken ve bunlara uygun bir öykü tasarlarken kendi halk hikâyelerine dönmeleri biraz da zorunluydu, çünkü Batı romanlarındakine benzer kadın erkek ilişkilerine oturtulmuş bir aşk serüveni, o dö nem Türk toplumunda geçen bir öyküye konu olamazdı. Genç bir kızın bir erkekle görüşmesi, arkadaşlık etmesi ne kadar imkânsız ise evli bir kadının da, Fransız toplumunda olduğu gibi aşk serüvenleri yaşaması o kadar imkânsızdı. Bu koşullar altında, yazarlarımızın, çok iyi bildikleri eski halk hikâyelerinden, bilinçli ya da bilinçsiz, yararlanmalarını doğal karşılamak gerekir. Ancak daha önce de söylediğimiz gibi alınan kalıplar ve

kişiler yazarın çağındaki kültür çevresinin oluşturduğu bağlama uydurulmuştur. Romanın, eski hikâyelerdeki, doğa yasalarına aykırı olaylardan ve doğaüstü güçlere sahip kişilerden arınmış olması, ilk yazarlarımız için belki en önemli noktaydı. Namık Kemal'in *Mukaddeme-i Celâl*'de söylediği gibi "güzaran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan bir vakayı (...) tasvir" eden, yani "olmuş" değilse de "olabilir olan"ı anlatan bir olay örgüsünü tasarlayıp öykülemeye giriştiklerinde hayal güçleri belli kalıplara yöneltti onları.

Öyleyse Batı'dan aldıkları roman türüne örnekler vermeye çalışan ilk yazarlarımızın, ister eğlendirici, ister öğretici, ister gerçekçi, ister romantik türde yazsınlar, geleneksel Türk hikâyelerinin yapısını ve kişilerin, kendi çağlarındaki okurların kabul edebilecekleri bir roman dünyasına aktarmakla işe başladıklarını söylemek yanlış olmaz sanırım.

1 *Folklor ve Edebiyat*, Adam Yayınları, 1982, cilt I, s.310, 312.
2 Bkz. *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınevi, 1978, s.35-40.
3 Bkz. R. Scholes and Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford, 1971, s.68-69, 228.
4 Bkz. Northrope Frye, *The Secular Scripture*, Harvard Univ. Press, 1976, s.37.
5 Bkz. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, s.41.
6 Öyle anlaşılıyor ki bu romanlar Arapçaya çevrilmişti. "... Müslüman muharrirler, ilk zamanlardan itibaren, edebi bir kıymeti olan ve onlara dışarıdan gelen hikâyelere aşina oldular. Bunlar Yunan romanları tercümeleri ile Acem ve Hint hikâyeleri idi," *İslâm Ansiklopedisi*, "Hikâye" maddesi.
7 *Hasan Mellah,* 1874, s.405-406.
8 *Denizci Hasan*, Hasan Mellah, Bin Temel Eser, 1975, s.XV-XVI.
9 Bkz. Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*, baskıya hazırlayan Doç. Dr. Sedat Yüksel, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1964, s.IV.
10 Bkz. Cevdet Kudret, *Türk Romanında Hikâye ve Roman*, Varlık Yayınları, 1965, cilt I, s.97-98.
11 Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*, s.31.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELÂTUN BEY İLE RAKIM EFENDİ

Hasan Mellah, belirtmeye çalıştığım gibi, temel amacı eğlendirme olan bir aşk serüveniydi. Onun için, romanı, eğitmeye yarayacak bir araç sayan Ahmet Mithat'ın sonradan daha başka tür romanlara yönelmesi doğaldı. Üstelik *Hasan Mellah, Monte Cristo* gibi okuru hayretlere düşüren serüvenler üzerine oturtulmuş bir romandı ve zevki gelişmiş kişilerce ilkel sayılacaktı. Nitekim Ahmet Mithat *Hasan Mellah*'dan on beş yıl sonra yazdığı *Nedamet mi? Heyhat!*'ın (1888) önsözünde, Türkiye'de roman anlayışının geliştiğini ve artık *Monte Cristo* gibi olasılığı çok kuşkulu olaylara, rastlantılara, abartmalara dayanan ve bu bakımdan dev, peri masallarını andıran romanlardan zevk alınamayacağını söyler. Romanın daha gerçekçi ve yararlı olması gerektiği inancındadır. Bu düşüncesini her zaman uyguladığı söylenemezse de *Hasan Mellah*'dan sonra *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* (1876), *Yeryüzünde Bir Melek* (1879), *Henüz Onyedi Yaşında* (1880) gibi toplumsal sorunlara değinen romanlar da yazmıştı ve *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* bunların en ilgincidir kanımca. Ama roman sanatı bakımından en iyisi olduğun dan değil. Bu romanı ilginç saymamın iki nedeni var. Birincisi, Batılılaşma sorununu alafranga züppe tipini sergileyerek ele alırken, Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi ilk işleyen roman olması. Bu tipin geçirdiği gelişim ilginçtir, çünkü Felâtun, Bihruz ve Meftun aynı kalıptan çıkmış gibi görünürlerse de, aslında farklı züppelerdir ve daha önemlisi bu tip 1920'lere

kadar izlendiğinde Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarındaki Batı hayranı yozlaşmış alafranga insanların Tanzimat'takilerden büsbütün farklı oldukları görülür. Böylece politik ve ekonomik koşulların değişmesi sonucu yeni bir alafranga tipin oluşumunu ve yazarların aşırı Batılılaşma sorununa yaklaşımlarının ideolojik bakımdan nasıl geliştiğini gözlemek olanağını buluruz.

Felâtun Bey ile Rakım Efendi'yi ilginç bulmamın ikinci nedeni, Batılılaşma sorununun Türk romanının kişilerini, kuruluşunu belirlemekte nasıl bir rol oynadığına, aşırı da olsa (daha doğrusu aşırılığından ötürü) iyi bir örnek oluşturması.

Felâtun Bey ile Rakım Efendi daha çok Felâtun Bey tipi dolayısıyla tanınırsa da, yazarın gerçek amacı züppe tipiyle alay etmektir diyemeyiz, çünkü züppenin kılık kıyafetini, alafrangalığa özenti davranışlarını, gülünçlüğünü ortaya koymak amacı ikinci planda kalır romanda. Ahmet Mithat'ın ortaya koyduğu temel karşıtlık Felâtun Bey ile Rakım Efendi'nin temsil ettikleri tembellik ve israf ile çalışkanlık ve tutumluluk arasındadır. Yazarın gözünde Batılılaşmanın beraberinde getirdiği tüketim ekonomisine kendini kaptıranlara en iyi örnek, Batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan züppe tipi olduğu için, romanda müsrif adam, aynı zamanda alafranga züppeyi temsil eden Felâtun olur. Ahmet Mithat Batılılaşmayı yanlış anlayan Felâtun Bey'in karşısında doğru anlayan Rakım Efendi'yi koyarak, kendisi için az çok ideal sayabileceğimiz bir Osmanlı Efendisi çizer. Romanda Felâtun'dan çok üstünde durulan Rakım Efendi para işlerinde dikkatli, çalışarak başarı kazanan,

fakirden durumunu düzeltebilen adamdır. Rakım'ın biraz da Ahmet Mithat'ın kendisi olduğunu unutmayalım.

Ticaret ve sanayi alanında Avrupalıları taklit etmemiz gerektiğine inanan yazarımız ekonomi kuramlarını ilk inceleyen düşünürlerimizdendir. *Hall-ül-Ukad* (1889) adlı yapıtında liberalizmin Türk ekonomisinin yararına olmayacağını, sanayimizin yıkılmaması için himayecilik sistemini uygulamanın doğru olacağını söylüyor.[1] Ahmet Mithat Türkler'in ticaret anlayışında Avrupalılardan çok gerilerde kaldığını, iş hayatında tembel olduklarını, ticaret ve sanayide ilerlemeyi pek akıllarına getirmediklerini, aydınların devlet memurluğundan başka bir geçim yolu düşünmediklerini görerek, romanlarında ve yazılarında bu konuda Batı'nın üstünlüğünü vurgulamak, okurlarını uyarmak, onlara ticaretin, sanayinin ve genellikle çalışmanın hem saygıdeğer hem de kazançlı bir uğraş olduğunu telkin etmek ister. Özel teşebbüs çabasıyla ticarette başarıya ulaşan kişileri okura örnek olarak sunar. *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de de müsrif mirasyedi Felâtun Bey ile çalışkan ve hesaplı Rakım Efendi'nin bu tutumları sonucu, birinin nasıl battığını, diğerinin de nasıl başarıya ulaştığına tanık olur ve ekonomik bakımdan birbirinin karşıtı olan bu iki tutumu değerlendirmeye yöneliriz.

Bu iki adamı karşılaştırmak amacı yapıtın kurgusunu da belirler. Romanın olaylarını dizerken basit bir yönteme başvurur Ahmet Mithat. Felâtun ile Rakım'ı benzer durumlar ve olaylar içine yerleştirerek aralarındaki farkı belirtmek yöntemidir bu.

İlk önce Felâtun'un "alafranga meşrep" babası tarafından nasıl yarım yamalak bir eğitimle, eğlenceye, alafranga tarz yaşama düşkün, tembel bir adam olarak yetiştirildiği; sonra Rakım'ın, fakir annesi ve Fedai tarafından nasıl büyük fedakârlıklarla büyütülüp okutulduğunu anlatılır. Rakım, mantık, fıkıh, Farisi, Fransızca, kimya, coğrafya, tarih gibi alanlarda bilgi sahibi, ciddi, akıllı bir genç olarak yetişir. Romancı, Felâtun ile Rakım'ı okura böylece tanıttıktan sonra, onları çeşitli vesilelerle karşılaştırma olanaklarını sağlar. Bir İngiliz ailesinin dostu olur her ikisi de. Ailenin kızlarına Türkçe ders veren Rakım ile onları ziyarete gelen Felâtun'u İngiliz ailesinin yanında izleriz. Örneğin Türkçe konusunda bir tartışma yapılır ve Felâtun'un cahilliği ortaya çıkar. İkisi de ayrı ayrı bu İngiliz ailesiyle Ada açıklarına doğru sandal gezintisi yaparlar. Felâtun korkaklığı nedeniyle eğlence konusu olurken, Rakım iyi bir denizci olduğunu kanıtlar vb. Rakım İngiliz ailesinin sevgisini ve saygısını kazanır. Hatta kızlardan biri Rakım'a aşkından verem bile olur. Felâtun ise İngilizlerin aşçı kadınına sulanmak gibi edepsizlikler sonucu evlerinden kovulur. Felâtun ölen babasının mirasına konduktan sonra iki genç adam arasında yapılan karşılaştırma daha çok ekonomik tutum bakımındandır. Metres konusunda örneğin, Felâtun'un da Rakım'ın da birer Fransız metresi var. Felâtun'unki şarkıcı bir aktris, Rakım'ınki bir piyano hocası. Birincisi, gözü parada, Felâtun'a hiçbir bağlılığı olmayan, hileli kumarda onu yoldurmaya çalışan profesyonel bir erkek avcısı. İkincisi Rakım'ı seven, ondan para beklemeyen (zaten Rakım'da para yedirecek göz nerede?), gerçek bir dost.

Yazar bu iki genci kısa bir tiyatro bahsinde karşılaştırır. Felâtun hafif kadınların locasında “kahkahalarla kihkihlerle” vakit geçirir; Rakım ise tiyatroya duhuliye bileti alıp gider, kibar aile localarına davet olunur, itibar görür, övülür. Felâtun ile Rakım’ın farklarını ortaya koyan bir diğer olay Kâğıthane gezisidir. Rakım’ın, piyano hocasını (kendi metresi) çağırdığı ve Canan ile Fedai’nin de katıldığı bu gezi hafta ortası Kâğıthane’nin tenha olduğu bir günde yapılır. Masrafsız, masum eğlencelerle geçirilen güzel bir gün olarak anlatılır bu gezi. Bunun peşi sıra, metresinin gönlü olsun diye, kalabalık bir cuma günü Felâtun’un avuç dolusu para harcayarak, iki çalgı takımının eşliğinde, gürültü patırtı içinde yaptığı Kâğıthane gezisi yer alır. Roman biterken bu iki adamının vardıkları yeri de karşılaştırır Ahmet Mithat. Rakım yavaş yavaş durumunu düzelten, başarıya ulaşan ve cariyesi Canan ile evlenerek mutlu bir aile adamı olurken, “gençlikte yaşamaya bakmak” ilkesini benimsemiş hovarda Felâtun sonunda beş parasız kalır ve güç bela bir mutasarrıflık bularak İstanbul’dan ayrılır.

Gerçi Ahmet Mithat, Felâtun’un yetiştiği çevreden ve aldığı terbiyeden başlayarak alafrangalık merakı ile alay eder, Felâtun’u zaman zaman gülünç durumlara düşürür. Züppelik gereği giydiği dar pantolonu dans ederken cart diye yırtılır; İngiliz ailesinin aşçı kadınına sataşırken üstüne mayonez dökülür, aşçı kadına sarılıyorum diye evin hanımına sarılır. Böyle kaba mizah yolu ile yapılan bir alay vardır romanda tabii. Bununla birlikte asıl amaç israfın ve hesapsızlığın neden olacağı felakete ve buna karşılık, çalışarak para kazanmanın ve tutumlu yaşamanın getireceği mutluluğa işaret etmektedir.

Dikkat edilirse, roman boyunca Ahmet Mithat'ın para konusu üzerinde titizlikle durduğu ve bilgi verdiği görülür. Rakım'ın yirmi yaşındayken maaşı 150 kuruş. Kitap çevire rek 20 lira kazanır, bunun yarısı, 250 kuruştan dört aylık ev masraflarına ihtiyat olarak; diğer yarısı da evin tamirine ayrılır. Derken Rakım matbaacılardan haftada 2 lira kazanmaya başlar. Arzuhalcilik ve çevirmenlikle birkaç yıl içinde ayda 20-30 lirayı bulur kazancı. Sonradan evlendiği Canan'ı cariye olarak 100 altına alır, 80'i peşin, 20'si bir ay sonra ödenmek şartıyla. Aynı gün bazı işlerine baktığı bir Ermeni'den 30 lira alır. Yine aynı gün İngiliz kızlarına haftada iki gün Türkçe dersi verme teklifi alır ki bu da haftada 2 İngiliz lirası demektir. Canan'a piyano dersi verecek olan Josefino bedava ders verir; sonra Rakım'ın metresi olur, o da bedava. Piyano 700 franka alınır, 400'ü peşin gerisi bir ay sonra ödenmek üzere. Ziklas kızını Rakım'a vermek isterken, kızın Rakım'a getireceği paranın 300.000 İngiliz lirası olacağı belirtilir, ama Rakım reddeder. Canan'a müşteri çıkar, 1500 altın verecektir, ama Rakım satmaz.

Rakım'ın çalışkanlığı ve hesaplılığı sayesinde büyüyen servetine karşılık Felâtun'un parasal durumu da rakamlarla açıklanır. Babasının iradı ayda 20.000 kuruş, Felâtun konduğu mirası Beyoğlu'nda yerken metresi Polini ona 16.000 liraya mal olur ve kendi hesabına Fransa'ya 50.000 frank poliçe gönderir. Felâtun bütün parasını yedikten sonra 150.000 kuruş borca girer.

Ahmet Mithat, bir şirketin bilançosunu saptarcasına kahramanlarının kazancını ve masraflarını açıklıyor. Romanda Rakım da, ahbabı Felâtun'un alafrangalığıyla ilgilenmez; onun

en çok tutulduğu şey Felâtun'un hesapsız para harcamasıdır. Aralarında geçen konuşmalar daha çok para konusu etrafında döner. Felâtun'un metresine ne kadar para harcadığını gördüğü zaman: "Sizin için bile israfın bu derecesini hayırlı görmüyorum" diyerek Felâtun'u uyarmak ister, ama Felâtun harcadığından fazla kazandığını söyleyince itirazı kal maz: "Bak öyleyse söyleyecek bir şey bulamam. Bu yaşayış kazançla ise âlâdır kardeşim. Bir adam kazandığı kadar yaşayabilir."[2] Ne var ki Felâtun'un kazanç dediği, kumarda şansı yaver gittiği için eline o ay geçen bir miktar paradır. Rakım bunu öğrenince büsbütün üzülür ve "sen benim için korkma" diyen Felâtun'a, "Ben sizin için korkmam? Çünkü kumarda sizi esir almazlar. Ayda on beş yirmi bin kuruşluk irad için korkarım", cevabını verir. Sonunda tahmin olunacağı gibi Rakım haklı çıkar ve aklı başına gelen Felâtun Anadolu'ya giderken, orada maaşı ile geçinip artırdığı ile de borçlarını ödeyeceğini vaat ederek ayrılır İstanbul'dan.

Tanzimat romanında mirasyedi tipi tekrar tekrar alınır ele. Ahmet Mithat yalnız *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de değil *Müşahedat*'da ve diğer bazı hikâyelerinde de okuru uyarmak için mirasyedi tipini kullanır. Namık Kemal'in *İntibah*'ında babasından kalan mirası yiyip yoksulluğa düşen Ali Bey vardır. Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sında servetini Beyoğlu'nda bir kadına yedirip parasız kalan Suphi'yi buluruz. Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda babasının bıraktığı mirası yiyip bitiren, alafranganlığa düşkün Bihruz'dur romanın kahramanı. Mirasyedinin servetini eğlence hayatında har vurup harman savurması tema'sı Tanzimat romanına özgü bir şey değil

aslında. *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*'de ("Hoca Abdullah'ın İbretli Hikâyesi") çıkar karşımıza, *Binbir Gündüzler*'de de ("Vezir-i Mağmum"). Âşık Garip bile babasının mirasını tükettikten sonra âşıklığa soyunur. Özdemir Nutku'nun dediği gibi "mirasyedilik çeşitli Türk halk hikâyelerinde, özellikle İstanbul meddahlarının hikâyelerinde sık sık işlenen bir motiftir."[3] Ama ilk kez Ahmet Mithat'da mirasyedilik ile alafrangalık aynı kişide birleşiyor ve eski batakhanelerin, genelevlerin yerini Beyoğlu alıyor şimdi.

Belli ki alafrangalıkla para sorunu arasında sıkı bir bağ var yazarımıza göre. Ahmet Mithat'ın zamanında Beyoğlu çevresi, pastahaneleri, otelleri, mağazaları, eğlence yerleri, yabancı ve Levanten aktrisleriyle Avrupa tarzında yaşanan bir yer olmuştu. Bu Beyoğlu yaşamına katılmakla alafrangalaşmak isteyen Felâtun gibi züppeler de kendilerini akıntıya kaptırıyor, paralarını saçıyorlardı. Bunların romana bir tip olarak girebilmeleri için göze batacak sayıda olmaları gerekir. Gerçekte de durumun böyle olduğu anlaşılıyor. Başka bir yapıtında Ahmet Mithat şunları söyler bu konuda:

> "Beyoğlu'nda mirasyedilerin servet ve sâmânını mahveden eğlencelerin ne kadar tenezzül olunamayacak şeyler olduklarını muvazene etmek isterseniz düşününüz ki oralarda başı şapkalı Beyoğlu ahalisi nadir ve belki ender olarak bulunurlar. Onların tenezzül etmediği eğlencelere, dünyasını ve kendi vekar ve haysiyetini bilir bir Osmanlı tenezzül etmeli midir? Etmemelidir ama vâesafâ ki [yazık ki] bu mahaller yine münhasıran gibi bir suretle

> Osmanlıların ceplerindeki parayı çekmek için tertip olunmuşlardır.”[4]

Alafrangalık merakında yazarı en çok kızdıran şeyin israf olduğu şundan da belli ki, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* romanına, eklediği bir çeşit “sonsöz” de lafı yine buraya getirir:

> “Şöhret Beyimiz bir şahsı muhayyel [hayal edilmiş kişi] ise de eşhası muhakkakadan olarak [gerçekte] pek çok emsali [benzeri] yok mudur? Valdesinin küpesini çalıp kuyumcu Bedros’a satması hayalî ise de birçok şıkların pe derden kalma serveti mahvetmeleri hakiki keyfiyetlerden değil midir?”[5]

Oysa *Şık*’da mirasyedi kimse yoktur bile. Diyeceğim, Ahmet Mithat için alafranga züppelik bir para harcama tarzı idi ki bu tarz para harcayış Türk-Osmanlı geleneklerine de ters düşüyordu. Şerif Mardin’in de işaret ettiği gibi Osmanlı soyluları arasında gösterişçi tüketim yok değildi, ama bu, büyük çapta “yanlarında çalıştırdıkları insanlara, izleyicilerine, kullarına, maiyetlerine, silahlı muhafızlarına karşı açık elli olmak” şeklinde belirirdi. Siyasal, “mevkilerdeki kişiler, bir yeniden-üleşim şeklini amaçlayan ve daha önceden belirlenmiş sonuçlara ulaşmak için bu tarz bir tüketimin içine girmek zorundadırlar (‘ağalık vermekle olur’) (...) Bu normların dışına çıkmakla, Tanzimat müsrifleri toplumlarının hem geleneksel üst hem de alt tabakalarına yabancılaştılar.”[6]

Felâtun’da da yazarın gözüne batan bu alafranga tüketim biçimidir; onun Batılılaşmayı yüzeysel bir taklitçilik şeklinde almasını fazla vurgulamaz. Ahmet Mithat’ın kendisi de Batı’nın

özellikle maddi alandaki başarısına hayrandı ve Batı'ya dönük bir yanı vardı. Ancak Osmanlı-İslâm uygarlığının manevi değerlerine bağlıydı. Romandaki örnek Rakım da münasip miktar Batılılaşmış bir adamdır. Batılı bir aydın kadar kültürlü olmasının yanı sıra, özel yaşamında da Batı'dan gelme unsurlar buluruz. Gerçi evi ve yaşamı alaturkadır, ama Batı eşyası da girmiştir evine. "Salonun içine yarım takım kanepe ve bir ayna ve bir konsol koyunuz. Aynanın iki tarafına iki güzel resim dahi asınız. İşte Rakım'ın salonunu teşkil etmiş olursunuz" (s.45). Sonra bir de piyano eklenir bunlara, çünkü cariyesi piyano dersleri alır, Fransızca öğrenir. Gereğinde Rakım polka oynar ve Felâtun ile konuşurken "Adiyö monşer" gibi laflar eder. Daha ilginci Rakım'ın dostlarının hep Hıristiyan olmaları. İş hayatına atılırken Ermeni ve Rumlarla çalışır; daha sonra bir İngiliz ailesinin dostu olur; metresi Fransızdır. Kitapta, Rakım'ın Felâtun'dan başka Türk ahbabına rastlayamayız. Bundan ötürü Rakım ile Felâtun arasında Batılılaşma bakımından fark az çok derece farkıyken, paranın değerlendirilmesi konusunda tam bir karşıtlık içindedirler.

Bu bölümün başında *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'nin, Batılılaşma sorununun, romanın kuruluşunu ve kişilerini belirleme konusunda iyi bir örnek olduğunu söylemiştim. Bu nokta üzerinde biraz durmak gerek, çünkü Batı-Doğu sorunsalı genellikle 1950'lere kadarki Türk romanının olay örgüsünün düzenleniş ilkesini ve kişilerin seçilmesini belirleyici bir rol oynar. Yani yazarın Batılılaşma konusunda belli bir görüşü vardır ve bu görüş ya da tez romanın kuruluşunu ve kişilerini az çok belirler.

Hasan Mellah'da böyle bir tezin söz konusu olmadığı açık. Bundan ötürü de olay örgüsünü düzenleyici ilke, belli bir tezin kanıtlanması kaygısı değil, okurun heyecanını ve merakını canlı tutmak kaygısıdır. *Hasan Mellah* gibi aşk ve serüven romanlarında kişiler kesinlikle iyi ve kötü diye ayrıldıklarından okur kahramanla özdeşleştirir kendini ve kahramanın mutlu sonuca varmasını ister. Ahmet Mithat da olayları düzenlerken okurun duygularını gözettiği için Hasan ile Cuzella'nın birbirlerine kavuşmalarını geciktirecek, güçleştirecek ve zaman zaman umutsuzlaştıracak durumlar yaratır ki sonunda bütün bu zorluklara karşın iki sevgili buluşunca okurun aldığı zevk de o denli çok olsun.

Felâtun Bey ile Rakım Efendi'de ise düzenleyici ilke tama men başka: Yazarın, gerçek yaşamda doğru olduğuna inandığı bir görüş. Romanın öğeleri bu görüşü dile getirmek için araç olarak kullanılmış. Açıkça görülüyor ki, yazar doğru Batılılaşma ile yanlış Batılılaşmayı belirtmek üzere, iki kişinin tipik davranışlarını sergilemek amacıyla düzenliyor olay örgüsünü. Bundan ötürü *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de birbirini izleyen olaylar arasında bir nedensellik bağı da bulunmaz. Her biri yazarın görüşünü kanıtlamaya yarayacak bir örnek olarak tasarlandığı için yerleştirilmiştir romana. Kâğıthane gezisi, metres seçiş, tiyatroya gidiş vb. okura, iki kişi arasında karşılaştırma yapmak olanağını sağlamak maksadıyla az çok gelişigüzel sıralanmıştır. Amaç okuru heyecana sürüklemek olmadığı için, yazar, okurun duygularına değil kafasına seslenecek birtakım durumları arka arkaya dizmek zorunda.

Romanın kişilerine bakacak olursak yine Batılılaşma sorununun belirleyici rolüne tanık oluruz. *Hasan Mellah*'da romanın kahramanları anlam taşıyan kişiler oldukları için değil, olayların yürütülmesi için romana konmuş kişilerdir. Gerçek yaşamla bağıntılar kurmamıza yaramazlar, çünkü ne alegorik bir anlamları vardır ne de yaşadığımız dünyada rastladığımız belli tiplerdir. Olsa olsa yüceltilmiş insanlardır ve karşılarında kötüler yer alır. *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de ise kişiler romanın anlamını belirtmek maksadıyla seçilmiş tiplerdir. İşlevleri romanın anlattığı dünya hakkında dile getirilmek istenen bir görüşü somutlaştırmaya araç olmaktır. Felâtun tüketim ekonomisine kapılmış alafranga züppeyi temsil edebildiği oranda işlevini yerine getirmiş sayılır. Rakım da Batılılaşmayı doğru anlayan Osmanlı'yı temsil edebildiği oranda. Olaylar ve kişiler belli bir tezi somutlaştırmak için bu denli açıkça kullanılıyorsa roman, "Ağustosböceği ile Karınca" çeşidinden, ahlak dersi veren hayvan hikâyelerinin yani "fable" türünün özelliklerini taşıyor demektir. *Hasan Mellah* gibi yalın bir kurmacaya örnek bir romanı incelerken daha çok onun benzeri yapıtlarla (özellikle âşık hikâyeleriyle) yapısal benzerliğine bakmak ve ne tür bir roman olduğunu saptamak daha uygun göründü bize. *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* anlattığı dünya hakkında bir şeyler söylemeye çalıştığı için, onu ele alırken ister istemez bu amacı göz önünde bulunduran ve bu amacın doğurduğu yapıyı ortaya koymaya çalışan bir eleştiriye yönelmek gerekti.

1 Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, 1979, s.118-119.
2 *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*, Yurttaş Kitabevi, tarih yok, s.105.
3 *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s.133.
4 *Para*, s.25. Alıntılayan Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975, s.106-107.
5 *Şık*, 2. basım, 1920, s.174-175.
6 "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye: Coğrafî ve Sosyal Araştırmalar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, 1971, s.430-434.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İDDİALI BİR ROMAN: *MÜŞAHEDAT*

Ahmet Mithat'ı üslup ve tekniğe özen göstermemiş bir halk romancısı olarak biliriz. Öyledir de. Ama doğalcı romana bir örnek olarak *Müşahedat*'ı (1890) yazarken, Batı'da bile görülmemiş bir teknik uygulandığını söyleyecek kadar iddialıdır. *Müşahedat* teknik bakımından gerçekten ilginç yönleri olan bir romandır ve üzerinde durulmaya değer.

Bundan önce incelediğimiz *Hasan Mellah* ve *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'nin çok ayrı türden romanlar olduğunu gördük. *Müşahedat* bunların ikisinden de ayrılan yeni bir roman denemesidir. Ahmet Mithat, bilindiği gibi, aklına gelen her çeşit romana el atmış, ne görmüş ne okumuşsa ondan esinlenmiştir. Ne var ki, bütün yapıtlarının ortak bir özelliği vardır, o da anlatıcının kişiliği ve okur karşısındaki tutumudur. *Müşahedat*'a gelmeden önce Ahmet Mithat'ın anlatıcı kişiliği üzerinde biraz durmakta yarar var. Zaten *Müşahedat*'da kullanılan yeni anlatım tekniğinin bir parçası, bunun doğal bir uzantısı sayılabilir.

Yukarıda Ahmet Mithat'ın roman yazarken geleneksel hikâyeciliğimizi sürdürdüğüne, ikide bir okura seslendiğine, ona sorular sorarak bir konuşma havası içinde yazdığına işaret edilmiştir demiştim. Oysa iş bu kadarla bitmiyor. Ahmet Mithat'ın meddah ağzı kullanması, olayların akışını keserek araya girmesi, okurla sohbet etmesi onun romanına başka bir özellik kazandırır.

Üçüncü kişi ağzından anlatılan romanda yazarın kendini belli edişinin dereceleri vardır. Bazen anlatıcı olarak ortadan silinebileceği gibi, okurun dikkatini kendi üstüne çekecek kadar gevezeleşebilir de. Batı'da, 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böyle bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanı sıra o da bir karaktere dönüşür. Okur, anlatıcıya, bir roman karakterine gösterdiği tepkiye benzer bir tepki gösteriyorsa, roman karşısındaki yaşantısında bu tepkinin de bir payı vardır. Hatta okurun kendini romanın kahramanıyla değil, anlatıcısıyla özdeşleştirdiğini söyleyenler bile olmuştur.[1] Ancak, anlatıcının kişileştiği romanlarda, sonucun başarılı olabilmesi için anlatıcının en azından ilginç, sevimli ya da saygı ve hayranlık uyandıran bir kişiliği olması gerekir. O zaman, okur, olaylara, kişilere, sorunlara onun açısından bakmakta ayrı bir lezzet bulabilir.

Ahmet Mithat da böyle bir tür yazarlığı meddah üslubu ile birleştirerek okurun karşısında bir karakter olarak canlandırır. Ayrıca başka yazarların yapmadığı bir şey de yapar, romanda gerçek yaşamdaki Ahmet Mithat'tan da söz eder. Bakarsınız "Ben bir vakitler bir tiyatro yazdım. Bu tiyatroda bir adama iki karı sevdirdim ve aldırdım," diyerek[2] daha önce yazdığı bir oyuna değinir ya da bazen bir makalesine gönderme yapar.

Bazen, *Hasan Mellah*'da olduğu gibi kendi başından geçmiş aşklardan da söz eder.[3] Başka şekilde söylersek, Ahmet Mithat'ın anlatıcısı, kendi yarattığı bir kişi olarak romanlarında önemli bir yer tutar. Bu yaratılan anlatıcının kişiliği gerçek Ahmet Mithat'ın kişiliği ile özdeş midir? Bu ayrı bir sorun. Her yazar anlatıcı olarak az çok bir kişilik sergiler ve eleştirmenler bu kişiyi yazardan ayırmak için ona "yazarın ikinci kişiliği" ya da "anlatıcı-yazar" gibi adlar takmak gereğini duymuşlardır. Bizi burada ilgilendiren sorun, Ahmet Mithat ile yarattığı anlatıcının kişiliğinin özdeş olup olmadığı değil, bu kişiliğin kendisi. Ahmet Mithat'ın anlatıcı olarak sergilediği kişi, Batı uygarlığını bilen, genel kültür sahibi, özellikle çalışkanlık, ölçülülük, hakseverlik, hoşgörülülük gibi değerleri tutan, sevecen ve babacan bir adamdır. Yazarken okuru sürekli hesaba katan, onunla konuşan Ahmet Mithat, diyebiliriz ki, aynı zamanda kendi okurunu da yaratır, bir kişilik kazandırır ona. Okur sorduğu ve sordurttuğu sorular, tahmin ettikleri tepkileri, gidermeye çalıştığı bilgi eksiklikleri, varsaydığı alışkanlıkları, bağlı olduğuna inandığı değerler, yarattığı okurun kişiliğine ışık tutar. Bu okur portresi, geleneklerine bağlı, duygusal, edebiyat olarak masallarımızı ve halk hikâyelerimizi dinlemiş, genel kültürden yoksun ve biraz da Ahmet Mithat'a hayran bir halk adamını temsil eder demek yanlış olmaz sanırım.

Ahmet Mithat'ın zamanında çok okunan ve sevilen bir romancı olmasının nedenleri çeşitlidir elbette. "Vak'a ter tib" etmekte, grift olayları merak uyandıracak bir biçimde düğümleyip çözmekteki başarısı, sade bir dille yazması, halkın

alışık olduğu meddah ağzını romana uygulaması bu nedenler arasında sayılabilir. Bunların dışında, romanlarındaki karakterlerin yanı sıra anlatıcının ve okurun da bir kişilik kazanması ve aralarında kurulan diyalog sayesinde yaratılan dostça ilişki, Ahmet Mithat'ın sevilen bir yazar olmasında, kanımca büyük rol oynamıştır.

Anlatıcı-yazar olarak romanda bir karaktere dönüşmekten, hatta kendinden söz etmekten hoşlanan Ahmet Mithat, *Müşahedat*'ı birinci kişi ağzından yazarken romanın kişileri arasına romancı Ahmet Mithat olarak kendi de katılıyor. *Müşahedat*'daki Ahmet Mithat'ın kişiliği öbür romanlarının anlatıcısından farklı değil. Çalışkan, hoşgörülü, babacan tavırlı dürüst bir adam. Gerçi olaylara tanık sıfatıyla karışır, ama gözlemci olarak kalmaz; öyküsünü anlattığı insanların dertlerini paylaşan, onlara yardımcı olmaya çalışan ve olayların gelişiminde rol oynayan bir dosta dönüşür. Onun için romanın en canlı kişisi kuşkusuz Ahmet Mithat'ın kendisidir ve okur bu halk adamıyla birlikte olayların içine girince, romanın öteki kişileriyle değil Ahmet Mithat ile özdeşleştirir kendini. Ola ki o dönemin okurları *Müşahedat*'ı, Ahmet Mithat'ın kendisini bir roman karakteri olarak karşılarına getirdiği için sevmişlerdir.

Müşahedat'ın yazılmasının asıl nedeni doğalcı türü denemekti. Ahmet Mithat, belki de Beşir Fuat aracılığı ile Emile Zola'yı ve doğalcı romanı tanımış ve bu konudaki düşüncelerini de yazmıştı. *Müşahedat*'a yazdığı önsözden anlıyoruz ki, doğalcı yazarları, romanı ciddiye aldıkları, gözleme önem verdikleri, gerçeği yansıtmak istedikleri için beğeniyor, ama yaşamın

sadece çirkinliklerini, toplumdaki ahlaksızlıkları, kötülükleri sergileyip, iyi, güzel ve yüce olandan hiç söz etmemelerini doğru bulmuyor. Doğalcı romanlara bakılırsa, diyor Ahmet Mithat, Fransa'da erdem denen şey kalmamış, fuhuş, sefahat ve sefaletten başka bir şey yok. Gerçek bu değil oysa; yazar eğer gerçekliği yansıtacaksa yalnız kötüyü, çirkini değil iyiyi ve güzeli de anlatmalı. Ahmet Mithat insanın ve toplumun övülecek yönlerini yok saymanın, bunlara gözlerini kapamanın gerçekçilikle bağdaşamayacağı kanısında. *Müşahedat*'ı, iyiyi de kötüyü de anlatan böyle "tabii" bir romana örnek olarak yazmış.

Üçüncü kişi ağzından verilen bir romanda anlatıcının, karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi, doğaüstü bir yetenekle donatılmış olması demektir. Gerçek yaşamda olmayacak bir şey. Biliyoruz ki bundan kurtulmanın bir çaresi, anlatıcılık görevini roman kişilerinden birine yüklemektir. Daha "tabii" olur böylesi. Ahmet Mithat, *Müşahedat*'ta denediği yeni teknikte, daha da ileri gidiyor ve "tabii"liği tam sağlamak için olacak, dediğimiz gibi, kendisi yazar Ahmet Mithat sıfatıyla romana giriyor. Batı'da bile denenmemiş bu yeniliği keşfetmiş olmaktan ötürü duyduğu sevinci dile getirirken romanın bir yerinde okura döner ve şunları söyler:

> "Nasıl müteşevvik [şevkli] olmayayım ki, karilerime tabiiyattan [doğalcı] bir roman arzetmek için bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum halde roman, hem de daha mükemmeli tasavvura sığamayacak kadar bir

> tabiîlikle fiilen ve maddeten ayağıma kadar kendi kendisine geldi. Daha garibi şu ki güya ben de romanın eşhas-ı vak'asından [kişilerinden] birisiymişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de velev ki; yalnız temaşacı [seyirci] şahit suretinde olsun romana karışması Avrupaca da emsali [örneği] görülmüş şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar diye düşündükçe sevincimden cûş ü huruşa [coşup taşacak hale] geliyorum."[4]

Böylece *Müşahedat*'da Ahmet Mithat, artık anlatıcı-yazar olarak değil, doğrudan doğruya romancı Ahmet Mithat olarak okurla söyleşir. Yukarıdaki alıntı okurla kurduğu dostluk ilişkisine de iyi bir örnektir. *Müşahedat*'daki tek yenilik, yazarın roman kişileri arasında görülmesi değil, daha ilginci, konunun bir bakıma "roman" olması. Ahmet Mithat tanıştığı birtakım insanlar arasında geçen bir aşk öyküsünü anlatırken, bu öyküyü romanlaştırmak için neler yaptığını, nasıl yazdığını da anlatır. Diyebiliriz ki *Müşahedat*'ın konusu bir aşk öyküsü olduğu kadar *Müşahedat*'ın yazılışıdır da. Onun için *Müşahedat*'ın tekniğinden söz etmek aynı zamanda konusunu anlatmak olacak.

Ahmet Mithat bir gün Boğaz'dan Köprü'ye gelirken vapurdaki kamarada ikisi genç biri yaşlı üç Ermeni kadının Fransızca konuşmalarına tanık olur. Merakını uyandırır işittikleri:

> “İşte anlaşılıyor ki ortada bir gaddar vardır. Onun iki de mağduresi [gadrine uğramış kadın] var ki, birisi zavallı esmerdir. İşin içinde bir de baba makamında bir efendi var: Seyyit Mehmet Numan! Bir Arap ismine benziyor. Bahsolunan gaddar hem esmer dilbere, hem başka bir kadına gadretmiş, hem de bu efendisine hıyanette bulunmuş. Şimdi yekdiğeriyle hasbıhal eden bu iki muhibbe [sevgili, dost] belli ki, vaktiyle yekdiğerine rakibe imişler. (...)
>
> Huuuu! Koca roman tamam da, pek çok roman meraklılarımızın ya hayalî veyahut sırf cinayet üzerine mübteni [kurulmuş] romanlardan usanarak mucidi Emile Zola olmak üzere arzu eyledikleri tabiî romanlardan birisi! Bir mükemmeli!” (s.20)

Ahmet Mithat tanık olduğu bu olaydan ve işittiklerinden bir roman çıkarabileceğini düşünerek vapurdan ince esmer kızı izler, evini öğrenir ve kartını yollayarak tanışmayı başarır. Adı Siranuş olan dilber, Ahmet Mithat’ın bazı romanlarını okumuş ve *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*’yi çok beğenmiş olduğu için yazara nezaket ve dostluk gösterir. Yazacağı roman için de yardımcı olmayı kabul eder.

Yazarımız Siranuş’un anlattıklarını dinler ve notlar alır. Eğer Ahmet Mithat buraya kadarını bir çeşit “giriş” yapsa, sonra da Siranuş’tan dinlediklerini bir roman şeklinde yazsaydı, teknik bakımdan ne yeni ne de ilginç olurdu *Müşahedat.* Ahmet Mithat’ın yaptığı, göreceğimiz gibi başka bir yol denemek. Bir yandan bu insanlarla kurduğu dostluğun ve tanık olduğu olayların gelişimini izlerken bir yandan da bu insanlar

hakkında yazmaya başladığı romanın müsveddelerini parça parça okuyoruz. Yani romanın içinde, geriye dönüşlerle geçmişi anlatan kısımlar yazılan bir romanın müsveddesi olarak yer alıyor ve biri "şimdi"yi biri "geçmiş"i anlatan bu iki metin iç içe girerek *Müşahedat*'ı oluşturuyor.

Siranuş'un ilk gün neler anlattığını bilmiyoruz, ancak arada Refet Bey diye birinin adı geçmektedir ve Ahmet Mithat onunla görüşerek bilgi almak gereğini duyduğundan Refet Bey'i bulmak üzere çalıştığı yere (Seyyit Mehmet Numan'ın ticarethanesine) gidip, tanışır. Refet Bey anlatılanların doğru ama eksik olduğunu söyleyerek kendisi de bir şeyler anlatır. Onun da neler anlattığını bilmiyoruz. Ahmet Mithat yine Siranuş'a gider, vapurdaki öteki kadın, Agavni de oradadır. Refet'in karakteri hakkındaki olumlu izlenimlerini onlara anlatır ve Siranuş da Refet Bey hakkında yazarın bilmediklerini tamamlar. İşte bu açıklamalardan öğreniriz ki Agavni bir zamanlar oldukça serbest ve hovarda bir kadınmış; zengin ve çapkın bir mirasyedi olan Refet, Agavni'nin peşine düşmüş, ama Agavni yüz vermemiş. Ancak Refet servetini tüketip de tamamen parasız kalınca Refet'i sevdiğini itiraf etmiş, onun adam olmasını, çalışmasını sağlamış, kendi de yaşadığı çirkin hayata son vermiş. Böylece Agavni Refet'i doğru yola getirmiş Refet de Agavni'yi.

Yazılacak romanın üç kahramanı ile Ahmet Mithat arasında kurulan dostluk derinleşir. Siranuş'un evinde toplantılar yapılır, yemekler yenir ve Ahmet Mithat'a istediği bilgiler verilir. Bir hafta kadar sonra Ahmet Mithat yazdığı romanın müsveddesini dostlarına okumaya başlar.

Okunan ilk bölüm Agavni'nin çocukluğunu, anasını, babasını anlatan kısımdır. Dinleyenler arada bir Ahmet Mithat'ın sözünü kesip yanlışları düzeltir, bazı eklemeler önerirler. Özellikle Agavni. Yazarımız da gerekli notları aldıktan sonra okumaya devam eder. Bu ortak çalışmaya kitaptan bir örnek vereyim:

"Biz müsveddemizi okumakta devam eyledik:

Biçare Kolariyo zevcesinde bu hali görünce çıldırmak derecesinde bir meyuşiyet-i âşıkane ile [âşık kederiyle] açar ağzını yumar gözünü! Fesh-i nikâh [nikâh bozmak] davasına kıyam eder [kalkar] ise de...

Agavni yine sözünü kesti. Dedi ki:

- Katolik mezhebinde fesh-i nikâh mümkün değildir ki davaya kıyam etsin. Hem kıyam dahi etmemiştir. Sesini bile çıkarmamıştır. Müşahede ettiği hali zevcesine anlatmak dahi istememiş ise de Nuvart Dudu pekâlâ anlamış. Artık ne derecelerde mahçup kaldığı bilinemez ise de o da kocasına karşı hiç sesini çıkarmamış.

Ben - Ya! Öyle mi? Öyle ise buraları ve bundan aşağı bir hayli yerler büsbütün değişecek."

Okunan roman müsveddesinde Agavni'nin yaşamındaki utanç verici döneme gelince Agavni bu kısmın romandan çıkarılmasını ister ve yapılan kısa bir tartışmadan sonra isteği kabul edilir.

Romanı Ahmet Mithat tek başına yazmıyor, dört kişi birlikte yazıyorlar sanki ve bu yeniliğin de farkındadır Ahmet Mithat. Müsveddeyi okumaya başlamadan önce bir yerde şunları söyler:

> “Biz bu hikâyede kendimizi eşhas-ı vak’aya [olaylardaki kişiler arasına] teşrik eylediğimiz [kattığımız] gibi eşhas-ı vak’ayı da nevuma [ilk kez] muharrirlik vazifemize teşrik ediverdik.” (s.87)

Müşahedat’ta geleneksel anlatı türümüze bağlı kalınsaydı Agavni’nin yaşam öyküsünü kendi ağzından dinlerdik. Destan, masal ve halk hikâyeleri üçüncü kişi ağzından anlatılır ve asıl hikâyenin içine kişilerden birinin kendi hikâyesi sokulacaksa bunu sahibinden, birinci ağızdan dinleriz. Nitekim Ahmet Mithat *Hasan Mellah*’ta hikâye içine hikâye sokarken, bunları o hikâyenin sahibine anlattırır. *Müşahedat*’ta kullandığı yöntem ise çok başka; geleneksel yöntemin tam tersi. Ahmet Mithat tanıştığı bu insanların romanını nasıl yazdığını, nerelere gidip kimlerle görüştüğünü ve gelişen dostluklarını birinci kişi ağzından anlatıyor doğal olarak. Onun için *Müşahedat* kendi yaşamının birkaç aylık süresini kapsayan bir anı defteri ya da bir otobiyografi havasında. Ne var ki Siranuş’tan, Agavni’den ve Refet’den geçmişe ait öğrendiklerini bir romana dönüştürürken üçüncü kişi ağzını kullanıyor. Başka bir deyişle, birinci kişi ağzından yazılmış bir metin içine üçüncü kişi ağzından yazılan bir metnin parçaları yerleştirilmiş ve bu ikisi bir arada, birbirlerini tamamlayarak *Müşahedat*’ı meydana getirmiş oluyorlar.

Derken olaylarda önemli bir rolü olan Seyyit Mehmet Numan ile de tanışıp görüşmek ister Ahmet Mithat. Zengin ve yaşlı bir tüccar olan Seyyit Mehmet Numan’ın geçmişini bize, ondan öğrendiklerine dayanarak kısmen Ahmet Mithat nakleder, üst tarafını da Seyyit Mehmet Numan’ın kendinden dinleriz. Bu

akıllı, erdemli ve çalışkan adamın hayattaki başarısı Ahmet Mithat'a Türkiye'de ticaretin önemi üzerinde durmak fırsatını da verir.

Böylece Agavni'nin, Refet'in, Seyyit Mehmet Numan'ın ve Siranuş'un geçmiş yaşamları ve aralarındaki ilişki yumağı ortaya konmuş olur. Öte yandan "şimdi"ye ait olaylar da hızla gelişmektedir. Seyyit Mehmet Numan'ın, Refet'e âşık olan kızı Feride, Agavni'yi öldürtür; Agavni ölünce Refet ile Siranuş (meğer birbirlerini severlermiş) evlenirler, Siranuş Müslüman olur; Seyyit Mehmet Numan yaşlandığı için işlerini, tasfiye eder vb.

Müşahedat hem yazarın romandaki kişilerle tanışmasından sonraki altı yedi aylık bir dönemi hem de geçmişi kapsıyor demiştim. Ahmet Mithat bu iki zaman dilimine ait olayları bize sergilerken doğalcı bir yazardan da ileri giderek, "olabilir olan"ı değil de "olmuş olan"ı aktardığı izlenimini uyandırmak ister. Çünkü ona göre doğalcı anlayış romanda gerçek olayların anlatılmasından yanadır. Bu gerçeklik sorununu şöyle çözümlemiş oluyor: Altı yedi aylık dönemi olaylara tanık olmuş Ahmet Mithat'ın kendisinden dinlediğimiz için anlatılanların doğruluğundan kuşku duy mamamız gerek. Geçmişe ait olaylara gelince, bunlar da uydurulmamış, bilenlerden dinlenmiş. Ahmet Mithat'ın öbür romanlarının anlatıcısı, romanı masal gibi kendi kafasında uyduran bir kurmaca ustası olarak karşımıza çıktığı halde, *Müşahedat*'ın anlatıcısı Ahmet Mithat bir tarihçi kesiliyor. Yazdıklarının doğru olduğu izlenimini uyandırmak için bir tarihçi gibi araştırıyor, kişilerle görüşüp bilgi topluyor, gazete haberlerinden, belgelerden

yararlanıyor. Amacı gerçek olguları saptamak. Bu arada kendinden bir şey eklemediğini de vurguluyor, iyice. Örneğin müsveddenin Siranuş ile ilgili kısmında, Siranuş'u yeni doğmuş bir bebek olarak kilisenin kapısında bulan zangocun duyguları ve düşündükleri anlatılırken Siranuş Ahmet Mithat'ın okumasını keser ve okurun bunları hayal ürünü sanacağını söyleyerek yazarı uyarır. Romancı bunları nereden, nasıl biliyor ki gerçek gibi yazıyor diye düşünmeyecek midir okur? Oysa, Ahmet Mithat bunları kafasında uydurmamış, yıllar sonra zangoçla görüşen Siranuş'tan dinlemiştir. Kızın uyarısı üzerine bu bilgi kaynağının da romanda açıklanmasına karar verilir.

Demek ki romanda Ahmet Mithat'ın tanık olduğu dönem hakkında anlatılanların doğruluğu gözleme dayanmalarından, geçmişe ait kısımların doğruluğu da bir tarihçi yöntemiyle bulunup çıkarılmasından ileri geliyor. Ne var ki yöntem bakımından gözetilen bu nesnellik gerçekte romanın doğalcı olmasını sağlamaktan çok uzak. Ahmet Mithat bu "doğalcı" romanda kişiler hakkında beklenmedik açıklamalarla okuru şaşırtmak, gizemli kişilerin kimliğini son dakikada aydınlatmak, bazılarını yüceltmek, kötüleri cezalandırmak gibi romans türüne özgü yollara başvurmaktan geri kalmaz. Ama bizim için önemli olan Ahmet Mithat'ın gerçek bir doğalcı roman yazıp yazmadığı değil, yazmak amacıyla icat ettiği yöntem.

Bu yöntemin başlıca özelliklerini üç noktada toplayabiliriz. Birincisi, kendisinin romandaki kişiler arasına karışması. Ahmet Mithat bunu çok önemsiyor ve getirdiği yeniliğin asıl bu

olduğu inancında. Oysa önemli değil bu nokta. Çünkü Ahmet Mithat'ın kendi başından geçmiş bir olayı anlatıyor gibi davranması, söylediklerinin gerçek olduğuna okuru inandırmak için. Ama bunun aslı olmadığını da gizlemiyor. Bu durumda kendi yerine, roman yazarı olan bir karakter koysaydı sonuç değişmezdi.

İkinci yenilik yine bilerek yaptığı bir şey: Romanın yazılması eylemine roman kişilerini de katması.

Üçüncüsü önemsemediği bir yenilik: Romanın yazılışını romanın konusu haline getirmek. Ahmet Mithat *Müşahedat*'ta yer yer roman sorununu tartışır; doğalcı romandan ne kastedildiğini, kendisinin bu "tabii"liği nasıl sağladığını belirtmeye çalışır. Denediği bu yeni yolun kolay olmadığını, yazdıklarını çizip bozup yeniden yazdığını da itiraf eder. *Müşahedat*'ın roman tarihimizdeki öteki Tanzimat romanlarından ayrı bir yeri vardır, çünkü Batı'da bile görülmemiş yeni bir tekniğin bilinçle denendiği ilk romanımızdır. Batı romanında bu yöntemin özellikleri gerçekten yok mu? Yazarın kendi adıyla romandaki kişiler arasında yer aldığı bir yapıt bildiğim kadarıyla yok, zaten olsa, roman değil açıkça otobiyografi sayılırdı.

Romanın yazılışını konu haline getirme bakımından *Müşahedat*'takini andıran bir tekniği, 18. yüzyıl İngiliz romancısı Lawrence Sterne *Tristram Shandy*'de kullanmıştı. Roman görünüşte Tristram'ın yaşamını anlatıyordu, ama Tristram'ın ağzından anlatılan bu yapıtta romanın kahramanı sözde gerçekçi bir yöntemle yazmaya çalışırken, gerçekçi romanın bir parodisini yapmış ve dolayısıyla bu tür romanın

benimsediği kuralları sergilemiş ve saymaca olduklarını ortaya koy muş oluyordu. Başka bir deyişle *Tristram Shandy*'nin de konusu bir bakıma "roman"dı.

Romanın kendi dışında bir şeyi değil de kendisini anlattığını söyleyen Rus Biçimcilerinden Şklovskiy, bundan ötürü *Tristram Shandy*'yi dünyanın en tipik romanı sayar. Ahmet Mithat'ın yaptığı elbette ki çok daha basit bir düzeyde, ama doğalcı bir romanın yazılış yöntemini ve kurallarını konu edinmesi bakımından Stern'ü çağrıştıran bir yönü var. Rus Biçimcileri *Müşahedat*'ı okumuş olsalardı, bu açıdan ilginç bulurlardı herhalde...

Ahmet Mithat'ın, kişilerini romanın yazılması eylemine katmakla, L. Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* (1921) oyununda kullandığı tekniği, ondan önce bir ölçüde denediğini de söyleyebiliriz isterseniz.

Müşahedat ile André Gide'in *Kalpazanlar*'ı (1925) arasında da teknik bakımından bir benzerlik bulunur. *Kalpazanlar*'da da romanın içinde bir romancı vardır ve onun roman sanatı hakkındaki düşünceleri, romanın kişileriyle ilgili notlar ve anı defterine yazdıkları romanın içinde yer alır ve konunun bir parçasını oluşturur. André Gide bu tekniğin sağladığı olanakları çok iyi değerlendirir ve yaptığı iş Ahmet Mithat'ınkiyle karşılaştırılamayacak kadar karmaşık ve usta işidir. Bununla birlikte yazarımızın Türkiye'de romana daha yeni başlandığı yıllarda "Roman tarz-ı tahririnde [yazma tekniğinde] bir tuhaf turfanda olmak üzere bu kitabı da böyle yazmayı iltizam etmişimdir [uygun bulmuşumdur]" diyerek, söz konusu tekniği, çok basit düzeyde de olsa, Pirandello'dan ve Gide'den önce

denemeye girişmesi ilginçtir. Tanzimat romancıları bütün acemiliklerine rağmen bazen böyle buluşlarıyla şaşırtıcı yenilikler de getirmişlerdir.

1 Bkz. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Univ., of Chicago Press, 1961, s.211-218.
2 *Hasan Mellah*, 1874, s.301.
3 *A.g.y.*
4 *Müşahedat*, 1890, s.78-79.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ARABA SEVDASI

Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*, 1886'da yazılmış ve 1895'te yayımlanmış, yine alafranga züppe tipiyle alay eden bir roman. Eleştirmenler ve edebiyat tarihçileri, Bihruz'u, tip olarak Felâtun'a benzediği için ondan ayırmak gereğini duymamışlardır. Oysa Bihruz kendinden önceki Felâtun'dan da kendinden sonraki Meftun'dan da çok farklı bir kişiliğe sahiptir. Gerçi romanın başında tanıdığımız Bihruz gerçekten de bir ikinci Felâtun'dur, ama sonra romantik bir âşık kişiliğine öykünür ki, bu da okunduğu Fransızca romanların etkisi sonucudur. Romanın asıl ilginç yanı ise Recaizade Ekrem'in karakter çizme yöntemine getirdiği yeniliktir. Onun için *Araba Sevdası*'nı incelerken Bihruz'un karakteri ve bu karakteri canlandırmak amacıyla Recaizade'nin oluşturduğu teknik üzerinde durmamız gerekiyor.

Bihruz, bir ara vezirlik yapmış ve vali olarak oradan oraya dolaşmış bir paşanın oğlu olduğu için doğru dürüst eğitim görmemiş, ancak on altı yaşında İstanbul'da kısa bir süre rüştiyeye devam etmiş, ama bitirmeden okuldan alınmıştır. Arapça, Farsça ve Fransızca öğrensin diye özel hocalar tu tulmuşsa da, aklı başka yerlerde olan şımarık Bihruz adamakıllı cahil yetişmiştir. Üç merakı vardır bu gencin: "Birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak."[1]

Babası ölünce yalnız Fransızca hocası Mösyö Piyer'i alıkoyan Bihruz, kendine kalan parayı eğlence ve gösteriş uğruna tükettiği gibi, gelir getiren dükkânları, mağazaları ve bir hanı da elden çıkarır. Ama geride daha bir konak, mücevherler ve anasının serveti olduğu için Bihruz alafrangalığın gereklerini yerine getirmekten vazgeçmez.

Romanın başında tanıdığımız bu Bihruz alafrangalığı, akılsız, cahil, gösterişçi, müsrif ve gülünç yanları ile Felâtun'a çok benzer. Fakat Çamlıca'daki parkta, şık bir landoda gördüğü sarışın Periveş Hanım'a tutulduktan sonra değişir; artık tek düşüncesi, bilmeden incittiğine inandığı kıza kendini bağışlatmak için yazdığı ikinci mektubu ona verebilmektir. Her gün sabahtan akşama kadar her tarafta onu arar, bulamaz. Yavaş yavaş tabiatı değişir. O eski hoppa, keyfine düşkün Bihruz Bey, iki ayın içinde başka bir adam olur: Suskun, düşünceli, kederli. Arkadaşı yalancı Keşfî'nin Periveş'in tifodan öldüğü hakkındaki yalan haberinden sonra büsbütün yıkılır. Bu yalanı biraz değiştirerek kızın kendisi yüzünden veremden öldüğü şekline sokar ve böylelikle üzüntüsünü daha da artırır. Mesire yerlerinde gösteriş yapmaktan hoşlanan Bihruz şimdi "tenha yerlerde bulunup gezmekten zevk almaya başlamış ve araba sevdasını artık gönlünden çıkarmıştır." Tek amacı sevgilisinin mezarını bulmak, orada ağlamak ve kendini bağışlatmaktır. Bihruz'un aşkı Felâtun'unki gibi Beyoğlu çapkınlığı değil. Recaizade Ekrem'in anlatısıyla onunki "vesveseden, heyecandan, ıstıraptan hoşlanan; o tenhalıklara, mahzuniyetlere, o karanlıklara, matemlere meyil gösteren; o derin derin istiğraklara, gizli gizli ahlara, sine sine ağlamaklara

meftûn olan sevda"dır. Yazar, yalnız Bihruz'un züppeliği ile alay etmiyor, onun özendiği bir aşk çeşidi ile alay ediyor daha çok. Ama bu, Batı'ya özenmenin başka bir şeklidir. Zira bu aşkın kaynağı da romantik Fransız edebiyatıdır ve Bihruz işte bu Fransız romanlarının kahramanlarına hayrandır; onlara özenmektedir.

Bihruz, Periveş Hanım'a rastlamadan dört ay önce, özel Fransızca öğretmeniyle *Paul et Virginie*'yi, daha üç hafta önce de *La Dame aux Camelias*'yı okumuş, Margueritte'in Armand için beslediği aşkın içtenliği ve sonunda veremden ölüşü onu çok duygulandırmıştı. Birkaç gün önce de Alphonse Karr'ın *Sous les Tilleuls*'ünü (Ihlamurlar Altında) okumuşlardır. Bihruz, Periveş Hanım'a rastlayınca parktaki konuşmalarını hemen kafasında bir aşk romanının başlangıcı yapar: "Bu güzel ve şairane romanın kahramanı bizzat kendisi olduğunu," düşünür; kendi macerası, okuduğu romanlarla birleşir kafasında. Periveş Hanım'ın öldüğünü işitince kendisi de artık o tür romanlarda ölen kızın acı çeken sevgilisi olur. Periveş Hanım tifodan mı ölmüş? "Ne münasebet!.. Verem olmalı... Öyle nazik vücutlar hep veremden giderler." Hele o sıra okuduğu, Lamartine'in *Graziella*'sını kendi durumuna o denli yakın bulur ki kitap koltuğunda her gün tenha kırlara çıkar, matem ve gözyaşları içinde geçirir gününü. *Graziella*'nın sonundaki, on altı yaşında aşk yüzünden ölen kıza yazılmış şiir, mezarının anlatılışı, Bihruz'un aklından çıkmaz. Daha sonra *Manon Lescaut*'yu büyük bir heyecanla okumaya başlar; kitapta iki sevgilinin birlikte kaçarken, kumluk bir sahanın ortasında, kızın yorgunluk ve açlıktan ölmesi, genç adamın kızı gömdükten

sonra yıkılıp kaldığı mezarı başında bulunması gibi olaylar ve bunların uyandırdığı duygularla kendi durumu arasında tam bir benzerlik görür ve romanı sabaha kadar bitirmeden elinden bırakamaz. Bu romanlardaki genç kızların mezarları Periveş'in serviler altında yatan ıssız mezarı oluverir ve Bihruz gidip o mezarın başında Lamartine'in şiirlerini okumak isteğiyle çırpınır.

Araba Sevdası, *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* gibi, iki kişinin karşılaştırılmasına dayanmaz. Bihruz kendi yarattığı hüzünlü bir aşka özendiği için bu romandaki karşıtlık hayal dünyası ile gerçeklik arasındadır. Don Kişot nasıl kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamışsa Bihruz da kendi icat ettiği bir hayal dünyasında yaşar. Don Kişot, köylü kızı Dulcina'yı nasıl dünyanın en soylu, en erdemli, en güzel kızı yapmışsa, Bihruz da pişkin, yosma Periveş'in saf bir melek olduğuna inandırır kendini. Periveş, Bihruz'un mektubunu okuyup da, orada geçen "siyahçerde" sözcüğünden incinip, Bihruz'un aşkı yüzünden veremden ölmek şöyle dursun, onun varlığını unutmuştur bile. Mektup ise hiç okunmadan arabanın penceresinden atılmıştır. Diyeceğim, Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak oradaki yaşamı taklit etmeye kalkmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır. Romanın sonunda, Şehzadebaşı'nda Periveş'i görüp de ölmediğini anlayınca sevinemez, kurduğu hayal dünyası yıkılır ve anlamsız bir boşlukta bulur kendini zavallı. Yazar bir yandan alafranga züppe tipiyle alay ederken, bir yandan da belli bir tür aşk

edebiyatının “parodi”sini yapmış, bir taşla iki kuş vurmuş oluyor.

Recaizade bir hayal dünyasında yaşayan Bihruz’un özendiği kişiliği canlandırabilmek için, onun iç dünyasına yönelmek ve bu işe elverişli bir yöntem bulmak zorundaydı. Batı’da kullanılagelen iki ana yöntem vardı: İç çözümleme ya da ruhsal çözümleme (internal analysis) ve iç konuşma (interior monologue). Batı’dan romanı alan yazarlarımız da roman kişilerinin duygularını ve düşüncelerini okura sergileyebilmek için daha çok iç çözümleme yöntemini, çok seyrek olarak da iç konuşma yöntemini kullanmışlardır. İç çözümleme ile anlatıcı-yazarın araya girerek kahramanın duygularını, düşüncelerini okura aktarması yöntemini kastediyorum. Nabizade Nazım bu yöntemi çokça kullanmış. Örneğin *Zehra*’dan şu parçaya bakalım:

> [Sırrıcemâl) salonda bir aşağı bir yukarı gezinmekte ve bu felâkete nasıl tahammül edeceğini düşünmekteydi. Suphi’den mahrum olduktan sonra nazarında hayatın hiçbir kadri kalmıyordu. Fakat ölmek kendi elinde değil ya... Şu anda geberip gitmeyi cana minnet saymaktaydı. Lâkin ya şuradaki çocuk?.. Sırrıcemâl bu şahs-ı sâlisi [üçüncü kişiyi] henüz şimdi derhatır etmekteydi. Şu bedbahtın hâlini düşündü. Zavallı çocuk ne olacak?.. Dünyaya 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 mahrum olarak nasıl yaşamalı?[2]

Görüldüğü gibi burada okur, Sırrıcemâl'in aklından geçenleri, duygularını, kaygılarını, araya giren yazarın aracılığı ile öğreniyor.

İç konuşmaya gelince, bu yöntemde yazar aradan çekilir, aktarma görevini bırakır; okura roman kişisinin zihnini bir sinema gibi seyrettirir. Batı'da da iç konuşma yöntemine, romana gelene kadar çok az rastlanır. Romanda da ancak kişinin belli bir andaki ruhsal durumunu belirtmek üzere kullanmakla yetinilmiş ve ancak 19. yüzyılın sonunda, bir anlatım tekniğine dönüştürülmüştür.

Dediğim gibi Tanzimat romancıları da iç konuşma yöntemini az ve acemice kullanmışlardır. İyi bir örnek Emin Nihat Bey'in *Müsameratnâmesi*'ndeki (1873) *Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti* adlı kısa romanında (ya da uzun hikâyesinde) bulunur. Vasfi Bey'in durumu Bihruz'unkine çok benzer, çünkü o da sevgilisinin öldüğüne dair bir haberle aldatılır. Aşağıdaki parçada sevgilisinin öldüğüne inanan Vasfi Bey'in üzüntüsünü ve düşündüklerini Emin Nihat Bey iç konuşma tekniği ile okura sunuyor.

> Ey gaddar felek! Bunca zamandır kavuşma ümidi ile yaşayan bir ay parçasının ayrılık vadisindeki hayatını da mı çok gördün? Ey kötü esişli rüzgâr! Bu sevgi gecesinde al yanağının pervanesi olduğum sevgilimin hayat mumu, rekabet gözünü mü kamaştırdı da cismini fanusunun zindan karanlığının yeri eyledin! Ey zamanın bahçıvanı, güzel gidişi yeryüzünü süsleyen yeni açılmış bir goncanın dikeni senin terbiye edici elini mi incitti de, taze fidan vücudunu böyle ilkbahar mevsiminde kopardın?

(...)

Bari ben gideyim sevgilimin matem toprakları saçan siyah toprağını göreyim. Ve üzerine kanlı gözyaşından kızıl kızıl güller dikeyim! Ve ta ki kabir arkadaşı olma için oracıkta başımı feda edeyim.[3]

Nedir, Emin Nihat Bey'in sağlamak istediği? Vasfi Bey'in o esnada aklından geçenleri tasavvur ederek psikolojik gerçekliği yakalamak mı? Öyle olmadığı besbelli. Yazarın aklı Vasfi Bey'de değil, okurda. Söz sanatlarından yararlanarak, üslup bakımından güçlü, okuru etkileyebilecek bir parça yazmak peşinde. Ruhsal bir çözümleme yapmıyor, edebiyat yapıyor. Sevgilisinin ölüm haberini alan bir adamın aklından geçenler böyle işlenmiş cümleler olamaz.

Recaizade ile öteki Tanzimat romancıları arasında iç konuşma tekniği açısından ayrımı göstermek için, Şemsettin Sami'ye, Ahmet Mithat'a, Samipaşazade Sezai'ye oranla bu tekniği daha çok kullanan Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı!* (1890) adlı romanından bir parçaya da bakmakta yarar var. Romanın kahramanı Mansur Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun durumunu, gerçekten "hasta adam" olup olmadığını düşünmekte:

Biz yine o Osmanlı, o Müslümanız, kâinatın kanunlarını koyan Hazret-i Hakîm-i Mutlak hiçbir şahsı, hiçbir cemiyeti, hayatı boyunca ehemmiyetli ehemmiyetsiz bir sekteye uğramaktan masûn kılmamıştır.

Tehlikesiz ve geçici bir aksiliktir. Taze baharı müjdeleyen bereketli bir kıştır. Bahar maarif güneşi ile kendini

gösterecektir.

Şu mübarek seçkin diyarı bize kısmet eden Cenâb-ı Nâzım-ı Âlem bizi yaratılıştan güzel ahlâk ile de taltif etmiştir.

Tarihimiz kahraman olaylarıyla dolmuş taşmıştır. Bir taraftan Osmanlar, Orhanlar, Hüdavendigârlar, Yıldırımlar, Çelebiler, Fatihler, Yavuzlar... Diğer taraftan Alâeddin Paşalar, Çandarlı-zâdeler, Sokullular, Köprülüler...

Hânedan yine yüce hânedandır, bendegân yine sadık ve fedakâr bendegândır.

(...)

Şüphem yoktur. İstikbalimiz mazimize bile gıpta ettirecektir.[4]

Kısaltarak verdiğim bu iç konuşma bir törende atılan nutkun üslubunu hatırlatmıyor mu? Oysa biliyoruz ki, gerçekte insanın aklından geçenler böyle düzgün cümleler ve mantıksal bağlarla kurulmuş bir düzyazı örneğine benzemez. Mizancı Murat'ın amacı da Mansur Bey'in zihinsel gerçekliğini sergilemek değil, okuru belli bir yönde etkilemek. Ayrıca, alıntıladığımız her iki parçada da kullanılan dil roman kişisinin kendine özgü dili değil yazarın dilidir.

Recaizade Ekrem *Araba Sevdası*'nda sözünü ettiğimiz iki yöntemi de kullanır, ama iç konuşmaya verdiği önem ve bilinç akımının da Türkiye'de ilk kez kullanılması, romanın, üzerinde durulması gereken bir özelliğidir. Recaizade Ekrem'i ilgilendiren Bihruz'un yalnızca giyimi kuşamı, Fransızca

paralayarak konuşması gibi züppe tipinin ortak özellikleri değil, onun kendine özgü kafa yapısı, zihniyeti, iç yaşantısıdır.

Bu iç dünyayı, kâh anlatıcı olarak araya girip iç çözümleme yöntemiyle okura aktarır, kâh aradan çekilerek Bihruz'un kafasının içini okurun doğrudan doğruya gözlemlemesi için iç konuşmadan bilinç akımına doğru aşamalaşan yollara başvurur. Recaizade'nin bu yöntemle Bihruz'un kişiliğini nasıl belirttiğini ve yöntemi kendinden önceki romancılardan ne kadar daha ustaca kullandığını göstermek için birkaç örnek vermek istiyorum.

Bihruz sevgilisinin ölüm haberini aldıktan sonra şöyle düşünüyor:

> Evet bana büyük bir sempatisi olmasaydı ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insin, lâk'ın yanında dursun, benimle lâkırdı etsin, verdiğim çiçeği alsın göğsüne taksın! Zavallı çiçek kimbilir ne oldu? İhtimal ki iki çiçek birbirine sarıldılar da öyle kurudular gittiler! Ağlayım! Ağlayım!.. Hığ!.. Hığ!.. Bari hiç olmazsa (siyahçerde)'yi affettir miş olaydım. O da olmadı... Bana ne büyük bir römor, ben bu römor'u konsiyansı'mdan nasıl çıkarabilirim? Mektubu alırken nasıl da mahsun mahsun bakıyordu!
>
> O bakışlar "Adiyö! Adiyö!" demek değil miydi? Tifo, ne münasebet!.. Verem olmalı... Öyle nazik vücutlar hep veremden giderler... Ah! Bundan sonra dünya bana haram olsun (...) Acaba zavallıyı nereye gömdüler? Bunu haber almalıyım, mezarını ziyaret edip çiçekler götürmeliyim (...)

Mezarının başında ağlamalı ağlamalı, ağlamalıyım. (s.154)

Kısaltarak aktardığım bu parça normal bir iç konuşma örneği. Recaizade ne Emin Nihat Bey gibi “edebiyat” yapıyor ne de Mizancı Murat gibi nutuk düzenliyor. Amacı okuru duygulandırmak, şu ya da bu yönde etkilemek değil. Bihruz’un kişiliğini belirtmek. Onun için de kullanılan dil, Fransızca sözcüklere düşkün Bihruz’un dilidir, cümleler onun cümleleridir. Bihruz’un iç konuşmasını okurken, gerçekleri çarpıtarak nasıl bir hayal dünyası yarattığını gözlemliyoruz. Kendini beğenmiş bu züppe, Periveş’in aşk yüzünden ve üzüntüsünden verem olduğuna inandırıyor kendini. Görüyoruz ki Bihruz böyle bir aşk romanının kahramanı olmak isteyen gülünç bir budaladır.

Vereceğim ikinci örnekte Recaizade, Bihruz’un başını gözünü yara yara Lamartine’in bir şiirini okuyup anlamaya çalışışını seyrettiriyor bize:

> Birinci rögret... acayip! Rögre... jö regret... tü regret... il regret... teessüf ederim, teessüf edersin, teesüf eder. Demek ki ilk yahut birinci teessüf... Güzel, çok güzel! Benim için ne kadar uygun... Sonor, sonor... ses çıkaran deniz kenarında ki oraya Sorrant denizi mavi dalgalarını... portakal ağacının altında açar... Vardır... Ne vardır? İnce yolun kurbünde (...) kokulu çit duvarının altında vardır. Ne vardır? Bir adet ufak ve dar, yani ensiz ve yabancının dalgın ayaklarına endiferan, yani ilişiksiz bir taş vardır. Oh! Ne kadar güzel!.. Ben bu lâtif poezi’yi nasıl olmuş da görmemişim. Çok şey... Ah! Dur bakalım alt tarafı nedir? Mösyö Piyer de gecikti.

Okuyalım:

> Jirofle ... (Jirofle Jirofa)'yı bilirim. Fakat Türkçesini bilmem. Biyangi'de olmalı... Frenk benefşesi, ak veya kırmızı şebboy... İşte o çiçek orada saklar. Ne saklar? Tek bir isim saklar, demetinin altında. Bir tek isim ki hiçbir eko onu asla tekrar etmedi. Kom se bo!.. Mösyö Piyer de nerede kaldı? (s.174-5)

Ve böyle bir sayfa daha sürer. İç konuşmadan başka hiçbir teknik Bihruz'un Fransızcayla cebelleşmesini böyle canlı bir sahne şeklinde somutlaştıramazdı. Ayrıca bu parça, iç konuşmadan bilinç akımına doğru atılmış bir adım da sayılabilir. Zaten Recaizade iç konuşma tekniğini kullanmakla kalmaz; asıl şaşırtıcı olan arada bir bilinç akımı tekniğini kullanmasıdır. İç konuşma ile bilinç akımının birbirinden nasıl ayrılacağı tartışma konusudur; ama incelikleri bir yana bırakırsak bir iki ana özellik üzerinde anlaşma olduğunu söyleyebiliriz. Bilinç akımı da roman kişisinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez. Bilinç akımında yalnız düşünceler değil duyumlar, imgeler de yer alabilir ve tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin altına en yakın kesimidir.

Araba Sevdası'nda yapacağım üçüncü alıntı bilinç akımının çok derinliklere inmeyen bir örneği. Bihruz sevgilisinin mezarının yerini Keşfî Bey'den öğrenmek umudu ile onun oturduğu köşke gider. Fakat bir gece önce arabası ve arabacısı Andon ortadan kaybolduğundan kira arabası ile gitmek zorunda kalır. Arnavut uşak, Bihruz'u çok kaba bir şekilde karşılar ve Keşfî Bey'in evde olmadığını söyler. Bihruz öfkeyle döner arabaya biner. Arabada kafasından geçenlerin son kısmını veriyorum:

> Herif âdeta beni kovdu, öyle ya, kapıyı üzerime kapayıverdi, artık buna sükût edilemez, bir tarziye olsun almalıyım.
>
> Kimden tarziye istemeli?
>
> Mutlak birisini çiğnedi, bu herifi hapse tıktılar. Ne kadar münasebetsizlik!.. On altı yaş ölmek için pek erkendir. Ah! Malörü kö jö süi... Artık vapura gidemem... yazık... Hey terbiyesiz dağ adamı! Bu ensült doğrusu unutulmaz... Arabacı! sür be herif! Şu Andon'un yaptığı işi de görüyor musun? Malör sür malör, araba ne oldu acaba? Hayvanlar nerede kaldı? Vui! El ave sez an se biyen to pur murir! Ah! Povr fiy! (s.184)

Burada fikirler mantıkça bağlanarak yürütülmüyor, daha çok çağrışım ilkesine dayanarak birbirini kovalıyor. Bihruz uşaktan gördüğü kaba muameleye öfkelenerek tarziye almayı kurarken "mutlak birisini çiğnedi" cümlesinin öznesi uşak olmak gerekir. Oysa Bihruz'un aklı birden kendi arabacısına atlamıştır. Gördüğü hakarete kira arabasıyla gelmesinin neden olduğuna

inandığı için herhalde. Derken Lamartine'in şiirindeki bir dize geçer aklından. Buradan bir çağrışımla Keşfî Bey'in gideceği vapura yetişemeyeceğini düşünür. Hemen arkasından yine uşaktan gördüğü hakarete gider aklı. Bunu izleyen sözler, acelesinden ötürü arabacıya içinden söylenmesi dir ve düşüncesi hemen kendi arabacısı Andon'a kayar. Sonra yine Lamartine'in aklında yer etmiş dizesi girer araya. Böylece uşaktan gördüğü hakaret, kaybolan kendi arabası, ölen sevgilisi, Keşfî Bey'in bineceği vapur, şiir dizesi konuları karmakarışık bir şekilde birbirini kovalar.

Recaizade iç çözümleme, iç konuşma ve bilinç akımı tekniklerini kullanarak bize kahramanın iç dünyasını açmaya çalıştığı için Bihruz birçok yönleriyle içini dışını en iyi tanıdığımız züppe tipi olur. Ahmet Mithat, Felâtun'a yalnız dıştan bakar ve yüzeyde kalır; Gürpınar'ın Meftun'u ise tutarsız ve çelişiktir.

Anlatıcı-yazarın işlevini en aza indirme eğilimi ve romanın 'anlatılarak' değil 'gösterilerek' ya da 'sahneleştirilerek' yazılması gerektiği inancı yirminci yüzyılda çok yaygınlık kazandı. Anlatıcı aradan çekilerek roman kişisinin düşünce sürecini görünür kılarsa, onu somut, canlı ve etkili bir biçimde sunmak olanağını bulacağı için, gerek iç konuşma gerekse bilinç akımı (ruhsal gerçeklik açısından da, sanat açısından da) iç çözümleme tekniğine üstün görülmüştür. Bundan ötürü roman tekniği üzerinde yazanlar çoğunlukla, anlatıcının dilini tutup susması ve kişilerin iç dünyasını 'gösterme' tekniğiyle vermesi gerektiğine işaret etmişlerdir. Recaizade'nin tekniği üzerinde uzunca durmamın nedeni bu. *Araba Sevdası*'nın,

boyutları dar, basit bir roman olduğuna kuşku yok, ama sözünü ettiğimiz teknik bakımından Batı edebiyatı için bile yenidir diyebiliriz.

Birçok eleştirmene göre iç konuşma tekniğinin bir anlatım yöntemi olarak sürekli kullanıldığı ilk roman Edouard Dujardin'in 1887'de basılmış olan *Les Lauries sont Coupés*'sidir. *Araba Sevdası*'nın yazılış tarihi ise 1886. Recaizade her ne kadar romanı baştan sona iç konuşma tekniği ile yazmamışsa da bir anlatım yöntemi sayılacak kadar yaygın bir bi çimde kullanmıştır; ara sıra bilinç akımına da yer vererek. Bu durumda Recaizade'nin kullandığı tekniğin taklit olmadığı açık. Kaldı ki, Dujardin'in yaptığı iş Batı'da bile uzun süre farkedilmemişti. Ne var ki Recaizade'nin tekniği de bizde farkedilmedi ve Türk romanına hiçbir etkisi olmadı. O kadar ki, *Araba Sevdası*'nı 1963'te sadeleştirilen Fazıl Yenisey de yazarın iç konuşma tekniğini, yani aradan çekilerek okuru Bihruz'un kafasından geçenlerle karşı karşıya bırakmak istediğini anlamamış, bu gibi parçaların bir kısmının başına "yine kendi kendine söylenmeye başladı" ya da "büyük bir şey keşfetmiş gibi sıçradı ve kendi kendini alkışlayarak sevinçle haykırdı" gibilerden eklemeler yaparak yazarı elinden geldiğince tekrar araya sokmak gereğini duymuş. Hoş, Yenisey'in yaptığı eklemeler bununla da kalmıyor; daha önemlisi Bihruz'a Recaizade'nin söyletmediklerini söyletmesi. Örneğin Lamartine'in şiirini okurken, Bihruz, bakıyoruz aklından şunları geçiriyor: "Belki de Türkçesi yoktur... Zaten bu fakir lisanda işe yarar doğru dürüst bir kelime bulamazsın ki." Recaizade'nin metninde yok böyle bir şey. Yenisey uygun görüp

ekleyivermiş. Bilinç akımına örnek olarak verdiğim parçada şu cümleye rastlıyoruz: “Neredesin Vâsif şair?.. Bak ben de kafiyeli konuşuyorum... Evet, yutulmaz ve unutulmaz.” Romanın aslında, bu da yok. Yenisey daha da ileri giderek romana Yunus Emre’den bir dörtlük sıkıştırmaktan çekinmemiş. Dahası var. *Araba Sevdası*’nın yazıldığı tarihte tıbbiyede öğrenci olan Rıza Tevfik Bölükbaşı’nın bir dörtlüğünü de eklemekten kendini alamamış. Kısacası *Araba Sevdası*’nın konuşulan Türkçeye çevrilmiş baskısı Recaizade’nin romanı olmaktan çıkmış.

Araba Sevdası bölümünü bitirmeden önce alafranga züppe kavramına bir kez daha dönmek ve Tanzimat romanında işlenen bu tipin bir özelliğine değinmek istiyorum. Felâtun olsun, Bihruz olsun, yozlaşmış, halka yabancılaşmış adamlardır. Ama gerçek anlamıyla kötü ve ahlaksız oldukları söylenemez. Hele para konusunda. Bihruz’un kendini bağışlatacak hatta sevimli gösterecek yanları da vardır. Romandaki diğer kişilerin çoğundan daha dürüst ve iyi niyetli olduğu için başkalarının hakkını yemek şöyle dursun kendi kazık yer hep. Herkes aldatır Bihruz’u. Arkadaşı Keşfî Bey hiç gereği yokken Bihruz’a yalan söyleyerek onu perişan eder. Saydığı ve sevdiği Fransızca öğretmeni, çıkarına düşkün Mösyö Piyer, Bihruz’un cömertliğinden yararlanır, ufak ufak para sızdırır ondan. Araba fabrikasının sahibi Mösyö Kondoraki, Bihruz’a sattığı arabanın bedelini aldığı halde onu borçlu çıkarır, arabasına ve atlarına el koyar. Kitapçı Vik, Lamartine’in tüm eserlerini (7 cilt) ona sokuşturuverir. Kayıkçı, Üsküdar’dan kalkan vapurdan önce köprüye yetiştireceğini söyleyerek

aldatır onu. Başka bir gün, İzmir'e kalkan vapurda Keşfî Bey'i bulmak isteyen Bihruz'u Trabzon'a giden vapura götürür ve gündeliğini doğrultur.

Kendi hayal dünyasında yaşayan saf Bihruz'un kavrayamadığı gerçek çıkar dünyası güzel bir dünya değil. Romanda gerçek yaşamı temsil edenler, biraz kaçık buldukları ve saflığından yararlandıkları Bihruz'a oranla daha bencil, daha hesaplı, çıkarlarını daha çok gözeten insanlardır.

Tanzimat züppeleri zararları kendilerine olan birer budala sayılırlar. 1914'ten sonrakiler ise, göreceğimiz gibi çıkarcı ve kurnazdırlar. Alafrangalık onlarda para yapma olanaklarını sağlayan bir zihniyete dönüşecektir...

1 *Araba Sevdası*, Kanaat Kitabevi, 1940, s.11-12. Kitapta metin olarak bu baskı kullanılmıştır.
2 *Zehra*, baskıya hazırlayan Aziz Behiç Serengil, Dün-Bugün Yayınevi, 1960, s.71.
3 Emin Nihat Bey, *Müsâmeretnâme*. Baskıya hazırlayan ve sadeleştiren M. İsmet Uzun, Tercüman 1001 Temel Eser, s.134-135.
4 *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* Basıma hazırlayan M. Ertuğrul Düzdağ, Endurun Yayınları, s.22-23.

ALTINCI BÖLÜM

AŞK-I MEMNU

Tanzimat romancıları ülke davalarında söz sahibi olmak isteyen, imparatorluğun derdine çare bulmaya ve göstermeye çalışan, siyasal faaliyetleri olan aydınlardı. Sanata eğitici bir araç olarak bakıyor ve yapıtlarında toplumsal sorunlara da el atıyorlardı. Abdülhamit'in karanlık istibdat döneminde yazan Edebiyat-ı Cedide'ciler ise içine düştükleri karamsarlıkla hayata küsmüş, siyasete sırtlarını dönmüş, kendi toplumlarından da, sorunlarından da hayli kopmuş insanlardı. Romanlarının kahramanları da hayata yenik düşmüş, hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir. Edebiyat-ı Cedide'ciler sanatı, halkı eğitmek ya da bilinçlendirmek yolunda bir araç saymadıkları için halka seslenen romanlar vermek şöyle dursun, aydınlara seslenen yapıtlarında da yararlı olmak amacını gütmüyorlardı. Kendi çevrelerini çirkin bulan, Batı'ya ve onun edebiyatına hayran bu yazarlar teselliyi "güzel"de, onu da Batı modeli sanatta arayan bireycilerdi diyebiliriz.

Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945) ilk romanlarında *(Bir Ölünün Defteri*, 1891; *Nemide*, 1893; *Ferdi ve Şürekası*, 1894) okurun özellikle acıma duygularını uyandırmak iste diği için, acıklı aşk konularını işler. Bu romanların hepsinde bir genç kız ya da genç erkek, kendi suçu olmadan aşkta hayal kırıklığına uğrar, yıkılır ya da ölür. Romanın kahramanı kız ise, anasını, erkek ise, babasını kaybetmiştir; birlikte büyüdüğü bir akrabasına âşık olur, ama onun başka birini sevdiğini anlayınca kendini feda eder. Bu çeşit olay örgüsü kişilere değil talihin getirdiği

durumlara dayanır. *Aşk-ı Memnu* da acıklı biten bir aşk öyküsüdür ve Nihal ilk romanlarındaki genç kız kahramanların bir devamı sayılabilir. Ne var ki, *Aşk-ı Memnu* ile bu ilk romanları karşılaştırdığımızda, Uşaklıgil'in on yıl içinde ne kadar ilerlediğini görmek gerçekten şaşırtıcıdır.

Eleştirmenler Uşaklıgil'in en iyi yapıtının *Aşk-ı Memnu* olduğunda birliktirler, ama gariptir ki bu romanın neyi anlattığı, tezi olup olmadığı, varsa ne gibi bir tezi dile getirdiği konusunda ayrılıyorlar. Birçokları romanın ana tema'sını, hatta tezini, Bihter'in yasak aşkında bulurlar. Uşaklıgil üzerine yazılmış üç monografiye bakacak olursak her üçünün de *Aşk-ı Memnu*'nun tema'sı hakkında bu kanıyı savunduklarını görürüz. L. S. Akalın'a göre "*Aşk-ı Memnu*, ölçüsüz ve maddeye dayanan bir evlenmenin doğurduğu, gerek sosyal gelenekler, gerek kanun önünde gelişmesi yasak olan bir aşkın hikâyesidir."[1] Cemil Yener'e sorarsanız yapıtın tezi şudur: "Servet, genç bir kadına aşk ihtiyacını unutturamaz. kendinden çok küçük yaştaki bir kızla evlenen erkek aldatılmayı göze almalıdır.[2] Dr. Önertoy'a göre de yazar "evlenen kadınla erkek arasındaki bazı ayrılıkların evlilik hayatında meydana getirebileceği sarsıntılar üzerinde durmuş ve Tanzimat romanında da ele alındığını gördüğümüz Batılılaşma anlayışındaki değişiklikleri belirtmiştir."[3]

Bazı eleştirmenler ise Bihter'in hikâyesini ana tema olarak görmezler. Cevdet Kudret başka bir yönü vurguluyor: "Bu romanda aşktan başka bir düşünce ve dertleri olmayan, çalışmadan yaşayan, hazır yiyici ve alafrangalık düşkünü

birtakım kimselerin hayatları anlatılmıştır."[4] Rauf Mutluay'a göre "Sözgelimi *Aşk-ı Memnu*, Batılılaşma bunalımındaki toplumumuzun sorunlarını, değerlerini elden kaçıran eski hayatın umutsuz direnişini, zenginliğe heveslenen kadın iştihasının düşeceği kaçınılmaz tuzakları, sarsılan ahlak ölçülerimizin kargaşasını verir," ama yazarın ustalığı "eserdeki tezi de yan düşünceleri de gizler."[5] Fethi Naci ise romanın bir tezi ispat etmek için yazıldığı kanısında değil. Başarılı olması "belki de öbür romanlarında bir şeyler ispat etmeye çalışan Halit Ziya'nın bu romanını, kendini bırakarak, birtakım insanları anlatmaktan başka bir amaç gütmeyerek yazmış olmasının sonucudur."[6]

Simgesel olmayan bu klasik romanın, neyi anlattığı konusundaki bu anlaşmazlık ilginçtir. Yazarın kendi görüşlerini saklaması, yapıtın bir tezi olup olmadığı konusunda anlaşmazlıklar yaratabilirdi; ama eleştirmenler yapıtın ko nusu, hangi tema'nın vurgulandığı üzerinde bile pek uyuşamıyorlar. Kabahat biraz da Uşaklıgil'in. Aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, romanın kendinde var olan bir kararsızlık, temayı bulandıran bir bölünme, romanın neyi anlattığı konusundaki anlaşmazlığın nedenini biraz açıklar belki.

Aşk-ı Memnu'nun doğru bir değerlendirmesini yapacaksak her şeyden önce ne tür bir roman olduğuna dikkat etmeliyiz. Hakkında yazanlar, onu ya ahlaksal bir bildirisi olan ya da İstanbul'daki Türk toplumunun bir kesiminin yaşamını yansıtan bir roman olarak yorumluyorlar. Bazı eleştirmenlerin dediği gibi *Aşk-ı Memnu*, birbirine denk olmayan kişilerin

evliliğinin doğuracağı kötü sonuçlara işaret ediyorsa, *Kırık Hayatlar* da tam tersini söylüyor demektir. Çünkü *Kırık Hayatlar*'da birbirine denk, çok sevişen iki genç insanın evliliği de, yine bir yasak aşkla bozulur ve neredeyse çöker. Öyleyse Uşaklıgil *Kırık Hayatlar*'da, her bakımdan kusursuz evliliklerin kötü sonuçlar vereceğini mi anlatmak istiyor? Yoksa Uşaklıgil'in ilgisini çeken, Batılılaşmış kesimin yaşam biçimi mi? *Aşk-ı Memnu*'da Batılılaşmış zengin bir ailenin yaşamı var elbette, ama romanın bunu ortaya koymak ya da eleştirmek amacıyla yazıldığını söylemek doğru olmaz.[7] Olayların geçtiği çevre Uşaklıgil'in iyi bildiği ve hakkında güvenle yazabildiği bir çevre. Ne olayların bu çevrede geçmesi romanın bu çevreyle ilgili bir bildirisi olduğu anlamına gelir, ne de anlattığı evlilik ve yasak aşk konusu, ahlaksal bir tezi olduğu anlamına. *Aşk-ı Memnu* topluma değil, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük romanlardandır. Uşaklıgil, somut ve tek olan bir evliliğin belli koşullar altında nasıl işlediğini, belli insanların arasındaki ilişkiler örgüsünün niteliğini ve gelişimini anlamaya ve anlatmaya çalışır.

Yazar bu iş için, dört beş kişiyi bir yalıda bir araya getirir, kızına çok bağlı, aynı zamanda Bihter'e de çok düşkün olan elli yaşlarındaki Adnan Bey; onunla daha çok serveti için evlenen yirmi bir yaşındaki güzel Bihter; Bihter'in gözü hâlâ oynaşta olan, kızlarının gençliğini kıskanan, yaşını başını almış annesi Firdevs Hanım; Adnan Bey'in on üç-on dört yaşlarında, babasına aşırı düşkün, annesiz, çok duygulu, alıngan, zayıf ve narin kızı Nihal; bir de Adnan Bey'in yeğeni, genç ve çapkın Behlül. Uşaklıgil'i ilgilendiren, ayrı kişilikleri olan bu

insanların, belli koşullar altında bir araya geldiklerinde nasıl davranacakları ve olayların ne yolda gelişeceğidir. Başka bir deyişle, Uşaklıgil, kurulmuş bir denklemin çözümünü gösteriyor. Romanın dünyasında kurulan bu denklem, o dönemin gerçek dünyasıyla ilgili, genelleştirebileceğimiz bir anlamla yüklü değildir. *Aşk-ı Memnu*'da bireysel ilişkiler ağının örülmesi ve çözülmesi, 19. yüzyıl İstanbul'una ait bir gözlem, bir eleştiri olmadığı için, romanı Batılılaşma sorununa indirgemek, yapıtta başarılan asıl işi gözardı etmek olur.

Uşaklıgil'in Balzac, Zola ve Flaubert gibi gerçekçilerden öğrendiği bir şey vardı: Karakterlerin kişilikleriyle olaylar arasındaki nedensellik bağı. Romanda olayların gelişimi karakterlerin kişiliklerine bağlı olmalıydı ve karakterler de bu olayların üzerlerinde yaptığı etkiye göre değişmeliydi. Uşaklıgil bu ilkeyi titizlikle uygular. *Aşk-ı Memnu*'dan önceki romanımızda, karakterlerle olaylar arasında böyle zorunlu bir bağ görmeyiz. Örneğin Rakım Efendi'nin, *İntibah*'taki Ali Bey'in, *Sergüzeşt*'deki Dilber'in başından birtakım olaylar geçer, ama *Aşk-ı Memnu*'dakilerin başından gelişigüzel birtakım olaylar geçmez, olayları onların kişilikleri yaratır daha çok. Yazar, olay örgüsünü önceden bilmez demek istemiyorum. Tersine, Uşaklıgil, belki en ince ayrıntısına kadar kişilerin davranışlarını, nasıl değişeceklerini hesaplamıştır. Ne var ki, olay örgüsünü belirleyişi öbür romancılardan farklıdır, çünkü birtakım insanlar arasında kurulmuş bu ilişkiler denklemi ortaya konulduktan sonra üst tarafı matematik bir zorunlulukla gelişecektir. Uşaklıgil de olay örgüsünü kurarken bu zorunluluğu göz önünde tutacaktır.

Diyebiliriz ki, Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi. Böyle, bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara, Edwin Muir "dramatik" roman adını verir.[8] *Aşk-ı Memnu* işte bu tür romana çok iyi bir örnektir.

Aşk-ı Memnu Boğaz'da bir sandal gezintisiyle başlar. Bihter, Peyker ve Firdevs Hanım'ın sandalının yanından Adnan Bey'in sandalı geçer. Firdevs Hanım, Adnan Bey'in kendisiyle ilgilendiği kanısındadır. Kızlar ise, yaşını başını almış annelerinin bu kanısıyla hafiften alay ederler. Uşaklıgil bu küçük olayla Firdevs Hanım'ın kişiliğini ustalıkla çiziverir ve kızlarıyla arasında bir çatışmanın varlığını sezdirir. Böylece okurda, bu kişiler arasındaki durum hakkında daha fazla bilgi edinmek isteğini yarattıktan sonra, birbirlerine birçok bakımdan karşıt iki dünya oluşturan Firdevs Hanım ile Adnan Bey ailelerini, geçmişlerini de vererek tanıtır. Firdevs Hanım ve kızları, Boğaziçi'nde mehtapta, sazlı şarkılı sandal gezintileriyle bir eğlence hayatı yaşayan Melih Bey takımı olarak tanınmışlardır. Firdevs Hanım vaktiyle kocası Melih Bey'i aldatmış hafif bir kadın olduğu için biraz dile düşmüştür. Şimdi artık refah içinde olmayan Firdevs Hanım ile kızlarının dünyası, gizli kıskançlıkların, geçimsizliğin, sevgisizliğin egemen olduğu bir dünyadır. Firdevs Hanım'dan ötürü, bu dünyada hâlâ bir cinsellik havası ve günah kokusu vardır.

Adnan Bey'in yalısı ise, Adnan Bey, çocukları, yeğenleri, mürebbiye ve hizmetçileriyle, dışa kapalı, kendi kendine yeten, sevgi, masumiyet ve mutluluğun dünyasıdır. Bu iki ailenin, romanın başında okura sunulması sadece roman kişilerini tanıtmak amacı ile yapılmaz; daha sonra gelişecek olayların nedenine ışık tutmak için yapılır. Bir kötülük havası taşıyan birinci dünyadan Bihter'in, Adnan Bey'in yalısına gelin olarak gelmesiyle bu mutlu dünya gölgelenir, bulutlanır, birkaç kişi arasında büyük tutkuların, korkunç kıskançlıkların ve şiddetli nefretlerin alıp yürüdüğü bir cehenneme dönüşür ve sonunda bir kasırgayla temelinden sarsılır.

Böyle bireysel ilişkilerin matematiksel bir zorunlulukla geliştiği "dramatik" romanda mekân da sınırlı olmak zorundadır. Yazar, sayısı az kişilerin arasındaki ilişkilerin yoğunluğunu sağlamak için, bu insanları, kendileri dışındaki dünyadan ayıran kapalı ve dar bir çerçeve içinde toplar. Ne olacaksa kendi aralarında olacaktır. Çünkü dış dünyadan müdahaleler işi sulandırarak etkiyi zayıflatır. Uşaklıgil de, kişilerini ıssız bir adada bırakır gibi, toplumdan tecrit edilmiş bir yalıda toplar. Adnan Bey'in yalısına, Firdevs Hanım dışında gelen olmaz; ne de yalıdakiler (arada bir alışveriş için Beyoğlu'na çıkmanın dışında) kimseyi görmeye giderler. Yalnız bir kez, bir düğün evine gidilir ki, bu da, bir bakıma, yalının dünyası ile dış dünya arasındaki ayrımı vur gulamaya yarar. Romanın karakterleri, toplumdan yalıtılmış bu yalıda, kişiliklerinin ve durumun kaçınılmaz kıldığı akıbetlerine doğru sürükleneceklerdir.

Kimin romanıdır *Aşk-ı Memnu*? Romanın kahramanı kim? Başka bir deyişle kimin öyküsünü anlatıyor Uşaklıgil? Kimi merkez alarak yorumlayacağız bu yapıtı? Uşaklıgil, yazarın romanda tarafsız kalması gerektiğine inandığından kişileri yargılamaktan kaçınır ve Namık Kemal, Ahmet Mithat vb. gibi romandan ne sonuç çıkartılması gerektiğini açıklamaz. Belki bu nedenden ötürü *Aşk-ı Memnu* hakkında söylenenler birbirini tutmaz pek ve bir kısmı düpedüz yanlıştır. Gerçi Uşaklıgil bazı bazı araya girerek düşüncelerini ve görüşlerini bildirir, ama bunlar hep, kişilerinin davranışlarının nedenlerini açıklamaya yarayacak türden, insan tabiatı ve psikolojisiyle ilgili şeylerdir.

Adından da anlaşılacağı üzere, roman, yasak bir aşkın, dolayısıyla Bihter'in öyküsü olsa gerek. Ne var ki, olay örgüsü iki ayrı çizgi üzerinde gelişir. Bir yandan Bihter'in yasak aşka sürüklenişi tema'sı bir olay örgüsü oluştururken, bir yandan da Nihal'in yalnızlığa sürüklenişi tema'sı ikinci bir olay örgüsü oluşturur. Romanın etkisini zayıflatan bu bölünmeye aşağıda yine döneceğim. *Aşk-ı Memnu*'ya ilk önce Bihter'in öyküsü olarak bakalım.

Romanın en önemli kişisi Bihter, genellikle yanlış anlaşılmış ve gereğinden fazla suçlanmış bir kadındır. Oysa yazar, Bihter'in nereden başlayıp nereye geldiğini, düşüşünün psikolojik nedenlerini iyi açıklamak için çaba gösterir. Bir roman kişisinin değişimini, belli bir zaman süresi içinde meydana gelen bir gelişme olarak sunmak da, Uşaklıgil'den önceki yazarlarda görülen bir yöntem değildir. Hele kadınla rın, zamanın rol oynadığı koşullar altında değiştiğine hiç tanık olmayız. Gerçi bazı roman kişileri değişir, hem de birdenbire

yüz seksen derece değişir, ama bu değişmeyi ya olay örgüsü gerektirmiştir ya da ahlak dersi vermek amacı. Hovarda, serseri, akılsız Felâtun romanın sonunda aniden “islah-ı nefs” eder, namusu ile çalışmaya kararlı, aklı başında bambaşka bir adam oluverir. Bu değişmenin nedeni zaman değil, yazarın vermek istediği derstir.

Bihter başta namuslu bir kadındır ve namuslu kalmak için çırpınır; ne var ki içinde bulunduğu koşullar ve yaratılışındaki bir eğilim, onu önüne geçilmez bir zorunlulukla, kocasını aldatan bir kadın yapar. Bu gelişim hep, neden-sonuç ilkesine göre yürütülür ve Uşaklıgil özellikle psikolojik nedenler üzerinde durarak bu kaçınılmazlığı belirtmeye çalışır. Üç aşamadan geçer Bihter: 1) Genç kızlık emellerine kavuşacağı umuduyla zengin Adnan Bey ile evlenen ve görevini yapmaya çalışan Bihter. 2) Hayal kırıklığına uğradığı için mutluluğu yasak bir sevgide bulan Bihter. 3) Bıkıldığını ve terkedildiğini anlayarak kıskançlıkla boğulan ve intikam için her şeyi yıkıp intihar eden Bihter.

Gerçi evlenmeye karar vermesinde Adnan Bey’in serveti rol oynar, ama bundan ötürü Bihter’i suçlamamamız lazım, çünkü yazar, onu bu evliliğe iten başka nedenleri de belirtir. Bir kere, evlilik Bihter için kızlarını çekemeyen anasından kurtulmanın tek çaresi. Ayrıca, Firdevs Hanım’ın şöhretinden ötürü Bihter’in iyi bir evlilik yapabilme olanağı az. Unutmayalım ki, Adnan Bey’in teklifini kabul ederken, Bihter bu evliliğin pekâlâ da yürüyeceğine inanıyor. Çocuklara analık edecek, Adnan Bey’e iyi bir eş olacaktır. Bihter’in hatası, böyle zengin bir evliliğin kendisini mutlu yapmaya yetmeyeceğini kestirememesi.

İkinci aşama, yalıda geçen birinci yılın bitiminde başlar. Yalıya gelişiyle, elinde olmayarak oradaki hayatı alt üst eden Bihter, tatsız didişmelerle geçen birinci yılın sonunda Behlül ile sevişmeye başlayarak korktuğuna uğrar, yani o da anası gibi, kocasını aldatan bir kadın olur. Ama Bihter yavaş yavaş değişir ve yazar, onun bu adımı atmaya nasıl uygun bir ruhsal durum içinde olduğunu göstererek bizi olaya hazırlar ve genç kadının düşüşünü okura yadırgatmaz. Bihter'in düşüşü, yaşamında bir dönüm noktası sayılabilecek Göksu gezintisinin yapıldığı günkü olaylarla yakından ilgilidir. Bu gezintinin işlevi Bihter'de cinsel isteklerin uyanmasına neden olacak vesilelerin sağlanmasıdır her şeyden önce. Özellikle Behlül'ün, Peyker'i baştan çıkarmak için etrafında dönmesi, ensesinden öpmek için eğilirken doğan cinsel hava, bunları gören Bihter'in, sonradan kendi cinsel açlığını farketmesine ve istekleriyle Behlül arasında belli belirsiz bir bağ kurmasına yol açar. Yalının kapalı çevresinden dış dünyaya bir açılış olarak görülebilecek Göksu gezintisi, gerçekte aynı kapalı dünyada geçer. Adnan Bey ile Firdevs Hanım ailelerinin katıldığı bu Göksu safasında, Göksu sanki başka insanların yaşamadığı bir yerdir. Kendilerinden başka kimse yoktur ortada. Ne bir satıcı, ne oralarda dolaşan bir insan, ne de Göksu'ya gelmiş başka bir kayık. Yazar uyandırmak istediği yoğun ve gergin havanın etkisini bozabilecek, dikkati dağıtacak hiçbir öğeye yer vermez burada da.

Bihter'in, o gece odasında çırçıplak soyunarak kendini rüzgâra verişinin ve geçirdiği bunalımın anlatıldığı sayfalar, genç kadındaki doyumsuzluğun bilinç düzeyine çıkışını,

Uşaklıgil'in ustalıkla verdiği önemli bir parçadır. Sevmeye ve sevilmeye susamış Bihter'in o geceki düşünceleri arasına Behlül'ün imgesi bir gölge gibi karışmaktadır. Bu ürkütücü düşünceyi kafasından hemen atmak ister, ama olan olmuş tur bir kere. Bihter'in, Behlül'den uzak durarak kocasına sadık kalmak için gösterdiği çabalar, annesine benzememek için verdiği savaşım yenilgiyle sonuçlanır. Çatışmada, aşk ihtiyacıdır üstün gelen. Uşaklıgil "çatışma" öğesinde de ileri bir adım atıyor. Her romanda ana öğelerden biridir çatışma. İyilerle kötüler arasında, doğa güçleriyle birey arasında, bireyle toplum arasında olabilir. Roman türü hayli geliştikten sonradır ki, çatışma, roman kahramanlarının kendi iç dünyasındaki bir çatışmaya dönüşür. Birkaç çeşit çatışma aynı yapıtta yer alabilir kuşkusuz. Tanzimat romanında yalnız dış çatışma vardır. Sözgelimi birbirini seven iki kişinin birleşmesine engel olan dış güçlerle (ana, baba, gelenekler, toplumda yerleşmiş inançlar vb.) sevişenler arasındadır çatışma. *Aşk-ı Memnu*'da ise başka bir tür çatışma, bir iç çatışma başlıyor. Namuslu kalmak isteyen Bihter'in büyük korkusu anasına benzemek olduğu için mutsuz evliliği içinde aşka susayıp da yasak bir ilişkiye kaydığı zaman kendi kendisiyle boğuşması, karşı koymaya çalışması, iç dünyasındaki bu ahlâksal çatışmayı yaratır. *Kırık Hayatlar*'da da karısına sadakatle ihanet arasında bocalayan Ömer Behiç'in geçirdiği vicdan azapları, romandaki çatışmayı bir iç çatışma yapar.

Bundan sonra üçüncü aşamaya geliriz: Uçarı Behlül Bihter'den bıkmaya başlamış ve Beyoğlu hayatında yeni maceralara dönmüştür. Derken Bihter'i yıkan son darbeyi

hazırlar annesi. Behlül ile Nihal'in evlenmesi söz konusu edilir ve kararlaştırılır da. Bihter'in katlanamayacağı bir şeydir bu. Kıskançlıktan çılgına dönen genç kadın, bu evliliğe engel olmak için her şeyi, itirafı bile göze almıştır. Nitekim bu evliliği önleyeyim derken yalıdaki bütün pislikler ortaya dökülür ve Bihter intihar eder, ama Behlül'den de, annesinden de öcünü almış olarak.

Kısacası, Bihter yaşlı kocasına sadık bir eş, üvey çocuklarına şefkatli bir anne olmak niyetiyle yaptığı bir evliliğin getirdiği mutsuzluk içinde namusunu ve şerefini koruyamayan talihsiz (yazarın deyişiyle "biçare") bir kadındır. Önemli olan, Uşaklıgil'in, Bihter'i ahlaksız bir kadın olarak değil, trajik bir karakter olarak işlemesi.

Oysa, *Aşk-ı Memnu* üzerinde yazılanlara bakacak olursak bir çoğunda Bihter'i olduğundan daha suçlu, kötü bir kadın olarak görme eğilimini sezeriz. Bu suçlamalardan, Uşaklıgil üzerindeki monografilerde rasladığım ikisi üzerinde durmakta yarar var, çünkü bu iddialar doğruysa Bihter trajik olmaktan çıkar ve romanın anlamı değişir.

Olcay Önertoy, Bihter'in, Behlül ile olan ilişkisinin "meydana çıkmasından korkarak bazı hizmetkârlarla beraber Nihal'in mürebbiyesini de evden uzaklaştırması"ndan söz ediyor.[9] Cemil Yener'e göre ise "yalının bütün sakinleri, vekilharçlar, kâhyalar, hizmetçiler Nihal'i ellerinde büyüttükleri için severler. Bihter birer bahane ile bunları yalıdan uzaklaştırarak Nihal'i yalnız bırakmak siyasetini güder."[10] Önertoy ile Yener, Bihter'in hizmetkârları kötü bir maksatla yalıdan uzaklaştırdığı inancını paylaşıyorlar. Ancak, maksat, birine göre Behlül ile

rahatça sevişebilmek, ötekine göre Nihal'i yalnız bırakmak. Şimdi hizmetkârların çıkarılması işine dikkatle bakalım.

Bunların yalıdan ayrılmalarının söz konusu olduğunu ilk kez Göksu gezintisinde işitiriz. Şakire Hanım, Behlül ile Firdevs Hanım'ı kastederek der ki:

> Böyle gittikçe işi azıtırlarsa ben yalıda kalıcılardan değilim. Bizimkinin işi olur olmaz Cemile'yi alınca kaçıyo rum. Siz artık küçük beyin eğlencelerini istediğiniz kadar seyrediniz.
>
> Şakire Hanım'ın itidal kabul etmeyen, şedit ahlâk duyguları vardı. Bir müddetten beri, Firdevs Hanım'la Peyker'in arasında Behlül'ü gördükçe kendisini zaptedemiyordu... Hattâ bir gün Şayeste ile Nesrin'e itiraf etmiş idi ki Süleyman Efendi'nin bir belediye çavuşluğu ile kayrılmasına teşebbüs edilmişti. O zaman karı koca kızlarını alarak artık bu yalıdan kaçacaklardı.
>
> - Yaşarsak görürüz ya, diyordu. -Bihter'i kastederek- bu kadın beyin başına ne belâlar getirecek. Üçünün arasında böyle ilk gününden başlayarak gittikçe artan bir husumet yavaş yavaş Bihter'e karşı patlamağa müheyya [hazır] bir isyan kuvvetini alıyor, hemen bütün hizmetçilerin hanımları hakkında mevcut olan kin noktası bu sonradan gelen hanım için büyüyen, nihayet kalblerini büsbütün istila edecek bir adavet derecesini buluyordu.[11]

Burada iki noktaya dikkat etmek gerek. Şakire Hanım yalıdan ayrılmaya karar verdiği zamanı Bihter ile Behlül arasında henüz bir şey yoktur ve hizmetçiler Behlül'ün Firdevs Hanım ve

Peyker ile kırıştırmasına içerlemektedirler. Bihter'e olan düşmanlıklarının nedeni ise ne Bihter'in kişiliğidir ne de onun yaptıkları. Düşmanlıkları eve bir hanımın gelmesiyle keyiflerinin kaçmasından ötürüdür. Adnan Bey başka bir kadınla evlenseydi ona da aynı tepkiyi göstereceklerdi. Az zaman sonra Şakire Hanım kızını ve iş bulan kocasını alarak yalıyı kendi isteği ile terkeder. İkinci nokta, hizmetkârların bu davranışının romandaki kişilerden birinin yorumu olmayıp yazarın kendi tarafından gerçek bir ol gu olarak bildirmesidir. Artık ne Nihal'in suçlamaları değiştirebilir bu gerçeği ne de Behlül'ün. Demek ki Bihter bu konuda suçsuz. Yalnız mürebbiyenin yollanmasında Bihter'in parmağı vardır, çünkü Behlül ile ilişkisini keşfetmiş olmasından kuşkulanmıştır.

Bihter'in Nihal'i yalnız bırakmak siyasetine gelince, bu iddianın savunulur hiçbir yanı yok. Anlaşılan Cemil Yener, Nihal'in söylediklerinin gerçek olduğunu kabul etmiş ve Bihter'e Nihal'in gözleriyle bakmış. Oysa Bihter kendini Nihal'e sevdirmek için çırpınır, onunla iyi geçinmek için elinden geleni yapar. Gördüğümüz gibi hizmetkârların gitmelerinde Bihter'in bir suçu yok. Bülent'in okula yatılı verilmesi de, Bihter yalıya gelmeden önce kararlaştırılmıştı. Odalarının ayrılması ise, çocukların belli bir yaşa gelmelerinin gereğidir. Bununla birlikte Nihal olanlardan hep Bihter'i sorumlu tutar ve kendini sevdiklerinden ayırmakla suçlar onu, ama o bile Bihter'e haksızlık ettiğini bilir ve itiraf da eder:

> Nihal haksızdı, bunu kendi kendisine de, Bihter için husumete [düşmanlığa] benzer bir his duydukça hep itiraf ederdi; bu kadına, babasının karısı olmaktan başka atf

> olunabilecek hiçbir husumet sebebi bulamıyordu. Fakat bu haksızlık onun için öyle bir ihtiyaçtı ki, mutlak hükmüne tebaiyet edecekti [boyun eğecekti] bu kadınla mümkün değil dost olamamıştı, onunla düşman olacaktı. (s.152)

Beri yandan Bihter de durumu kavramıştır:

> Artık üvey analık sıfatından da sıkılıyordu. İşte bir seneden beri Nihal'le sevişmek için mütemadi bir mücadele içinde yaşamıştı. O Nihal'i seviyordu, fakat bu kızın kendisini hiçbir vakit tamamiyle sevemiyeceğinden emin idi. (s.100)

Uşaklıgil'in yapmak istediği başka bir şey aslında; Nihal ile Bihter'in arasındaki kötü ilişkinin de psikolojik nedenlerden ötürü yine kaçınılmaz olduğunu göstermek. Nitekim mürebbiye doğru teşhisi koyar: "İhtiyar kız kendi kendisine diyordu ki: Kabahat kimde? Hiç!.. Vakanın kendisinde... Üvey ana ile kız!" (s.91)

Zaten Yener gibi düşünenler haklı olsalardı romanın anlamı tümden değişir ve *Aşk-ı Memnu*, "Nardaniye Hanım" gibi masallarda gördüğümüz, üvey ananın düşmanlığı tema'sını işleyen bir roman olurdu. Bu masallarda, karısı ölen bir adam ikinci kez evlenir ve yeni karısı adamın kızını kıskanır. Onu başından defetmek için babayı kızın aleyhine kışkırtır, bir dağ başına attırır. Ama kız ölmez, çünkü ona yardım edenler çıkar. Kadın bunu öğrenince kızı öldürmek için girişimlerde bulunur. Sonunda gerçek ortaya çıkar, kız babasına kavuşur ve kıskanç üvey ana öldürülür. Nihal'in açısından bakarsak *Aşk-ı Memnu* da böyle bir roman olur, ama biz Nihal değiliz.

Öte yandan Bihter'i, başından beri hesaplı hareket eden, kendi çirkin amacı için hizmetçilere yol veren ahlaksız bir karakter olarak görürsek trajik bir yanı kalmaz. Başına gelenleri haketmiş kötü bir kadın olur. Oysa Bihter yavaş yavaş istemeye istemeye, direnmesine rağmen düşer ve ancak ondan sonra mürebbiyeyi savmak gibi oyunlara girişir. Uşaklıgil, Bihter'in öyküsünü bir tragedya olarak sunarken kuşkusuz Eski Yunan tragedya anlayışını uygulamıyor. Tragedya 19. yüzyılda, artık anlaşılmaz bir alın yazısına dayanmıyordu. Bilim adamlarının getirip yerleştirdiği determinizm ilkesi, tragedya ve romanda da etkisini göstermiş ve yazarlar, bireyin yazgısının, hem içinde yaşadığı çevre ve koşullar tarafından, hem de kalıtım yoluyla belirlendiğini gösteren yapıtlar vermişlerdi. Uşaklıgil bazı doğalcıların yaptığı gibi, içgüdü ve kalıtıma ağırlık verir. Bihter'in düşüşüne yol açan neden, toplumsal koşullar değil, annesinden kalıtım yoluyla kendisine geçen bir mizaç benzerliğidir. Onun için diyebiliriz ki *Aşk-ı Memnu*, "Melih Bey takımının bütün ırsi menkulâtına malik olarak doğan" (s.238) Bihter gibi iyi ve güzel bir genç kadının, namuslu kalmak istediği halde, içinde bulunduğu durum ve kalıtımsal (ırsi) etkenler nedeniyle yasak bir aşka sürüklenişinin trajik öyküsüdür. Kardeşi Peyker'in romandaki işlevi, babasına çekmesi sayesinde Bihter'e karşıt bir örnek olmaktır. Peyker gibi olmak isteyen Bihter bunu başaramaz, o, anasının kızıdır ve Behlül'e teslim olmasını bununla açıklar:

> Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves [kirli] bir kadın olmuştu. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun

> kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmıştı. Bütün bu günahın, bu levsin [pisliğin] mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu. (s.124)

Bihter'in sonu da, nedenleri değişik de olsa, Madam Bovary'nin, Anna Karenina'nın sonudur.

Buraya kadar, *Aşk-ı Memnu*'yu, Bihter'in öyküsü olarak ele aldık, ama romanda Nihal'e ayrılan yere bakacak olursak görürüz ki romanın yarısı Bihter'inkinden ayrı bir çizgi oluşturan, Nihal'in babasını ve sevdiklerini kaybedip sonra bulma tema'sına ayrılmıştır. Nihal'in yalnızlaşması tema'sı, başlı başına bir olay örgüsü sayılabilecek şekilde bir gelişme gösterir. Bu çizgideki olaylar serisi, aynı tema'nın çeşitleme si biçiminde, gittikçe artan bir gerginlikle doruk noktasına ulaşır ve sonra bir çözüme bağlanır. Bu açıdan bakarsak, *Aşk-ı Memnu* Nihal'in öyküsüdür demek de olanaklı.

Yazar Bihter'in yalıya gelmesine oradakilerin tepkisini belirtirken, asıl önemli olan Nihal'in tepkisi olduğu için, romanın hemen başlarında ön plana Nihal geçer. Bihter babasının yanında Nihal'in yerini almış ve babanın ondan uzaklaşmasına neden olmuştur. Bir zaman sonra, çok sevdiği kardeşi Bülent de yatılı okula verilir ve Nihal, biraz daha yalnız kalır. Ardından evdeki hizmetçilerden Şakire Hanım kocasını

ve kızını alarak yalıdan ayrılınca yalnızlaşma tema'sı ilk kez Nihal'in sözleriyle açıkça ortaya konur:

> Ne için gidiyorlar, babacığım? Hep böyle gidecekler mi? Geçen hafta Bülent gitti, bu hafta onlar, gelecek hafta kimbilir kimler... Ben, ben ne yapacağım baba?.. Ben yapyalnız mı kalacağım? (s.112)

Biraz sonra aynı tema tekrarlanır. Bu defa Bülent'in yatağı Nihal'in odasından alınmıştır ve Nihal hafta sonu eve gelen Bülent ile aynı odayı paylaşamayacaktır. Artık isyan eder Nihal ve Bihter'e "siz beni herkesten uzaklaştırmak, yapyalnız bırakmak istiyorsunuz," diye bağırır. Nihal ile ilgili bu tema romanda gittikçe şiddet kazanarak sürer. Sıra çok sevdiği mürebbiyesi Mlle de Courton'a gelmiştir. O da memleketine gönderilince iyice yıkılır Nihal.

> Ya bu adam, yarabbi! Ya bu baba nasıl görmüyor idi ki, kızının elinden bütün sevdikleri böyle birer birer alındıktan sonra o yaşıyamayacak, evet, böyle yapyalnız yaşıyabilmek için artık kuvvet bulamıyacak. (s.165)

Sonunda doruk noktaya varırız. Etrafı iyice boşalarak dostsuz ve yalnız kalmış olan Nihal, Behlül ile evlenecektir ve şimdi tek kurtuluşudur bu aşk. Gelgelelim Bihter'in Behlül ile olan ilişkisi ortaya çıkınca Nihal'in tutunduğu bu son insan da elinden alınmış olur.

> Demek bu annesinin yerine gelen kadın, bu babasının karısı, bu her şeyi onun elinden yavaş yavaş insafsız bir gazap ile birer birer alan mahlûk nihayet son saadeti de almak için tırnaklarını uzatıyordu. (s.233)

Uşaklıgil'in bu temayı dikkatle işlediğinin bir kanıtı da Nihal'e çok acı veren bu olayların her birinin Nihal'in çok mutlu bir anında patlak vermesidir. Böylece darbenin etkisi daha şiddetle duyulacaktır.

Sonunda Bihter'in intiharı ve Behlül'ün kaçıp gitmesiyle baba kız yine birbirlerine kavuşurlar.

Nihal'in öyküsünü kendi başına ele alırsak *Aşk-ı Memnu*'nun, yalnızlaşma tema'sını da içeren bir bildungsroman (büyüme romanı) olduğunu görürüz. Nihal çocukluktan genç kızlığa, basitlikten olgunluğa geçer ve yaşamının bir evresinden ötekine geçerken, acı deneyimleriyle, insanlar ve hayat hakkında yeni bir anlayış kazanır, yeni bir bilinç düzeyine varır. Dediğim gibi tipik bir "büyüme" romanı. Ama *Aşk-ı Memnu* gerçekte Bihter'in öyküsü olduğuna göre, kahramanı Nihal olan, birinciden bağımsız ikinci tema'nın ve onun oluşturduğu olay örgüsünün romana katkısı nedir? Bir romana yan olayların sokulması, hatta ikinci bir olay örgüsünün yerleştirilmesi doğaldır. Yeter ki bunlar, ana temayı aydınlatan, ona katkıda bulunan, onu güçlendiren ya da asıl kahramanın kişiliğini belirtmeye yarayan şeyler olsun. Nihal'in yalnız bırakılmasıyla ilgili olaylar dizisi Bihter'in karakterini aydınlatan şeyler değil, Nihal'in psikolojisini açıklayan olaylardır. Romanın sonlarında, Nihal'in Behlül ile evlenme konusu dışında, Bihter çizgisinin Nihal çizgisiyle yakın bir bağı olmadığı gibi, Nihal tema'sının, Bihter'in düşüşü üzerinde bir etkisi de söz konusu değildir. Öyleyse gerçekte birbirinden ayrı olan iki öykünün kahramanları arasında bölünüyor roman. Anlaşılan Uşaklıgil Bihter'in tragedyasını yazarken, kendini

Nihal'in öyküsüne kaptırmaktan alıkoyamamış. Şimdi biraz daha ileri giderek diyeceğim ki, roman bölünmekle kalmıyor aynı zamanda birbirine ters düşen iki tür etki yaratıyor okurda. Şöyle ki:

Nihal'in öyküsünü başka bir düzeyde daha okumak olanağı var: Mitos düzeyinde. O zaman Nihal tema'sının daha büyük bir tema'nın parçası olduğunu gözlemleriz. Romanla mitoslar arasındaki bağları araştıran eleştirmenler, eski mitosların daha sonraki anlatı türlerinde yeniden belirdiğini ve roman türü için de olay örgüsü bakımından bir kaynak oluşturduklarını iddia ederler. Gerçi bu tür eleştirilerin bazen çok zorlama olduğunu sezdiğimiz uygulamaları bolca göründü, ama iddianın temelde haklı yanları olduğunu yadsımak da gereksiz.

Sonradan büyük ölçüde İslâm'a geçmiş olan Yahudi-Hıristiyan kutsal mitosunda, insanoğlunun başlangıçtan sona kadarki tarihini buluruz. Yaratılışla başlar, kıyamet gününe kadar gelir ve öbür dünyadaki yaşama geçişle son bulur. Buradaki, doğum, ölüm ve yeniden doğum kalıbının kökeni, biliyoruz ki, çok daha eskilerde yatar. İlkellerin doğum, sünnet, evlenme ve ölüm gibi törenlerinde, ölüp tekrar dirilen Attis, Adonis ve Osiris gibi Tanrıların mitoslarında hep bu, doğum, ölüm, yeniden doğum örüntüsüne (pattern) rastlarız. Doğanın ritmidir bu: Güneş, ay, yıl, mevsimler, her şey doğar, ölür ve yeniden doğar. Yahudi-Hıristiyan kutsal mitosunda ise, zaman kavramı döngüsel olmadığı için, bu örüntü ya da üçlü kalıp, zamanın başlangıcından sonuna kadar olan bir süreyi kaplar ve bir kereye özgü ola rak yer alır. Antropologların dediği gibi, eski mitosların çok daha büyütülmüş bir örneğini buluruz

burada. Başka bir söyleyişle, insan cennet bahçesinde yaratılmıştır ve Adem ile Havva bu günahsız ve ölümsüz cennet bahçesinde masum ve mutlu iken, kötülüğü temsil eden şeytan tarafından kandırılarak günah işler, ölümlü olur ve cennet bahçesinden kovulurlar. İkinci aşama dünyanın sonu gelene dek sürecek olan bir yolculuktur ki, insanoğlu güçlükler ve tehlikelerle dolu bu yolculukta, bağışlanmak umuduyla nefsine ve şeytana karşı savaşımını verir. Dünyanın sonu geldiğinde yeryüzünden silinen insanoğlu yeniden doğar ve iyilerin öbür dünyada cennete kavuşmasıyla üçüncü aşamaya geçmiş, başlangıç noktasına dönmüş olur. İnsanoğlunun bu serüveni yetkinlikten bir düşüşü, sınavdan geçmeyi ve yeni bir yetkinliğe yükselişi içerir. Yani cennet bahçesinin (masumiyetin, mutluluğun, ölümsüzlüğün) yitirilmesini ve sınavdan sonra bir benzerinin kazanılmasını.

Gerek Batı edebiyatında gerekse bizim edebiyatımızda insanoğlunun bu serüveni, zaman zaman alegorik olarak kişisel düzeyde bir yolculuk olarak anlatılmıştır. Örneğin Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ında, Aşk, Hüsün'e sahip olabilmek için kalp kalesindeki kimyayı bulmak üzere yola çıkar ve türlü güçlüklerden sonra amacına ulaşır. Bu somut yolculuk öyküsü, alegorik olarak ruhun Tanrı'yı bulmak için gösterdiği çabayı ve geçirdiği sınavları temsil eder. Roman türüne geçersek bu arama arketipinin daha çok bir iç yolculuğa dönüştüğünü gözlemleriz. Kahraman illa ki dağlar, tepeler, denizler aşmaz, onun yerine yine türlü güçlüklerle savaşıp birtakım deneyimlerden geçtikten sonra kimliği hakkında yeni bir bilgiye ulaşır. Bilgisizlikten anlayışa geçer ki, gerçekte, üç

aşamalı eski kalıbın bir iç yolculuk şeklinde yeniden uygulanmasıdır bu.

Şimdi *Aşk-ı Memnu*'yu mitos düzeyinde okumak istersek Nihal çizgisinin çocukluktan olgunluğa, masumiyetten bilinçlenmeye doğru yapılan bir iç yolculuk olduğunu kolayca görebiliriz. Nihal'in çocukluktan genç kızlığa geçişi romanda zaten bir "geçiş" töreniyle (çarşaf giyme töreni) belirtilir ve Nihal yaşamının bir evresinden öbür evresine geçerken, insanlar ve hayat hakkında yeni bir anlayış kazanıp, yeni bir bilinç düzeyine vararak iç yolculuğunu tamamlar.

Uşaklıgil'in romanın başında yalıyı kapalı bir dünya olarak çizdiğini ve buradaki yaşamı bir masumiyet ve mutluluk yaşamı olarak gösterdiğini söylemiştim. Gerçekten de kötülüklerden uzak, sevgi üzerine kurulmuş ilişkilerin, masum eğlencelerin oluşturduğu, bolluk içindeki yalı yaşamı cennet bahçesini anımsatır. Sonra, Melih Bey takımının zevk, günah ve cinsellik öğelerini çağrıştırdığı dünyasından, cennet bahçesine Bihter, hiç değilse gücül halde, kötülük öğesini getirir. Şeytanın yaptığı gibi. Cennet bahçesi yitirilir, onun yerini, yasak aşkların, kıskançlıkların, düşmanlıkların egemen olduğu bir dünya alır. Nihayet Bihter'in ölümü ve Behlül'ün kaçıp gitmesiyle pisliklerden ve günahtan arınan yalıda eski yaşama, cennet bahçesine, yazarın deyimiyle "müebbet bir bayrama" dönülür, ama acı deneyimlerle edinilmiş yeni bir bilinçle. Evi terkeden emektar hizmetçiler geri gelirler, mürebbiye Courton gittiği memleketinden geri çağrılır, Bülent yatılı okuldan alınır. Uşaklıgil bu eski duruma dönüşü belirtir ve vurgular.

> Yine bahçede uzun koşuşmalar olacak, o küçük mutfağın parlak takımları arasında kitaplarda bulunmuş tarifenamelerle tatlılar yapılacaktı. Hayat yine onlar için müebbet bir bayram olacaktı, madem ki artık baba kızına, kız babasına avdet etmişlerdi. (s.255)

Mitos açısından bakınca *Aşk-ı Memnu*'da da aynı üçlü kalıbı gözlemliyoruz: Doğum-ölüm-yeniden doğum. Ya da başka terimlerle: Cennet bahçesi-sınav-cennet bahçesine dönüş.

Uşaklıgil'in romanını bilinçli olarak mitos kalıbına uydurduğunu söylemek istemiyorum. Birtakım arketiplerin sanatçı tarafından bilmeyerek kullanılması şaşırtıcı değil. Bazı antropologlara ve psikologlara göre, insanın derinlerde yatan korkularını, özlemlerini, ruhunun serüvenini simgeleyen mitoslar, dinsel niteliklerini yitirseler, inanılır olmaktan çıksalar bile psikolojik yönden bugün hâlâ insanlara seslenen bir etkinliği koruyorlar. Bundan ötürü de arketip halini almış kişiler ve olay kalıpları romanda ve genellikle edebiyatta, başka başka kılıklar altında sık sık karşımıza çıkarlar.

Ayrıca unutmayalım ki insanlar, yaşamakta oldukları zamandan daha iyi, geçmiş bir zamanın düşünü kurmuşlardır hep. Masumiyet, sevgi ve bolluk içinde yaşanmış, dertsiz, kaygusuz, mutlu bir zamanın. Onun için böyle bir mutlu çağ kavramı çok yaygındır ve yalnız Yahudi-Hıristiyan ve İslâm mitosuna özgü değildir. Eski Yunan ve Roma uygarlıklarında da insanoğlunun başlangıçta mutlu bir altın çağ yaşadığına inanılıyordu. Antropologların araştırmalarından öğreniyoruz ki Mısırlılarda, Hindularda, Zerdüştlerde, Çinlilerde de aynı özlemi dile getiren bir inanç vardı. Onun için Batı edebiyatında,

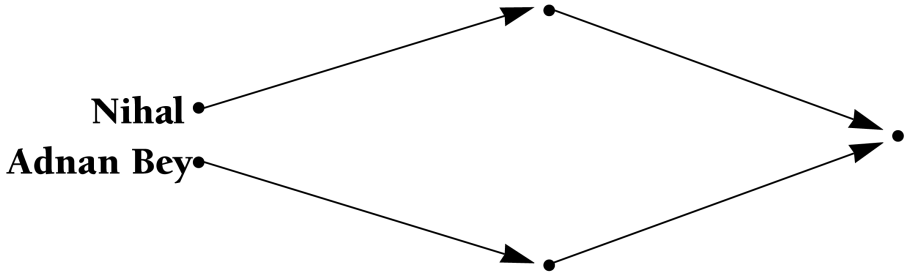
cennet bahçesine tekabül eden, mutlu bir altın çağın yaşandığı "Arcadia" tema'sı çok boldur ve böyle bir yaşamın özlemini yüzyıllar boyu edebiyatta gözlemlemek mümkündür. Ancak Rönesans'dan bu yana, uygarlığın ilerleyeceğine ve insanlara daha mutlu bir yaşam sağlanabileceğine olan inanç altın çağa dünya yüzünde kavuşabileceği umudunu yaratınca, altın çağ, edebiyatta utopia'ların konusu oldu.[12]

Gördük ki *Aşk-ı Memnu* da bir tür yeniden doğuşla, cennet bahçesine ya da altın çağa dönüşle sonuçlanıyor. Çekilen üzüntülere ve acılara karşın yine de mutlu bir bitiş bu. Ama beri yandan yapıta Bihter'in öyküsü olarak bakınca karşımıza bir tragedya çıkıyor. Bihter de yazgısına yenik düşen bir tragedya kahramanı. Bu defa okurun tepkisi trajik bir romana olan tepkidir. Eğer roman Bihter'in ölümü ve yalıdaki yaşamın çöküşüyle bitseydi bu tepki değişmezdi. Gelgelelim yazar romanı altın çağa ya da cennet bahçesine dönüşle bitirmeyi yeğliyor. Kanımca Uşaklıgil ayrı doğrultuda gelişen, okurdan karşıt tepkiler çağıran bu iki öyküyü bir arada işlemekle romanın etkisinin zayıflamasına, yalınlığını ve yoğunluğunu kaybetmesine neden olmuştur.

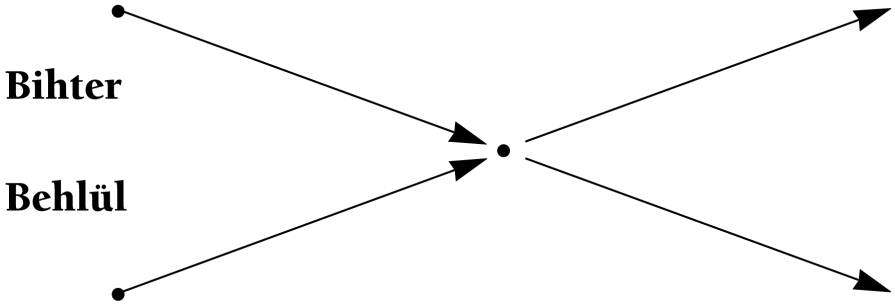
Bazı kusurlarına rağmen *Aşk-ı Memnu* en başarılı Türk romanlarından biri olduğuna göre meziyetleri ağır basıyor demektir. *Aşk-ı Memnu* gerçekten de zengin bir roman. Bihter'in trajik öyküsü, Nihal'in iç yolculuğu ve cennet bahçesi mitosunun dışında, biçimsel yönden bir özelliği de var. Bireysel ilişkilerin ve sorunların işlendiği romanlar, başta da söylediğim gibi, toplumla ve yaşamla genel bağlar kuran bir anlam

taşımadığı için, yazar, bu eksikliği biçimsel güzellikle gidermeye çalışır. *Aşk-ı Memnu*'nun özenli dili bir yana, sanatsal açıdan doyurucu olmasının bir nedenini, yapıtın iç hareketinde aramak yerinde olacaktır sanırım. Çünkü, romanda kişilerin arasındaki duygusal yaklaşma ve uzaklaşmaların bir baleyi andırdığı söylenebilir. Gerçi her romanda böyle yaklaşma ve uzaklaşma vardır, ama *Aşk-ı Memnu*'da zaman içseldir, yani romanın hareketi fiziksel olarak değil, kişilerin yoğun yaşadıkları ilişkilerin ve çatışmaların gelişimi biçiminde belirir. Bu durumda, *Aşk-ı Memnu*'nun kapalı mekânı içinde, etrafı boşaltılmış ve böylece yalıtılmış ilişkilerindeki yaklaşma ve uzaklaşmalar sahnede oynanan bir baleyi hatırlatacak kadar belirginleşiyor ve görünürlük kazanıyorlar. Bu hareketlerin başlıcalarını şemalarla şöyle gösterebiliriz:

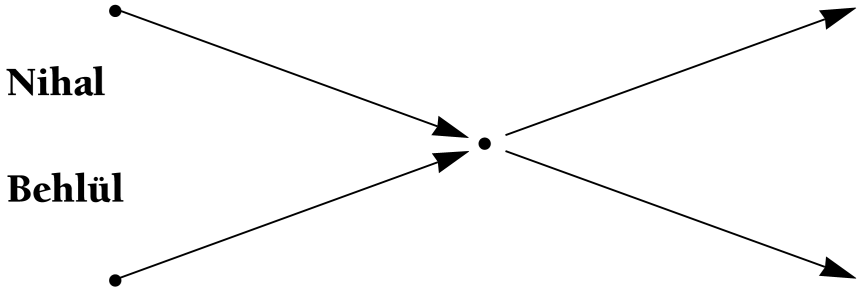
Nihal ile babası Adnan Bey başta birbirlerine çok yakınken yavaş yavaş uzaklaşırlar ve sonunda tekrar birleşirler:



Bihter ile Behlül ikilisi bunun tersi bir figür yaratırlar, başta ayrıyken zamanla birleşir, sonra uzaklaşırlar:



Nihal ile Behlül ilişkisi de bu figürü tekrarlar. Başlangıçta anlaşamazlar, hep kavga ederler, darılırlar. Sonra sevişerek yaklaşırlar ve tam birleşecekken tümden ayrılırlar:



Bu çizgiler, kesinlikleriyle, romanın geometrik yapısını destekleyen niteliktedirler. Bale benzetmesini sürdürecek ve bu başbalerinlerin yanı sıra Bülent'i, Matmazel Courton'u ve hizmetçileri de işe katacak olursak, bir aradaki bütün yalı halkının bir dağılma ve sonra yeniden toplanma figürü çizdiklerini söyleyebiliriz. Açılıp kapanma ya da dağılıp toplanma gibi dansı andıran biçimsel örüntülerin estetik bir duygu uyandırması, *Aşk-ı Memnu*'nun başarısında hesaba katılacak bir özellik olsa gerek. Ne var ki *Aşk-ı Memnu*'nun gücünü ve başarısını sağlayan meziyetleri aynı zamanda onun eleştirileri davet eden bir zaafına da neden olmuştur. Çünkü, bireysel ilişkilere yoğunluk kazandırmak için roman kişilerinin toplumdan soyutlanması onların yerli karakterler olarak

canlanmasını engellemiştir. 19. yüzyıl sonu Türkiye'sinde böyle insanlar olamazdı demek istemiyorum; şunu demek istiyorum daha çok: Adnan Bey, Bihter, Nihal ve Firdevs Hanım'ın kişiliklerinin özü yerli öğelerle örülmemiştir ve bunların serüveni Fransa ya da İngiltere gibi bir ülkede yaşanmış olabilirdi. Çünkü Uşaklıgil kişilerini genel insan tabiatına ve psikolojisine uygun çizmek kaygusundadır. Bu insanların belli tipleri değil de genel insan tabiatını yansıtmaları aynı zamanda onları daha evrensel yapar. *Aşk-ı Memnu*'daki insanlar toplum içinde değil, yalıda kendi başlarına yaşarlar ve başlarından geçen serüven, Türkiye'nin toplumsal gerçekliğinden bağımsız bir serüvendir. Bu bakımdan, örneğin, *Sergüzeşt*'in öyküsü ve kişileri daha yerlidir, çünkü toplumsal gerçeklik üzerine temellendirilmiştir. *Aşk-ı Memnu*'daki kişilerin ise toplumla ilgili yanları törpülenmiş ve geriye, toplumsal değil psikolojik gerçeklikleriyle yaşayan bireyler kalmıştır. Romanın başında anlatılan Melih Bey takımı durumu değiştirmez; yerli bir hava ile başlayan *Aşk-ı Memnu*, Bihter'in yalıya gelmesiyle bu niteli ğini yitirir. Böylece, toplumsal gerçeklik yerine bireylerin psikolojik mekanizmasına eğilen *Aşk-ı Memnu*, Batılılaşmış bir aileyi konu edinmekle beraber, Batılılaşma sorununu işleyen romanlardan farklı bir türe girer ve Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü, Halide Edip Adıvar'ın ilk romanlarıyla birlikte, Türk romanında ayrı bir çizgi oluşturur.

1 *Halit Ziya Uşaklıgil*, Varlık Yayınları, 1953, s.24.
2 *Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*, 1959, s.33-34.
3 *Halit Ziya Uşaklıgil, Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1965, s.67.
4 *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Varlık Yayınları, 1965, cilt 1, s.165.
5 *Ondokuzuncu Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, 1970, s.208.
6 *On Türk Romanı*, Ok Yayınları, 1971, s.12-13. Fethi Naci yirmi yıl sonra yazdığı *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* adlı kitabında fikrini değiştirmişe benziyor. "Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, 19. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin 'Batılı' yaşam biçiminin etkisi altında çözülüp alt üst oluşunu, yozlaşmasını; (...) birey olarak bütün somutluklarıyla bu toplum katının insanlarını, bu insanların sorunlarını, dünyaya ve insanlara bakış açılarını, bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatıyor" (s.61).
7 Her ne kadar Uşaklıgil'in amacı Batılılaşmayı anlatmak değilse de, biz, istersek Firdevs Hanım ve Adnan Bey ailesinin yaşam biçimini belirleyen tarihsel ve toplumsal koşullara eğilebiliriz. Ne var ki, bu tür bir yaklaşım *Aşk-ı Memnu*'nun roman olarak değerini saptamamıza yaramaz. 19. yüzyıldaki bir toplum katının oluşum nedenlerini açıklamamıza yarar.
8 Bkz. Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, 1928, bölüm 2.
9 *A.g.y.*, s.77.
10 *A.g.y.*, s.35.

11 *Aşk-ı Memnu*, Halit Ziya Uşaklıgil tarafından dili sadeleştirilmiştir, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, tarihsiz, s.85-86. Alıntılar bu baskıdandır.
12 Edebiyatta altın çağ kavramı için bkz. H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Indiana Univ. Press, 1969.

YEDİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN "YÜKSEK FELSEFE"Sİ

Ahmet Mithat gibi, sanatın yararlı olması gerektiğine inanan ve halk için yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar, "sanat için sanat" ilkesine inanan ve seçkinlere seslenen Uşaklıgil'in tam karşı kutbunda yer alır; ama halka aşılamak istediği dünya görüşü bakımından da Ahmet Mithat'ın. Gürpınar'ı bir romancı olarak ele alırken halkçılığının ne tür bir halkçılık olduğunu, halkı ne yolda eğitmek istediğini, ne gibi değerler üzerinde durduğunu ve okurların dikkatini ne gibi sorunlara yöneltmeye çalıştığını saptayarak, tuttuğu bu yolun romancılığını nasıl etkilediğini araştırmak doğru olur kanısındayım. Bundan ötürü bu bölümde Gürpınar'ın dünya görüşünü kısaca belirttikten sonra gelecek bölümde *Şıpsevdi*'yi inceleyerek romancılığında ne derece başarılı olduğuna bakabiliriz.

Romanı, halkı eğitmek amacı ile kullanma konusunda Ahmet Mithat'ı izleyen Gürpınar'ın ondan ayrıldığı nokta, getirmek istediği değer değişikliğinin çok daha köklü olmasıdır. Ahmet Mithat temelde, halkın, İslâm ideolojisinden kaynaklanan değerlerini paylaşan bir adamdı. Gürpınar ise politika, ahlak ve din alanlarında halkın görüşünden çok ayrı fikirler besliyordu, özellikle İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra yazdığı romanlarda. Kendisi *Şekâvet-i Edebiye*'de yazar olarak amacını şöyle açıklar: "Ben her eserimde kari'lerimi, avamî şathiyyat [eğlenceli fıkralar] arasında yüksek bir felsefeye doğru

çekmeye uğraştım!" Romanlarında dile getirdiği bu "yüksek felsefe"yi biraz aşağıda incelemeden önce, Gürpınar'ın yapmak istediğini kısaca belirtmek gerekirse, denebilir ki, halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışmıştır. Onun içindir ki romanlarında hep, "eski kafa", "yeni kafa" dediği iki zihniyetin çatıştığı görülür. Gerçi "yeni kafa"yı temsil edenler her zaman olaylara akıl yoluyla bakabilen, tarafsız bilimsel bakışı hazmetmiş kişiler değildir, çoğu, içinde yaşadıkları toplumun ahlakını reddeden zıp çıktı kişilerdir, ama Gürpınar bunları yine de, kendi tuttuğu birtakım yeni fikirleri ortaya sürmek için kullanır. Nedenine aşağıda geleceğiz.

Gürpınar'ın okura aşılamak istediği "yüksek felsefe" özellikle üç alanda gösterir kendini: Toplumsal adalet, kadın-erkek ilişkisi ve din.

TOPLUMSAL ADALET. Gürpınar'ın halkçılığını yalnız Ahmet Mithat'ınkinden değil, halkı aydınlatabilmek için Türkçenin sadeleştirilmesini savunan Genç Kalemler grubunun "halka doğru" akımından da ayırmak gerekir, çünkü Gürpınar'ın halkçılığının çok daha sınıfsal bir içeriği vardır. Gürpınar'ın halkçılığının bu yönü II. Meşrutiyet döneminin düşün ortamındaki solculuk akımının bir parçasıdır. Otuz üç yıllık istibdat döneminden sonra 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile gelen özgürlük havasında, Batıcılar, İslâmcılar, Türkçüler ve ademi merkeziyetçiler gibi çeşitli akımları temsil edenler arasında Türkiye'de ilk kez sesini duyuran sosyalistlere de rastlıyoruz.

Öyle anlaşılıyor ki Osmanlı İmparatorluğu'nda sol görüşlerin ilk kıpırtıları 1908'den az önce Selanik'de Yahudi ve Bulgar aydınlarının girişimleriyle başlamıştı. Derken 1909'da Selanik Sosyalist İşçiler Federasyonu kurulmuş ve Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ladionaca dillerinde yayınlanan *Amele* gazetesi çıkarılmıştı.[1] Beri yandan İzmir'de, aynı yıl, Mehmet Mecit ve etrafındaki küçük bir grup *Irgat* gazetesini, İstanbul'da küçük bir aydınlar çevresi, 1910'da *İştirak* gazetesini yayınlamaya başlamışlardı. Aynı yıl Osmanlı Sosyalist Fırkası kuruldu. Kısacası 1908'den sonra Selanik, İzmir ve İstanbul'da, önemli olmasa da bir sol faaliyet vardı.

Ayrıca Gürpınar'ın Babıâli'deki yakın çevresine bakarsak, bu çevrenin de İstanbul'daki sol faaliyet içinde yer aldığını gözlemleriz. Yazarımızın 1908'den sonraki bütün romanlarını yayınlayan İbrahim Hilmi, Haydar Rıfat (Yorulmaz)'ın George Tournére'den çevirdiği *Sosyalizm* adlı kitabı, bir sunuş yazısı ekleyerek 1910'da yayınlanmıştı. İbrahim Hilmi'nin "Türkiye ve Sosyalizm" adlı bu takdim yazısı, Mete Tunçay'a göre Türkiye'de bu konu "üstünde ilk düşünme çabalarından"dır. Daha sonra, solculuğundan ötürü 1925 tutuklamalarında yedi yıla mahkûm olan İbrahim Hilmi,[2] Gürpınar'ın hem yayımlayıcısı hem de yakın dostu idi. 1908'de *Boşboğaz ile Güllâbi* gazetesini de birlikte çıkarmışlardı. Gürpınar'ın o yıllarda beliren solcu fikirlerle ilgilendiği ve hatta bir noktaya kadar onlardan etkilendiğine kuşku yok.

Şehabettin Süleyman'ın *Rübap* dergisinde, halk için ede biyat olamaz diyerek *Cadı* romanını eleştirmesi üzerine kaleme aldığı cevapta, Batı'da halk için romanlar, oyunlar yazıldığını ve

içlerinde, bizim yazarlarımıza ders verebilecek sosyalistlerin de bulunduğu işçilerin tiyatroları doldurduğunu belirttikten sonra bizdeki durumu ele alır. Halk için edebiyat olamaz düşüncesini benimseyen

> bir milletin amelesi de, bizim rençber Haso gibi elifi görse mertek zanneden nim-behimî [yarı hayvanî] neviden olur. Altı kuruş gündelikle bir deliğin içinde altı ay çalışır; kuru ekmek, beyaz su ile iktifa eder [yetinir]. O tahammülfersa meşak-ı yevmiyesinin [dayanılmaz, zahmetli, emeğinin] kimlere ne kazandırdığını anlamaz. Hukukunu taleb edemez.[3]

diyerek halk için edebiyatın niçin gerekli olduğunu açıklamış olur. Ben de, halkçılığının sınıfsal bir içeriği vardır derken, sömürü konusunda halkın gözünü açmaya çalıştığını söylemek istemiştim.

Türk edebiyatında, bir iki sayfa da olsa, ekonomik adaletsizliğe, emek ve sermaye sorununa, sömürü düzenine değinen ilk roman da *Şıpsevdi* (1911) olur. Romanın bir yerinde Meftun Bey, eniştesi Mahir'e, babasının kasasından bazı senetleri çalmasını önerirken şöyle konuşur:

> Sermaye ve dirayet sahibi olmağı bir "hak" addiyle yüzlerce kişiyi çalıştırıp onların mesaisinin semerelerini [emeklerinin gelirini] bir veya birkaç adamın kendi kasalarına indirmeleri usul-ü gayri adilanesi devam ettikçe bu dünya düzelmez (...) Milyonlarca liralara malik bir adam o kadar serveti nereden kazanmış?.. Dünyada mevcut serveti nüfus başına taksim edersek her ferde büyük bir

> şey isabet etmi yor. Nasıl olmuş da o milyoner, o bir adam, binlerce insanı hisselerinden mahrum ederek kendi kasası derununa [içine] yahut imzası altına o kadar serveti vaz ve ithal edebilmiş? Bunu kazanç namiyle insanlardan çalmış (...) Onlar seni beni çalıştırıyorlar, bize laşey [hiç] kabilinden bir ücret vererek mesaimizin semeresini elimizden alıyorlar. (...) İşte o milyonerler benim gibi sivri akıllıları sevmezler. Çünkü ben kafadakiler, rontgen şuaı vazedilmiş gibi onların içini dışını seyrederler, hakikati bilirler. Senin gibi ahmaklar ise "Cenabı Hak ona vermiş, bana vermemiş" sözüyle iki elini böğrüne sokup otururlar.[4]

Gürpınar'ın birçok romanında bu görüşü dile getiren benzer parçalar yer alır, ama bazı romanları da vardır ki doğrudan doğruya toplumsal ve ekonomik adalet sorunu ile ilgilidir. Bu romanlarda, açların ve fakirlerin, böyle bir sömürü düzeninde zenginleri soymasının suç sayılmayacağı fikrini savunur yazar.

Hakka Sığındık (1919) adlı romanda, Abdülhamit döneminde mal mülk edinmiş, servete konmuş, komşu iki aile vardır. Halk, Birinci Dünya Savaşı sırasında açlıktan kırılırken bunlar bolluk içinde yaşamaktadırlar. İspanyol nezlesi salgını başlar o sırada. Bu iki aile, evliya gözü ile bakılan Abdül Veli'den mektuplar alır ve para yollamadıkları takdirde çocuklarının ve gelinlerinin öleceklerini öğrenirler. Bir an gelir, korkudan yollamak zorunda kalırlar parayı. Gerçekte bu oyunu Nüzhet Ulvi adında bir adam, aç kalmış çocuklara para bulmak amacıyla tasarlamış ve uygulamıştır. Sonunda gider komisere teslim olur ve bu dolandırıcılığı niçin yaptığını anlatırken yine ekonomik

adaletsizlikten, yasaların zengin sınıfın çıkarlarına uygun düzenlendiğinden söz eder:

> hakim sınıflar samimi olmadıkları için mesele düzelmiyor. Şimdi gözleri açılan mahkûmlar, hakimlerle mevkilerini değiştirmeğe uğraşıyorlar. Bakalım iş ne dehşet olacak?[5]

Nüzhet Ulvi iyi kalpli, dürüst bir adamdır, yaptığı bir çeşit hırsızlığı da açları kurtarmak için yapmıştır, kendi çıkarı için değil. Yazar Nüzhet Ulvi'den yana olduğunu hiç saklamaz. Komiser bile bunun bir hırsızlık sayılmayacağını, bir günah değil sevap olduğunu söyler ve Nüzhet Ulvi'ye o kadar hak verir ki onu tutuklamak zorunluğundan kurtulmak için görevinden istifa eder.

İkdam gazetesinde 1924'te tefrika edilen ve kitap halinde ilk kez 1968'de M. N. Özön tarafından sadeleştirilerek yayımlanan *Can Pazarı*'nda serseri takımından üç fakir genç haydutluk, dolandırıcılık ve şantaj yoluyla para kazanmak için bir çete kurarlar. Romanın başında Maşuk arkadaşlarına bu işi kabul ettirmek için haksız kazançlardan dem vurur ve Bolşevik kitabı okuyan bir arkadaşından öğrendiklerini onlara anlatmaya çalışırken, zenginlerin malında kendi hakları olduğunu söyler: "Şimdi bu camekânlarda gördüğünüz bütün elmaslar senin, benim, bizden daha ziyade açların gaspedilmiş haklarımız, rızklarımızdır" (s.28). Dünyada herkesin birbirini aldatarak işini yürüttüğünü, zenginlerin hileyle, hırsızlıkla servet edindiği yollu bir nutuk çektikten sonra da, "Bolşevikler insanlar arasında bütün hile ve hurdaları kaldırıp açık ve dümdüz yaşamak istiyorlarmış. Artık zengin, fakir, aç, tok

olmayacakmış” der (s.30). Sonunda Maşuk’un haklı olduğuna ve okumuş adamlar bu işe bir ça re bulana kadar, zekâca kendilerinden bir gömlek aşağısını vurmaya karar verirler. Romanın geri kalan kısmında Yavuzlar Çetesi karaborsacıları, vurguncuları, zenginleri soyarak birçok iş başarırlar. Gürpınar, “sevimli delikanlılar” dediği bu gençlerden yanadır. Onları savunur, yurt dışına kaçırtır ve çaldıklarını helâl ettirir. İster ki, adalet, asıl büyük vurgunculardan hesap sorsun.

Yine bir hırsız ve dolandırıcı çetesinin zenginleri sayması konusu üzerine kurulmuş *Utanmaz Adam* (1930)’da, komünist fikirleri, çetenin üyelerinden Şahap’ın ağzından dinleriz. Şahap dünyadaki insanların ancak onda birinin acıktıkları vakit karın doyurabildiklerini, açlığın çaresini yine açların bulacağını, ama bu haksız düzene bir çare bulununcaya kadar da fakirlerin paralıları soymak için her türlü yola başvuracaklarını söyleyerek uzun uzun konuşur. Romanın asıl kahramanı, çetenin başı Avnusellâh da toplumda dönen dolapları bilen düzenbaz, utanmaz, kurnaz bir tilkidir. Dolandırıcılık, sahtekârlık ve şantajlarla servet yapar. Avnusellâh iğrenç bir adamdır ama Gürpınar onun da elde ettiklerini yanına kâr bırakır, çünkü Avnusellâh kötülüğünü, hırsız olduğunu inkâr etmez ve bu bakımdan, Gürpınar’a göre yine namussuzlukla para kazanmış, işini kanuna uydurmuş iki yüzlü zenginlerden daha dürüsttür.

1934’te yazılmış ve 1949’da basılmış olan *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* romanında, yaşam kavgasına atılan, biri kadın, üç kişilik bir çete komünizm konusunu tartışır ve aralarında komünizmi uygulamaya karar verirler. Gerçi

Gürpınar yapıtlarında İstanbul'un sınırları içinde kalmış Anadolu'ya uzanmamıştır; bununla birlikte Türk köylüsünün sömürüldüğüne ilk kez açıkça işaret eden de sanırım yine Gürpınar olur. Romanın kahramanı Edip Münir'in ağzından konuşarak içini boşaltır bu konuda:

> Eğer hayatın çalışma mukabilinde kazanılması içtimaî bir şartsa bu şartın o nevi aileler [şehir ve kasabalardaki zengin aileler] arasında hiç hükmü olmadığı görülüyor. Değirmenin suyu nereden geliyor? Çalışan kimdir? Köylü.
>
> Köylü kadını toprak, fışkı içinde hayvanlarla beraber çalışıyor (...) Zengin şehirliye bu refahı veren, köylüyü o meşakketlere [zahmetli işlere] mahkûm eden Allah mı? Kanun mu? Bir doğuş tesadüfü mü? Bunun üçünden biri değil, yalnız köylünün cehaleti (...) Bu güçlüğün halli mukadderatın laftan ibaret olduğunu anlayacak kadar umumi cehaletin yontulacağı güne bırakılabilir. (...) Bugünkü "Faşizm"ler, "Nazizm"ler çerden çöpten yapılmış muvakkat birer barajdır ki biriken akıntı amansız saatte coştuğu vakit bânilerile beraber binayı da sürüp götürecektir.[6]

Aynı Edip Münir yaptığı şantajlar sayesinde zengin olunca fikir değiştirir ve kendisinden yardım isteyen eski arkadaşlarına artık komünizme inanmadığını, komünizmin gerçekleşmeyecek bir hayal olduğunu söyler. Arkadaşları ise olanaksız görülen şeylerin bazılarının gerçekleşeceğini ve insanlar arasında eşitsizliğin azalacağını iddia ederler.

Toplumsal adaletsizlik üzerine yazılmış bu romanlarda, sosyalizm ya da komünizm, romanın başında ve sonunda söz konusu edilir. Başta adaletsizliğe isyan eden aç serseriler düzeni değiştirmeye çalışmaz, ona uyarlar ve kendi paçalarını kurtarmak için dalavere çarkına katılıp geçimlerini sağlamaya bakarlar. Böyle olunca roman, sömürü olgusunu sergileyerek somutlaştıracak yerde, sosyalizm ile yüzeyden ilgili kişilerin yaptığı soygunları anlatan bir polis romanına dönüşür. Toplumsal adaletsizlik de hırsızların özrü olarak bir nutuk şeklinde ortaya sürülmekle kalır, hiçbir zaman geliştirilen bir tema halini almaz. Romanın sonunda, zengin olan serseri de görüşlerini değiştirir ve çoğu kez ezenler arasına katılarak komünizmin gerçekleşemeyeceği tezini savunur. Gürpınar'a göre insanoğlu bencil ve çıkarcı olduğu için, sınıf değiştirerek üste çıkanlar da alttakilerin tepesine binmeye bakar her zaman. Böylece, bu romanlardaki sosyalizm sorunu da bir ahlak sorununa dönüşür. Böyle bir toplumda çalmak namussuzluk mudur sorununa. Yapıttan çıkarılan sonuç ise, böyle haksız bir düzende kölelik ruhunu atıp, hırsızlık yoluyla da olsa, zenginleri çarpmanın suç sayılmayacağıdır. Zaten, daha sonra göreceğimiz gibi, Gürpınar'ın özelliklerinden biri de toplumda yerleşmiş ahlak değerlerinin geçerliliğini irdelemek ve yeni değerler getirmeye çalışmaktır. Bu konuda Nietzsche'nin çok etkisinde kaldığı açık "üstadım", "pirim" diye sözünü ettiği bu filozoftan romanlarına parçalar alır ve örneğin Avnusellâh'a çeviri yaptırır. Kendisinin de yetmiş yaşındayken Nietzsche'nin yapıtlarını çevirmeye kalktığını Refik Ahmet Sevengil'den öğreniyoruz.[7] Gerçi Nietzsche'nin, geleneksel

ahlakı, sünepelerin, korkakların ahlakı olarak gören, bunlara tepeden bakan, güce yönelik üstün adamını işlemez romanlarında. Üstün adamı değil, ama yaşamak için savaşan, ahlak kurallarını tanımayan, başkalarını alt eden kurnaz ve becerikli hırsız örneğini işler. Unutmayalım ki bu adamlar, zenginlere, vurgunculara musallattırlar, fakirlere değil. Romandaki işlevlerinden biri, ezilenlerin zararına servet edinip bolluk içinde yaşayan, acımasız, sözde namuslu zenginleri cezalandırmaktır. Gürpınar yasaların yapamadığını bu küçük hırsızlara yaptırırken intikam almanın keyfini duyar adeta. Sömürü ve vurgun düzenini farkedip yasalara karşı çıkanlar (onu düzeltmeye çalışmasalar da) bozuk düzene başkaldırmış olurlar. Bu bakımdan namussuzluk sayılmaz yaptıkları. "Aç kalmaktansa çalmalı" ilkesinde Nietzsche'den esinlendiğinin bir kanıtı da *Kesik Baş*'tadır. Romanda bu ilkeye göre davranan ve işi cinayete dek götürenlerin bu felsefesi için, "Nietzsche gibi bazı filozoflar da ölmemek için öldürmeyi mübah gösterecek yollar arıyorlar" diyerek bu konudaki kaynağını belli eder.

Gürpınar'ın komünizm hakkında bilgisinin yüzeyde kaldığını ve çok genel türden olduğunu belirtmeye gerek yok. Sermaye ve emek sorunundan toplumsal adaletsizlikten söz eder; yasaların egemen sınıfların çıkarlarını koruduğunu, yığınların sömürüldüğünü tekrar tekrar söyler, ama sorunları Marksist temellere oturtmaz. Komünizmin uygulanabilmesini, insanların iyi ahlaklı olmasına bağlı gördüğü için de sonunda umudunu keserek gerçekleşemeyecek bir hayal sayar komünizmi. Gürpınar'ın kitaplarında bu ve benzeri konularda sezilen kararsızlık, aslında ideolojisindeki bir çelişkiden

kaynaklanmaktadır. Zira, Gürpınar aydınlanma felsefesine bel bağladığı için hem toplumsal ve siyasal sorunların akılla, halk yığınlarının bilgisizlikten kurtarılmasıyla çözümlenebileceğine inanır, hem de insanın mayasının bozuk olduğuna ve bundan ötürü kötülüklerin hiçbir zaman düzelemeyeceğine.

KADIN-ERKEK İLİŞKİSİ. Gürpınar'ın tarafsız ve akılcı bir tutumla yaklaşılmasını istediği bir konu da kadın-erkek ilişkisidir. Yalnızca yeni bir ahlak anlayışı getirmek için değil, cinselliğin insan tabiatında çok önemli bir yer tuttuğuna ve insanı mutsuzluğa sürüklediğine inandığı için. Toplumdaki yasaların, törelerin, ahlak anlayışının, özellikle kadınlar aleyhine işlediğini göstermek ister. Kadın-erkek iliş kileri konusunda da yine haksız bir düzen sürüp gitmektedir. Kadın evlilik kurumunda erkekle eşit haklara sahip değildir. Kadın kocasını seçemez, istediği zaman boşanamaz. Yasak aşk suçunu işleyen erkeğe ceza verilmez, ama kadın lanetlenir ve fahişe damgasını yer. Aldatılan kocanın namusunu kanla temizlemesi de doğal sayılır. Tanzimat'tan bu yana kadın haklarını savunan başka yazarlar da çıkmıştı; ne var ki Gürpınar, gerek aşk felsefesi, gerekse evlilik kurumunun kendisini kuşkuyla karşılaması ve namus kavramına yaklaşımı bakımından diğer yazarlardan ayrılır.

Gürpınar'ın yapıtlarında kadın-erkek ilişkisi çok işlenen bir konudur, ama bu ilişki, hiçbir zaman, birbirini seven iki gencin sonunda evlenip mutluluğa erişmesiyle sonuçlanmaz. Bu tür roman yazmaz Gürpınar, çünkü onun anlayışına göre aşk çılgınlık sayılabilecek korkunç bir cinsel tutkudur ve kısa zamanda doyuma ulaşarak söner. Onun için, idealize edilmiş

bir aşk şöyle dursun, Gürpınar'ın romanlarında karşılıklı derin bir sevgiye dayanan ve uzun süre devam eden bir ilişki ya da evlilik de yer almaz.

Evlilik hakkındaki fikirlerini şöyle açıklıyor kendisi: "Bana göre aşk (...) fizyolojik anlamıyla muhakkak bir cinnettir (...) En şiddetli nöbetlerini gençlikte yapar. Evlenmekte aşk lazım mıdır? Sevmeden evlenmektense aşk ile birbirine bağlanması elbette daha hoştur (...) Şu kadar ki aşk karı koca arasında ilanihaye iyi geçinmeyi temin eden bir efsun değildir. Önceden sevdanın al mantosuyla örtülü kalan kusurlar, gözler gönüller yavaş yavaş sevgiden dönünce sonradan birer birer meydana çıkar. İyi geçinmenin şartları ekseriye tesadüfün hediyesidir."[8] Bu sözler Gürpınar'ın romanlarında neyi ortaya koymak istediğini çok iyi açıklıyor.

Karısını, kocasını ya da sevgilisini aldatanlar, belli bir sınıfın, bir zümrenin insanları değildir. Zengini, fakiri, ihtiyarı, genci, eski terbiye ile yetişmiş olanları, alafrangalığa özenenleri hepsi bu tutkunun rüzgârına kaptırmıştır kendini. Gürpınar'a sorarsanız birbirini aldatmayan karı koca yok gibidir. Aldatmayanlar, ellerine fırsat geçmediği için bu işi beceremezler ve o zaman da aile içinde geçimsizlik, hır gür alır yürür. Hiçbir yazarda bu kadar çok zina olayına rastlanmaz. Hem de zincirleme olarak. Koca karısını aldatırken, karısı da onu aldatır ve beri yandan kocanın metresi, adamın arkadaşıyla ilişki kurarak onu aldatır vb. Onun için *Mürebbiye* gibi bir romanda amaç, alafrangalığa özenip de yabancı mürebbiye tutmanın neden olacağı kötülükleri işaret etmektir türünden yorumlar yanlıştır. *Mürebbiye*'de evin bütün erkekleri

Fransız fahişesinin peşindeyse öteki romanlarda da Türk hizmetçilerinin, cariyelerin peşindedirler. Daha kötüsü, ailenin üyeleri arasında bu aşk tutkusu işleri çığrından çıkarır. Örneğin *Cehennemlik*'de hep birlikte yaşayan kalabalık bir aile ele alınır. Ailenin başı, yaşlı Hasan Ferruh Efendi'nin genç karısı Cazibe, görümcesi Ferhunde'nin oğlu Muzaffer ile sevişir; Ferhunde Hanım kendi yaşlı kocasını beğenmez ve kardeşi Ferruh Efendi'nin evlat edinip büyüttüğü Şemsi'yi baştan çıkarırken kendi kızı Mahmure de aynı Şemsi ile sevişmektedir; oysa Ferruh Efendi'nin kızı Atıfet de Şemsi ile nişanlı gibidir. Aldatmalar, kıskançlıklar, gebe kalmalar, intiharlar içinde sürüp giden bir rezaletler yumağı. Yazarın yapıtlarında, aşk konusunda belirtmek istediklerinden biri şudur: Bu tutku insana iyilik, mutluluk getirmez, tersine onu namussuzluğa, aşağılık şeyler yapmaya, hırsızlığa, cinayete iter. Karısına tutkusu yüzünden onu başka bir erkekle paylaşmaya razı olacak kadar aşağılaşan ve onurunu çiğneyen kocalar mı istersiniz; kıskançlık yüzünden kendi kızını ölüme sürükleyen ya da eşlerini zehirleyenler mi istersiniz; sevdiği kadına para yetiştirmek için fakir anasının bir kenarda birikmiş birkaç kuruşunu çalıp onu sefalete ve ölüme yollayan gençler mi istersiniz; üvey annesiyle sevişip babasının ölümüne neden olan oğullar mı istersiniz, bunların türlüsü ile doludur Gürpınar'ın romanları.

Aşkın her zaman mutsuzlukla sonuçlanmasının nedenine gelince, bunun da açıklaması vardır. Kadınla erkeğin birbirini istemesi, doğanın, türü sürdürme yasasının gereğidir ve cinsel istek doyurulunca sevgi son bulur. Oysa ahlak anlayışı ve

toplum yasaları insanları tek kişi ile yetinmeye zorluyor. Sonuç ister istemez yasak aşktır, zinadır. Başka bir deyişle, doğa ile toplum yasaları ters düşüyor. *Deli Filozof*'ta kendi görüşlerini dile getirmek için kullandığı karakter Hikmettullah'dan dinleriz bu tezi:

> Tabiatın maksadı zürriyettir [döldür] (...) Ah bu beşeri kanunlar. Tabiatle bir türlü uygun getirilemiyor. İnsan monogam değildir, yani bir kadınla evlenip kalmak için yaratılmamıştır. Erkek poligamdır, yani çok kadınla izdivaç etmek hılkiyetindedir [yaradılışındadır]. Kadın da poliandır, yani çok zevç ister.[9]

Aynı iddiayı, daha önce *Kokotlar Mektebi*'nde yazdığı önsözde de bulabiliriz. Gürpınar'ın bu aşk felsefesinin kaynağı Schopenhauer'dır ve bunu saklamaz da. Etkisi altında kaldığı bu filozofu sık sık anar romanlarında.

Evlilik kurumu insan tabiatına uygun değilse ve bir çözüm sağlamıyorsa nedir Gürpınar'ın önerisi? Bazı romanlarında "Bolşevik usulü evlenme" dediği serbest aşk mı? Dünya genelindeki bu sorun Gürpınar'ı çok işgal eder ve romanlarında tekrar tekrar eğilir bu soruna. Bu konuda tehlikeli sayılacak görüşleri de "yeni kafa" dediği, okumuş, becerikli, atılgan ve zeki genç kızlara söyletir genellikle. Bu kızlar Türk toplumunda kadının ezildiğini, erkekle eşit haklara sahip olmadığını, her şeyin erkeklerin çıkarına göre düzenlendiğini iddia ederler. Bu kızların daha köktenci olanları bu kadarla da yetinmez, evlilik dışı serbest aşkı savunurlar. Bunun ilginç bir örneği *Tutuşmuş*

Gönüller'deki Lemiye'nin tüm topluma başkaldırarak evlilik kurumuna meydan okumasında görülür.

Emekli bir Osmanlı paşasının kızı olan Lemiye evinden kaçarak evli bir adamın metresi olur ve bir gün adamın karısı onları basar. Lemiye ile kadın arasında patlak veren tartışma eski kafa ile yeni kafa arasında bir tartışmadır. Kadın, Lemiye'yi bir fahişe olarak suçlarken, okurun da paylaştığı din ve ahlak kurallarına dayanmaktadır. Lemiye ise asıl kadının suçlu sayılacağını, çünkü karısını artık sevmeyen bir kocanın evlilik bağı içinde zorla tutulmasının yanlış olduğunu ve kadının sözünü ettiği namus, iffet, ahrette mutluluk gibi kavramların kof sözcükler olduğunu söyler. Lemiye'ye göre bunlar "tandırname hikmetleri"dir, kendi söyledikleri ise kadının aklının eremeyeceği "yüksek bir felsefe"dir.

Toplumun değerlerini sahte sayan, namus, dürüstlük gibi sözcüklerin anlamsız olduğunu iddia eden "Bolşeviklere rahmet okutacak" birtakım görüşleri savunan ve evli bir erkekle gizlice yaşayan bu genç kız ahlaksızın teki değil mi? Başka bir yazar ona bu damgayı vururdu kuşkusuz. Gürpınar ise öyle yapmıyor. Gerçi kimden yana olduğunu açıkça belli etmiyor, ama bu olaydan sonra bakıyoruz romanın geri kalan kısmında Lemiye başka türlü bir namus anlayışıyla hareket eden dürüst bir kadın olarak çiziliyor. Bir mağaza da çalışırken müdürün uygunsuz tekliflerine evet demektense işten çıkıp aç kalmayı tercih ediyor. Müdür anlıyor ki o, onuruna son derece düşkün, parayla pula önem vermeyen acayip bir kadındır. Gürpınar da romanın sonunda Lemiye'nin namus anlayışının toplumunkine uymadığını ve namus maskesi altında her

rezilliği gizli gizli yapan insanlıktan, Nietzsche gibi onun da iğrenir hale geldiğini söyler.

Gürpınar'a göre serbest aşk bir çözüm değilse de doğaya daha uygun ve daha az zararlıdır. Romanın başka bir yerinde, nikâhın, tarafların birbirine sadık kalmasını sağlayamadığını ve işlenen günahı daha da ağırlaştırdığını, oysa bekâr bir erkeğin çapkınlığının ve kocasız bir kadının iffetsizliğinin yalnız kendilerini ilgilendiren bir ahlaksızlık olduğunu söyler.

Gürpınar'ın aşk romanlarındaki yeni kafa genç kızlarla, toplumsal adalet üzerinde durduğu romanlarda düzene başkaldıran haydutlar arasında, savundukları değerler bakımından ortak yönler göze çarpar. Bu yeni kafa kızlar ve erkekler, başkalarının yasalara, geleneklere uyar gibi görünüp de gizli kapaklı bir şekilde yaptıklarını açıkça yapan, ikiyüzlü davranmaya tenezzül etmeyen kişilerdir. *Kaderin Cilvesi*'ndeki Seniha serbest aşk yaşamakla övünür, çünkü daha namuslu bulur bunu. Bu gençlerin serbest aşk yaşamaları (tamamiyle onaylanacak bir şey olmasa bile) ikiyüzlü bir ahlakın sürüp gittiği bir toplumda, diğerlerininkine oranla daha dürüsttür; tıpkı hırsızların, namuslu rolü oynayan, haksız kazanç sağlamış zenginlerden daha dürüst sayılmaları gibi.

Yine bu hırsızlar gibi, bu yeni kafa genç kızlar da, bazen Gürpınar'ın nefret ettiği zengin ve şımarık erkekleri cezalandırmak için araç olurlar. *Bir Muadele-i Sevda*'da (1899) Bedia zorla evlendirildiği ve boşanmayı kabul etmeyen şımarık, zengin Naki Bey'i perişan eder ve sonunda boşanarak kendi sevdiği adamla evlenmeyi başarır. *Kaderin Cilve si*'nde (tefrikası 1925) fakir ama yeni kafa Seniha, kendisini para gücüyle

metres tutan yaşlı ve zengin Şadi Bey'in burnundan getirir bu ilişkiyi.

Toplumsal ve ekonomik adalet konusunda, insanlar arasında eşitliği sağlayacak bir düzenin kurulamayacağını, çünkü bunun insanın tabiatında var olan bencilliğe ters düştüğünü görmüştük. Kadın-erkek ilişkisi sorununda da durum aynı: Toplumun yasaları ve ahlak kuralları insan tabiatına ters düşüyor. Ne erkek aşkta bir kişi ile yetinebilir ne de kadın. Doğaya aykırıdır bu zorlama ve toplumsal dertlerimizin pek çoğunun kaynağı, yasalar ve töreler ile insan tabiatı arasındaki bu uyuşmazlıktır.

Görüldüğü gibi kadın-erkek ilişkileri alanında, Gürpınar, yalnız kadın haklarını savunmak ve bazı âdetlerimize karşı çıkmakla kalmamış, çok daha köktenci değişiklikler gerektiren bir ahlak anlayışından söz etmiştir. Gürpınar aşırı görüşlerini Türkiye'de uygulanmasını düşünerek yazmıyordu kuşkusuz. Bunlar teorik düzeyde ilgi duyduğu ve ancak fanteziye kaçar bir biçimde ele alabileceği konulardı.

DİN. Halkı "yüksek bir felsefeye" çekmek isteyen Gürpınar'ın karşısına çıkan en büyük engel, kuşku yok ki halkın ideolojisinin belirleyici öğesi olan İslâm dini idi. Din, sorunlara akılla yaklaşmaya, geleneklerin oluşturduğu düşünce kalıplarından kurtulmaya meydan vermiyordu. Ne var ki, o zamanlarda dine doğrudan doğruya karşı çıkmaya da olanak yoktu. Gürpınar din ve Tanrı hakkındaki düşüncelerini ancak Cumhuriyet döneminde, 1931'de tamamladığı *Deli Filozof*'ta açıklayabilmiştir. Refik Ahmet Sevengil'e yazdığı 8 Eylül 1930

tarihli bir mektupta, romanındaki deli filozof karakterinden söz ederken onun her yerde doğruyu söylediğini belirttikten sonra "ona hemen hepsini söylete ceğim" der.[10] Daha önceki romanlarında *(Tesadüf, Gulyabani, Cadı, Hakka Sığındık, Efsuncu Baba, Mezarından Kalkan Şehit, Dirilen İskelet)* büyücülük, falcılık, bakıcılık gibi şeylerin, cin, peri, hortlak gibi doğaüstü varlıkların ve güçlerin boş inançlar olduğunu anlatmak için bunlarla ilgili olayların akılla ve doğa yasalarına uygun bir şekilde açıklanabileceğini göstermek ister.

Çürütmeye çalıştığı inançlar, dinde kölelik ruhu aşılayan, tevekkül, alınyazısı, kısmet ve rızk gibi, insanları haksızlıklar karşısında boyun bükmeye iten miskinleştirici inançlardır. Halk bunlara inandığı sürece sömürülmekten kurtulamayacaktır. Örneğin *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* romanında Edip Münir zenginlerin fakir köylünün sırtından haksız kazanç sağladığından söz ederken, "bu güçlüğün halli, mukadderatın laftan ibaret olduğunu anlayacak kadar umumi cehaletin yontulacağı güne bırakılabilir" diyerek dinin bu konudaki olumsuz etkisine işaret eder.

Din ve Tanrı hakkındaki düşüncelerini en açık bir şekilde, az önce söylediğimiz gibi *Deli Filozof*'ta görürüz. Bu konuda içini uzun uzun dökmek için, bir gazeteci ile deli filozof Hikmetullah arasında bir söyleşi düzenler ve gazetecinin sorularına verdirdiği cevaplarda dinin ve Tanrı'nın, insanları disiplin altında tutmak için icat edildiğini kanıtlamaya çalışır. Romanın başında "Filozofun Cenabı Hakka İtirazı" bölümünde Tanrı'ya söylenenler arasında şu parça Gürpınar'ın alaylı tutumunu en iyi gösteren örneklerden sayılabilir:

Senin bu akıl almaz gayri mesul [sorumsuz] fantaziyelerine karşı alimler, şairler: “Hayır ve şer hep sendendir ilâhî” nakaratiyle birer maval okuyup geçiyorlar.

Hakikat bu ise, iyilere mükâfat, kötülere mücazat neden? Benden evvelki birçok filozoflar gibi, bu sakızları çiğneye çiğneye benim de ağzım köpürdü.

Senin densizliklerine karşı halkın bir sözü vardır: “Hikmetinden sual olunmaz.” Niçin olmasın? Yarattıklarının içinde aklen sana tefavvuk [akılca senden üstünlük] iddiasında bulunanlar ve senden daha mağrur görünenler var.

Yeryüzünde şimdi çok moda olan cumhuriyet idaresi göklere de sirayet ederse, o zaman sen halini görürsün. Çünkü seni ihtihap [seçmek] için rey veren bulunmayacaktır.

Sana şerikin, nazirin [benzerin] yoktur diyorlar. İnanıyor musun? Bir ülûhiyet [tanrılık] yarışması açılırsa o zaman hakikatı anlarsın. Seninkilerden iyi dünyalar kurmak iddiasına kalkışan ukelâ [akıllı] kulların var.[11]

Görüldüğü gibi Gürpınar’ın halka aşılamak istediği fikirler köklü değer değişiklikleri anlamını taşır ve felsefesi çok karamsardır. İnsan doğuştan bencil bir hayvandır ve yaşam bu bencil insanlar arasında sonu gelmeyen korkunç ve iğrenç bir didişmedir. Altta kalanın canı çıksın ilkesince sürdürülen bu bireysel ve sınıfsal savaşta bile, kurnazlık, yalancılık, ikiyüzlülük gibi silahları ustalıkla kullananlar güçlü olur, ahmakları ezerler. Onun için tüm dünyada insanlar, güçlü ve

güçsüz, zeki ve ahmak, aldatan ve aldanan olmak üzere iki kısımdır.

Gürpınar'ın bu dünya görüşünün özgün olmadığını söylemeye gerek yok sanırım. Darwinizm'in topluma uygulanması ve Marksist yönde yorumlanması diyebileceğimiz bu görüşün, Batı'daki düşünürler bir yana, Türkiye'de de örneğin Asaf Nef'î tarafından 1909'da *Ulûm-u İçtimaiye ve İkti sadiye* adlı dergide savunulduğunu öğreniyoruz. Hilmi Ziya Ülken, Asaf Nef'î'nin felsefesini açıklarken, onun Darwinizm'i toplumsal gerçeğe uygularken, Dr. Suphi Ethem ile beraber Marksizme yaklaştığını söylüyor.[12]

Yazarın bu dünya görüşünü incelediğimiz zaman şu gerçek ortaya çıkıyor ki Gürpınar II. Meşrutiyet döneminin ilerici akımlarına ayak uydurmuş ve Türkiye'de iktisat, ahlâk ve din alanlarında köklü değişiklikler öngören ama tutarlı olmayan birtakım düşünceler geliştirmişti. Aydınlanma felsefesi, Marksizm, Nietzsche ve Schopenhauer'ın bir arada yoğrulduğu bu "yüksek felsefe" zamanla daha karamsar bir nitelik kazanmış ve Gürpınar sonunda dünyaya küserek kendi köşesine çekilmiştir.

Okurlarını eğitmek, gözlerini açmak ve bu "yüksek felsefe"ye çekmek amacıyla roman yazdığını söyleyen Gürpınar'ın bu amacını nasıl ve ne dereceye kadar gerçekleştirebildiğini saptamak ve romancı yönünü değerlendirmek için *Şıpsevdi*'yi inceleyebiliriz.

1 Bkz. Georgei S. Harris, *Türkiye'de Komünizmin Kaynakları*, Boğaziçi Yayınları, s.22-24.
2 Bkz. Mete Tunçay, *Türkiye'de Sol Akımlar 1908-1925*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1967, s.42, 43, 190.
3 *Cadı Çarpıyor*, 1913, s.67.
4 *Şıpsevdi*, 2. baskı, Hilmi Kitabevi, 1946, s.394-395. Tüm göndermeler ve alıntılar için bu baskı kullanılmıştır.
5 *Hakka Sığındık*, 2. baskı, Hilmi Kitabevi, 1950, s.114.
6 *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?*, Hilmi Kitabevi, 1949, s.95-96.
7 *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Hilmi Kitabevi, 1944, s.134.
8 Bkz. Muzaffer Gökman, *Açıklamalı Hüseyin Rahmi Gürpınar Bibliyografyası*, 1966, s.211.
9 *Deli Filozof*, 1946, s.102.
10 Refik Ahmet Sevengil, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, s.165.
11 *Deli Filozof*, Pınar Yayınları, 1964, s.8-9.
12 *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., 1979, s.171-173.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

ŞIPSEVDİ

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sanatçı yönünü incelemek için *Şıpsevdi*'yi örnek olarak alabiliriz, çünkü *Şıpsevdi*'den sonra daha birçok roman yazmış olmasına karşın dünya görüşü bakımından ve sanatçılığı yönünden bir değişiklik ya da gelişme gösterdiğini söylemek zordur. Ancak *Şıpsevdi*'de zaaflarını sergilediği insanlara daha bir hoşgörü ile bakan ve okuru onlara güldüren Gürpınar zamanla insanlara karşı daha acımasız olmuş ve romanlarındaki güldürü öğesi de gittikçe azalmıştır. Bununla birlikte, olumlu ve olumsuz özellikleriyle *Şıpsevdi* Gürpınar'ın tipik bir yapıtıdır ve üç ana tema'sı (toplumsal adalet, kadın-erkek ilişkisi ve din) bu romanda da yer alır.

Şimdiye kadar Gürpınar'ın bazı toplumsal ve felsefi konulardaki görüşlerinden söz etmekle, onun romancı olarak ününü her şeyden önce mizah yazarı olarak yaptığını unutmuş gibi davrandık. Oysa Gürpınar'ın en güçlü yanı kuşkusuz ki mizahıdır ve güldürü alanında, meddah hikâye ve taklitlerinden, Karagöz ve ortaoyunundan en çok yararlanan yazarımız olmuştur. Yapıtlarındaki yerli havayı, büyük ölçüde bu anlatı ve temaşa geleneklerini romanda sürdürmesine borçlu olduğunu söyleyebiliriz.

Aksaray'da bir tramvayın kalkmasını bekleyen kadınlar arasındaki bir konuşma sahnesiyle başlar *Şıpsevdi.* Bu sahneden uzunca bir alıntı yapmak istiyorum, çünkü

Gürpınar'ın kendine özgü başarılı bir yönünü ve meddah geleneğinden yararlanışını örneklendirme bakımından iyi bir parça olduğu kanısındayım. Tramvayda bekleyen kadınlar aralarında konuşmaktadırlar:

- Ay kardeş burnuma mis gibi bir şey koktu... Nedir o?

Kadınlar pencereden dışarıya bakıp:

- A... Şey bak... bak... şurada kambur kahveci mangalı dükkânın önüne koymuş, ızgarada cızbız köftesi pişiriyor.

Kadının biri birkaç defa yutkunduktan sonra:

- Hay yetişmesin pişirmeğe... Sokak ortasında böyle şey mi olur?.. Koskoca cadde bu... fukarası var... gebesi var... Aşereni, emziklisi var... Kokuta kokuta âlemi böyle imrendireceğine tâ dükkânın içinde pişirse de gizlice ziftlense olmaz mı?

Kadının biri emzikliye hitap ederek:

- İçin çekti mi kardeş?

Emzikli sıkılarak önüne bakar. Diğer bir kadın onun tarafından cevap verir:

- A, ne demek, hiç emzikli olur da imrenmez mi? Söyle kızım... söyle... İçin çekti mi?

Emzikli biraz kızararak:

- Ne yalan söyleyeyim, çekti... Söylemesi kabalık, böyle göbeğime kadar bir ezinti duydum...

- Vah vah... İşte gördün mü? Zavallı tazenin şimdi sütü çekilirse?

Diğer bir kadın:

- Çekilir kardeş, çekilir. Süleymanımı emzirirken tıpkı böyle benim de başıma geldi. Bana kokan da balıktı. İstemeye utandım. Ertesi gün memem üfürdü, Hüt Dağı gibi şişiverdi. (...) Sütüm de kaçtı... Allah rahmet eylesin, nurlar içinde yatsın, o zamanlar benim oğlanı... Süleymanımı komşumuz Hacı Fevzi Efendi'nin gelini Safinaz Hanım emzirdi. Neler çektim neler?

Öteki kadın:

- Ay, öyleyse heriften bir parça köftecik isterim. Hatuna günah değil mi? (...)

- Hu, kahvecibaşı... Kahvecibaşı... Baksana aslanım... burada emzikli var. Köften mis gibi koktu. Şöyle bir çimdik... bir tadımlık verir misin? (s.26-27)

Böyle yüzde yüz yerli, günlük dille yapılan doğal bir konuşma sahnesini Gürpınar'dan önceki Türk romanında boşuna ararız. Adlarını bile bilmediğimiz bu halk sınıfı kadınlarının biraz mahallevari konuşmaları, hemen ahbap oluvermeleri, aş erme konusu üzerinde samimileşip kendi deneyimlerini ortaya döküvermeleri, "hayattan bir dilim" dediğimiz, doğalcı bir sahne oluşturur ki meddah taklitleri türündedir. Bunlarda amaç bir konuyu geliştirmek, bir olay örgüsü kurmak ya da ahlaksal açıdan bir ders vermek değildir. Meddah taklitlerinde beceri, birtakım kişileri, belli bir yerde (tramvay, dükkân, vapur vb.) konuşturarak, taklit yolu ile hem o yeri hem de kişileri canlandırmaya yöneliktir. Güldürü öğesi için bu sahnelerde şive taklitlerine (özellikle Arnavut, Kastamonulu, Yahudi) çokça yer verilir.

Şıpsevdi'nin başındaki tramvay bölümü başlı başına bir meddah taklidi sayılabilir. Zenci kalfayı, Rum biletçiyi de kendi şiveleriyle konuşturur Gürpınar. Alıntıladığımız yukarıdaki parçadan sonra, kadınlarla Rum biletçi arasındaki konuşmalar ve tartışmalar olarak süren bu bölümü, örneğin, Meddah Mazhar Bey'in "İhtiyar Hanımın Tramvaya Binmesi" taklidi[1] ile karşılaştırırsak Gürpınar'ın bu geleneği ne denli büyük bir ustalıkla geliştirdiğini görürüz. Zamanın meddahlarından Aşki bunu farketmiş olacak ki Gürpınar'ın romanlarından bazı parçaları kendi meddah taklitlerine uyarlamak istemiş, ama yazarla bir anlaşmaya varamamış.[2]

Ne var ki bu ilk bölümün romanın geri kalan kısmıyla bağını ararsak, bulamayız. Tramvaydaki kadınlar romanda bir daha görünmezler bile; gerçi aralarında Meftun'un bir akrabası ile aşçı Zarafet Kalfa da vardır ve onlar da lafa biraz karışırlar, ama işte o kadar. Gürpınar bu kırk sayfalık parçayı, romanla bir ilgisi olduğu için değil, sadece kendi başına eğlenceli bir sahne olduğu için yapıta eklemekte sakınca görmez, çünkü romanın organik bütünlüğü konusunda bir titizliği yoktur. *Şıpsevdi*'de Gürpınar'ın halk edebiyatı geleneğinden yararlanması yalnızca tramvay sahnesinde görülmez; roman boyunca süren başka bazı güldürü öğelerinin kaynağı da yine bu halk edebiyatı geleneğidir. Örneğin Meftun bakkaldan bir "ranseyman" almak ister, bakkal "yağlı sülüman mı dedin" diye sorar. *Şıpsevdi*'de bolca başvurulan ve ses benzerliğine dayanan bu tür güldürü öğeleri yine Karagöz ve ortaoyunundan gelir.

Tramvay sahnesinden sonra asıl konuya geçeriz. Gürpınar, *Şıpsevdi*'de Meftun'un alafrangalaştırmaya çalıştığı kendi ailesi

ile, komşuları kaşıkçılar kâhyası Kasım Efendi'nin sofu, geri kafalı ailesi arasında bir olay örgüsü kurar ve işin içine yabancı bir karı koca da katarak bu üç grubu karışık bir aşk ve evlenme olayı etrafında toplar. Gözü parada olan Meftun kız kardeşini zengin Kasım Efendi'nin oğlu Mahir ile evlendirmek, kendi de çirkin ve kara cahil kızı Edibe'yi almak için dolaplar çevirir ve sonunda bu işleri becerir de. Ne var ki hesapları boşa çıkar, çünkü ihtiyar Kasım Efendi ölmek bilmez ve iki çocuğunu da, sözde kurnazlık etmiş olan Meftun'un başına atarak onların geçimini de Meftun'a yükler. Yazar böylece, mizah konusu olacak, birbirine karşıt iki aile yerleştirir romana. Meftun'un, büyük anası, anası, kardeşleri, hizmetçileri ile tüm ev halkını alafrangalaştırma çabaları Gürpınar'a alay etme ve komik sahneler kurma olanağını sağlar. Öte yandan faizle para vererek servet yapmış, ama çok zengin olmasına karşın cimriliği yüzünden ne yemeğine ne keyfine, ne rahatına ne çocuklarına para harcayamayan sözde dindar Kasım Efendi ile ailesi de bağnazlıkları, cahillikleri ve cimrilikleriyle alay konusu olurlar. Gürpınar din konusundaki eleştirilerinde dikkatlidir. O yıllarda bu konuda fazla ileri gidemezdi. Onun için doğrudan doğruya dine değil, yobazlığa ve dinde ikiyüzlülüğe, boş inançlara takılır.

Yazar daha sonra, inançları, terbiyeleri, yaşayışları tamamiyle farklı olan bu iki aileyi bir araya getirerek mizah için bu karşıtlıktan yararlanır. Örneğin bir yerde, alafranga aileye, eve gelin gelmiş Edibe'nin gözleriyle bakarız. Edibe gördüklerini akıl hocası ve dostu Azize Hanım'a anlatmaktadır:

- Ahireti hiç düşünmüyorlar! Hiçbirinin bir kerecik olsun secde-i rahmana vardığını görmedim. Evin için bazen kokonalarla, frenk karılarıyla doluyor. Bir fanfan bir finfondur gidiyor. Hepsi haline göre frenkçeden bir lakırdı öğrenmişler... "söylesene" diye beni de zorluyorlar... Ayol benim dilim döner mi öyle şeylere? Müslüman evlâdıyım elhamdülillah...

- Söyleme kızım sakın ha... sonra cayır cayır yanarsın... Frenkçe söylediğin lakırdı başına yarın ahirette sana azap olacak... Dilin kızgın maşayla ensenden çekilecek...

- Merak etme hanımcığım. Hiç söyler miyim? (...) Geçen gün frenk karıları buraya doldu. Bana ne deseler beğenirsin!

Azize Hanım yüzünü ekşiterek:

- Ne dediler kız? Zavallı Edibe!

- Madam Meftun dediler!..

Azize Hanım avazı çıktığı kadar haykırarak:

- Kız sus... dilleri tutulsun... O nasıl söz? Tövbe de, tövde deeee...

- Ah dedim... dedim, tövbeler tövbesi dedim.

Bu söz ne kadar gücüme gitti bilsen. (s.261)

Edibe ile Azize Hanım arasındaki bu sahne, tramvaydaki kadınlar sahnesini andırıyor; her ikisinde de, yazar, halk tabakasından kadınların konuşma üslubunu yakalamış ve onları alaycı bir yaklaşımla canlandırmıştır. Ama ikinci sahne mizah bakımından daha zengin, çünkü Gürpınar'ın amacı yalnızca başarılı bir taklit değil, aynı zamanda bu iki sofu

kadının cehaleti, boş inançları ve yobazlıklarıyla alay ederek onları gülünç düşürmek. Birinci sahne meddah türü taklidinden öteye gitmez; ikincisi ise dinde ikiyüzlülüğü hedef alan bir hicve de dönüşür, çünkü gavurca bir lakırdı söylemenin günah olduğunu iddia eden dindar Edibe ve Azize, daha sonra yatak odalarına adam almakta sakınca görmeyeceklerdir.

Şıpsevdi kişileri bakımından, çeşitli güldürü sahneleri bakımından zengin bir romandır. Gürpınar güldürü için çeşitli yollara başvururken komik karakterler de yaratır. Zarafet Kalfa üzerinde kısaca durmak istiyorum, çünkü bu tür karakter Türk romanında azdır. Bir romanda baş kişinin yanı sıra yer alan ikinci üçüncü derece karakterlerin çeşitli işlevleri vardır. Bunlardan bir kısmının, çevreyi ya da toplumu oluşturmaktan başka bir işlevleri yoktur. Ama ikinci derece kişilerin işlevleri çok daha çeşitlidir. Olayların yürütülmesi, baş kişinin karakterinin daha iyi belirmesi için karşıt bir kişilik oluşturmak, yazarın sözcülüğünü yapmak gibi. Bir de, romanda varlıklarının nedeni şu ya da bu işlevi görmek olmayan, ama daha çok kendi başlarına ilginç bir karakter sergiledikleri için romanda yer alan kişiler vardır ve bunlar komik karakterlerdir genellikle. Derinlikleri ve karmaşıklıkları olmamalarına karşın, bir iki özellikleriyle belirlendikleri ve hiç değişmedikleri için kolay özetlenebilir türden iki boyutlu kişilerdir.[3] Ama aynı nedenden ötürü canlıdır. Romanın neresinde karşımıza çıksalar belli kişiliklerini ortaya koyacak şekilde konuşur ve davranırlar ve bazen romanın akılda en çok kalan kişisi olurlar.

Türk romanında az görülen bu tür karaktere ilk örnek *Hasan Mellah*'daki Alanzo'dur. Hasan'ın bu sadık dostu her işi şakaya alır ve her kim bir terslik yapacak olsa, "Sakın ha! Sonra bacaklarından tuttukları gibi, seni denize atarlar" sözünü yapıştırır. Zarafet Kalfa da bu tür bir roman kişisidir. Gerçi olayların yürütülmesinde küçük bir rolü vardır, ama kendisine romanda ayrılan yer ile, gördüğü bu iş hiç de orantılı değildir. Yazar Zarafet Kalfa'yı "karakter için karakter" olarak kullanmak istediğinden ona sahneler ayırır. Eleni ile sohbet sahnesi, gece Şaban ile sevişme sahnesi, çocuk düşürme sahnesi, uşak Ali'ye dans öğretme sahnesi, akla ilk gelenlerden. Onun özelliği Arap şivesi, dizginleyemediği şehveti ve ikide bir çocuk düşürmesidir. Bundan ötürü Zarafet Kalfa'yı hep erkeklere düşkün fıkırdak hali ve ko mik şivesiyle buluruz karşımızda. Başına gelenlerden ders almadığı için değişmez. Şaban onu gebe bırakarak parasını alıp kaçar, ama Zarafet onun yerine gelen toy Anadolu uşağı Ali'yi görünce ona göz koyar, kırıtır ve maaşını genç adama teslim eder. Bu, iki boyutlu, ama canlı karakter, romanın akılda en çok kalan kişisidir.

Şıpsevdi'ye, okuru yalnızca eğlendirmek için yazılmış, alafranga züppe tipiyle alay eden bir roman diye bakamayız. Gürpınar'ın okurlarını eğlendirerek eğitmek istediğini ve bu eğitmenin "yüksek bir felsefeye çekmek" anlamına geldiğini biliyoruz. *Şıpsevdi*'de bunu nasıl yaptığını araştırmak ve romancılığı hakkında bazı yargılara varabilmek için Meftun karakteri üzerinde durmamız gerekiyor, çünkü adından da anlaşılacağı üzere (Şıpsevdi, romanda Meftun'a takılan addır)

roman Meftun karakteri üzerine kurulmuştur. Nasıl bir karakter Meftun? Genel kanıya göre Meftun, Felâtun ve Bihruz türünden bir alafrangalık budalasıdır. Nitekim 1901'de tefrika edilirken yarım kalmış olan romanın ilk adı da *Alafranga* idi. Gerçekten de Meftun bir yönü ile züppe tipinin devamı ise de, romandaki işlevi züppe tipini canlandırmaktan ibaret değildir.

Bilindiği gibi klasik roman tekniğinde karakter çizmenin belli başlı yollarından biri, yazarın, karakteri romanın başında ya da romana girdiği noktada toptan ve özet olarak tanıtması yöntemidir. Ailesini, geçmişini, kişiliğine ait özelliklerini, ahlakını, meraklarını vb. vb. kısaca anlatır yazar. Kişinin peşinen öğrendiğimiz bu özelliklerine roman boyunca yeni bir şey eklenmez. Yalnızca, çizilen kişiliğine uygun yeni bir şekilde davranmasını ve konuşmasını bekleriz. Gürpınar da Meftun'u tümden tanıtır, ama sonradan romanda seyrettiğimiz Meftun zaman zaman bu çizilen kişiliğe hiç uymayacak şekilde davranır ve konuşur.

Meftun eğitimi için amcası tarafından Paris'e gönderilmiş, orada hiçbir şey öğrenmemiş, serserilik etmiş ve Türkiye'ye alafranga bir züppe olarak dönmüştür. Evinde Türk yemekleri değil Fransız yemekleri pişirtmek, büyük annesinden küçük kardeşlerine kadar herkese alafranga kuralları öğretmek ister. Gürpınar Meftun'u tanıtırken edebiyat ve yazarlıkla ilgisi üzerinde uzun uzun durur.

> Edebiyatta hemen bir mesleği yok. Bu mesleksizlik de bir nevi addolunabilirse tuttuğu yol şöyle: (...) Kendi yazdıklarından başkasını beğenmemek, fakat zatî [kendi] eserlerinin bir gün diğer bir muharrir tarafından

> metholunacağını hissedince ihtiyata riayeten onun kalem mahsulünü beğenmiş, hatta lüzumuna göre her satırına, her kelimesine âşık olmuş, bayılmış gibi görünmek ... Hangi örnekten olursa olsun bir muharrirle görüşünce nezaket icabı gözeterek yüzüne "güzel yazıyorsunuz" medhinde bulunmak. Yanından beş on adım ayrılınca:
>
> - Imbécile il se croit un outeur (Ahmak kendini bir müellif zannediyor) demek. (s.60-61)

Meftun hiçbir yazarı beğenmez, ama kendisinin büyük bir eser yazmakta olduğunu ve gerçek deha ışıltısının bu eserle doğacağını "biraz üstü kapalı size hissettirir." Bu arada Gürpınar, Edebiyat-ı Cedide'nin, kırmızı zemin üzerine beyaz yazılarla süslü ciltleriyle alay eder ve Meftun'a, "Bu kitapların Türklük yalnız kaplarında görülüyor" dedirtir. Ama Türklüğü hor gören "milli romanlar" okumayan Meftun'un böyle bir eleştiride bulunamayacağını düşünmez bile. Bu tanıtma bölümünde Meftun'un edebiyatçılığı üzerinde sayfalarca durulduğuna bakan okur, onun yazarlığa heveslenen biri olduğu ve belki de olayların yazarlar çevresinde geçeceği sonucunu çıkarır. Oysa romandaki Meftun'un ne edebiyatla bir alışverişi olur ne de yazarlarla. Gürpınar bu söylediklerini unutmuştur bile. Daha doğrusu Meftun'un portresini çizerken, yazarlar çevresinde kendi gözlemlediği başka bir tiple alay etmek ve Edebiyat-ı Cedide'ye sataşmak için Meftun'u kullanıvermiştir. Dediğim gibi Meftun'un bu yönü ile bir daha karşılaşmayız; geriye cahil, gülünç ve aptal bir alafrangalık budalası olarak tanıdığımız Meftun kalır.[4] Ne var ki romanın olayları içinde gözlemlediğimiz Meftun alafraganlığa düşkün

olmakla birlikte, Gürpınar'ın çizdiği budala ve cahil adamdan hiç beklenmeyecek bir kişilik sergiler.

Felâtun ve Bihruz, içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmış olmalarına karşın toplumda yerleşmiş ahlak anlayışından ayrılan kişiler sayılmazlar. Meftun ise aşk, namus ve doğruluk konularında yeni fikirler besler ve ahlaksızlığı çıkarı için geçerli bir yol saymak istediği zaman alafrangalığı bahane eder. Böylece bazen budala bir züppe, bazen de kendi çıkarı için türlü kurnazlıklar düşünebilen, Machiavell'ci entrikalar kuran, toplumda dönen dolapları bilen ve açıklayan, Schopenhauer'u okumuş, insan tabiatını anlamış ve filozoftur. Meftun'un tutarsız ve çelişik bir karakter olmasının nedeni Gürpınar'ın onu iki amaçla kullanmak istemesinden doğuyor. Alafranga züppe olarak alay ve yergi için hedeftir, ama başka bir yönü ile yeni Gürpınar'ın sözcüsü olarak, aynı Meftun, toplumu eleştirmek ve yargılamak işlevini taşır. Özellikle romanın sonunda Avrupa'ya kaçan Meftun'un, oradan, kendini savunmak için yazdığı mektupta açıkladığı hayat felsefesi, yani insanların bencil olduğu, kendinden daha zayıf olanı ezerek yaşadığı ve bütün bunların bir sahte adalet fikriyle düzenlendiği görüşü Gürpınar'ın hemen tüm romanlarında dile getirdiği kendi inançlarıdır. Gürpınar'ın kendi felsefesini Meftun aracılığı ile ortaya koymaya kalkışması, biraz aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, okura bu felsefeyi aşılamak amacını başarısızlığa uğratır.

Gürpınar, kadın-erkek ilişkileri ve kapitalist sömürü düzeni üzerinde bir önceki bölümde saptadığımız görüşlerini *Şıpsevdi*'de de dile getirir.

Şıpsevdi'de kadın-erkek ilişkileri büyük yer tutar ve olay örgüsü bunlar etrafında döner. Ne var ki alıştığımız türden bir aşk romanı değildir. Sevişen ya da evlenen çiftler vardır, ama mutlu biten bir sevişme ya da evlenme yoktur. Çünkü *Şıpsevdi*'de aşk, şehvettir ve doyuma varıldığı zaman son bulur. Bundan ötürü de bütün çiftler birbirini aldatır. Şaban, Zarafet'i; Meftun, karısını; karısı onu; Bedri, Rebia'yı; Mösyö ve Madam Macforlane birbirlerini aldatırlar. Sofu Azize Hanım bile sonunda eve erkek alacak kadar cinsel duygularına yenik düşer. İçlerinde sevişerek evlenen Mahir ile Lebibe de bu kuralın dışında kalmazlar; Mahir kısa sürede karısından bıkarak başka bir kadına tutulur. Romandaki aşk, ilişkiye giren gençlere de çevrelerindeki insanlara da felaket getirir. Sevgilisinden gebe kalan Rebia ilaç alarak çocuğunu acılar içinde düşürmek zorunda kalır. Bir ara intihara kalkar, ama kurtarılır. Sonunda bir başkasından peydahladığı çocuğu düşürürken ölür. Mahir karısından başka bir kadına tutulduğu için intihara kadar sürüklenir. Zarafet Kalfa ikide bir çocuk düşürdüğü için hiçbir evde dikiş tutturamaz ve cami kapılarında dolma satarak hayatını kazan mak zorunda kalır. Büyükanne, Rebia'nın çocuk düşürdüğünü öğrenince üzüntüsünden yüreğine iner ve oracıkta can verir. Kızı Edibe'nin yoldan çıktığını öğrenen Kasım Efendi'ye felç gelir. Kadın-erkek ilişkilerinin böyle sonuçlar doğurması biliyoruz ki, Gürpınar'a göre yasaların ve toplumdaki ahlak anlayışının insan tabiatına yani doğa yasalarına ters düşmesinden ötürü. Nitekim *Şıpsevdi*'de Lebibe ile Rebia birer erkekle gizlice

sevişmişler ve Rebia gebe kalmıştır. Kızların bu yaptığı, toplumun namus anlayışına aykırı ve doğal olarak okurun gözünde bir ahlaksızlıktır. Meftun ise gerçeği öğrendiği zaman şöyle düşünür kendi kendine:

> Bu hususta asıl muahezeye şayan olan [suçlanması gereken] ne oğlandır, ne kız, ne de tabiat... İnsanlar, insanlar. ... Bu vahametleri [kötülükleri] hep onların vazeyledikleri [koydukları] kanunlar tevlid ediyor (...) İki gönül birbirini cezbetmiş, arada kanunun ne işi var? Ezelî kanuna beşerî kanun nasıl galip gelebilir? Böyle aşk ve alâka hususatında kanun araya girmeye uğraşıyor da o şedit [şiddetli], sayısız ceza maddelerine rağmen kat'î bir tesiri oluyor mu? (s.259-260)

O halde çıkar yol nedir? Serbest aşk mı? Gürpınar bu görüşe de yer verir. Rebia'yı gebe bırakan Bedri aşk ve evlilik konusunda Meftun gibi yeni fikirler sahibi bir çapkındır ve Rebia'yı karnında bir çocukla ortada bırakırken kıza yazdığı bir mektupta, her şey gibi sevginin de bir süre sonra tükeneceğini, ikisinin başından imamsız, muhtarsız doğal bir evlenme geçtiğini ve artık sevginin son bulduğunu, ilişkilerini zorla sürdürmeye kalkışmanın doğa yasalarına aykırı olduğunu söyler. Meftun bu mektubu okuduğu zaman Bedri'yi haklı bulur. Gelgelelim bu durumda okurun ona katılmasına olanak var mı? Evlenme vaadiyle bir kızı gebe bıra kıp terketmiş bir adamın böyle bir felsefeyle kendini savunmasını kabul edebilir mi? Okurun tepkisini Meftun'un kardeşi Raci gösterir. Ona göre, böyle saf kızları, namuslarını kirletip bırakmak, akıl ve

mantık kurallarına aykırı, hiçbir felsefe kuramına uydurulamayacak bir cinayettir.

Bu konuda Gürpınar'ın tutumu nedir? Pek belli değil. Gerçi toplumun doğa yasasına ters düşen yasaklar ve cezalar koymakla mutsuzluğa ve felaketlere yol açtığına inanıyor; Rebia da buna bir örnek. Ama aşk konusunda serbestlik tanırsak Rebia gibi gebe kalarak terkedilen bir kızın durumu ne olacak? Gürpınar'ın soruna bir çözüm getirememesi önemli değil; önemli olan kendisinin bir noktaya kadar Meftun gibi düşündüğünü ve ortada gerçekten bir sorun olduğunu okurun anlamasını sağlayamaması. Doğa yasası ile çatışan toplum yasalarının mutsuzluk ve felaket yarattığı fikri romanda açıkça dile getirilirse de okurun bunu ciddiye alması beklenemez, çünkü bu fikirler ya Meftun ya da Bedri gibi, halktan uzaklaşmış, güvenilmez, zıpır karakterlerin aracılığı ile iletilir okura.

Toplumsal adalet konusunda da durum aynı. Meftun enişteşi Mahir'i, Kasım Efendi'nin kasasından bazı senetleri çalmaya teşvik ederken, bunun sanıldığı gibi ahlaksızlık olmayacağını Mahir'e anlatmak için yukarıda alıntıladığımız nutku çeker (bkz. s.120) ve zenginlerin fakirleri boğaz tokluğuna çalıştırıp işi kanuna uydurarak haksız kazançla servet yaptıklarını, gerçek hırsızın sermaye sahipleri olduğunu ve bu adaletsiz durum sürüp gittikçe dünyanın düzelemeyeceğini söyler. Bu sol fikirleri kimin ağzından dinliyor okur? Kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen, yalancı, düzenbaz alafranga bir züppeden. Üstelik Meftun bunları, Mahir'e yaptırmak istediği hırsızlığın özrü olarak ileri sürüyor. Bu durumda okur Meftun'un sömürü

hakkındaki gö rüşlerini yazarın paylaştığı kanısına varamaz elbette. Olsa olsa o da, Mahir gibi, söylenenler arasında doğru görünen noktalar bulunduğunu düşünecek, ama bir hırsızlığın özrü olarak ileri sürüldüğü için ters tepki gösterecektir.

Bazı yazarlar okurun romandan ne anlam çıkartması gerektiğini açıkça belirtir, okurun anlamlandırma işine katılmasına fırsat vermek istemezler. Okur böyle bir romanı okurken edilgendir. Yazarın ne düşündüğünü, karakterlerin nasıl yorumlanacağı, hangi değerlerin savunulduğu hazır olarak önüne konmuştur. Bazı romanlar da vardır ki, okur metnin karşısında edilgen kalamaz; okurken romanın anlamını kendi çıkartmaya, daha doğrusu ona kendine göre bir anlam vermeye zorlanır. Bunu sağlamak için yazar tarafından kendisine birtakım ipuçları verilir, yol gösterici işaretler sunulabilir.

Gürpınar'ın romanlarından çoğu bu iki kategorinin de dışında kalır. *Şıpsevdi*'de Meftun tüm olumsuz niteliklerine karşın zaman zaman yazarın sözcülüğünü yapıyor, ama romanda bu konuda bir ipucu yok. Yalnız dikkat edersek Gürpınar'ın yazdığı önsözü şu tümceyle bitirdiğini görürüz:

> Meftun "oksidantalmani" yani Avrupaperestlik illetine müptelâ bir mecnun mudur? Hayır. Göreceğiz ki o da değil... Bazı mahdut zamanlarda akıllılık anları görülmesine nazaran seyrek nöbetli sıtma gibi aklı gelir gider takımından olması daha kuvvetli bir fikirdir. (s.15-16)

Öyleyse okurun görevi Meftun'un nerede saçmaladığını nerede doğru söylediğini anlamak. Ne var ki, romanda

kullanılan teknik, okurun bu ipucundan yararlanmasına engel. Yalnız *Şıpsevdi*'de değil, Gürpınar'ın başka romanlarında da durum çoğu kez aynıdır ve okur yazarın bazı sorunlar karşısındaki tutumunu anlayamaz. Hatta bazen tam tersi bir an lam çıkarabilir. Ancak Gürpınar'ın bütün romanlarını, yazdığı önsözleri ve diğer yazılarını incelersek onun hangi değerleri savunduğunu, romanlarında okura ne gibi fikirler aşılamak istediğini anlayabiliriz. Sonuçta tüm okurların ya da eleştirmenlerin fikir birliğine varacakları yine de kuşkulu.

Gürpınar'ın romanlarındaki bu belirsizliğin birkaç nedeni var. Bunlardan biri kendi görüşlerini *Şıpsevdi*'de Meftun'a ve birçok romanlarında da genellikle ya serserilere ya da güvenilmez yeni-kafa tiplere ya da *Deli Filozof*'ta olduğu gibi, kaçık damgasını yemiş bir kimseye söyletmesi ve kendisinin kimden yana olduğunu belli etmemeye çalışması. Neden böyle yaptığını anlamak güç değil. Halkın görüşlerine uymayan ileri fikirlerin yazar tarafından öne sürülmesini tehlikeli bulur. "Muharrir içtimaî, ahlakî bir mazerete sığınarak kalemini düşmandan kurtarabilmek için bir akıllı, bir uslu, bir edibden istibat edilecek [beklenmeyecek] bu taşkın sözleri kaçıklara söyletir."[5] *Şıpsevdi*'de Meftun da aynı görüştedir:

> - Her müterakkiye [ileri] bir fikrin bir tatbik yeri zaman ve mekânla muvafakati şaritası [uygunluğu şartı] nazarı dikkate alınır. İnsanların umumiyeti daima yüksek düşünen azlık bir hüküma [filozoflar] güruhuna nisbetle fikren pek geride bulunduklarından yeni bir fikir her ne kadar müfit de [yararlı da] olsa pek çabuk taraftar bulamıyor. Her yerde ahalinin bu cehaleti o mertebededir

> [derecedir] ki mütefennin [bilginler], mütefekkir [düşünürler], alimler her düşündüklerini doğruca söylemekten bile çekinerek sözlerini daima ahalinin düşüncelerinin gidişine mülâyim [uygun] düşecek âdiliklerle meczetmek [kaynaştırmak] mecburiyetinde bulunuyorlar. (s.250-251)

Hakka Sığındık'ta toplumsal adaletsizliğe isyan eden Nüzhet Ulvi de, "her memlekette meselenin özünü değil sözünü bile açıkça saçıp dökmek memnudur" diyerek yakınır. Gürpınar *Kokatlar Mektebi*'ne yazdığı önsözde de istediği şeyleri açıkça yazamadığından, yasaların elini kolunu bağladığından acı acı şikâyet eder. Bundan ötürü, kendisini güvenceye alabilmek için bulduğu çare, tehlikeli saydığı düşüncelerini serserilere, olumsuz karakterlere ya da kaçıklara söyletmektir. Bu durumda Gürpınar, sözü geçen konularda okuru nasıl etkileyebilirdi? Anlaşılan bu gibi noktalarda amacı okura, "demek böyle düşünenler de varmış" dedirterek biraz olsun yeni fikirlerle karşılaşmasını sağlamaktı. Bununla yetindiğine göre okuru duyarlı konularda "yüksek bir felsefeye çekme" amacını gerçekleştiremediğini söylemek fazladır bile.

Gürpınar'ın bu tutumu, yani halkı eğitmek için dile getirilecek fikirler söylensin de kim tarafından nerede, nasıl söylenirse söylensin düşüncesi romanı roman olarak zedeler. Çünkü karakterlerde tutarsızlığa yol açar, romanın bütünlüğünü bozar, yapay sahnelerin araya girmesine neden olur. Bakarsınız cahil, hoppa bir kız ya da bilgisiz, kültürsüz bir serseri, bir filozof, bir bilgin gibi konuşmaya başlar. Ya da romanda yeri olmayan, konuyla ilgisiz bir kısım araya

sıkıştırılır. Bazen felsefi bir konuyu tartışmak için, yazar, zorlama bir sahne çıkarıverir okurun karşısına. Romanın bütünü ile kaynaşmayan, inandırıcı olmayan bu çeşit parçalar yapıtta bir yama gibi sırıtır. Örneğin *Şıpsevdi*'de Mösyö Macfarlane'in evinde, Meftun ile kardeşi Raci'nin ve Lebibe'nin de üyesi olduğu bir "Şark Akademyası" kurulur ki amacı alafranganın iyi geleneklerini Doğu'ya yaymaktır. Meftun'un büyükannesi Şekure Hanım'ın ölümü üzerine Mösyö Macfarlane akademide Fransızca bir nutuk çeker ve Doğulularda her türlü dünya işine karşı olan ilgisizliği, tembelliği, ahret için yaşama felsefesini eleştirir. Bu uzun nutkun romanda hiçbir gereği yoktur, ama Gürpınar'ın bu düşüncelerini birine söyletmek istemesi nutkun romanın bir yerine sokuşturulması için yeterli bir nedendir.

Gürpınar'ın romanlarının aşılamak istediği görüşler bakımından etkisiz kalmasının bir nedeni de, sanırım, karşı çıktığı şeylerin birçoğunun Türkiye'de gözlemlediği değil kitaptan öğrendiği sorunlar olmasıdır. Kapitalist rejimin nasıl işlediğini kendisi gözlemlemiş değil, kitaptan okumuştur. Onun için romanlarında sömürü düzeni yerine bunun hakkında bir nutuk ya da konuşma vardır. Serbest aşk 20. yüzyılın başlarında Türkiye için söz konusu bir sorun sayılamaz elbette. Henüz görücü usulünün kalkmadığı bir ülkede evliliği kaldırıp da serbest aşkı kabul etmeli mi sorusu toplum gerçeklerine oturmaz ve havada kalan teorik bir sorun olmaktan ileriye gidemez. Ancak büyücülük, falcılık, muskacılık konularındaki boş inançları çürütmeye çalıştığı romanlarda ayağı yere basar Gürpınar'ın, çünkü bunlar Türkiye'nin günlük yaşamında

gözlemlediği saçmalıklardır. Gerçi bu olayları mizaha uygun bir şekle sokar, abartır, komikleştirir, gerçeklikten uzaklaşır, ama bu durum amacına ulaşmasına engel olmaz.

Gürpınar'ın roman anlayışı, daha doğrusu romanda yaşamın hangi yönünün yansıtılması gerektiği inancı doğalcılıktan gelir. "Roman Nasıl Yazılır" adlı yazısında diyor ki:

> İyilikler, güzellikler, faziletler, hüsn-ü zanlardan [iyi niyetlerden] doğan muhayyel [hayal edilmiş] müstesna mahiyette ankalardır. Roman konusu olamazlar. Roman alışılmış, tabiat hükmüne girmiş seyyieler [kötülükler] üzerine kurulur. Bir cemiyet hayatının bayağılıklarını, kabalıklarını, münasebetsizliklerini, budalalıklarını, herzelerini [saçmalıklarını] riyakârlıklarını göz önüne sermelidir. (...) Bir romanın güzelliği, yaraşığı çirkinlikleri tasvirdeki kuvvetiyle belirir.[6]

Ahmet Mithat'ın ise doğalcılıkta en çok eleştirdiği nokta bu idi. Yalnızca kötülükleri anlatmayı gerçekçi de bulmuyordu. Gürpınar'ın doğalcılığı ise yukarıdaki ilkeyi uygulamaktan ibarettir diyebiliriz. Yani seçtiği malzeme bakımından. Gürpınar bunun gerçekçilik olduğuna inanıyordu, çünkü kendi hayat felsefesine göre insanlar kötü, bencil ve ikiyüzlüdürler. Oysa Gürpınar seçtiği malzemeyi *sunuş* bakımından gerçekçilerden ayrılır. Olay örgüsü günlük yaşamın doğal akışına uymaz; gerçek yaşamda rastlanmayan, serüven romanlarına özgü olaylar fanteziye kaçan bir ortamda gelişir.

Gürpınar'ın insan anlayışı son derece kötümser olmasına karşın, okurda bıraktığı izlenim insanoğlunun iğrençliği değildir, çünkü mizahı, sergilediği pisliği örter, yumuşatır ve göze batmasına engel olur. Romanlarında insanlar birbirine kötülük eder, ama Gürpınar felakete uğrayan insanın acıları üzerinde hiç durmadan ve okura bunu duyurmadan yazar. Her şeyden önce bir mizah yazarıdır o. *Şıpsevdi*'de çevrilen dolaplar yüzünden ölenler, felçli kalanlar olur, yuvalar yıkılır, çocuklar yetim kalır ve bütün bu acılara rağmen okur işin sadece komik ya da tuhaf yanını görür.

Romanları çok kusurlu olmasına karşın Gürpınar, toplumumuzun bütün katlarından insanlar alarak, bunları o günün yaşayış biçimleri içinde, biraz da alay ederek sergilerken, tulumbacıları, mahalle karıları, hocaları, cariyeleri, hizmetçileri, dadıları, paşa babaları, kalem efendileri, züppeleri, falcıları, fahişeleri, ileri fikirli genç kızları ve erkekleriyle kaynaşan hayat dolu bir İstanbul'u büyük bir canlılık ve sıcaklıkla yaşatmayı başarmıştır. En çok övülen yönü de, o günkü İstanbul'un geleneklerini, göreneklerini, tiplerini canlandıran bu tarihçi yönüdür. Ama şu da var: Gürpınar'ın yapıtlarına koyduğu kahramanlar, karakterler çok çeşitli olmakla birlikte psikolojik bakımdan pek ayrılmazlar. Hepsine egemen olan ve yaşamlarına yön veren iki güç vardır: Cinsel tutku ve para. *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* romanının başlığı tüm romanlarının konusudur ve Gürpınar kişileri, insanların bu iki zaafını örneklendirmek üzere kullanır demek yanlış olmaz. Onları doğru yoldan çıkaran, kötü yapan, içinde yaşadıkları koşullar ya da çevre değil içgüdüleridir. Hangi

sınıftan, hangi cinsiyetten, hangi yaştan olurlarsa olsunlar motivation'ları hemen hep aynıdır. Yaşam, bencil insanlar arasında bir savaş olduğu için "aldatma" romanların temel eylemi olur. Kişilerin temel işlevi de "aldatan" ya da "aldanan" olmakla sınırlanır. "Aldatmak, ananı, babanı, dostunu, düşmanını aldatmak (...) İşte hayatın anahtarı" diyen Gürpınar'ın romanlarında kişiler ya para ya da aşk konusunda birbirlerini aldatmaktan başka önemli bir şey yapmazlar. Durmadan bu temayı işlemek yazarı bir tekrara götürdüğü için, Gürpınar bir süre sonra kendini tüketmiştir.

Dediğim gibi en çok övülen yönü, gelenekleri ve görenekleriyle İstanbul'un çeşitli dönemlerdeki toplumsal yaşamını canlandıran tarihçi yönüdür. Örneğin Olcay Önertoy da:

> "Türkiye'nin yarım asırlık bir devrini Hüseyin Rahmi kadar geniş bir görüş ve zengin bir malzeme ile bize anlatan başka bir yazar yoktur. Hüseyin Rahmi'nin roman ve hikâyeleri sosyal hayatımızdaki elli yıllık değişikliklerin İstanbul'da geçen bir tarihi gibidir"

diyor.[7] Doğrusu aranırsa Gürpınar'ın yansıttığı, toplum hayatımızdan bir soyutlamadır, çünkü romanları tarih-dışıdır. Kendisi, Abdülhamit, II. Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı, Bağımsızlık Savaşı ve Cumhuriyet dönemlerini yaşamıştı, ama tarih bilmeyen bir kimse onun bu uzun yaşamı süresince yazdığı romanları okuyacak olsa, Türkiye'de bu büyük olayların geçtiğini bu kitaplardan çıkaramaz. Romanlardaki kişiler ve sorunları, gerçekte, bu tarihsel olayların dışında ele

alınır. Gerçi arada, Abdülhamit'in istidbadından ya da İttihat ve Terakki döneminin vurgunculardan şöyle bir söz edilir; ne var ki romanlardaki olaylarda ve çatışmada tarihsel koşulların bir rolü olmaz. Hangi dönemde geçerse geçsin, o dönemde çatışan güçler ne olursa olsun, romandaki çatışma hep aşk ve para konusunda, aldatan ve aldanan ikiliği üzerine kurulmuştur. Bundan ötürü, Gürpınar İstanbul'daki Türk toplumunun elli yıllık tarihini yansıtmıştır derken, bunun, bir bakıma tarihten soyutlanmış bir toplumun gelenekleri, örf ve âdetleri olduğunu unutmamak gerekir.

Halk için yazayım derken, romanın sanat yönüne, tekniğine hiç özen göstermemesi Gürpınar'ın usta bir yazar olmasını engellemiş, tek kelimeyle onu basitliğe sürüklemiştir. Bu yüzden bazı eleştirmenlerce küçümsenmiş ve hor görülmüştür. Ama bütün kusurlarına karşın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi "Türk romanında hakiki konuşma Hüseyin Rahmi ile başlar (...) Edebiyatımıza sokak onunla girmiştir."[8] Gerçekten de Türk romanına İstanbul'daki günlük yaşamın canlılığını ve sıcaklığını ilk getiren odur.

1 Metin için bkz. Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.371-373.
2 Bkz. Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınları, 1969, s.79.
3 Bkz. E. M. Foster, *Roman Sanatı*, çeviren: Ünal Aytür, Adam Yayınları, 1982, s.108-109.
4 Gerçi bu tutarsızlığı, 1901'de tefrikası yarım kalmış romanın on yıl sonra yayımlanırken sonraki bölümlerinin yeniden yazılmış olmasıyla açıklayabiliriz. Ne var ki, Meftun'da gözlemlediği tutarsızlık Gürpınar'ın başka romanlarının kişilerinde de görülür.
5 *Tebessüm-i Elem*, 1339/1923, s.488.
6 *Hüseyin Rahmi Gürpınar, Sanat ve Edebiyat*. Derleyen: A. Tanrıkulu, s.121.
7 *Bütün Cepheleriyle, Hüseyin Rahmi*. Derleyen: Hilmi Yücebaş, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, s.50-51.
8 "Romana ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Bakanlığı, 1969, s.57.

DOKUZUNCU BÖLÜM

SİNEKLİ BAKKAL

Halide Edip Adıvar'ın ilk romanları ile *Sinekli Bakkal* arasında roman türü bakımından ayrım büyüktür. Onun için *Sinekli Bakkal*'a gelmeden önce, ilk romanları üzerinde kısaca durmak doğru olacaktır.

Raik'in Annesi (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912) ve *Son Eseri* (1913), ilk örneğini *Aşk-ı Memnu*'da gördüğümüz, sorunu bireysel, psikolojik aşk romanlarıdır. Yazar, kahramanlarını yakıp yıkan bir sevgiyi dile getirmek istediği için onların iç dünyasına yönelir ve bu sevginin zamanla şiddetli bir tutkuya dönüşümünü sergiler. Önemli olan, birkaç kişi arasında kurulan duygusal ilişkilerin gelişimidir ve bundan ötürü bu romanlar da *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi dar bir çevrede geçerler. Gerçi hemen hemen hepsinde Fransa, İngiltere, Almanya gibi dış ülkelere gidişler vardır ve olayların bir kısmı orada geçer; ama yine romanın aynı birkaç kişisi arasında. Ayrıca kahramanların başka bir ülkede olmaları onları aile çevresinden uzaklaştırarak başkalarına kapalı bir mahalde bir araya getirmeye ve Türkiye'de güç olacak bir kadın erkek arkadaşlığı için elverişli ortamı sağla maya yarar. *Handan*'da Refik ve Handan Londra'da kalırken İngilizlerden ayrı kendi dünyalarında yaşarlar, Londra ve İngiliz toplumu romana girmez. Okura sunulan iki üç kişi arasındaki yoğun duygusal ilişkidir. *Son Eseri*'nde de Feridun ile Kâmuran Almanya'da Königsi'de kalırlar, ama bu kasaba onların rahatça buluşup görüşebilecekleri bir yer olmaktan öteye gitmez.

Bu ilk romanlarda ön planda gelen kadın kahraman olduğu ve yazar onu bir erkeğin gözüyle değerlendirmek istediği için romanlarının anlatıcısı olarak bu kadına âşık ya da hayran bir erkeği seçer. *Raik'in Annesi*'nde Siret'i, *Seviye Talip*'de Fahir'i, *Son Eseri*'nde Feridun'u, *Yeni Turan*'da Asım'ı, *Ateşten Gömlek*'te Peyami'yi. *Handan*'da mektup yöntemini kullanır Adıvar. Dolayısıyla romanın bir tek anlatıcısı yoktur, ama mektupların konusu Handan'dır yine de ve çoğu Handan'a âşık Refik'in kaleminden çıkar. Bu yöntem anlatıcı rolündeki erkeğin kadına hayranlığını, ondan etkilenişini, onu değerlendirişini, ona beslediği duyguları ve içine düştüğü ikilemi okura dolaysız olarak sergileyebilmek için uygun bir yöntemdir.

Romanı anlatan erkeğin kadını tanıması da onun olağan dışı kişiliğini vurgulamaya hizmet edecek biçimde ayarlanır. Erkek ise önce kadın kahraman hakkında başkalarının görüşlerini işitir ve olumsuz bir izlenim alır. Seviye Talip adını Fahir ilk kez bir toplantıda duyar. Kocasını bırakıp sevdiği adama kaçan bu kadının adının toplantıda anılması bile ayıp sayılır. Refik ise Handan'ı başkalarından, özellikle karısından dinler. O da olumsuz bir izlenimle başlar. *Son Eseri*'nde aynı durumu gözlemleriz: Feridun henüz tanışmadığı Kâmuran'ı duygusuz sanır ve sinirine dokunduğunu söyler. Ancak bu erkeklerin, kadını tanıdıkça onun yüksek değerlerini nasıl yavaş yavaş keşfedip sonunda ona âşık oluşlarını anı defterlerinden ya da mektuplarından adım adım izleriz. Anlatıcı rolündeki erkek kahramanın baştaki olumsuz tutumu kadının etkileyici ve büyüleyici kişiliğini vurgulamaya yarar.

Söz konusu romanların ortak bir noktası da yasak bir aşkı konu edinmeleridir. Erkek (bazen kadın da) evli olduğu için kaçınılması olanaksız bir iç çatışma romanların moral sorununu oluşturur ve roman ya kadının ya da erkeğin ölümüyle biter. Adıvar tragedya öğesini aşk ile ahlak ilkeleri arasındaki çatışmaya dayandırmak isterse de 'acıklı'dan öteye gittiği söylenemez. Denebilir ki romanlarındaki iç çatışma da mutsuz sonuç da kadının üstün özelliklerini, gücünü ve yüksek ahlak anlayışının gerektirdiği soylu davranışını kanıtlamak amacına yöneliktir. Yalnız ötekilerden biraz farklı özellikler taşıyan *Mev'ud Hüküm*'de (1918) tragedya öğesi *Otello*'dan alınmıştır. Doktor Şinasi çok sevdiği karısı Sara'yı öldürür, çünkü amcasının kızı Behire, Kami'nin paltosunun cebinden çaldığı Sara'nın mendilini ve bir tutam saçını, kadının ihanetinin kanıtı olarak Şinasi'ye yollar. Konu bir *Otello* konusu: Suçsuz kadın, İago rolünde Behire, kanıt olarak, mendil, saç ve nihayet çok sevdiği karısını öldüren erdemli ama kıskanç koca Kasım Şinasi.

II. Meşrutiyet'te kadın hakları konusu basında şiddetli tartışmalara yol açmış, Batıcılar ve bazı kadınlarımız kadın haklarını savunmuşlardı. Bu arada *Kadınlar Dünyası, Mehasin, Kadın* ve *Demet* gibi kadın dergileri çıkarılmış ve bazı kadın dernekleri de kurulmuştu.[1] Adıvar da kadın sorunu üzerinde durmuş, yazılar yazmış, bu işte faal bir rol oynamıştı.[2] Yazarın, biraz da kendi olduğu söylenen bu kadın kahramanları, o dönemde ideal saydığı Türk kadınını temsil ederler. Seviye Talipler, Handanlar, Kâmuranlar her şeyden önce güçlü bir kişiliği olan, haklarını savunan, Batı terbiyesi almış, ama

Batılılaşmayı giyim kuşamda aramayan, resim ya da müzik gibi bir sanat kolunda yetenek sahibi, yabancı dil bilir, kültürlü ve çekici kadınlardır.

Bu tür ütopya sayılabilecek olan *Yeni Turan* (1912) Adıvar'ın yurt sorunlarına ağırlık verdiği ilk romanıdır. *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye*'de de (1923) Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da tanık olduğu kahramanlıkları, direnişleri, ihanetleri anlatır. Bununla birlikte, bireysel bir aşk sorununun aşıldığı bu romanlarda da yüceltilmiş kadın kahraman yerini korur. Ancak bu kez, yine olağan dışı bu kadın, öncekiler gibi bireysel sorunlarla sarsılan bir aydın ya da bir sanatçı olarak değil, ulusal dava peşinde erdemlerini kanıtlayan ya da düşmana karşı savaşan bir yurtsever olarak çıkar karşımıza.

Adıvar'ın ilk yapıtlarında Türk okuruna sunduğu bir yenilik, yarattığı bu kadın imgesidir. Bu imge toplumda birbirine karşıt olarak algılanan bazı değerleri uzlaştırdığı için önemliydi. İslâm-Osmanlı geleneklerine göre ev kadını olarak yetiştirilmiş, kapalı, basit ve cahil kadın, aydın kesimin gözünde geri kalmış bir uygarlığın simgesi gibiydi. Beri yandan, Batılılaşmış "asrî" kadın da köklerinden kopmuş, değerlerini şaşırmış, serbest davranışları kuşku uyandıran bir kadındı. Adıvar'ın kahramanları işte bu çelişkiyi kendilerinde uzlaştırmakla bir özleme cevap veriyorlardı. Çünkü bunlar hem Batılılaşmış hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış, hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlakı sağlam kadınlardı. Gerektiğinde bir erkek gibi spor yapan, ata binen bu kadınlar dişiliklerini de korumayı başarmışlardı üstelik.

Sinekli Bakkal'a gelince, Adıvar'ın bu kitabıyla yeni bir aşamaya vardığını, sanatında ileri bir adım attığını görürüz. Daha önceki yapıtlarının bireysel konularını, dar sınırlarını aşarak topluma ve sorunlarına felsefi bir açıdan bakmaya çalıştığı bir roman bu. *Sinekli Bakkal*'ın daha önce sözünü ettiğimiz romanlarından farklı özellikler gösterdiğini söylemiştim. Adıvar ilk romanlarında, kafasındaki bir kadın kahramandan çıkar yola. Yapıtın yazılmasının nedeni bu kadın imgesi olduğundan, olay örgüsü, kadının merkez olduğu aşk ilişkilerine bağlı olarak gelişirken, romanın öğeleri onun kişiliğini belirtmek için kullanılır. İstanbul'da II. Abdülhamit dönemindeki Türk toplumunun panoramik bir tablosunu çizen *Sinekli Bakkal*'ın olay örgüsü ise topluma yayılarak genişler ve siyasal, toplumsal, dinsel sorunlarla örülmüş olarak gelişir. Rabia önceki kahramanlardan izler taşımakla birlikte ne merkezidir *Sinekli Bakkal*'ın ne de yazılmasının nedeni. Tersine bazı sorunların ele alınması için bir araç da olur zaman zaman. İlk romanların kişileri yaşadıkları toplum çevresinden soyutlanmış izlenimini verecek kadar bireysel hayatlarını yaşarlar; *Sinekli Bakkal*'da ise kişiler belli bir toplumun kişileridir ve sevinçleri, acıları o dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarından soyutlanmış değildir.

Tekrar tekrar basılan *Sinekli Bakkal*'ın, okuru en çok çeken yönü de herhalde II. Abdülhamit döneminin İstanbul'unu, her zümreden insana yer vererek anlatmasıdır. Fakir kenar mahallesi, zengin konakları ve saray çevresiyle. "Kitabın asıl güzel ve büyük tarafı, yerli olması, bize ait şeylerle dolu olması ve cemiyet hayatımızın çok mühim bir dönüm yerinde, ondan

kesilmiş bir makta gibi canlı, vazıh ve türlü maniyerden uzak bir aynası olmasıdır," diyor Ah met Hamdi Tanpınar da.[3] Ne var ki Adıvar bir dönemi yansıtmakla yetinmiyor; amacı yalnızca belli bir tarih dönemindeki yaşamı canlandırmak değil, aynı zamanda bu insanların yaşamı dolayısıyla genel bazı siyasal ve toplumsal sorunlarla ilgili düşüncelerini anlatmak. Bundan ötürü romana koyduğu çeşitli çevrelerin bir işlevi de belli değerleri temsil etmektedir. Sinekli Bakkal Mahallesi gelenekleri ve insancıl değerleri sürdüren halk sınıfını; Hilmi ve arkadaşları devrimci aydınları; saray çevresi ise yozlaşmış yönetici sınıfı temsil eder. Güzel sesli Rabia'nın hafız olarak bütün bu çevrelere girebilmesi sayesinde bu çevreler bir olay örgüsü etrafında toplanır ve yerlerini alırlar.

Roman iki kısma ayrılmıştır. Birinci kısmın ana tema'sı, Abdülhamit'in istibdat idaresi karşısında ayaklanıp devrim yapmanın doğru olup olmayacağı sorunudur. Romanın başında Sinekli Bakkal Mahallesi'ni, Rabia'yı ve ailesini tanırız. Babası sürgüne yollanan Rabia'yı, büyükbabası İmam Hacı İlhami Efendi hafız olarak yetiştirir. Kız daha on bir yaşında mevlitlerde aşir, ramazanda camilerde mukabele okurken Selim Paşa'nın karısının dikkatini çeker ve konağa çağrılır. Böylece ikinci bir çevreyle tanışırız: Zaptiye Nazırı Selim Paşa'nın konağı. Rabia bu konakta mevlevi şeyhi Vehbi Dede'den alaturka musiki dersi alır.

Abdülhamit'in "zulüm aleti" Selim Paşa acımasız bir zaptiye nazırıdır. Padişahın düşmanlarına ya da düşmanı saydıklarına göz açtırmaz, ama yaptıklarını çıkar hesabıyla değil, gerçekten doğru olduğuna inandığı için yapar. Padişah ile devlet

kavramını ayıramayan bu adam kendi oğlu için, “Hilmi’nin Genç Türk olduğunu görsem tabanlarını didik didik edecek bir falakaya çeker sonra Fizan’a sürerim,” di yecek kadar padişaha sadık bir nazırdır. Oğlu Hilmi, Genç Türk hareketine bulaşmış, Abdülhamit rejiminin düşmanı ve babasından ötürü utanç duyan bir gençtir. Baba oğul arasındaki bu görüş ayrılığı romandaki siyasal çatışmayı ve dolayısıyla siyasal sorunu yaratır.

“İstibdat idaresi” karşısında takınılacak tutum ne olmalı? Bir yanda padişah ve yönetici sınıf, bir yanda da “başlarında boza” pişen halk vardır ve Adıvar gerçi zorbaların karşısında ve içtenlikle halktan yanadır, ama savunduğu mistik felsefe ve gelenekçiliği, şiddete ve devrime inanan Genç Türkler’i onaylamasına engeldir. Duruma kendi felsefesiyle uyuşacak bir çözüm önermek amacıyla bu soruna eğilir hemen. Şunu da belirtmeliyim ki, yazarı burada ilgilendiren ne Abdülhamit’in genel politikasıdır ne de Genç Türkler’in programı. O sadece şiddete başvurarak devrim yapmanın doğru olup olmadığı sorusuna eğilmektedir.

Bu siyasal ve bir bakıma ahlaksal sorunu ortaya atmak için, Adıvar, Hilmi’nin odasındaki bir toplantıdan yararlanır. Bu toplantıda Hilmi ve arkadaşlarından başka, piyanist Peregrini ile romanda, Doğu’nun vardığı en ince, olgun, gerçek din anlayışına örnek olarak sunulan Vehbi Dede de vardır. Okuru her vesileyle Vehbi Dede’den yana etkilemek yollarını arayan yazar fırsat buldukça onun zarafetinden, olgunluğundan, sükûnunu bozmayan bilge kişiliğinden söz eder. Bir ara, Peregrini’nin, şeytanın insanlara bilginin anahtarını verdiğini

iddia etmesi üzerine bu konuda ne düşündüğünü Vehbi Dede'den sorarlar. İşte bu sorudan yararlanarak romanın metafizik tezini bile Dede'nin ağzından açıklar yazar:

Dede tatlı tatlı güldü:

- Bence Şeytan ve Allah diye kâinatta iki kuvvet yoktur. Hepsi, her şey bir tek hakikatın, bir tek kudretin görünü şü... İyi kötü, güzel çirkin, Allah, şeytan bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasında, kendi kendini halketmiş olan ve mütemadiyen halketmekte olan bir kudret var... O, o... kâinat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Hâlik ... Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nurunun en parlak en ezelî olduğu bir yer, sırrının makesi bir tek şey vardır; Aşk!

Evrende her şeyi, iyi merhametli ve her şeye kadir bir Tanrı'nın eseri olarak kabul ettik miydi "kötülük" bir sorun olur. İyi bir Tanrı'nın eserinde kötülükler, zulüm, acı, haksızlık neden bulunsun?

Peregrini hâlâ heyecanla bağırıyordu:

- Ya kinler, nefretler, boğuşmalar, didişmeler, vahşetler... Onları bir fenalık Allahının eseri olarak kabul etmek lazım değil mi?

- Hayır... Hepsi aynı nurun gölgeleri, hepsi aynı ilâhî ressamın kullandığı başka başka boyalar (...) Ben, sadece hepimizi içine alan muazzam bir vahdetin parçası olduğuna iman ettim. Bundan ötesini perdenin bu tarafında kimse idrak edemez.[4]

İşte Vehbi Dede'nin felsefesi. Her şey birer gölge olduğuna göre "kötülük" de gerçek değildir. Bu felsefenin Genç Türkler'inkiyle çatıştığı meydanda. Zorba bir yönetimle savaşımda bu inancın oynayacağı zararlı rolü, Vehbi Dede gittikten sonra, köktenci Şevki dile getirir. Rabia'nın büyükbabası gibi yobaz imamlardan çok daha tehlikeli bulur Vehbi Dede'yi.

> - Bence imam, bizim memleketimiz için Dede'den daha az zararlıdır. Dervişin felsefesindeki uyuşturucu, uyutucu zehir imamın cennet, cehennem masallarından daha çok tehlikeli. İmam sadece bâtıl itikatların doğurduğu bir sürü masalı tekrar ediyor. Dede iyilik, kötülük arasındaki farkı kaldırıyor. İyiyi fenayı tablolarında boya diye kullanan sanatkâr bir Allah mefhumu çıkarıyor. Bunun mantıkî neticesi ne oluyor bilir misiniz? Bu itikat, insanları zulme ve zalimlere karşı müsamahakâr, lâkayt yapar... Mesela bizim Kızıl Sultan'ın hareketlerinin hepsini Allah isteyerek yaptırıyor diye ahaliye bir itikat gelse ... Bu istibdat rejimini devirmek için arkamızda kaç adam buluruz? Bence en evvel bu memleketten tekkeleri kaldırmalı. (s.46-47)

Şevki'nin bu sözlerinin okurda uyandıracağı etkiyi sarsmak ve ona hak vermesini önlemek için, yazar, Genç Türkler'in saygı duydukları ve güvendikleri Peregrini'yi Vehbi Dede'den yana çıkarır. Peregrini'ye göre Dede'nin devletle hiçbir ilgisi yok. "Yeni devirler için tahripkâr ve ateşli adamlar lazım" olabilir ama Dede gibi insanlara yine de gerek var, çünkü "bu mihnet ve zulüm dünyasında ferdin ruhu bazen sulha, güzelliğe, teselliye muhtaçtır. Bunu da ancak sırrî kuvvetler

verebilir” (s.47). Şevki ise kendi kuracakları devlette zulüm ve mihnet bulunmayacağı için “Dede gibi sırrîlerin muzır” felsefesine gerek kalmayacağını söyledikten sonra ekler: “Devletimizin sıhhatini, muvazenesini bozacak her kuvvetin kafasını ezeceğiz” (s.47). Öyle anlaşılıyor ki, yazar, kurulacak yeni devletin de, başka amaçlarla da olsa, yine baskı ve zulme sapacağını göstermek istiyor. Nitekim Şevki’nin arkadaşı Galip de bu sözler üzerine “Abdülhamit de başka türlü düşünmüyor monşer” diyerek Şevki’nin kafa yapısının Abdülhamit’inkinden farklı olmadığını belirtir.

Yazarın Genç Türkler’i onaylamamasının başka bir nedeni bunların Avrupa’ya hayran, Doğu uygarlığını toptan red deden kişiler olmaları ve ilerici her harekete dinin engel olduğuna inanmalarıdır.

Bu tartışmada, gerçi zulüm karşısında Genç Türkler’in tuttukları yolun bir çözüm getirmeyeceğini belirtiyor, ama ne yapılması gerektiği de açıklanmamış. Ancak okur şu izlenimi alıyor ki, Dede gibi adamların varlığı ve inançları bu sorunla ilgili değildir pek. Oysa yazarın daha ileride önerdiği tutum bu izlenimin aldatıcı olduğunu ortaya koyacaktır.

Romanda diğer olayların yanı sıra bu siyasal çizgi sürdürülür ve Rabia’nın babası Tevfik, siyasetle ilgisi olmadığı halde, Hilmi ve arkadaşlarının ricası üzerine, Hilmi’nin adına Fransa’dan yollanmış bazı evrakı almak için kadın kıyafetine girerek Fransız postahanesine gider, orada adresleri yırtar ve evrakı postahaneden çıkarır ama kuşkulanan polisler tarafından yakalanır. Tevfik zaptiyede yediği dayaklara ve Selim Paşa’nın öğütlerine rağmen Hilmi ve arkadaşlarını ele vermez. Bununla

birlikte ele geçen ne olduğu belirsiz ve önemsiz belgeler yüzünden yüzlerce kişi tutuklanır, sürgüne yollanır. Hilmi ve Tevfik de vardır bunların arasında. İşte bu olayla beraber Vehbi Dede'nin felsefesi siyasal soruna bir cevap olarak belirmeye başlar.

Dede'nin etkisi ilk önce Hilmi üzerinde gösterir kendini. Bu genç devrimci, Tevfik'in başına gelenlerden ötürü kendini suçlar, her türlü şiddet hareketine karşı nefretle dolar ve tüm inançları değişiverir birden.

> İçinde her zamandan ziyade şiddete, cebre, zulme, ıstırap veren her şeye karşı bir isyan, bir gayz duyuyordu. Şimdi bile bu çirkin şeyler -bir zulüm âbidesi yıkmak için dahi kullanılsa- gene muzır, gene nefret edilecek şeylerdi. Dünya ona çirkin bir boğuşma meydanı gibi geldi. Padişaha, hükümete isyan edenler, ihtilâl yapmak isteyenler, hepsi hepsi aynı çirkin hamurdan yoğrulmuş insanlar ve teşekküllerdi, yalnız fert masum, yalnız fert zavallı ve bazan da iyi idi... Kendi kendisine yolda diyordu ki 'Fert için bir tek selâmet yolu var, o da Vehbi Dede gibi dünyayı Allah'ın gelip geçen bir rüyası telâkki etmek.' (s.129)

Adıvar'a göre amaç iyi de olsa, zorbalığı yıkmak da olsa, şiddete başvurmak yanlıştı. Devrime değil evrime inanır. Hilmi de giriştikleri işin nelere mal olduğunu görünce daha ilk aşamada fikirlerini değiştirir. Vehbi Dede'nin felsefesini benimser ve vazgeçer devrimcilikten.

İkinci örnek karşı uçta yer alan, Abdülhamit'in zulüm maşası Selim Paşa'dır. Sürgün olayından sonra onun da inançları

sarsılır, bir kuşku düşer içine. Padişah ve devlet için yaptıklarının doğruluğundan emin değildir artık. Kısacası eski Selim Paşa gitmiş, yeni bir Selim Paşa gelmiştir. İkisi arasındaki farkı şöyle belirtiyor yazar:

> O zavallı zaptiye nazırı Selim Paşa... Dar kafalı, aptal, yarı makine bir esir... Bu Selim Paşa'nın içinde uçsuz bucaksız bir hürriyet var. Zaptiye nazırı Selim Paşa'nın tapındığı kudret -devlet ve padişah- kâinata hâkim kudretin ancak bir cüz'ü! Bu Selim Paşa'nın tapındığı kuvvet kâinatın kendisi, bütün kudretin mecmuu.
>
> Selim Paşa gülerek konuşurken mabeyinci onu dikkatle gözden geçiriyordu:
>
> - Galiba bugünlerde Vehbi Dede ile çok ülfet ediyorsunuz paşa. (s.250)

Anlıyoruz ki Selim Paşa'nın dünya görüşünde ve kişiliğinde meydana gelen bu değişikliği de yine Vehbi Dede'nin etkisine borçluyuz. Romanın başında tam karşıt inançları ve görüşleri savunan baba oğul, birbirinin amansız düşma nı bu iki insan, böylece kendi inançlarını yitirerek Vehbi Dede'nin mistik felsefesinde birleşmiş olurlar.

Romanın son sayfaları, beklenen rejim değişikliğinin istenen sonuçları vermeyeceğini göstermek için yazılmıştır. 1908'de Meşrutiyet ilan edildi de ne oldu? "Kör bir gazap borası gibi esti. Asırların kurduğu müesseselerin köklerini söktü. Ağaç devirir gibi zalim devirdi. İçtimaî ve siyasi nizam ve intizamı alt üst etti. Öyle bir kargaşalık oldu ki kim kimdir, ne nedir ayırdedilmez oldu" (s.294). İş başına geçecek olanların

eskilerden farklı olmadığını da anlatmak istiyor yazar.[5] Sürgünden dönenler -siyasi olanı da, dolandırıcısı, hırsızı da- milletçe "hürriyet kahramanları" sayıldıklarından, bu durumdan yararlanarak milletvekili seçilmek, imtiyazlar elde etmek için daha vapurdayken bir dernek kurmayı planlarlar. Abdülhamit'in zulüm maşalarından "göz patlatan Muzaffer" yeni dönemin ateşli savunucusu kesilerek özgürlük nutukları çekmekte, omuzlarda taşınmaktadır.

İstibdat rejimi iğrenç ve korkunç, ama ondan kurtulmak için isyan etmenin, devrime bel bağlamanın da yararı yok. Hepsinde aynı zorbalık, aynı içtensizlik. Ne yapmalı öyleyse? Anlaşılan yapılacak tek şey kadere boyun eğmek, Tanrı'ya güvenmek. Yazar bu görüşü Vehbi Dede'nin izinde doğru yolu bulan Selim Paşa'nın ağzından dinletir bize. Babasının başına gelenleri "alın yazımız" diye kabullenen Rabia'nın bu sözünde, Selim Paşa derin bir gerçeği keşfeder.

> Paşa o gün, bu kelimenin tekerrüründe garip bir teselli duyuyordu. İlk defa olarak, şarkın biçare ferdinin hayat savaşında ezilmemesinde, kadere inanışın bir âmil olacağını düşünüyordu. Başlarında boza pişiren en kavi, en zalim hükümdarları, hep kül gibi savurup geçen, çınar gibi insanları deviren fırtına, zamanında baş eğmeyi bilen, nazenin sazlara benzeyen insanları köklerinden koparamamıştı. Manevî kuvvetlere derunî teslimiyetin hilkatte en nafiz bir kudret olmadığını kim iddia edebilir? (s.243)

Baskı ve sömürüye “alın yazısı” diyen, “manevi kuvvetlere deruni teslimiyetin” halkı kurtaran bir güç olduğunu iddia eden bu kaderci felsefenin geçerliliği üzerinde durmaya bugün artık gerek yok sanırım. Beni burada ilgilendiren, yazarın, romancı olarak bu tezi ne denli başarıyla savunabildiği.

Dikkat edersek yukarıdaki parçada “ezilmeme” sözcüğünün yanıltıcı şekilde kullanıldığını farkederiz. Halkın başına gelenleri “alın yazısı” diyerek kabullenmesi ezilmemek oluyor. Bütün roman boyunca halkın sömürüldüğünü, perişan edildiğini, ensesinde boza pişirildiğini söyleyen yazar, şimdi de halkın ezilmediğine inandırmak istiyor okuru. Oysa “manevi kuvvetlere derunî teslimiyet” halkı ezilmekten kurtarmış olmuyor, ancak, bu tür ezilmeyi önemli saymamasını sağlıyor. Eğer Adıvar’ın tezini doğru anlıyorsam çözüm toplumsal değil, bireysel düzeyde bir çözüm. Başka bir deyişle zorba devlet halkı zincire vurabilir ama “manevi kuvvetlere derunî teslimiyet” gösteren bireyin ruhunu zincirleyemez, onu ezemez. Nitekim birkaç sayfa sonra yazar diyor ki: “Evet, Türk ülkesinde, bilhassa padişahlar hüküm sürdüğü günlerde ruhların zincirini ancak Mevlâna Celâlettin Rumî gibi kudretler kırabilir” (s.250). Anlaşılıyor ki Adıvar’a göre sorun zorbalık ve sömürü yerine özgürlüğü ve adaleti sağlamak değil, bireyi mutlu yapan iç huzurunu koruyabilmek. Romanda baskı rejimiyle ilgili olarak ortaya atılan sorunun çözümünde okura, “ihtilal”in zararlı olduğu düşüncesini aşılamak isterken ne denli başarılı olabiliyor Adıvar?

Her şeyden önce onaylamadığı devrimci Genç Türkler’i okura sevimsiz göstermek ve tuttukları yolun yanlış olduğunu

belirtmek zorunda. Ama Genç Türkler'in devirmek istediği egemen güçler, Adıvar'ın da, hırsız, zalim ve yozlaşmış bulduğu bir yönetici sınıftır. Halkı ezen bu insanları devirmek için uğraşan Genç Türkler'i okura sevimsiz ve haksız göstermek kolay mı? Bir denge işi bu. Hem zulüm ve baskı rejimi yerilecek, hem de buna karşı isyan etmenin, şiddete başvurmanın kötü ve yanlış olduğu anlatılacak. Halide Edip Adıvar'ın bu konudaki başarısızlığının nedeni, sanırım ki, bu gerekli dengeyi romanında kendi amacına uygun bir şekilde ayarlayamaması.

Canlandırılan baskı rejiminin okur üzerindeki etkisi, isyan aleyhinde söylenenlerin yanında çok daha güçlü olduğundan, denge, yazarın amacına ters düşecek biçimde bozuluyor bence. Abdülhamit idaresinin korku salan hafiyelerini, zaptiyeyi, dayakları, sürgünleri anlatan kısımlar romanın en canlı parçalarındandır ve birinci kısmın sonunda bir sürü suçsuz insanın sürgüne gitmek üzere Şevketi Derya vapuru ile yola çıkışları, çocuklarından, karılarından ayrılışları sahnesi, istibdata boyun eğmek istemeyen ve bu yüzden izlenen, işkence gören, sürülen Genç Türkler'in okurun gözünde yücelmesini sağlar.

Aynı türden bir denge bozukluğuna romanın son bölümünde de tanık oluruz. Biraz yukarıda söylediğim gibi bu son sayfalar, "asırların kurduğu müesseselerin köklerini söken" Meşrutiyet'in yıkıcılığını göstermek için yazılmıştır. Ne var ki, Abdülhamit'in zulmüne uğrayan, romanın sevimli kişisi mert ve dürüst Tevfik de yine bu Meşrutiyet sayesinde sürgünden dönmekte, özgürlüğüne, onu bekleyen Rabia'ya, torununa kavuşmakta ve böylece roman da yazarın istediği mutlu sonuca

bağlanmaktadır. Eski ve değerli kurumları söküp atan, düzeni alt üst eden Meşrutiyet'in bu yıkıcılığını romanda somut hiçbir örnekle yaşamıyoruz. Meşrutiyet'in zararı ve kötülüğü soyut düzeyde kalırken, okuru ilgilendiren kişilere getirdiği mutluluk, okurun tanık olduğu tek somut sonuç olarak beliriyor.

Bundan ötürüdür ki romanda başkaldırma ve Meşrutiyet aleyhinde söylenenler, canlandırılan istibdat idaresine karşı okurda uyanan tepki yanında etkisiz kalmakta ve okur, yazarın onaylamadığı Genç Türkler'e ve giriştikleri eyleme -sırf zulme karşı çıktıkları için de olsa- bir yakınlık, takdir ve acıma duygusu ile bakmaktadır. Doğrusu Halide Edip Adıvar'ın kendi de önerdiği tutum konusunda pek rahat görünmüyor. Nitekim sürgüne yollanan suçsuz insanların perişanlığına tanık olduğu zaman Vehbi Dede'nin bile imanı geçici olarak sarsılır.

> "Vehbi Dede Tevfik'i teşyi ettiği günden beri bir buhran geçiriyordu. Onbeş senelik bir riyazet ve fikir mücadelesinden sonra kurabildiği hayat felsefesi zaman zaman böyle sarsılırdı. Kâinat, halik ressamın mütemadiyen çizip bozduğu, kendisiyle beraber her an baştan yarattığı hayaller ve gölgeler geçidi! Buna inandıktan sonra herhangi hayat fırtınasını sükûnetle seyretmek lâzım gelirdi. Halbuki bazan bu gölgelerin öyle ezeli ıstırapları vardır ki... Bu insan yığınının öyle hakiki faciaları vardı ki... Vapurdaki manzara onun derunî muvazenesini sarsmıştı. Yeni baştan düşünmek, eski sükûnunu, sual sormıyan imanını bulmak lâzımdı." (s.146)

Vehbi Dede insanların acısı ile karşılaşınca eski sükûnunu bulmak için soru sormamayı tercih edebilir ama, yazar, okurun

da aynı tutumu paylaşacağını mı bekliyor acaba? Ola ki Halide Edip Adıvar'ın kendi de zulüm karşısında boyun eğ me felsefesini gerçekte yürekten kabullenemediği içindir ki eserinde bu tutumu inandırıcı kılamamış ve okurun başkaldırandan yana duygulanmasını engelleyememiştir.

Birinci kısımda Hilmi ve arkadaşlarının Tevfik ile birlikte yakalanışı; Selim Paşa'nın kendi oğlunu ve çok sevdiği Tevfik'i sürgüne yollamak zorunda kalışı, Sinekli Bakkal çevresinden Rabia ailesi ile Selim Paşa konağındakileri aynı tema etrafında rahatça toplar; gerilimi sağlar ve kişiliklerin belirmesine yol açar. Kitabın bu ilk yarısında karakterler romanın bütünü içinde yeri ve işlevi olan kişilerdir ve aralarındaki ilişkiler, dostluklar, düşmanlıklar büyük ölçüde dönemin tarihsel gerçekliği içinde yer alır diyebiliriz. Çünkü Abdülhamit'in baskı rejimi, Genç Türk hareketi, tutuklamalar, sürgünler, jurnaller o dönemin gerçekliğinin bir parçasıdır.

Romanın ikinci yarısında sanat açısından bir düşüş göze çarpar. Bunun nedenlerini incelemeden önce ikinci kısmın temalarına ve gelişimine bir göz atmak yerinde olacak.

Siyaset ve devrimle ilgili çizgi gerçi kitabın sonuna kadar sürer, ama sürgün olayı ile kapanan birinci kısımdan sonra arka plana düşer ve çok az yer tutar. Birinci kısımda Genç Türklerle ilgili tema olayların gelişmesinde ve nihayet, gerek Rabia'nın evinin gerekse Selim Paşa konağının acıya boğulmasında baş etkendir. İkinci kısımda ise ana tema evlilikle sonuçlanan Rabia ile Peregrini ilişkisi ve fakir Sinekli

Bakkal Mahallesi'yle yozlaşmış saray çevresinin karşılaştırılmasıdır.

Adıvar'ın savunduğu değerlere ters düşen yalnız Genç Türkler değil yönetici sınıftır aynı zamanda. Onun için romanda bu sınıfın insanlarını eleştirmek isteyen yazar, bir yolunu bulup bizi saray çevresine de sokacaktır. Tevfik'in sürgüne yollanmasıyla geçim sıkıntısına düşen Rabia'ya yardım etmek ve ona üzüntüsünü unutturmak için Peregrini bir çare bulur: Sarayda alaturka bir orkestra kurmayı önermiştir ve Rabia, Abdülhamit'in yeğeni Şehzade Nejat Efendi'nin evinde üç kıza müzik dersi vererek onları yetiştirecektir. Vehbi Dede de ikinci mabeyinci Saffet Bey'in konağında okutulacak mevlitin Rabia'ya okutulmasını sağlar. Böylece önümüzde yeni bir çevre açılır: Saray çevresi. Yazarın bu sınıfın insanlarını eleştirirken üzerinde durduğu noktaları şöyle özetleyebiliriz.

Bu sınıfta yozlaşma kısmen kendi geleneklerimizden, milli zevkten koparak Batılılaşma hevesinde görülür. Bunun bir örneğine romanın birinci kısmında Dahiliye Nazırı Zati Bey'in konağında rastlarız. Zati Bey kadına ve aşağılık eğlencelere düşkün rezil bir adamdır. Beyoğlu dükkânlarından alınmış eşya ile tıklım tıklım dolu evi "romanın alafrangalığa özenen yeni evi"dir (s.107). Yerli değerlerden kopmanın bir örneğini de mabeyinci Saffet Bey'in akrabası Behire Hanım'ın kocasında ve kızlarında buluruz. Öğrenimini Avrupa'da yapmış bu mühendise göre Avrupa'dan gelen her fikir yüzde yüz doğrudur. Fransız mürebbiyelerin elinde yetiştirdiği, Türkçe okutmaya bile gerek görmediği kızları da, babaları gibi yerli olan her şeye dudak bükerler.

Saray çevresinde, özellikle sultan ailesi içinde yozlaşmanın bir şekli de, yaşadıkları sağlıksız koşullar altında dejenere olmalarıdır. Kapalı bir hayat yaşayan, dış dünya ile bağları kesilmiş bu insanların işleri güçleri de yoktur. Nejat Efendi'nin kendi biraz gariptir, ama aile üyelerinden bazıları tamamen anormaldirler. Babası Çamlıca'daki köşkünün bahçesinde havuza iskeleler yaptırmış; beyler gemici kılığına girer, kendisi biletçi olur, bu iskelelerden birinde bilet kesermiş. Amcazadesi Raif Efendi'nin merakı ise tulumba cılık. Arada sırada yanındaki beyler de kendi de tulumbacı kıyafeti giyer, hanımlar içeriden yangın işareti verince tulumbayı omuzlar, sarayın bahçesinde koşarlarmış.

Bu sınıfın Batı taklitçiliğinin ve yozlaşmasının yanı sıra ahlaksal çöküntüsüne, gaddarlığına ve hırsızlığına da değinir Adıvar. Padişah kendisi kanlı bir zalimdir; yanında çalışanlarla birlikte inim inim inletir ülkeyi. Böyle bir yönetimde "İktidar sahiplerinin rekabet entrikaları, haddi aşan hırsızlıkları, memleketi soyup sovana çeviren, apaşikâr alınan ve satılan imtiyaz rezaletleri, rüşvetler ve pazarlıklar" (s.112) almış yürümüştür.

Buna karşılık romanda savunulan Osmanlı-İslâm değerleri fakir Sinekli Bakkal Mahallesi'nde yaşamaktadır. Görenek ve gelenekleri sürdürerek bir cemaat hayatı yaşayan, Batılılaşmanın bulaşmadığı mahalle biraz idealize edilmiştir. Bakkalı, kahvesi, çeşmesi, imamı ve tulumbacılarıyla bir Türk mahallesidir, ama buna karşın yine de sezeriz ki bize sunulan gerçek bir mahalle yaşamı değil, günlük yaşamın dedikodularından, kavgalarından, komşuluk ilişkilerinden,

kıskançlıklardan oldukça arıtılmış bir mahalle hayatıdır. Rauf Mutluay da, “Sinekli Bakkal’daki mahalle, sadece bir dekordur; cansız, kuru, eksik,” dedikten sonra, burada bayram sevinçlerine, içten komşuluklara, ramazan gecelerine, geçim darlıklarına, karıkoca anlaşmazlıklarına rastlamadığımızı, kısacası, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın canlandırdığı mahalle ruhunu Adıvar’ın yakalayamadığını söyler.[6] Çok doğru; Mutluay’ın bu saydıklarını boşuna ararız romanda. Ama şu noktayı da gözden uzak tutmamalı ki, Adıvar’ın amacı Sinekli Bakkal’ın günlük yaşamını yansıtmak değil, geleneklere bağlılığın ve insancıl değerlerin orada yaşadığı nı göstermektir. Onun için yazarın işini görecek şekilde ve oranda ele alınır. Yazar bu amacı doğrultusunda, ayrıntılı ve canlı bir mahalle yerine onun küçük bir örneği sayılan ve mahalle yaşamını temsil eden Rabia’nın evini merkez yapar. Bu ev, yazarın ancak fakir mahalle yaşamında bulunabileceğine inandığı yerli âdetlerin, sıcak ilişkilerin, sevginin, içten dostluğun ve dayanışma duygusunun yitirilmemiş olduğu bir Müslüman evidir. Mahallenin kendi bir dekor gibidir gerçekten. Örneğin mahalle kahvesi hem gençlerin hem de yaşlıların toplandığı birleştirici bir kurum olarak yerini alır. Alır ama yaşayan bir kahve olmaz hiçbir zaman. Bir opera sahnesine yerleştirilmiş gibidir. Osman adını alan Peregrini camiye namaza gider, ama bu da mahallede camiye gidildiğini gösterir sadece. Bütün bunları uzaktan görür, varlığından şöyle bir haberdar oluruz. Bununla birlikte yine de biliriz ki Batılılaşmış zengin çevrelerin terkettiği eski usûl yaşam, yitirdikleri insancıl değerler burada sürmektedir. Bu insanlar bir bakıma Vehbi Dede’nin aşka

dayanan tasavvuf felsefesini, bilinçli olmaksızın, kendi yaşamlarında uygularlar.

Rabia'nın evindeki basit insanlar Vehbi Dede'nin ince felsefesini anlayacak düzeyde değillerdir kuşkusuz. Pembe'nin din anlayışı cinler, perilerle sarmaş dolaştır. Rakım ile Tevfik ise ne namaz kılar ne oruç tutarlar. Buna rağmen İmam Hilmi Efendi'den daha yakındırlar Vehbi Dede'ye, çünkü imamın dini cehennem kavramıyla korku üzerine kurulmuştur, onlarınki ise sevgi üzerine. "Etrafını sevmek, etrafını düşünmek, bu, Dede'nin bilerek, Tevfik'in bilmeyerek ona [Rabia'ya] öğrettiği tek hakikat" (s.239). Serseri ruhlu Tevfik'in temiz yüreği sevgiyle doludur ve Dede ona "tarikatın müstakbel bir 'canı' gibi" bakar (s.60). Cahil bir kız olan Rabia da tasavvuftan anlamaz, ama sıcak kalbi ve sev me yeteneğiyle mevleviliğe uygun özelliklere sahiptir. Nitekim Vehbi Dede onu da "fikirlerini, felsefesini sadeleştirip halka yayacak müstakbel bir mürit" olarak görür (s.65).

İşte Adıvar'ın devamını istediği, bu yapmacıksız, gösterişsiz, sade ve fakir insanların sevgi ve yüzyıllar boyu sürmüş gelenekler üzerine kurulu yaşam biçimidir.

İkinci kısmın öteki ve ana tema'sı Rabia ile Peregrini'nin sevişip evlenmeleridir. Ne var ki bu kadın-erkek ilişkisi ilk romanlarındaki aşk serüvenine benzemez. Onlarda yazar kişilerin iç yaşantısına yöneldiği ve bireysel bir ilişkiyi işlediği için romanın anlamı genellemeye yatkın değildi. *Sinekli Bakkal*'da ise Adıvar Osmanlı-İslâm değerlerinin savunusuna

giriştiği için Rabia ve Peregrini anlam yüklenen kişiler olurlar. O dönemde örneklerine rastlanan sosyal tipler oldukları için değil soyut kavramların simgesi olarak kullanıldıkları için. Besbelli Adıvar'ın Rabia ile Peregrini'yi simgeleştirmesi Doğu ve Batı kavramlarıyla ilgili ve evlenmelerinin de simgesel bir anlamı var. Nedir bu anlam? Cevdet Kudret'e göre:

> Batı'nın sanatı ve mistiği akla, Doğu'nun sanatı ve mistiği ise kalbe dayanır. Şu halde, birbirinden ayrı gibi görünen Doğu ile Batı ancak sanat ve mistikle birbirine yaklaşabilir; yani, Batı'nın aklı Doğu'nun kalbi ile birleştiği zaman insanlar arasındaki anlaşma gerçekleşecektir. Eserde İtalya'lı musiki öğretmeni Peregrini Batı'nı "akıl"a dayanan sanatını; güzel sesli mevlitçi kız Rabia da Doğu'nun "kalb"e dayanan sanat ve mistiğini temsil eder. Peregrini Rabia'ya âşık olup din değiştirerek onunla evlenir; böylece Batı ile Doğu birleşmiş olur.[7]

Adıvar'ın romanlarında Doğu ile Batı sorununu inceleyen İnci Enginün de "Her iki dünyanın da müspet unsurlarını kendilerinde toplayan Rabia ile Osman'ın (Peregrini'nin) evlenmeleri, bir terkibe doğru ilk adımı teşkil eder"[8] demektedir.

Doğrusu bir Doğu ile Batı bileşiminin söz konusu edildiğini sanmıyorum. Romanda Batı uygarlığının değerlerine pek değinilmemiş sadece çok sesli musikisinin değeri üzerinde belirsiz bazı şeyler söylenmiştir. Eğer bir Doğu-Batı alışverişi varsa o da müzik alanında gerçekleşir. Rabia ikinci mabeyincinin konağında mevliti okuyacağı zaman bunu yeni

bir tarzda okumak ister ve farkında olmadan Peregrini'nin müziğinden etkilenerek mevlitin okunuşunu değiştirir. Buna karşılık Peregrini'nin de operasını bestelerken arayıp bulamadığı bir melodiyi Rabia bulur ona. Bunun dışında, Doğu-Batı bileşiminden çok Doğu'nun Batı'ya manevi üstünlüğü görülür.

Peregrini Batı uygarlığının ve Hıristiyanlığın oluşturduğu "ruh iklimi"ni yeterli derecede sıcak ve insancıl bulmadığı için Batı'dan kopmuş, üstelik aforoz edilmiş bir adam. Hilmi Bey'in odasında Vehbi Dede ile yaptığı tartışmadan anlıyoruz ki Hıristiyanlığın Tanrısını acımasız ve zorba bir Tanrı olarak görmekte ve ona isyan eden meleklerin (sonradan şeytan diye anılan) liderlerinden yana. Adıvar'ın şeytan ile ilgili satırları yazarken, Milton'un *Paradise Lost (Yitirilen Cennet)* adlı yapıtını düşündüğü açık. Kendisinin çok sevdiği ve bir kısmını çevirdiği bu uzun eposun ilk iki kitabında Milton, şeytanı cesur, onuruna düşkün, cehenneme atılmasına karşın yılmayan ve cennette köle gibi hizmet etmektense cehennemde özgür olmayı yeğleyen bir karak ter olarak çizer. Peregrini'de "fikir cesaretinin piri" dediği bu şeytan için bestelediği bir parçayı, "cennette namdar bir melek olmayı, fikir hürriyeti namına feda edenin şerefine" diyerek çalmaya başlar (s.44). Aradığını kendi dininde bulamadığı için dinsizliği seçen, ama Türkiye'ye geldikten sonra "İslâm'ın yarattığı cemaatteki ferdi" kendine daha yakın bulduğunu söyleyen (s.61) Peregrini sonunda Müslümanlığı kabul eder. Batı'da ve İstanbul'un zengin çevresinde bulamadığı değerleri nihayet Sinekli Bakkal'da bulmuştur. Yazar, soylu piyanistin bu keşfini ve tercihini

vurgulayarak der ki “Rabia’nın fakir muhitindeki insani kıymetleri kendi zengin, medeni ve sanatkâr muhitindeki kıymetten yüz defa daha esaslı, devamlı ve addediyordu” (s.196-197). Açıkça görülüyor ki bu evliliğin simgesel anlamı bir Batı ile Doğu bileşimi değil, Doğu’nun Batı’ya üstünlüğüdür. Yazar demek istiyor ki, aydınlar dine karşı çıkar, geleneklerimizi eleştirir ve Batı uygarlığı karşısında Doğu’yu küçümserken, bizzat Batılı bir aydın kendi uygarlığının temel değerleriyle bizimkini karşılaştırdığında bizimkinin üstünlüğünü kabul ediyor.

Temel değerleri daha belirlemek gerekirse bunları iki başlık altında toplayabiliriz: Rabia’nın güç kaynağı olarak gördüğü “din ve anane” (s.168). Adıvar din derken, teokratik bir devletin resmî dini olarak Müslümanlığı kastetmiyor. Ulemanın anladığı anlamda kurallara dayalı dini değil, Osmanlı İmparatorluğu’nda bu resmî dinin yanı sıra tarikatlarda gelişmiş olan tasavvufu kastediyor. Daha doğrusu mevleviliğin aşka ve hoşgörüye dayalı, halk sınıfına bir çeşit bilgelik kazandıran mistik dünya görüşünü.

“Anane”, yani geleneklerse, yerli olanı koruyan, köklerimizden kopmayı engelleyen, sürekliliği sağlayan bir güç kaynağıdır. Başka kitaplarında İngilizlerin gelenekçiliğini öven Adıvar da yerleşmiş kurumları sarsacak köktenci girişimlere kuşku ile bakar. Devrime değil evrime inanır.

Adıvar’ın önemli gördüğü ve üstünde durduğu bir konu da kadının dünyaya çocuk getirmesidir. Rabia doğum yapacağı zaman simgeselliği yeni bir boyut kazanır. Ölüm tehlikesini göze alarak doğurmakta direnmesiyle ilgili parçalarda Rabia

gerçi dünyaya çocuk getirecek herhangi bir kadındır, ama aynı zamanda yaşamı sürdüren analığın, giderek, doğanın doğurucu ilkesinin simgesidir. Doğurmanın anlamındaki önem, Rabia'nın okuduğu mevlit dolayısıyla birkaç kez vurgulanır romanda. Rabia mevlitin doğumu anlatan kısmını hüzünlü değil yeni bir üslup ve ahenkle okumak gerektiğine inanır:

> Bir zafer, bir şevk nağmesi bulmak lâzımdı. Doğumdan büyük zafer kâinatta var mıydı? (...) Sesi heyecandan kısıldı. Amine Hatunun ağrı çekerken söylediklerini o, hiç bir peygamber doğumuna ait diye düşünmemişti. Bütün doğuran, hayatı çoğaltan kudretlerin realitesi... Analığın realitesi (...) Her kelimeyi kendi halketmiş gibi sesi hasretle, vecitle, zaferle dalgalanarak söyledi. (s.163-164)

Onun için de, doğum yapması ölümüne neden olabileceği zaman, ne doktorların sözünü dinleyerek doğumdan vazgeçer, ne de kocasının yalvarmalarına kulak asar. Bu konuda, gerekirse, Vehbi Dede'ye bile başkaldırmaya kararlıdır. Dediğim gibi analığın simgesi, doğurucu ilke olarak bir arketiptir şimdi. "Sanatkârlar sanatkârı olan Haliki Âzam yeni bir ruh örneği yaratacak ... Rabia bir vasıta" (s.276).

Yukarıda, romanın, ikinci kısmının sanatsal açıdan bir düşüş gösterdiğini söylemiştim. Bunun nedenlerini sapta mak güç olmasa gerek. Birinci kısımda ana tema, romanın bütünü içinde işlevi olan kişiler arasında yaratılan bir gerilimle, tarihsel bir gerçekliğe yaslanarak gelişiyordu. İkinci kısımda ise okura tanıtılan saray çevresi ve kişileri, ana temaya bağlandıkları ve

gerçek bir işlevleri olduğu için yer almıyor romanda. Bunlar, saray çevresi hakkında bilgi vermek için romana konmuş. Nitekim Nejat Efendi, karısı Kanarya, Arif Bey, Behire Hanım ve kızları kısa bir süre görünür sonra kaybolurlar. İster istemez betimleyici bir yöntemin ağır bastığı bu parçalar birinci kısmın canlılığından ve geriliminden de yoksun.

Bu durumda romanın ikinci yarısında bu boşlukları, Peregrini ile Rabia ilişkisinin doldurması gerekiyor. Ne var ki iyi işlenmemiş bu ilişki, romanın zaten zayıf bir yönü. Alegorik bir yapıtta, yazar, yapıtın anlamını belirtmek için belli kavramları temsil eden kişiler kullanır ve bunların psikolojileriyle ilgilenmez, çünkü önemli olan ruh çözümlemesi değil, kişilerin neyi temsil ettikleri ve bundan çıkan anlamın çözülmesidir. *Sinekli Bakkal* gibi gerçekçi bir romanda ise anlam yüklenerek simgeleşen kişiler aynı zamanda birer bireydirler ve okur onları belli davranışlara sürükleyen psikolojik etmenlerin inandırıcı olmasını, kişilikleriyle uyuşmasını bekler. Acaba Peregrini ile Rabia'nın birbirlerini sevmelerini inandırıcı bulduğumuzu söyleyebiliriz miyiz? Soylu piyaniste Müslümanlığı ve bir mahalle yaşamını kabul ettirebilecek bu tutkuyu romanda gerçekten görebiliyor muyuz? Görememizin bir nedeni Peregrini'nin iç dünyasının bize kapalı tutulması. Ona hep dışarıdan ve belli bir mesafeden bakıyoruz. Onun için, Rabia'ya, onsuz yaşayamayacağını söylediği zaman, pek iyi tanımadığımız bir adamın sözleri gibi karşılıyoruz bu itirafı.

Rabia'nın Peregrini'yi niçin sevdiğini anlamak da güç. Bu piyanistte Rabia'nın buldukları nedir? "Çirkin yüzünün yıldırım

süratiyle değişmesi, siyah gözlerinin insanın yüzünü delip kafasının içine bakması, simasındaki karışık çizgilerin sükûndan en ateşli bir heyecana geçmesi" ve ellerinin mahareti. Bunun dışında Rabia'nın iç dünyasında neler olup bittiğini bilmiyoruz. Böyle yüzeysel bir biçimde sunulan bu aşk ilişkisine okurun gerçekten ilgi duyması olanak dışı. Bu sevginin sonucu olarak, saray çevresinde zengin ve aydın kişilerle düşüp kalkan soylu bir İtalyan sanatçısının Rabia gibi Sinekli Bakkal'da büyümüş, dinine, geleneklerine, sınıfına bağlı, bakkallık eden hafız bir kızla evlenerek mahalle yaşamına katılmasını okur elbette eğreti bulur ve yadırgar.

Tezli romanın bir tehlikesi, yazarı, kişiler arasındaki ilişkiyi, olayları tezin doğrultusunda zorlamaya itmesidir. Adıvar da bu tehlikeyi savuşturamamış. Hissediyoruz ki olaylar yazarın kafasındaki bir görüşü dile getirmek için tertiplenmekte ve Rabia ile Peregrini de yazarın tezi gereği seviştirilip evlendirilmektedir. Kısacası, olayların ilk yarıdaki doğal gelişimi, çatışmaların yarattığı gerilim ve dramatik sahneler ikinci yarıda silinip giderken yerlerini Rabia ile Peregrini arasındaki zorlama ve yapay bir ilişkinin gelişimine bırakınca roman hızını ve canlılığını kaybediyor. *Sinekli Bakkal* iyi başlayan ama bir şeyler kanıtlamak kaygısının romancılık kaygısına üstün geldiği yerde başarısını yitiren romanlarımızdandır.

1 Bkz. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, 1973, s.391-392.
2 Bkz. Halide Edip Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, 1963, s.130-131 ve İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, 1978, s.30-32.
3 "Sinekli Bakkal", *Yaşadığım Gibi*, s.308.
4 *Sinekli Bakkal*, 1942 baskısı, s.44-45.
5 Daha sonra yazılan *Tatarcık*'da Tevfik'in İttihat ve Terakki döneminde yine iki kez sürüldüğünü ve Cumhuriyet döneminde de hapse atıldığını öğreniriz.
6 "Rabia", *Türk Dili*, Nisan 1964, sayı 151, s.403-404.
7 *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 1967, cilt II, s.62.
8 *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, 1978, s.247.

ONUNCU BÖLÜM

KİRALIK KONAK

Gençliğinde Fecr-i Ati topluluğuna katılmış ve “sanat için sanat” ilkesini benimsemiş olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle bu anlayışını değiştirmiş, sanatın toplum için olması gerektiğine inanmış ve doğal olarak, birçok başka yazar gibi o da romanlarında, Türk ulusunun içine düştüğü durumla ilgili sorunlara eğilmiştir. Çağdaşı Peyami Safa, göreceğimiz gibi, bu sorunları madde-ruh karşıtlığına indirgeyecektir. Karaosmanoğlu ise Türk toplumunun sorunlarına tarihsel açıdan bakmaya çalışır. Bundan ötürü de romanlarının bir ikisi dışında ötekiler, belli tarihsel dönemlerin romanıdır. *Kiralık Konak*’da (1922) Birinci Dünya Savaşı’na doğru gittiğimiz ve savaşa girdiğimiz yıllar ele alınır; *Hüküm Gecesi* (1927), II. Meşrutiyet’in; *Sodom ve Gomore* (1928) Mütareke döneminin; *Yaban* (1932) Kurtuluş Savaşı yıllarının; *Ankara* (1934) Cumhuriyet’in ilk on yılının ve *Bir Sürgün* (1937) II. Abdülhamit döneminin işlendiği romanlardır. *Panaromalar* (1953-1954), 1923-1952 yıllarını kapsar.

II. Meşrutiyet döneminde geçen ilk romanı *Kiralık Ko nak*’da Karaosmanoğlu, Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan değer kargaşasını, kuşaklar arasındaki kopukluğu ve genel olarak Batılılaşmanın yol açtığı yozlaşmayı göstermek için Naim Efendi ailesini ve onların çevresinden birkaç kişiyi seçer. Naim Efendi eski bir Osmanlı, damadı Servet Bey alafranga bir züppe, torunu Seniha, “asır sonu” denilen bir kadın tipinin örneğidir. Seniha’nın sevgilisi Faik Bey Avrupa’da uzun yıllar yaşamış,

Batılılığı eğreti olmayan, zarif ama serseri tabiatlı bir salon adamıdır. Hakkı Celis ile Nuriye ve Neyyire hanımlar ise hayal ve şiir dünyasında yaşayan, sadece sanata inanan kişilerdir. Bunların hepsi elbette ki birer sosyal tip.

Ne var ki Karaosmanoğlu, Türk romanında belki ilk defa, tipleri toplumsal koşullara ve tarihsel sürece bağlamaya çalışırken, bu tiplere canlı ve gerçek bir kişilik kazandırma uğruna bilinçli bir çaba gösterir. Özellikle Seniha'ya ve Naim Efendi'ye. Türk romanının bu yolda henüz emeklediği o yıllarda, anlatım tekniğindeki acemiliklerin, Karaosmanoğlu'nu, birey ve tipi bağdaştırmada ya da okurun tepkisini yöneltmede nasıl bocaladığını saptamak, karakter yaratmada hayli başarılı bir yazarın karşılaştığı güçlükleri aydınlatma bakımından ilginç olabilir. Seniha'ya bakalım örnek olarak. Yazarın Seniha hakkında verdiği bilgilerden öğreniyoruz ki, bu alaycı bir genç kızdır ve yalnız büyükbabasını değil, alafranga bir züppe olan babası Servet Bey'in düşüncelerini ve davranışlarını bile "iptidai, sakat ve garip bulmaktadır."

> Zira, bu Frenkler'in asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir nevi içtimai örnektir ki, harici ve dahili yaşayışında hale ve maziye ait her türlü hayattan âzade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tâbidir. Seniha, daima en son çıkan moda gazetelerinin re simlerine benzerdi. Körpe, ince ve çalâk vücudu ipek böcekleri gibi daimî bir istihale içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kımıldanışlarının ahengi

> ve hatta başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı; kâh ihtilâçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit [durgun] ve ekseriya bir havai fişek kadar şenlikli idi.[1]

Seniha hakkında bir şey daha öğreniyoruz; çok sevdiği Gyp'in romanlarındaki "serbest tavırlı, yarı oğlan yarı kadın genç kızlar" Seniha'nın "üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir. Denebilir ki sabahtan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir" (s.29).

Bu tanıtmadan da görülebileceği gibi Seniha "asır sonu" denilen belli bir kadın örneğine benzemeye çalışan bir kız olarak sunuluyor bize. Bununla beraber Karaosmanoğlu, Seniha'nın yalnızca taklitçi, kişiliksiz, tek yönlü bir genç kız olmasına razı değildir. Seniha'nın gözleri gibi değişken bir ruhu vardır ve yazar Seniha'yı şaşırtıcı, çok yönlü, ilginç bir karakter olarak yaratmak ister. Bundan ötürü romanda Seniha durmadan değişen karmaşık bir karakter olarak çizilecektir; kâh sevecen, kâh zalim, kâh bencil, kâh özverili olacak, bazen kötü, bazen de iyi. Karaosmanoğlu'nun karşılaştığı güçlük, başkalarına benzemeyen, kendine özgü bir kişiliğe sahip bu 'birey' Seniha ile, olumsuz bir örneğe benzemeye çalışan ve dolayısıyla belli bir tip olan Seniha'yı bağdaştırabilmek. Elbette ki yazar belli bir tipe bireylik kazandırmak ister, ne var ki Karaosmanoğlu çok yönlü bir Se niha yaratmak isterken zaman zaman birbirinden ayrı iki Seniha, hatta çelişen iki Seniha çiziyor. Bu açıdan bakarsak *Kiralık Konak*'ta yazarın nasıl tutarsızlıklara düştüğünü saptayabiliriz.

Romanın birinci bölümünde Naim Efendi ailesini tanıdıktan sonra, ikinci bölümde, bir çay partisi vesilesiyle Seniha'nın arkadaş çevresini ve aralarındaki ilişkinin durumunu da öğreniriz. Seniha'nın, Faik Bey'e karşı bir eğilimi var, ama Faik Bey hafif bir flört ile yetinip Seniha ile daha fazla ilgilenmediği için genç kız bir yandan da ona kin bağlamış. Faik Bey'in karşıtı bir tip, toy bir delikanlı ve içli bir şair olan Hakkı Celis ise Seniha'ya fena halde âşık.

Bundan sonra Seniha'nın kişiliğinin oluşturduğu bir olay örgüsü işlemeye başlar. Romanın ilk yarısında ağırlık Seniha'nın üzerindedir ve yazarın amacı Seniha'nın kişiliğini belirlemeye yönelik olduğu için yavaş yavaş bize onun psikolojisi, düşünceleri, duyguları, kısacası iç hayatı hakkında bilgi verir. Klasik roman tekniğini kullanır Karaosmanoğlu, iç monologa fazla yer vermez. Seniha'nın sık sık değişen duygularını, düşüncelerini şu ya da bu davranışlarının nedenlerini kendisi açıklar. Açıklar ama her zaman tutarlı değildir. İlginç bir örnek için Büyükada'daki olaya bakabiliriz.

Seniha Cihangir'deki konakta sıkıntıdan sinir krizleri geçirdiği için Büyükada'ya, halasının köşküne yollanmıştır. Arkadaşları da gelirler ve adadaki mehtap gezintilerinden biri, Seniha ile Faik Bey'in bir aşk hayatına atılmaları ile noktalanır. Olay okura dışarıdan ve uzaktan verilir. Gezinti sırasında Seniha ile Faik Bey ortadan kaybolur ve sabaha kadar görünmezler. Seniha'nın o geceki duygularını, düşüncelerini, kendini Faik Bey'e teslime iten nedenleri bilmiyoruz. Gördüğümüz ve izlediğimiz tek şey adanın mehtaplı gecelerinde Seniha'nın Faik Bey'e cesaret verici davranışlar da

bulunduğu. Belki Faik Bey'e aşkı yüzünden her şeyi göze almış, feda etmiştir kızlığını. Derken yazar bir ruh çözümlemesine girişerek işin iç yüzünü açıklar bize:

> Her kadında, yırtıcı ve avcı hayvanattan bir şey vardır. Kuşu yakalayan kedide nasıl nihayetsiz bir hazzın raşeleri ve dişlerini bir ceylanın etine geçiren arslanda ne kadar derin bir şehvetin emareleri görülürse kadınlar da lâlettayin herhangi bir erkeği kendilerine râm etmekte o kadar büyük bir haz ve neşat [keyif] duyarlar. Bu cins sevmenin ve sevilmenin sırrı yalnız bundan ibaret değildir. Denilemez ki şuh ve müstehzi Seniha çapkın ve havai Faik Bey'i Juliette'nin Romeo'yu, Leyla'nın Mecnun'u sevdiği gibi sevdi; hayır... Buna inanmak için, bu genç kızın o genç adam tarafından bundan birkaç zaman evvel nasıl lâkayt ve muhakkir bir muamele gördüğünü unutmuş olmak lâzımdır. Seniha'yı Faik Bey'e doğru iten şey ne adanın mehtaplı geceleri, ılık ve mahmur fecirleri, ne çamlıkta söylenen şarkılar, içilen içkilerdi (...) Seniha adanın sevdavi göklerinde, Faik Bey'in yanıbaşında yabani bir kedi gibi dolaştığı ve aylardan beri kâh yatağının içinde, kâh tuvalet masasının başında bilediği tırnaklarını nefret ve gayze yakın hırs ile batırmak istediği etin en yumuşak tarafını, en gafil anını yoklamakla meşgul oldu. Ne vakit ki buna muvaffak oldu, avını başkalarından kaçırmak, uzaklara götürmek, yalnız ve asude kalmak ihtiyacını hissetti. (s.82-83)

Yukarıdaki parça 19. yüzyıl roman tekniğine uygun bir ruh çözümlemesi. Biliyoruz ki romancıdan beklenen şeylerden biri

de, karakterlerinin belli davranışlarının altında yatan nedenleri, psikolojiyi gerektiği zaman okura anlatmak, bazen bunun felsefesini de yaparak insan tabiatı hakkında bilgiler vermekti. Karaosmanoğlu'nun yaptığı da buna iyi bir örnek. Kadın psikolojisi üzerine bir genelleme yapıyor ve Seniha'nın psikolojisinin buna uygunluğunu belirttikten sonra onun bu olaydaki tutumunu açıklıyor. Seniha avını yakalamak için fırsat kollayan vahşi bir hayvan gibi Faik Bey'in etrafında dolanmış ve sonunda onu nefret ve gayza yakın bir hırsla ele geçirmiş. Bizim için artık karanlık bir nokta yok; Seniha'nın ne gibi duygularla ve amaçla hareket ettiğini öğrenmiş bulunuyoruz. Fakat şimdi, yirmi sayfa kadar sonraki bir olaya bakalım.

Seniha ile Faik Bey yeni aşklarını coşku ile yaşarken Faik Bey kumarda yaptığı bir borç için para sağlayabilmek umuduyla bir sabah sakalları uzamış, yakası kirli, perişan bir halde konağa gelir. Seniha'ya bir de mektup yazarak, parayı ödeyemediği takdirde intihar edeceğini söyleyerek sevgilisinden yardım ister. Seniha rehine yatırılmak üzere elmaslarını verir, ama Faik Bey'in durumu iğrendirmiştir onu. Yazar bu olayın Seniha üzerindeki etkisini anlatmak için bakışlarını Seniha'nın içine çevirir ve kızın duygularını, düşüncelerini yine açıklar bize. Bu önemli parçaya bakalım şimdi. Seniha hayatında ilk defa olarak "ağır ve ciddi" düşünür:

> Seniha ilk defa olarak o gün Faik Bey'in muhabbeti yoluna kendi vücudundan ve kendi namusundan yaptığı fedakârlığa acıdı. Bir yaz gecesi orada, birkaç kahkaha ile, birkaç buse arasında farkına varamayarak işlediği hatanın vehametini, genişliğini, derinliğini, ancak o gün anladı, ne

> yapmıştı? Bugün merhamete avuç açmaya gelmiş şu traşı uzun, yakalığı kirden dalga dalga dilenciye bundan sekiz ay evvel ihsan ettiği şey, demek üçbuçuk mahfaza içinde biraderine uzattığı şu taşlardan daha mı az kıymetli idi? Halbuki Faik bu taşlara malik olmak için daha ziyade yalvarmış, daha ziyade ağlamıştı!.. Nasıl ve hangi sihirle bu adam ona bundan sekiz ay evvel, kendisine kurban verilmek ihtiyacını hissedilen bir ilah gibi göründüydü; nasıl ve hangi sihirle el değmemiş, körpe etini içi hiç titremeden onun önüne atmıştı?.. Seniha, kalbinin bu bir günlük imtihanından epeyce değişmiş çıktı. (s.108)

Ne öğreniyoruz Seniha'nın kendi kendisiyle bu hesaplaşmasından? Namusunu, bir iki buse arasında, pek farkına varmadan Faik Bey'in muhabbeti yoluna, bir ilaha kurban verir gibi feda etmiş. Yirmi sayfa önce yapılan açıklama ile buradaki açıklama ne kadar farklı. Birinci açıklamaya göre Seniha, hesaplı hareket eden, biledi̇ği tırnaklarını nefret ve hırsla kurbanının etine daldıran vahşi bir hayvan, ikincisine göre ise tam tersi; kendini gözünde Tanrılaştırdığı Faik Bey'e kurban eden bir genç kız. Birinci anlatışta bencil bir Seniha, ikincisinde özverili bir Seniha'yı tanıyoruz. Eğer Seniha bir başka kişiye söylemiş olsaydı bunları, aradaki tutarsızlığı başka şekilde yorumlayabilir, Seniha'nın yalan söylediği sonucuna varabilirdik. Ne var ki böyle bir durum söz konusu değil; her iki açıklama da güvenilir anlatıcının işi. Bundan ötürü, gerçekte birbiriyle bağdaşmayan iki ruh çözümlemesi ile karşı karşıyayız.

Başka bir örneği daha inceleyelim. Bu kez Seniha'nın kendisini Faik Bey'e teslim etmesinin nedenleri değil, olayın Seniha üzerindeki etkisi, onu nasıl değiştirdiği söz konusu. Faik Bey ile sevişmeye başlayınca Seniha birden değişir. Şuh ve hoppa Seniha, konağın bahçesinde hayalâta dalmayı, her düşen çiçeğe yaşlı gözlerle bakmayı ve karanlıklarda sesler dinlemeyi seven duygusal bir kız olur. Faik Bey ile arasındaki aşkın sıradan bir aşk olmasına katlanamaz: "Seniha, öteden beri giyinişinde olsun, yaşayışında olsun, herkese benzemekten korkardı. Şimdi de herkes gibi sevişmeden kor kuyordu. İstiyordu ki, Faik'le münasebetlerine bir harikulâdelik gelsin; büyük bir macera, şiddetli bir rüzgâr gibi onları uzak bir yerlere sürüklesin atsın" (s.103-104). Sevdanın sınırlarını zorlayan, onu "harikulâde" bir aşka eriştirmeye, yükseltmeye çalışan bu Seniha herkese benzemeyen bir Seniha'dır. Fakat Karaosmanoğlu, daha önce, Faik Bey ile adada sevişmeye başlayan Seniha'nın çok değiştiğini söylerken bu değişikliği şöyle betimlemişti: "Seniha olur olmaz şeylere gülüyordu. Fakat bu gülüşlerde ruhun saffetini rencide eden bir ahenk vardı; şuh, şehvetli bir aşifte bir ahenk... Seniha'nın kahkahalarında bir sefahat sofrasında gıdıklanan bir fahişenin sesi duyuluyordu" (s.18).

Bu betimlemenin gözümüzde canlandırdığı bir fahişe gibi kıkırdayan Seniha ile, aşkını kimsenin varamadığı yüksekliklere ulaştırmak isteyen, "bir ideale doğru soluk soluğa" koşan, ağaçlar altında hayallere dalan gözleri yaşlı Seniha aynı kişi mi? Seniha'nın çizilişindeki bu tutarsızlık, herhalde, Karaosmanoğlu'nun onu hem olumsuz bir tip olarak

hem de başkalarına benzemeyen bir birey olarak düşünmesinden kaynaklanıyor. Bakıyoruz, yozlaşmış Seniha'ya karşı okurun duygularına ve tepkilerine yön vermek için Seniha'yı hesaplar kurarak erkeği avlayan ve sonra da adi bir fahişe gibi kıkırdayan yüzeysel ve bencil bir kız olarak sunuyor. Ama ilginç bir birey olarak düşündüğü zaman, aynı olaydaki Seniha, gözünde Tanrılaştırdığı bir adama kendini kurban eden ve sonra da yüce bir aşk yaşamak için bir ideale doğru soluk soluğa koşan, özverili, duygusal, romantik bir kız oluyor. Yine bakıyoruz, birinci bölümde Seniha için "en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi (...) Denebilir ki sabahtan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir" diyerek onu belli bir tipe öykünen bir kız olarak tanıtırken, sekizinci bölümden aldığımız yukarıdaki alıntıda "Seniha, öteden beri giyinişinde olsun, yaşayışında olsun, herkese benzemekten korkardı" diyerek, onu, kişiliğini ve bireyliğini korumak isteyen bir kız olarak betimliyor.

Bu olaylardan sonra durmadan değişir Seniha ve yazar onun bu kendine özgü yönünü vurgulamaktan geri kalmaz. Faik Bey'den soğuması ile eski şuh haline dönerse de kısa zaman sonra ona hâlâ bağlı olduğunu anlar. Bakarsınız bir gün çok sevdiği büyükbabası Naim Efendi'yi ağır hasta edecek kadar ona karşı canavarlaşır, ama hemen arkasından pişmanlık içinde kıvranır ve bundan böyle "iyi, uslu ve şefkatli bir kız olmaya" karar verir. Bu yeni Seniha'nın ömrü de uzun olmaz, Avrupa sevdası depreşince herkese karşı nefretle dolar kalbi. Çılgın bir saldırganlıkla etrafındakileri kasıp kavurur ve

büyükbabasının çevresinde, atılmaya hazır bir yabani kedi gibi dolaşır. Sonra yeniden bir değişme: “Çok geçmedi, Seniha, bu ihtilâlci, yakıcı ve kızgın halden sıyrılıp bir başka vaziyet aldı, bir başka tavır takındı. Dalgın, sinsi ve esrarlı oldu” (s.134). Avrupa’ya gizlice kaçma planını uygulamaya koyulmuş bir Seniha’dır bu.

Seniha’nın Avrupa’ya kaçması ile, Seniha’yı anlatım yöntemi de değişir. Avrupa’dan geri geldiği zaman, kendi yokluğu sırasında konağı bırakıp Şişli’de bir apartmana taşınmış olan anne ve babasının yanına döner. Bir bakıma yine romanın merkezidir, ama artık olaylara yön veren o değildir ve yazarın ilgi odağı olmaktan çıkmıştır. Hakkı Celis ve Naim Efendi ön plana geçmişlerdir şimdi. İkisinin de hayatta en çok sevdikleri insan Seniha olduğu için, onları izlerken, ister istemez konu yine Seniha olursa da, Seniha’ya bakış açısı değişmiştir. Seniha’nın iç dünyası bir yana, apartmandaki yaşamı bile bize dolaylı bir şekilde verilir. Hakkı Celis’in Naim Efendi’ye anlattıklarından, Faik Bey’in ağzın dan, başkalarının yaptıkları dedikodulardan edindiğimiz bilgiyle Seniha’yı uzaktan izleriz. O değişken mizaçlı, kâh iyi, kâh kötü, şaşırtıcı kızın yerini, ziyafet ve toplantıların yapıldığı Şişli’deki apartmanda, savaş sırasında zengin âşıklarının sayesinde lüks içinde yaşayan ve bol paralı bir koca avlamaya çalışan bir sosyete kadını almıştır.

Ancak romanın bitimine yakın Seniha’yı Hakkı Celis ile son görüşmesinde bir kez daha yakından izleriz ve bu parça, karakter çizimi bakımından yine ilginç noktaların belirdiği bir konuşmadır. Sahne, Seniha’nın erotik bir hava taşıyan yatak odası; Hakkı Celis, tuvalet masasının önünde oturmuş saçlarını

çözen Seniha'yı seyrederken onu hâlâ sevdiğini anlamış ve birdenbire boşalmış, ağlamıştır. Ama Seniha'nın "Demek hâlâ seviyorsun" diye sorarkenki "işvebaz ve müstehzi" davranışı karşısında kendine gelir, soğuk ve suskun bir tavra bürünür. Sahnenin bundan sonraki kısmında, Seniha konuşurken yazarın araya girerek Seniha hakkındaki söylediklerine dikkat edelim:

> Seniha nafile yere onu tekrar açmak, söyletmek, ağlatmak istedi, fakat bütün emelleri boşa gitti. Hakkı Celis genç kızın söylediklerine ancak biri iki kelime ile cevap veriyordu. Seniha (...) kâh şefkatli, kâh zalimane tavırlar takındı; kâh küçük hemşire gibi göğsüne sokuldu, kâh bir genç anne gibi onun başını göğsüne dayadı; hiçbiri hiçbiri kâr etmedi. Bunun üzerine Seniha tavrını büsbütün değiştirdi, Hakkı Celis'e basit, adi ve dümdüz bir kadın gibi göründü. (s.224)

Seniha Faik Bey'in hep kendi aleyhinde bulunduğundan, iftiralar attığından yakınırken, yazar, "sesine samimi, tatlı sıcak bir hasbıhal ahengi verdi" diyerek yine aydınlatıcı bir açıklama yapar. Bu araya girişler Seniha'nın içtenlikle değil hesaplı davrandığını, maksatlı olarak tavrını ve sesini değiştirdiğini, rol yaptığını göstermek için söylenmiş şeyler.

Genç kadın bundan sonra Faik Bey ile olan ilişkisini anlatır. Onu bu hale sokan, hayatını yıkan, kalbinin temizliğini bozan, doğruluğa ve iyiliğe olan eğilimini yok eden Faik Bey'dir hep. Bir ara heyecandan sesi titremeye başlar Seniha'nın ve konuşmasının bir yerinde, yazarın, "Genç kız ne olursa olsun içini dökmek istiyordu" demesinden, söylenenlerin içten olduğunu anlarız. Seniha bir mebusla söz konusu olan

evlenmesinden söz ederken de, yazar Seniha'nın o andaki ruhsal durumunu şu sözlerle dile getirir: "Seniha ruhunun soyunmak istediği hararetli bir dakikada idi. Bütün kadınlık kibir ve gururunu şöyle bir tarafa atmıştı, dedi ki..." (s.227) Ve Seniha mebusun kendisini atlattığını, mektuplarına cevap vermediğini itiraf ettikten sonra şöyle bitirir konuşmasını: "Faik Bey diyordu ki, ben daima kafasıyla hareket eden hesabî bir kızım... Belki... Fakat daima yanlış düşünen ve bozuk hesaplar yapan bir kızım. Faik Bey'i tanıdıktan sonra bütün erkekleri tanıdığımı sanmıştım. Meğer kaç türlü erkek varmış. İşte, sen de bir erkeksin; lakin onlardan ne kadar başkasın!.. Zavallı Hakkı'cığım beni yalnız sen sevdin" (s.228).

Yazar, Seniha'nın bütün bu söylediklerini içtenlikle yapılmış bir itiraf mı saymamızı istiyor acaba? Söylediklerinin bir kısmı bildiklerimize pek uymuyor. Ne kadarı doğru, ne kadarı yalan? Romanın anlatıcısı her şeyi bilen güvenilir Tanrısal anlatıcı olduğuna göre, tutumumuzu belirleyebilmek için onun araya girişlerle verdiği ipuçlarından yararlanmamız gerek. Ne var ki bu ipuçları da şaşırtıcı. Anlaşılan Seniha sahnenin başlarında içten değil; tavrını ve sesini değiştirerek rol yapıyor; ama konuştukça rol yapmayı bırakarak "içini dökmek" gereksinimini duyuyor ve nihayet Hak kı Celis'in önünde ruhunu soymaktan çekinmiyor. Sahneyi böyle yorumlayabilirdik ama Seniha konuşmasını bitirdiği anda şunları ekliyor yazar: "Seniha'nın sesi yumuşadıkça yumuşadı. Belki bu dakikada yine hesap yapıyordu, belki sesini bu kadar yumuşatmaktan maksadı konuşmanın iptidasından beri soğuk ve sükûtî duran Hakkı Celis'i dertlerine iştirake sevk etmek

veyahut Faik Bey'e dair ağzından bazı şeyler kapmak içindi" (s.228).

Anlatım tekniği bakımından tutarsızlık apaçık ortada. Yazar, Seniha'nın içini dökmek, ruhunu soymak istediğini biliyor, çünkü kişilerinin en gizli düşüncelerini dahi bilebilen bir roman anlatıcısıdır; ama konuşma bitince başka tür bir anlatıcıya dönüşüveriyor ve gerçeği bilmediğini sezdirerek kızın hesap yapmış ve rol oynamış olabileceğini söylüyor. Bu birbirini tutmaz açıklamalar ve ruh çözümlemeleri karşısında okur şaşırırsa haklı sayılmaz mı?

Öyle sanıyorum ki, Karaosmanoğlu, Seniha'nın yozlaşmış alafranga bir ailenin düşmüş kızı olarak sergilenmesini yeterli görmediği için romanın ikinci yarısında da onu kolay anlaşılmayan, çok yönlü bir karakter olarak sürdürmek çabasında. Gerçi bu sahnede Seniha'yı rahatça çözemiyoruz, ama onun kişiliğindeki bu bilinmezlik, Seniha'nın karmaşık yapısından çok anlatımın tutarsızlığından kaynaklanıyor. Şaşırtıcı olan Seniha değil, yazarın tutumu diyeceğim neredeyse.

Seniha yer yer canlı ve ilginç görünmesine rağmen derinlemesine çizilmiş bir karakter olamıyorsa, bunun nedenini Karaosmanoğlu'nun "tip" Seniha ile "birey" Seniha'yı bir tek kişilikte bütünleştirme güçlüğünün üstesinden gelememesinde aramak gerek.

Ne var ki bu tür çelişkileri romanı okurken hiç farketmeyebiliriz, çünkü Seniha, işaret ettiğim gibi, teknik tutarsızlıklara karşın yine de romanı sürükleyip götüren canlı, ha reketli, çok yönlü ve ilginç bir kız. Ayrıca romanın

sonundaki Seniha, başındaki Seniha'nın doğal bir sonucu. *Kiralık Konak*, tanıtma bölümünden sonra, Seniha'nın konakta verdiği bir çay partisiyle açılır ve Şişli'deki apartmanda verdiği bir yemek ziyafetiyle kapanır. Seniha'nın, etrafında dönen erkekler arasında şuh ve düşmüş bir kadın olarak vardığı nokta, ilk sahnedeki gücül olanakların gerçekleşmiş olduğunu gösterir. Çay partisinde Seniha erkeklerin dikkatini çekmekten hoşlanan bir genç kızdır. Hakkı Celis ona âşıktır. Macit Bey kur yapar; etrafında dönerler. Seniha da Faik Bey'in ilgisini çekmek ister. Son sahnede de erkeklerin gözü ondadır; bir şeker tüccarı ile Binbaşı Azmi Bey onu paylaşamazlar. İlk sahnedeki masum sayılabilecek ilişkiler şimdi dedikodusu İstanbul'u kaplayan çirkin ilişkilere dönüşmüştür. Bu gelişme doğal gelir bize, çünkü Seniha'nın başta çizilen karakterinin ve açıklanan hırslarının hiç de şaşırtıcı olmayan bir sonucudur.

Romanın ikinci yarısında yazarın üzerine eğildiği kişi, mesajı taşıyan Hakkı Celis'dir. Romandaki diğer kişilerin karakteri değişmez; kişiliği ve dünya görüşü değişen, içinde yaşadığı çevrenin kokuşmuşluğunu ayrımsayarak, doğacak yeni bir Türkiye'nin habercisine dönüşen Hakkı Celis'dir. Yazar bakışlarını ona yöneltirken romanın diğer kişilerini de zaman zaman onun gözleriyle sergiler ve ona yargılatır. Romanın sonlarına yaklaşmadan önce Hakkı Celis'in böyle bir görevi üstlenmesine olanak yoktur, çünkü Hakkı Celis toy bir delikanlıdır, gerçekleri görecek olgunluktan yoksundur. Baştaki Hakkı Celis, Karaosmanoğlu'nun yanlış bulduğu bir zihniyetin temsilcisidir üstelik. İmparatorluk çökerken, o, ay ışığında

Verlaine'den, Claudel'den şiirler okumakta bulur yaşamın anlamını. Memleket sorunlarına karşı ilgisiz, ama Seniha'ya delicesine âşık bu içli şaire göre yapılacak en güzel şey yaşamını bu aşka ve şiire adayarak ölmektir:

> Hakkı Celis konağın kapısından girerken "belki de en iyisi bu muhabbet yolunda ölmektir," dedi. "Bu içimdeki zulmeti uzun ve ateşiin bir şiir halinde onun önüne dökmek ve ölmek." (s.53)

Hakkı Celis'in gelişmesiyle birlikte onun için ölümün taşıdığı anlam da değişecek ve Hakkı Celis ölecektir, ama Seniha için şiir yazarak değil, çok başka bir ülkü adına. Öyleyse Hakkı Celis'in bilinçlenmesi gerek. Bu gelişmeyi ve değişmeyi inandırıcı kılmak yazarın önemli sorunu. Nasıl yapıyor bunu Karaosmanoğlu?

Seniha Avrupa'dan dönmeden az önce seferberlik ilan edilmiş, Hakkı Celis askere alınmış ve talimlere çıkmaya başlamıştır. Bu, onun hayatında yeni bir deneyimdir. Türkiye'ye dönen Seniha'yı ilk ziyaret ettiği gün Seniha ona hep felsefe yaptığını ve hayat adamı olamayacağını söylediği zaman, Hakkı Celis düşünmeden, yarı şaka, "Öyleyse ölüm adamı olurum" der. Evden çıkınca da bu sözün anlamı üzerinde düşünmeye başlar. Hakkı Celis'in aklından geçenleri yazar aktarır bize. Askerliği yorucu bir iş, bir angarya olarak kabul eden Hakkı Celis, yolda yürürken birdenbire askerliğin önemini kavrayıp bir kahraman gururu duyar ve savaşa gitmenin, yaşamın en büyük gayesi olduğunu anlayıverir. Biraz aşağıda yazar bize, daha da dolaylı bir yaklaşım ile değişen Hakkı Celis'i şöyle anlatır:

> Bu genç, yığınlarla yaşamağa başladığı günden beri milletlerin hayatını, kendi hayatından ve kendi bahtından bin kat daha ziyade tetkike şayan bulmaktadır. (...) Bir koğuşta yüzlerce kişiyle yatıp kalkmak, bir karavanada yüzlerce kişiyle yiyip içmek ve bir tabur içinde saatlerce yürümek ona en hakiki şahsiyetini öğretti ve ferdin başlı başına bir keyfiyet olmayıp bir kemiyet içinde bir adet olduğunu hissetti. Onun gözünde münferit hadiselerin artık hiçbir kıymeti yoktur. (s.183-184)

Birkaç sayfa sonra yine yazar, okura, bu gencin “milli ideal” denen yeni bir sevdaya tutulduğunu haber verir. İleride gerçekleşecek bu ülkü, geleceğin Türkiye’si ve ulusudur. Tüm değer yargıları değişen Hakkı Celis şimdi bambaşka bir adam olmuştur.

Bu mudur romanda bir kişilik değişmesini anlatmanın yolu? Hakkı Celis’in inançları, görüşleri, kişiliği değişiyor, ama biz bu değişime tanık olamıyoruz. Hakkı Celis hangi durumlarla karşılaşmış, hangi deneyimlerden geçmiş de böyle bambaşka bir insan olmuştur? Bunların hiçbiri Hakkı Celis ile paylaştığımız şeyler değil. Yazar bize yalnız sonucu bildiriyor. Oysa böyle önemli bir kişilik değişmesi ya da karakter gelişmesinde romancıya düşen iş, bizi karakterin iç hayatına sokarak onun ruhsal durumunu, yaşantısını paylaştırmak, değişikliğin nedenlerini, bizim de inanmamızı sağlayacak bir ustalıkla aydınlatmaktır. Karaosmanoğlu’nun romandaki kişileri değerlendirip yargılamak için yazarın sözcülüğünü yapacak olumlu, güvenilir bir kişiye gereksinimi var. Bunun

için Hakkı Celis değişiyor, ama birtakım yaşantılar ve deneyimler sonucu değil, romanın tezi gereği.

Hakkı Celis'in bu yargılamak işlevini yerine getirebilmesi için yazar onu cepheye göndermeden önce veda ziyaretlerine çıkarır. Belkis Hanım'ı, Neyyire ve Nuriye hanımları, Seniha'yı, Faik Bey'i, Naim Efendi'yi, hatta eski Hakkı Celis'i, bu yeni Hakkı Celis'in gözleriyle görürüz. Eski Hakkı Celis, Nuriye ve Neyyire hanımlar gibi kişisel acılar, sevinçler ve aşk duygularıyla dolup taşan bir sanata adamıştı kendini. Eski Hakkı Celis'den nefret eden yeni Hakkı Celis'e göre de değerli sanat vardır, ama bu, bireyin değil ulusun zaferlerini, yenilgilerini, acılarını, sevinçlerini anlatan sanattır. Osmanlı kafasını temsil eden Naim Efendi'nin ve Batılılaşmış zümreyi temsil eden diğerlerinin ortak bir kusuru, ulus ve yurt sevgisinden yoksun, kendi kişisel sorunlarıyla meşgul, yanlış değerlere saplanmış kişiler olmalarıdır. Hakkı Celis, eski ve yeni bu iki dünyayı değerlendirecek kadar bilinçlendiği zaman, "bu Seniha'lardan, Faik Bey'lerden; Naim Efendi'lerden, Sekine Hanım'lardan müteşekkil bu karışık ve çürümüş âlemin," geleceğin Türkiye'sinde yeri olmadığını anlar (s.185).

Karaosmanoğlu bir romancı olarak okurun tepkisini yönlendirmek ve Hakkı Celis'in yazar adına yaptığı değerlendirmelere, vardığı yargılara okurun katılmasını sağlamak zorunda. Seniha, Faik Bey ve Servet Bey gibiler gerçekten de okurun gözünde mahkûm edilecek şekilde çizilmiştir diyebiliriz. Ama aynı şeyi Naim Efendi hakkında da söyleyebilir miyiz? *Kiralık Konak*'ın başarılı olmasını sağlayan karakter çalışmalarından biri, romanın en unutulmaz kişisi

Naim Efendi'dir. Gerçi Karaosmanoğlu romanın tek olumlu kişisi olarak Hakkı Celis'i sunar okura ama bu gencin ülkücü bir yurtsevere dönüşmesi inandırıcı biçimde işlenmiş olmadığı için okurun bu gence gereken yakınlığı duyması kolay olmaz. Naim Efendi ise artık geçerliği kalmamış birtakım değerleri temsil etmesine karşın romanın en sevimli, hazin ve saygı uyandıran kişisidir. Hatta giderek diyebiliriz ki yazarın da romanda en çok saygı duyduğu ve sevdiği insan bu iyi yürekli ihtiyardır. Onun hakkında söyledikleri hep övücü ve yüceltici şeyler: Önemli mevkilerde bulundu ğu halde bundan yararlanarak servet yapmamış; insanları incitmekten çekinen, hizmetkârlara karşı bile yumuşak ve ince, terbiyesini bir an unutmayan; yazarın "vekarlı, dürüst ve kibar" dediği, asil ruhlu olarak nitelendirdiği Naim Efendi artık köşesine çekilmiş yaşlı bir Osmanlı bürokratıdır. Karaosmanoğlu "sahneleştirme"leri başarıyla kullanır ve okurun Naim Efendi'ye sevgi ve acımayla bakmasını, ayarladığı bazı sahnelerle ustaca sağlar. Bunların bazıları kısa bazıları uzunca sahnelerdir ve birçoğunda romanın tonu birdenbire şiddetlenir. Naim Efendi'ye karşı öfkeli suçlamalara tanık oluruz. Bu sahneler için başarılı diyorum çünkü bunlar hem yerinde kullanılmış, kuşaklar arasındaki kopukluğu canlandıran hem de kişilerin karakterini aydınlatan anlamlı sahnelerdir. Ve hemen hepsinde Naim Efendi haksız yere suçlanır, azarlanır, hakarete uğrar. Belli aralıklarla indirilen darbeler şeklinde sıralanmışlardır sanki. Örneğin, romanın başlarında, Naim Efendi 1908 Devrimi'nden sonra gazetelerin, II. Abdülhamit döneminin ileri gelenlerinden

bazılarının özel yaşamlarına saygısız bir dille saldırdıklarından damadı Servet Bey'e yakınmaktadır:

"Geçen gün Erenköy'ünde Hasip Paşa'yı ziyaret etmiştim; biçare adam öyle bir tehevvür [kızgınlık] içinde idi ki, haline acıdım, meğer *Tanin* gazetesi müşarünileyhin [onun] nezareti esnasında da birçok ihtilâslar [hırsızlıklar] ve suiistimaller vuku bulduğundan bahsediyormuş, halbuki..."

Damadı Servet Bey, sinirli bir hareketle sözünü kesti:

"Halbuki... Yok efendim, bir rejim geldi mi, tabiidir ki bu rejimin adamları öbür rejimin adamlarından hesap soracaklar. Bahusus, yıkılan idarenin nasıl bir idare olduğunu siz herkesten iyi bilirsiniz."

Naim Efendi bir çocuk gibi utandı:

"Hiddet buyurmayınız, efendim," dedi. "Bendeniz hesap sorulmasın demedim... Haşa. Yalnız, düşününüz bir kere... Vicdanınıza müracaat ederim. Hasip Paşa Hazretleri'nden nasıl hesap sorulabilir, bu kadar mübarek bir zat... Sizi temin ederim ki, beş parası yoktur. Zevcesinin servetiyle geçinir."

Servet Bey, kabili hitap olmayan kimselerle konuşanlara mahsus bir iç sıkıntısıyla:

"Efendim," dedi. "Memlekette bir mahkeme ve bir adalet kapısı var. Hasip Paşa, mahkemeye çekilir, adalete teslim edilir, eğer masum ise ne âlâ, değilse... Giyotin efendim, giyotin temizler... Yalnız namussuz kafaların değil, fakat, eski kafaların hepsi de kesilmelidir!"

> Naim Efendi, son cümledeki bu vahşi imayı hissetti. Fakat, kendinde cevap vermek kudretini bulamadı, gözlerini yere indirdi ve derin derin düşündü. (s.31-32)

Tarihin belli bir anındaki siyasal ve toplumsal bir durumun söz konusu olduğu ve Servet Bey ile Naim Efendi'nin karakterlerinin aydınlanıverdiği bu konuşma romanda, Naim Efendi'nin yediği ilk darbeyi, uğradığı ilk saldırıyı sahneler.

Daha sonra damadıyla birkaç konuşmasında da Naim Efendi hep kaba muamele görür, haksız yere suçlanır. Kız kardeşi de ikide bir, torunlarının davranışlarına göz yumduğu için onu azarlar. Naim Efendi bütün terbiyesine, dürüstlüğüne ve iyiliğine karşın hep böyle sağdan soldan yediği tokatlarla ezildikçe ezilir. Ama en kötüsü Seniha'dan yediği tokattır. Çünkü hayatında en çok sevdiği ve toz kondurmadığı Seniha'nın namus ve şerefini korumak için kendi gururundan fedakârlık ederken, en ağır hakareti, bu çabasından ötürü Seniha'dan işitir. Batılılaşarak eski değerlerden uzaklaşmış bir ailenin içinde, damadının ve torunlarının davranışla rına ve düşünüş tarzlarına akıl erdiremeyen Naim Efendi, ölümü özlemle bekleyecek kadar yalnızlığa itilir.

Naim Efendi, Bihter ve Handan gibi trajik karakterlerden daha etkili, çünkü daha anlamlı. Bihter ve Handan'ın acılarını bireysel sorunları ve ilişkileri yaratır. Naim Efendi'nin durumu ise toplumsal ve tarihsel koşulların yarattığı bir durumdur ve bu bakımdan daha derin bir anlam kazanır.

Öyle sanıyorum ki Karaosmanoğlu romanın sonunda, bildirisi uğruna Naim Efendi'yi harcarken, romancı olarak bir çelişkiye ya da en azından bir tutarsızlığa düşüyor. Hakkı Celis

bilinçlendiği ve bireyin değil milletin esas olduğunu anladığında, yazar adına çevresini yargılarken Servet Beyleri, Senihaları, Naim Efendileri, Faik Beyleri “milletin çürüyen ve dökülen tarafı”, kesilip atılması gereken “kangren olmuş” bir uzvu olarak görür. Ne fark var, Naim Efendi ile Seniha arasında?

> Hakkı Celis kendi kendine diyordu ki: “Naim Efendi’nin hıçkırıklarıyla Seniha’nın kahkahalarındaki mana bir değil midir? Bu, her iki ses de biten bir şeyi ifade etmiyorlar mı?” (s.183)

Naim Efendi ile Seniha’yı, yazarın dilediği gibi terazinin aynı kafesine koyabilir miyiz? Sanmıyorum. Burada da, Seniha örneğinde olduğu gibi tip ve birey sorunu işi karıştırıyor, ama başka bir yönden. Nedir Naim Efendi’nin suçu? Hakkı Celis’e göre, o ve onun kuşağı Seniha ve Faik Bey gibi insanların üremelerinden sorumludurlar. Seniha “hiç şüphesiz herkesten ziyade Naim Efendi’nin eseriydi. O kadar necabet ve salâbiyetle [soyluluk ve sağlamlıkla] başlayan o büyük Tanzimat cereyanı, döne dolaşa, nihayet İstanbul’un ortasına Seniha gibi bir kadınla, Faik Bey gibi bir erkek örneği bırakıp geçmişti” (s.183).

Bu görüşün doğru olduğunu varsaysak bile, okurun Hakkı Celis’e hak verebilmesi ve romandaki Naim Efendi’nin suçlu olduğu duygusuna kapılabilmesi için, bu Osmanlı efendisinin o yönüyle tanıtılması gerekirdi. Oysa Naim Efendi’nin roman boyunca vurgulanan özellikleri başka şeyler. Çevresindekilere karşı sevgiyle dolup taşan, kızına, damadına, torunlarına yardım edebilmek için her şeyini satıp savan Naim Efendi, sonunda, yıkılmaya yüz tutmuş konağında, terkedilmiş, yoksul

ve yalnız kalır. *Kiralık Konak*'ta, dertlerini, acılarını, yazarın anlatım tekniği sayesinde paylaştığımız tek kişi, başına gelenlere sessizce "metanetle" katlanan bu iyi yürekli ihtiyardır. Karaosmanoğlu, Türk romanında, eşine sık rastlanmayan bir başarı ile, Naim Efendi'de gerçekten trajik bir karakter yaratabilmiştir.

Onun içindir ki, romanın sonlarında, okurun, Naim Efendi'yi de kesilip atılması gereken, kangren olmuş bir uzuv saymasını istediği zaman, dikkatli bir okurdan, beklediği tepkiyi alabileceğini sanmıyorum. Çünkü gerçekte iki Naim Efendi söz konusu: Bir yanda romanda somut olarak sergilenen, dürüstlük, sevgi ve özveri gibi erdemleriyle yaşayan ve bundan ötürü sevgi ve acıma duygularıyla seyrettiğimiz bir Naim Efendi var; bir yanda da, Karaosmanoğlu'nun kafasında yaşayan, Türkiye'nin tarihi içinde, Tanzimat sonrasının sorumluları arasında yer alan, bir dönemi temsil eden, suçlu ama soyut bir Naim Efendi tipi. Bu, romanda görmediğimiz bir Naim Efendi. Onun için, Karaosmanoğlu tarihteki bu soyut Osmanlı bürokratı tipini düşünerek, *Kiralık Konak*'taki somut Naim Efendi'yi yargıladığı zaman, romandan edindiğimiz izlenimlere ters düşen bir değerlendirmeye katılmamızı beklemiş oluyor.

Seniha ile ilgili olarak saptadığımız bir mekanizma işliyor burada da. Karaosmanoğlu, Naim Efendi'yi bir birey olarak çizdiği zaman, okurun sevgisini kazanan sevimli bir karakter yaratıyor, ama aynı Naim Efendi'yi belli bir dönemi temsil eden bir Osmanlı bürokratı olarak sunmak istediği zaman, onu suçlu, çürümüş bir fosil yapıyor.

Karaosmanoğlu, Tanzimat'ın doğurduğu insan tiplerini, değer kargaşasını ve kuşaklar arasındaki kopukluğu göstermek için bu insanları üç kuşak halinde Naim Efendi konağında bir arada yaşatırken, bize, bunların iletişimden ne denli yoksun olduklarını göstermek fırsatını da bulur. Hakkı Celis'in bağlandığı türden bir ülkü etrafında da birleşemeyen bu insanlar yalnızca kendi bencil varlıklarını gözetirler. Nitekim ilk önce Seniha, derken anası babası ayrılırlar konaktan. Naim Efendi ile konak özdeşleşir. Her ikisi de yitip giden bir dönemin simgesi olurlar. Servet Bey'in düşlediği ve kavuştuğu modern apartman da onun karakterine uygun olarak Batılılaşmayı simgeler. Hakkı Celis ise gerçek kişiliğini ve mutluluğunu, yurtsever kişilerle paylaştığı kışla hayatında bulur.

Karaosmanoğlu *Kiralık Konak*'ta olsun, daha sonraki romanlarında olsun, Hakkı Celis'in bireyciliği reddettiği zaman varmış olduğu sanat anlayışına uygun olarak belli tarihsel dönemlerin siyasal ve toplumsal sorunlarına eğilmeyi amaçlar. Çünkü Hakkı Celis'in sanat hakkında söyledikleri, Karaosmanoğlu'nun kendi sanat anlayışında gözlemlediğimiz gelişmenin öyküsüdür. *Kadro* dergisindeki bir yazısında, gençliğinde Fecr-i Âti'yi kuranlara katıldığını ve onların "sanat şahsi ve muhteremdir" inancını paylaştığını ve savunduğunu itiraf ettikten sonra, Balkan Savaşı'nı izleyen yıllarda sanat anlayışının değiştiğini söyler:

> O zaman artık bütün acı serahatiyle anladım ki, istiklâli uğrunda o derece ter döktüğüm sanat, evvela bir cemiyetin,

> bir milletin malıdır. Sonra da nihayet bir devrin ifadesidir. Bunlardan tecrid edilmiş bir sanatın ne mânâsı ne kıymeti vardır.[2]

Yazar romanlarında bu anlayışına sadık kalmıştır. İçlerinde sanatçılığını en iyi kullandığı yapıtı, herhalde, gelecek bölümde inceleyeceğimiz *Yaban*'dır.

1 *Kiralık Konak*, baskıya hazırlayan Atilla Özkırımlı, Birikim Yayınları, 1979, s.29.
2 *Kadro*, sayı 14, Şubat 1933, s.26.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

YABAN'DA TEKNİK VE İDEOLOJİ

Yaban ya aydın ile köylü arasındaki uçurumu içtenlikle dile getirdiği, bu yarayı cesaretle deştiği ve Anadolu köylüsüne ait gerçekleri bütün çıplaklığıyla önümüze serdiği için çok övülmüş ya da tek yanlı olduğu, gerçekleri çarpıttığı ve köylünün yalnız olumsuz yönlerini anlattığı için eleştirilmiştir. Tartışılan sorun hep şu olmuş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun sergilediği köylü gerçeğe uyuyor mu, uymuyor mu? *Yaban*'ı roman olarak ele alıp inceleme çabaları yok denecek kadar az. Oysa Türk romanı tarihinde önemli bir yer tuttuğunu, etkileyici ve çarpıcı olduğunu inkâr eden de yok. Anlaşılan romanın bu çarpıcılığını içeriğine borçlu olduğu düşüncesi yaygın. Belki bundan ötürü *Yaban*'ı bir roman dahi saymakta kuşku beslendiğini görüyoruz. Burhan Ümit Toprak, "bir romandan ziyade essai'ye benzediğini" söylüyor.[1] Reşat Nuri Güntekin, "sanat kaidelerine göre en itinasız yazılmış" eser dedikten sonra yine de kendinde doğurduğu "heyecan ve teessürün" şiddetinden söz ediyor.[2] Öyle sanıyorum ki *Yaban* bugün için de etkileyici bir roman, ama bu etkisini sadece içeriğine borçlu değil. Bundan ötürü bu bölümde amacım hem Karaosmanoğlu'nun köylüye karşı (tartışmalar yaratan) tutumunun nedenini açıklamaya çalışmak, hem de bu tutumu dile getirirken, romanın etkili olmasını nasıl sağladığını, ne gibi yollara başvurduğunu araştırmak.

Yaban'da, özensiz yazıldığı kanısını uyandıran ya da romandan çok "essai"ye benzetilmesine ve eleştirmenlerin dikkatinin içeriğine çekilmesine neden olan şey belki de *Yaban*'ın roman türünün en önemli özelliklerinden yoksun görünmesi. Bir olay örgüsü yok; Ahmet Celâl'in üç yıl süreyle, köyde tanık olduğu dağınık, birbiriyle ilintisiz olayların sıralanmasıyla gelişigüzel düzenlenmiş izlenimini uyandırıyor. Dolayısıyla belli bir gerilime, bir gelişime, bir bütünlüğe de sahip değil. Yazarın, eleştirmenler tarafından kullanılan bir deyimi ile "bölük pörçük". Ama ilk bakışta edinilen bu izlenim yanlış. Dikkat edersek görürüz ki romandaki olaylar iki planda yer alıyor: Ön planda, köydeki dağınık, tek tek olaylar sıralanırken, arka planda başka bir olay gelişiyor: Kurtuluş Savaşı. Arka plandan yavaş yavaş ön plana geçen ve gittikçe daha fazla yer tutan bu olayın oynadığı rol, kuruluş bakımından da, romanın anlamı bakımından da önemli. Kuruluş bakımından önemli çünkü hem bir gelişim çizgisi oluşturuyor hem de romana bir bütünlük kazandırıyor. Anlam bakımından da önemli oynadığı rol, çünkü aydın ve köylü arasında artan bir uzaklığın asıl nedenini oluştururken romanın anlamıyla ilgili ikinci bir gelişim çiz gisi yaratıyor. Ön ve arka planların birbirine bağlanmasını sağlayan öğe ise Ahmet Celâl'in kişiliği, çünkü Ahmet Celâl'in kendisi iki planda yaşayan bir adam. Gerçi bu subay Birinci Dünya Savaşı'nda sağ kolunu kaybettiği için Kurtuluş Savaşı'na katılamamış ve Mütareke İstanbul'unun havasına dayanamadığı için, gelip emir eri Mehmet Ali'nin Porsuk Çayı dolaylarındaki köyüne yerleşmiştir, ama dünyadan elini eteğini çekmiş bir adam

değildir. Hayatını köyde sürdürürken “bütün varlığımla cephede yaşıyorum” (s.129) diyen Ahmet Celâl’in aklı fikri Kurtuluş Savaşı’ndadır. Böyle olunca, ıssız Anadolu yaylalarının içindeki bu sessiz köy hayatına savaş tema’sı rahatlıkla, hatta kaçınılmaz bir şekilde girer. Ama başta, uzakta geçen bir olaydan seyrek alınan haberler şeklinde. Böylece, İstanbul gazetelerinden, kasabaya gidip gelen muhtardan, köye gelen aşar memurundan vb. alınan savaşla ilgili haberler, köye dair anlatılanların arasına serpiştirilmiştir. Sonra sonra savaşın belirtileri gözlemlenmeye başlar: Mehmet Ali ile başka köylülerin askere alınması, cephane taşıyan kağnı kafileleri, yaklaşan düşmandan kaçarak göç eden insanlar, köyden geçen subay ve askerler. Savaş, köye yaklaşırken somutlaşır ve bir an gelir düşmanın top sesleri işitilir, uçaklar görülür ve sonunda bir sabah düşman birliği köye girer. Böyle savaş yaklaştıkça somutlaşarak, şiddetlenerek doruk noktasına ulaşan bir gelişim çizgisi oluşturur. Fakat bu tema’nın işlevinin yalnızca biçimsel olmadığını söylemiştim.

Romanın hemen hemen yarısından itibaren savaşla ilgili haberler, konuşmalar ve olaylar ön plana geçerken buna koşut olarak Ahmet Celâl ile köylüler arasındaki ilişkinin niteliğinde bir değişiklik göze çarpar. Başta Ahmet Celâl nedir onlar için? Sadece bir yaban. Onlar da Ahmet Celâl’in gözünde kendisinden çok farklı, cahil ve ilkel insanlardır. Buna rağmen Ahmet Celâl umutludur biraz; köylüleri kendine alıştırmak, ısındırmak ister (s.54). “Bir köylü nasıl yaşarsa öyle yaşayacaktım. Tamamıyla onlara karışacaktım” (s.93) der. Ne var ki aralarındaki uçurum kapanmak şöyle dursun açılır daha

da. Nedeni, köylünün Kurtuluş Savaşı karşısındaki tutumu. Ahmet Celâl ilk defa savaştan söz açıp düşmanın İzmir'i aldığını, yurdun işgal edilmekte olduğunu söylediği zaman köylüler bu konuya hiç ilgi göstermezler. Ama savaş üzerinde konuşmalar romanda yer aldıkça, görürüz ki köylüler Mustafa Kemal kuvvetlerine karşı bir tutum içine girmektedirler. Çünkü, düşmanın, Halife adına onları Mustafa Kemal'den kurtarmaya geldiğine ve Avrupa denen bir kraliçenin de savaştan sonra İslâm dinini kabul edeceği yolunda işlenen propagandaya kapılmışlardır. Ahmet Celâl'i çileden çıkaran köylünün bu tutumudur. Savaş köye yaklaştıkça (savaş tema'sı ön plana geçtikçe) Ahmet Celâl ile köylüler de uzaklaşırlar birbirlerinden ve nihayet öylesine koparlar ki, artık Ahmet Celâl'in köylülere karşı duygusu bir nefret ve tiksintidir. Köylüler ise onu düşman belleyecek kadar aleyhine dönmüşlerdir. "Sanki zaptetmek isteyen düşman benim, teslim olmak istemeyen kale burasıdır" (s.199) diye yakınır Ahmet Celâl. Düşmanın köye girmesi bile durumu düzeltmez, tersine "felaket bile bizi birleştiremedi. Aramızdaki uçurumu belki daha ziyade derinleştirdi" (s.223). Köye gelen 'yaban' artık yan gözle bakılan bir düşmana dönüşmüştür ve Ahmet Celâl, köylülerin kendisini linç etmediğine şaşacak hale gelmiştir. Ahmet Celâl ile köylüler arasında genişleyen uçurum, bir olay örgüsünden yoksun görünen romanda, savaş tema'sına koşut olarak gelişen, aşamaları olan ve yavaş yavaş şiddetlenerek doruk noktasına ulaşan bir çatışmanın var olduğunu meydana koyar.

Bu açıdan bakınca romanın tezi konusunda biraz değişik bir vurgulama çıkıyor ortaya. Aydın ile köylü arasındaki uzaklığın romanın tezi olduğunu ileri süren eleştirmenler; bu kopukluğu, Osmanlı döneminde olduğu gibi, yalnızca kültür ikileşmesinden doğan bir kopukluk gibi görüyorlar. Karaosmanoğlu bunu da dile getiriyor kuşkusuz, ama *Yaban*'da vurgulanan karşıtlık, vatanı kurtarmak için savaşan ilerici aydınlarla Kurtuluş Savaşı'na inanmayan gerici köylüler arasında. Ahmet Celâl ile köylüleri ayrı dünyaların insanı yapan, okumuş kentli ile cahil köylü arasındaki farktan çok, bu ikisinin Kurtuluş Savaşı karşısındaki farklı tutumlarıdır. Ne diyor Ahmet Celâl? "Türk *entelektüeli* (altını ben çizdim) yedi devlete harp açmıştır (...) Türkiye'nin karanlık semalarında Mustafa Kemal adı bir şafak yıldızı gibi parlıyor. Bunun etrafında bazı peykler beliriyor (...) Fakat inanılacak şey değil. Ben savaşı istemeyenlerin arasında yaşıyorum" (s.103-104). "Vatan delisi, millet divanesi" Ahmet Celâl'in köylüler arasında böylesine yapayalnız kalmasının nedeni onlarla paylaşamadığı bu idealdir. Durmadan bu temayı işler Karaosmanoğlu. Daha önce askerlik yapmış olduğu için Ahmet Celâl'e öbür köylülerden bir gömlek daha yakın olan Bekir Çavuş ile de aralarında şöyle bir konuşma geçer örneğin:

- Biliyorum beyim sen de onlardansın emme.

- Onlar kim?

- Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar...

- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?

- Biz Türk değiliz ki, beyim.

- Ya nesiniz?

- Biz İslâmız, Elhamdülillah... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar. (s.200-201)

Gerçi savaşta dövüşenler, ölenler yine bu köylülerdir, ama onlar aydın subayların yönettiği bilinçsiz bir sürüdür Ahmet Celâl'e göre. Yedi devlete savaş açmış milliyetçi aydınlar var, ama gerçek millet yok:

> Eğer bize zafer nasip olsa bile, kurtaracağımız şey bu ıssız topraklarla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadın'lar, bu İsmail'ler, bu Süleyman'larla yeni baştan yapmak gerekecektir. (s.201)

Aydının görevi kurtarmak, adam etmek, bilinçlendirmek. Karaosmanoğlu'nun aydın ile köylü arasındaki ilişkiyi *Yaban*'da böyle değerlendirdiğini gösteren ilginç bir kanıta daha değinmek istiyorum.

Sodom ve Gomore gibi romanlarında olsun, başka yazılarında olsun, kişilerin ve olayların Karaosmanoğlu'nun kafasında sık sık *Kutsal Kitap*'takilerle çağrışım yapması bu yapıtın kendisini çok etkilemiş olduğunu gösterir. *Yaban*'da bu çağrışımlara, benzetmelere, yapılan alıntılara dikkat edersek görürüz ki Türkiye'deki durumla *İncil*'de anlatılanlar arasında bir koşutluk kuruluyor. İsa Yahudileri gerçek imana getirmeye, onları kurtarmaya çalışır ve bir direnme ile karşılaşır. Kurtuluş Savaşı sırasında Türkiye'de de İsa gibi kurtarıcılık görevini üstlenmiş bir Mustafa Kemal ve yandaşları vardır, ama onların görevi tabii dinsel değil ulusaldır. Karşılarında, onlara ve ulusa değil, İstanbul'da halifeye inanan bir kitle var. Bu koşutlukta Mustafa

Kemal'in, İsa'nın yerini aldığı açık. *İncil*'de İsa kendini iyi bir çobana benzetir ve etrafındakilere iyi çoban ile kötü çoban arasındaki farkları açıklar. İyi çobanın koyunlarını kurttan korumak için, canını vereceğini söyledikten sonra, kendisine inanmayanlara der ki:

> - Siz iman etmiyorsunuz; çünkü koyunlarımdan değilsiniz. Koyunlarım sesimi işitirler, ben de onları tanırım ve ardımca gelirler, ben onlara ebedi hayat veririm, onlar da helak olmazlar ve kimse onları elimden kapmaz. (*Yuhanna İncili* X, 26-28)

Luka İncili'nde de İsa çobana benzetir kendini. Bundan ötürü de, bilindiği gibi, Batı edebiyatında ve sanatında 'çoban' İsa'nın simgesidir. *Yaban*'da bu simgeyi kullanır Karaosmanoğlu.

> Hani çoban nerede? Çoban, Ankara'nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor. Sana selâm ey mübarek çoban; gazan mübarek olsun! Fakat günün birinde sürünü topladığın zaman ben onun içinde bulunabilecek miyim? (s.146)

Görüldüğü gibi Mustafa Kemal de İsa gibi sürüsünün başına geçmiş, onları kurtarmaya çalışan bir çoban. Böyle olunca Kemalistler de yeni mezhebe katılan havarilere benzese gerek. Nitekim öyledir de. Ahmet Celâl köyden geçen Kemalist subaylardan söz ederken "bunlar bir ordunun alelâde subayları olmaktan ziyade yeni bir mezhebin öncüleri gibidir" (s.104) der. Ahmet Celâl'in kendisi de bir Kemalist değil mi? Ona inanmayanlar da İsa'ya inanmayanlar gibi onu düşman belleyip linç edecek hale gelmemiş midir? Ama İsa kendisini

çarmıha gerenleri bağışlar, çünkü onlar ne yaptıklarını bilmiyorlardı. “Ey baba, onları bağışla; çünkü ne ettiklerini bilmiyorlar” (*Luka İncili* XXIII, 34). Ahmet Celâl de, düşman köyü yakıp yıkarken, o “mahşer gününde” köylüleri bağışladığını söyler, çünkü “bunların hiçbiri ‘ne yaptığını’, bilmiyor” (s.236). Karaosmanoğlu’nun “ne yaptığını” sözcüklerini metinde tırnak içine alması *Kutsal Kitap*’a gönderme yaptığının açık kanıtı.

Zaten bu çorak Anadolu toprağı Kenan diyarının çölleri gibidir ve “Burada Türk milleti çölde Beni İsrail’i andırır” (s.191). İsrail kabilesi, peygamberlere kulak asmayarak Tanrı’nın sözünden çıktıkları, günaha saptıkları zaman Tanrı’nın gazabına uğrar, feci şekilde cezalandırılırlar: Sodom ya da Gomore kentlerinde olduğu gibi. Ahmet Celâl köyde düşmanın top seslerini ilk işittiği zaman yaklaşan felaketi böyle bir cezalandırmaya benzetir: “Sanki bir kıyametin yaklaştığına şahit olmaktayım. Tevratî efsanelerde türlü türlü tarifleri okunan ilâhi ukubetlerin, ilâhi gazapların bir tanesi de, sanki şu anda vuku bulmaktadır” (s.190-191). Daha ayrıntılara girersek bu çeşitten benzetmelerin, çağrışımların az olmadığını görürüz. Örneğin Ahmet Celâl köyde tek dostu Küçük Hasan’a, “Yakub’un oğullarından biri olarak bakar, “fakat ona ancak bir allegori nazariyle bakardım. Yakub’un oğullarından biri” (s.150). Görüldüğü gibi Karaosmanoğlu Türk milleti ile Beni İsrail arasında genel bir koşutluk kurduktan sonra özellikle kurtarıcı İsa ile Mustafa Kemal arasında da bir koşutluk kuruyor. Evet, eğer istersek biz de *Yaban*’daki bazı kişilere böyle bakabiliriz, ama Karaosmanoğlu okurdan bunu bekliyor

muydu yoksa sırf kendince hoş bulduğu ve sevdiği için mi bu koşutluğu kullandı bilmiyorum. Açık olan bir şey varsa, o da kurulan bu koşutluğun *Yaban*'daki aydın köylü ilişkisine Karaosmanoğlu'nun hangi açıdan baktığına ışık tuttuğu.

Göstermeye çalıştığım gibi *Yaban*'ın kuruluşunda gözlemlediğimiz iki çizgi (savaş tema'sının yavaş yavaş ön plana geçerek gelişmesi ve buna koşut olarak Ahmet Celâl ile köylü arasındaki uçurumun derinleşmesi) köylünün cehaletini, yobazlığını ve bilinçsizliğini belirtmek amacına da hizmet ediyor. Bu kalın çizgilerin yanı sıra romanın dokusuna bakacak olursak, aynı amaca başka bir yoldan daha varılmaya çalışıldığını gözlemleriz. Sözünü ettiğim doku, atmosfer sorunu ile ilgili. Gerçekçi ve özellikle doğalcı romanda yazar genellikle mekânı ve çevreyi (ev, oda, bahçe, doğa), ayrıntıları dikkatle işleyerek betimleyebilir. Çünkü güdülen amaç romanda anlatılanların gerçek hayatta geçiyormuş sanısını uyandırmaktır. Ama bazı romanlarda da yazarın mekânı, çevreyi betimlemekten maksadı, her şeyden önce, bir atmosfer yaratmak ve okurda birtakım duygular uyandırarak onu etkilemektir ki daha çok romantik, gotik türlerde rastlarız buna. *Yaban* bu bakımdan gerçekçilik peşinde değildir. Köyün, coğrafyası, evlerin konumu, içleri ya da kahvenin yeri vb. gözümüzde canlanacak biçimde betimlenmez. Köy hakkında verilen bilgi, okuru etkileyecek bir duygu yükü taşıyan, kasvetli hatta iğrenç bir atmosfer yaratmaya yöneliktir. Böyle bir atmosfer, tabii, kişiler ve olaylarla da sağlanabilir. Nitekim *Yaban*'daki kişiler, davranışlar, duygular hep çirkin ve gönül

bulandırıcıdır. Köylüler arasında gülen insanlara, güzel, soylu bir davranışa, temiz, mutlu bir aşka, saf bir dostluğa rastlamayız. Köyde çirkin ve pis olmayan, kokmayan bir insan bulamazsınız. Ne var ki Karaosmanoğlu istediği atmosferi yaratmak için bu kadarla yetinmiyor ve belki romandan çok şiir tekniğine yakın bir teknikle, yani çağrışımlar, benzetmeler, imgeler ve simgeler ile dokunmuş bir üslup sayesinde bu atmosferi daha da yoğunlaştırmayı başarıyor.

Bu tekniğin baş ilkesi, sert, çorak ve kokuşmuş bir doğa ile köylüleri bütünleştirmek, onları doğanın bir parçası yapmak. Bunun için çeşitli yollara başvuruyor Karaosmanoğlu. Bunlardan biri olumsuz nitelikleri hem doğaya hem insanlara vermek suretiyle o niteliği yaygınlaştırmak ve atmosferin bir öğesi haline getirmek. Romanın dokusu ile ilgili bu tekniği açıklamak için alıntılara biraz fazla yer vermek zorundayım.

Yaşamdan çok ölümle çağrışımlar yapan bu çorak doğada eksik olan şey hayattır, harekettir. Yazar bu ölü hareketsizlik duygusunu romana yaymak için birtakım sıfatları doğayı betimlemek için tekrar tekrar kullanırken, insanları da aynı sıfatla anlatarak onları adeta doğanın bir uzantısı haline sokar. ‘Donmuş’ sıfatı ile örneklendireyim. “Orta Anadolu’da bir köy, donmuş bir konaktır. Burada mesafe sizi yutmuştur. Siz mesafe içinde dehşetten donmuşsunuzdur” (s.48). Ya da “ıssız yayla... donmuş bir boz denizi andırıyor... Sanki bu yerlerden hayat ebediyen çekilmiş gibidir” (s.190). “Bu donmuş âlem” içinde sevinçli bir yüz göremezsiniz çünkü doğa gibi insanların gönülleri de “donmuş ve kör olmuştur” (s.59). Sayfa 117’de şunları okuyoruz: “Hakikaten burası aydan farklı bir yer

değildir. Aynı cansızlık, aynı donukluk. Her şey taş kesilmiş gibi, ne bir ses ne bir hareket.” Ama taş kesilen yalnız doğa değil; elli sayfa ileride bakıyoruz. Emeti Kadın da “tarihin bir noktasında donmuş, taş kesilmiş bir insandır” (s.162). Anlaşılan okurda uyandırılmak istenen izlenim, ıssız ve donmuş bir doğa atmosferi içinde köylülerin de taş kesilmiş gibi ruhsuz ve cansız olduğu. Gelin olan kız bile “bir hamam bohçası” kadar “cansız” değil mi? (s.51)

Doğa ile insanların paylaştıkları başka bir özelliğe, hastalığa bakalım. Romanda ikide bir olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkan Porsuk Çayı bu defa işleyen bu yara manzarasını alır:

> “Hiç suyu görünmez. Tâ yanına gittiğiniz zamanda bile, o, suyun cana can katan serinliğini ve rengini bulamazsınız. Boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi soksanız, günün hangi saatinde ve hangi mevsimde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır.” (s.45)

Su gibi toprak da iğrenç ve gizli bir hastalığa yakalanmış sanki.

> “Ve tepeler... Ve tepeler birer urdur... üzerinde yaşadığım bu toprak ya içindeki gizli bir dert ile şişip çatlayacak ya da bir dehşetli gürültü ile yerin dibine doğru çöküp gidecektir.” (s.45)

Köye gelince, burası da “bir illet ve sakatlıklar yuvası” (s.32). Mehmet Ali’nin anası topal, Bekir Çavuş’un kızı Zehra kör, Salih Ağa’nın oğlu kamburdur ve kalçasında “bir dert”, yumruk kadar bir ur vardır. Bunlardan başka, iki meczubu, bir de cücesi var köyün.

Yazar bu iğrenç atmosferi pekiştirmek için koku öğesini de doğaya ve insanlara yayar. “Bulaşık suyu, ahır ve umumi abdesthane kokularını andıran bir taaffün bu havaya bir boğucu gaz fecaati vermekte” (s.114). “Köy bataklıkta uyuz manda gibi kokuyor” (s.37). “Ve ne koku! Bütün tabiat tezek kokuyor” (s.117). Ya insanlar? Onlar da “baştan başa keçi ve teke kokan bir kalabalıktır” (s.254). Köye gelen şeyh teke kokar (s.68). Köyün kadınları da fena kokar herhalde (s.52). Hatta Ahmet Celâl’in odası bile “pis ve lizol kokuludur” (s.134). Porsuk Çayı’nın suyu “akar balçıktır” kokar “leş gibi” (s.62). Ve yazara göre köylüler de “balçıktan insanlar”dır (s.95).

Yaban’da dikkati çeken bir nokta da hayvan benzetmeleri. Diyebilirim ki hiçbir romanda insanları anlatmak için hay vanlara bu denli çok başvurulmamıştır. Bu köyün insanları “her biri kendi yuvasında kunduza dönmüş” (s.237), “yarı çıplak köstebek yuvalarında” (s.58), toprak ve taş kovukları içinde “hayvanlarla haşır neşir” yaşarlar. Yazarın burada amacı doğayla insanları bütünleştirmekten çok, köylülerin ilkelliğini, içgüdüleriyle yaşayan hayvanlar gibi doğaya yakınlıklarını vurgulamak. Ahmet Celâl gönül verdiği Emine’yi güzel bir Van kedisine benzetirken kızın bir kedi kadar doğaya yakın olduğuna ve bir kediden daha akıllı sayılamayacağına işaret eder (s.135). Hayvana en sık benzetilen iki kişi var romanda: Emine ile evlenen İsmail ve kurnaz Salih Ağa. Bu sonuncusu kâh bir ava doğru yaklaşan tilki, kâh yuvasına kaçan bir sansar, kâh tuzağa düşmüş bir çakaldır. İsmail ise, yerine göre, sakat bir keçiye, Mısır tavuğuna, bir tarla faresine, genç bir gorile, dayak yemiş kediye benzer. Yazar, İsmail’den öylesine nefret

eder ki, kişiliğini anlatmak için hayvan benzetmelerinin en iğrencini ona layık görür. Babası askere gittikten sonra İsmail'in karakteri değişmiştir. Ahmet Celâl bize bu değişikliği şöyle anlatıyor: "Kabuk yarıldı, içinden çıkan hiçbirimizin tanımadığı yeni yaratık, bir salyangoz gibi esrarlı, cıvık ve 'sinik'tir. Bir yanından dokunulduğu vakit, sertleşir, 'anten'lerini uzatır ve elinizin üstüne sümüğünü bırakır" (s.107).

Köydeki en tiksindirici manzaralardan biri de Bekir Çavuş'un kör kızı Zehra'yı tarlada yalnız yakalayan kambur oğlanın, kıza canavarca musallat oluşudur. Bu saldırıyı bir yılanın kurbağayı yutmaya çalışmasına ya da dev kadar kocaman bir örümceğin bir pervanenin etrafında ağını örmesine benzetir Ahmet Celâl (s.97). Daha birçok benzetmeler var ama hepsini vermemize gerek yok.

Romanda ilginç bir şekilde kullanılan doğa öğelerinden biri de bitkiler. Bir karşıtlığı simgeleyen iki tür bitki var *Ya ban*'da: Kurulukla, çoraklıkla, çürümüşlükle çağrışım yapan; bir de hayat, güzellik ve canlılıkla çağrışım yapan bitkiler. Merhametsiz bir üvey anaya benzetilen bu topraklar üzerindeki bitkilere bakacak olursak ne görürüz? "Yetim boyunlarını" büken, "hazin hazin köklerine bakan", "iki karış yükselmeden sararmış" zavallı ekinler (s.91, s.84); sünepe, miskin ve biçare ağaçlar (s.62). Doğadaki bu çoraklığı yaygınlaştırmak için Karaosmanoğlu bu kez bitkileştirir köylüleri. "Bu ısırganlar, bu kuru dikenler" dediği köylüler de bu çorak ülkede "yabani ot gibi" bitmiş kuru bitkiler olurlar (s.148). "Eli ayağı, bir ağacın henüz topraktan sökülmüş

köklerine” benzeyen Zeynep Kadın’ın “vücudu bir meşe kütüğünden” farksızdır (s.54). Ve boğazından çıkan cümleler bile “bir tutam çalı gibi sert ve dikenli”dir (s.79). Emeti Kadın ise başka bir meşe kütüğü. Ayrıca yüzü “bir bostandan koparılmış gibi toprak ve çamurla bulanmış” bir karnabahar göbeği (s.149). Mehmet Ali’nin küçük yavrusuna gelince, “yarı toprağa karışmış döğlek cinsinden sürüngen bir nebat”ı anımsatır Ahmet Celâl’e. Bitkiler yoluyla verilmek istenen bu ‘kurumuşluk’ köylülerin bedenlerine özgü bir şey değil. Onlardan “sevgi, şefkat ve insanlık namına” bir şey bekleyemeyiz çünkü, “bu iklimin çoraklığı ruhlarını kurutmuştur” (s.237).

Bu çorak ülkede iki şey, hayat, canlılık, güzellik ve sevgi simgesidir; yeşil ağaç ve berrak su. Ahmet Celâl yalnızlığı içinde, sevebileceği bir kadının eksikliğini duyduğu zaman bu gereksinmeyi su, gölge ve yeşillik gereksinimiyle bir arada duyar (s.49) ve yürüyüşe çıktığı bir gün, sonra âşık olacağı Emine’ye rastlar. romanın olumlu iki kişisinden biri olan Emine ile bu karşılaşma çok başka bir doğa dekoru içinde yer alır. Ahmet Celâl ilk defa, içinden berrak bir derenin aktığı bir kavak korusunda bulur kendini. Uzun yeşil ağaçları ve temiz berrak suyu ile bu koru, bildiğimiz çorak, cansız, çirkin doğadan apayrı bir yerdir, “çölde bir vahadır” sanki (s.62). Güzel Emine’yi ilk gördüğü yer böyle bir yerdir işte ve kız “bir *ağacın* arkasına saklanmış”, Ahmet Celâl “*suya* eğilmiş” (altlarını ben çizdim), aralarında kısa bir konuşma geçer. Ahmet Celâl daha sonraki sayfalarda Emine’den söz ederken yine hayvan ve bitki benzetmelerine başvurur, ama bu kez bitki

kuruluk ve çirkinlik çağrışımı yapmaz. Emine “körpe bir söğüt dalı”dır (s.110), “bir yabani çiçek”tir (s.83) ya da “dikenlikler, çalılıklar arasında bir dağ gülü” (s.111). Daha sonra Emine ile İsmail’in evlenmesi, bu yaşayan, güzel yeşil dalın kemirilip kurutulacağı anlamını taşır, çünkü “erkek kurusu” İsmail “bir tırtıl gibi bu dala tırmanacak”tır (s.110).

Ahmet Celâl köydeki kendi durumunu, buraya umutlarla gelişini, yararlı olmak isteğini ve hayal kırıklığını anlatırken yer yer bu bitki simgesinden yararlanır. Bir ağaç olmak ister o da. “Bir kulaç iki kulaç toprak içinde filizimi sürmek, dal ve budaklarımı aydınlığa doğru uzatmak, meyvamı vermek için Allah’ın rahmetini bekliyorum” (s.92). Ama buna olanak var mı? Türk aydını bu köyde “kendi toprağından sökülmüş bir aykırı, bir acayip nebat” olabilir olsa olsa ve kurumaya mahkûmdur. Ahmet Celâl bu gerçeği ancak köyde yaşamaya başladıktan sonra idrak eder: “Burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumaya mahkûm olmak... Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım” (s.29). İki yüz sayfa kadar sonra, romanın bitimine doğru “artık gelip beni bir kuru ağaç kütüğü gibi yaksınlar” (s.205) cümlesinde bu imgeyi yankılandırırken başarısızlığını da itiraf etmiş olur.

Yaban’ın dokusunda kullanılan teknik, verdiğim örneklerle açıklığa kavuşmuştur sanırım. Karaosmanoğlu bütün roman boyunca kuru, hastalıklı, pis ve çorak bir doğa im gesi yaratırken bir yandan da çeşitli yollardan köylüleri bu doğayla bütünleştirerek fizik planındaki olumsuz nitelikleri moral plana da yansıtmayı başarır.

Anadolu köylüsünü bu denli kötü göstermek için neden bu çaba? Ülkesini seven Karaosmanoğlu neden köylüsünü bu kadar aşağı görüyor; yalnız olumsuz yanlarını seçerek genelleştiriyor ve üstüne üstüne gidiyor? Gerçi Ahmet Celâl'in anı defterinde köylünün içinde bulunduğu durumdan ötürü Türk aydınını suçlayan, "bunun nedeni Türk aydını yine sensin" gibi cümlelerle başlayan ve birer nutku andıran parçalar yer alır. Ne var ki, durumdan aydınların sorumlu tutulması, köylünün tek yanlı çizilmiş olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Bununla beraber Karaosmanoğlu *Yaban*'ın ikinci baskısına (1942) yazdığı bir önsözde romana yöneltilen köylü aleyhtarlığı suçlamasına karşı, sözünü ettiğimiz, kabahati aydınlarda bulan parçalardan alıntılar yaparak savunuyor kendisini. İddiasını desteklemek için 1922'de yazdığı "Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine" adlı makalesini önsöze eklemiş ve bu yazıdaki duyguların bilinç altında on yıl yaşadıktan sonra 1932'de, *Yaban*'da daha geniş bir şekilde tekrar dile getirildiğini söylüyor. Adı geçen yazıyı Karaosmanoğlu savaşta Yunan ordularının çekilirken yakıp yıktığı yerleri, oradaki köylülerin aç ve sefil halini gördükten sonra yazmıştı. Köylülere karşı şefkat ve acıma duyguları ile dolu bir yazı bu:

> Hanginiz daha az sefil idi? Hanginiz daha merhamete layıktı? Bilmiyorum; bildiğim bir şey varsa o da, sizin gözleriniz benim gözlerime değdikçe, başımın önüme eğilmesi ve yüzümün kızarmış olmasıdır... Hayatın en büyük zevki, neşvesi ve en büyük şerefi sizin gibi olmak ve sizin aranıza katılmaktır. (s.21-23)

Suçluluk duygusuyla ezik, köylü karşısında saygılı, utanan bir adamın sözleri bunlar. Ama *Yaban*'ın yazarı Karaosmanoğlu köylünün önünde bir eziklik ve saygı duymak şöyle dursun, onlardan "her gün hiçe saydığım, hor gördüğüm, hatta bazen de tiksindiğim insanlar" diye söz eder. Makalenin yazarı ile *Yaban*'ın yazarı köylü karşısında zıt tutumları sergileyen iki kişi. Onun için *Yaban*'a Karaosmanoğlu'nun dediği ve belki de içtenlikle inandığı gibi on yıl bilinç altında yaşamış bir yürek acısının yeniden dile gelmesi olarak bakılamaz. Aradan geçen on yıl içinde Karaosmanoğlu'nun bilinç altında neler olduğunu bilemeyiz, ama birbirine hemen hemen karşıt bu iki tutumu açıklamak için belki şöyle bir tahmin yürütebiliriz.

1922 ile 1932 arası, Karaosmanoğlu'nun coşkun bir içtenlikle desteklediği devrimlerin yapıldığı yıllardır ve biliyoruz ki geleneklerine ve İslâm ideolojisine bağlı Anadolu eşrafı ve köylüsü bu devrimleri benimsemiş değildi. "Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisi" adlı ve 1922 tarihli yazıda söz konusu edilen köylü, Karaosmanoğlu'nun gidip gördüğü ve acısına saygı duyduğu perişan köylüdür. *Yaban*'daki köylü ise 1932 yılında Kadro'cu Karaosmanoğlu'nun düşündüğü ve her şeyden önce tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüdür. Anadolu deyince ne düşündüğünü *Yaban*'daki şu parçadan daha iyi ne anlatabilir?

> Gerçi burada çekilen sefaletin, yoksulluğun derecesi bence malûmdu. Fakat, bu maddî yoksulluğun içinde bir manevî varlık bulacağımı sanıyordum. Şimdi ne görüyorum? Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup

> komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır. Burada, bıyıklarını makasla kırptı diye nice fikir ve ümit dolu Türk gencinin kafası taş altında ezildi. Burada, yüzü düşmana dönük nice vatan mücahitleri savundukları kimselerin eliyle arkadan vuruldu. Burada, millî timsalin, millî bağımsızlık sembolünün yolu kaç defa kesildi ve kaç defa oturduğu şehrin etrafı isyan silahlarıyla çevrildi. (s.147)

Yine unutmayalım ki 1932'lerin Karaosmanoğlu'su demek *Kadro* dergisinin imtiyaz sahibi, Kadrocuların görüşlerini paylaşan Karaosmanoğlu demektir. Başka şekilde söylersek, devleti, Kurtuluş Savaşı'nın anlamını kavramış ve devrimin bilincine varmış bir aydın grubunun, "inkılapçı" bir kadronun yönetmesi gerektiğini savunan bir adam. *Kadro*'nun ilk sayısında derginin çıkış amacı açıklanırken deniyor ki:

> "İnkılabın irade ve menfaati... azlık fakat ileri bir kadronun iradesinde temsil olunur... İnkılabın derinleşmesi demek... inkılap ahlâk ve disiplininin ileri bir kadronun dimağından genç neslin, şehir halkının ve köylünün dimağına inmesi ve yerleşmesi demektir."

Böylece otoriter bir yönetimle devrimler sürdürülecek, derinleştirilecek ve yeni bir ulus meydana getirilecektir.

Madem ki yeni ulusu, Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'da söylediği gibi "bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlarla... yeni baştan yapmak gerekecektir" ve madem ki bu iş aydın

bürokratlara düşen bir iştir, o halde bu yöne tici sınıfın kullanacağı “malzemeyi” gerçekçi bir yaklaşımla tanıması gerekir.

Yaban basıldığı zaman *Kadro*’da çıkan yazıların romanı, bu “malzemeyi” cesaretle tanıttığı için övdüğünü görüyoruz. Vedat Nedim Tör, *Yaban*’da tanıtılan köylünün nasıl yenileştirileceğini söylüyor:

> Ona teknik aşısı yapacağız... İleri tekniğin olgun yemişlerini elleriyle toplayan, gözleriyle gören köylü, artık yobazların ve softaların safsatalarına kulak asar mı? İnkılapçı aklın an’ane ve görenek karşısında üstünlüğünü gören köylü artık ileri münevvere (yaban) diyebilir mi?[3]

Vedat Nedim Tör’ün de gözüne batan karşıtlık aynı: Bir yanda vatanı kurtaran “inkılapçılar” ve onların karşısında gerici köylü.

Sanırım *Yaban*’da vurgulanan temayı köylünün yalnızca olumsuz yönlerinin sergilenmesini ve yaratılmak istenen boğucu atmosferi ancak Karaosmanoğlu’nun ideolojisinin gereği olarak açıklayabilir ve diyebiliriz ki romandaki köy gerçek Anadolu’yu temsil etmez; 1930’lardaki yönetici sınıftan bir aydın bürokratın kafasındaki Anadolu’nun simgesidir.

1 *Yaban*. Baskıya hazırlayan Atilla Özkırımlı, Birikim Yayınları, 1977, s.270. Kitapta metin olarak bu baskı kullanılmıştır.
2 *A.g.y.*, s.262.
3 “İşte bir roman: *Yaban*”, *Kadro*, sayı 16, Nisan 1933, s.49.

ON İKİNCİ BÖLÜM

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA İDEOLOJİK YAPI

Yukarıdaki başlıkta "Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı" deniyor, ama bu bölümde, sorunları ve yapılarıyla kendi aralarında bir öbek oluşturan 1922-1939 dönemi romanlarını incelemek istiyorum. Son döneminin yapıtları saydığım *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) ile *Yalnızız* (1971)'dan ilkini de gelecek bölüme bırakıyorum.

Peyami Safa ilk romanlarını kaleme aldığı yıllarda İstanbul'daki çevresinde, bir yanda, köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan bir zümre; bir yanda da İslâmî geleneklerle yetişmiş, milli ve manevi değerlere bağlı, yurtsever, dürüst bir zümrenin var olduğunu görüyor ve bunların karşıtlığını Batı-Doğu çatışması çerçevesinde ele alıyordu. Bu iki zümreden birincisinin kokuşmuşluğunu, ikincisinin de sağlıklılığını göstermeye çalışırken pek değişmeyen bir roman şeması belirir ilk yapıtlarında. Bu toplumsal sorun üçü erkek biri kız başlıca dört kişinin rol aldığı bir aşk öyküsü üzerine oturtulur. Erkeklerden biri Batı, öteki Doğu'dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır. Bu dörtlü kuruluşun kişilerini, bunların karakterlerini, aralarındaki ilişki yapısını ve çıkan çatışmayı *Şimşek*'teki bir parçada özet halinde bulabiliriz. Yazarı temsil eden Ali,

Pervin'in, Sacid ile Müfid arasındaki kararsızlığını dikkatle izlemektedir ve durumu ortaya şöyle koyar:

> Bu iki zıt mizaç arasında öyle bir cidal [savaşım] ki bir tarafta [Sacid'de] ihtiyacın azamisi, cehdin azamisi, ihtirasın azamisi, iktidarın azamisi, iradî ve uzvî kudretin azamisi var; öte tarafta [Müfid'de] bütün temayüler münfail, bütün hırslar, gayelerine vasıl olmadan ricat halinde, ruhun umumi kuvvetleri perişan, irade meyus ve münhezim [bozguna uğramış], bütün şahsiyet ekseriya tevekkül içinde bulunuyor: Sacid bütün seciyeleriyle bir Garplı, Müfid bir Şarklı adam timsalidir; bu iki erkek arasında her iki enmuzece [örneğe] de temayül eden, serîüt-tessür [çabuk etkilenen] Pervin de mütemadi bir tahavvül halindedir (...) "Kadın kalbi" dediğimiz tabiî sevkler ve şuursuz temayüller mecmuu olan gizli ve muğlak [karışık] halita karşısında hangi türlü insan; cidalci, kudretli ve hain Sacid mi, yoksa faziletkâr, mütevekkil, asil Müfid mi kazanacaktır?
>
> Ali'nin anlayışına göre bu mücadelenin İstanbul, Türklük ve insanlık cemiyetiyle doğrudan doğruya âlakası ve irtibatı vardı; bu cemiyet, bu iki muarız taraftan hangisine kıymet ve kuvvet veriyorsa onun galebe edeceği muhakkaktı; o halde bu cidalin neticesi insanlığın en son içtimaî, ahlakî meyillerini, telâkkilerini de gösterebilmek iktidarını haiz ve bunun için bir müdekkik [inceleyici] nazarında, cidden ehemmiyetli idi.[1]

Görüldüğü gibi romanın baş kişileri Peyami Safa'nın "Garplı" ve "Şarklı" dediği iki erkek ve bunların arasında bocalayan genç kadın üçlüsü ile bilgili adamdan oluşuyor. Doğu-Batı çatışması da bir aşk çatışması ile temsil ediliyor: Kudretli ve hain Sacid mi, yoksa, mütevekkil ve soylu Müfid mi kazanacak? Karşıt kişilikte iki erkeğin çarpışması, gerçekte toplumdaki eğilimlerin çarpışması.

Peyami Safa'nın 1939'lara kadar yazdığı romanların (bir ikisi dışında) hepsinde yinelenir bu yapı. *Sözde Kızlar*'da (gazete tefrikası, 1922) Müberra, Fahri ile alafranga Behiç arasında kalmıştır ve Behiç ile evlenmeye niyetlenirken hatasını anlar, Fahri'ye döner. Fahri'nin arkadaşı Nadir yazarı temsil eder. *Şimşek*'de (1923) Pervin, Müfid ile evlenir ama Batılı Sacid ile ilişkisini bir türlü kesemez ve roman iki erkeğin de ölümüyle sonuçlanır. Ali temsil eder yazarı. *Mahşer*'de (1924) Muazzez'i isteyen alafranga zümreden Alâaddin Bey'in karşısında fakir Nihad vardır ve sonunda savaşımı Nihad kazanır. Yazarı temsil eden gazeteci Kerim Bey'dir. *Fatih-Harbiye*'de (1931) Macit Batılı, Şinasi Doğuludur. Neriman Macit'e kapılmak üzereyken vazgeçer Şinasi'ye döner. Yazarı temsil eden Ferit'dir. *Biz İnsanlar*'da (gazetede tefrikası, 1939) Vedia, Rüştü ile Orhan arasında bir türlü karar veremez. Yazarın görüşlerini Orhan'ın arkadaşı Necati'den öğreniriz.

Doğu tipi erkek, dürüstlüğü nedeni ile zar zor geçinen bir küçük burjuva aydınıdır. Buna karşılık Batılı tip ya Osmanlı bürokrasisinin üst tabakasından zengin bir ailenin halktan kopmuş oğlu ya da vurguncu tüccar sınıfındandır. Romanlarındaki bu değişmeyen ilişkiler yapısının nereden

kaynaklandığı sorusunu biraz aşağıda cevaplamaya çalışacağım. Batılı ve Doğulu adamın özellikleri bir romandan ötekine fazla değişmez; *Şimşek*'den aldığımız yukarıdaki parçada olduğu gibi, yazar, bunları karşıt iki tipin özellikleri olarak sunar bize. Behiç, Sacid, Alâaddin ve Rüştü gibi Batılı adamlar bir bakıma alafranga züppe tipleridir, ama Felâtun ya da Bihruz tipinden çok farklıdırlar. Ne budaladırlar ne de gülünç. Batı zihniyetinin ürünü olan kişilikleri ve dolayısıyla onları güçlü kılan yetenekleri vardır. Hırslı, atılgan, iradeli, tuttuğunu koparan adamlardır, ama aynı zamanda bencil, çıkarcı, yalancı ve sahtedirler. Bunların romandaki rakipleri Fahri, Nihat, Şinasi, Müfid ve Orhan ise, idealist, yurtsever, dürüst, geleneklerine bağlı, duyarlı gençlerdir, ama hırsları yoktur, mütevekkil, hayalci, içlerine dönük ve beceriksizdirler.

Batı-Doğu sorununa karşıt kişilikler yoluyla, ahlaksal açıdan yaklaşan yazarımız, ilk romanlarında Batı-Doğu bileşimini de, bu iki tür insanın olumlu yanlarının bir tek adamda toplanması olarak görür. Örneğin *Şimşek*'de Sacid ile Müfid'in olumlu ve olumsuz yönlerini kavrayan Ali'ye göre mükemmel insan bunların bazı özelliklerini kendinde toplayan insandır:

> Bu dünyada mutlaka bir "kâmil insan" enmuzecine ihtiyaç varsa, bence bu, ihtirasla feragatın en son derecelerini taşıyan bir "şarklı-garplı ruhu" olabilir. (s.176)

Göstermeye çalışacağım gibi, Peyami Safa'nın romanları, başlangıçtaki kişilikler yolu ile somutlaştırdığı bu Batı-Doğu karşıtlığını daha soyut düzeyde açıklayabilme doğrultusunda gelişir.

Peyami Safa'nın çizdiği karşıt karakterlerde ayrı dünya görüşlerinin yattığını söylemeye gerek yok. Öyleyse son kertede nasıl bir değerler karşıtlığı ile yüz yüzeyiz? Batılı tipin savunduğu başlıca değerler, yazarımıza göre Batı uygar lığına özgü değerler: Para, maddi başarı ve hazza dayanan bir ahlak anlayışı; Doğulununkiler ise Türk-İslâm uygarlığından gelen manevi değerler ve dine dayalı bir ahlak anlayışı. Şimdi bir adım daha ileri giderek altta yatan temel karşıtlığı saptamak istersek, bunu madde ve ruh kavramlarına indirgeyebiliriz kuşkusuz. Zaten dikkat edersek, görürüz ki Batılı adamın özellikleri beden ve madde ile, Doğulununkiler ise ruh ya da kalp ile ilgili. *Şimşek*'de Sacid'in Pervin'e söylediği şu sözler yalnız kendisinin değil, bütün Batılılaşmışların hayat felsefesini özetler: "Bir şey bil: Kalb yoktur. Bir şey daha bil: Herkes kendi için yaşar" (s.107). Bunlar için yaşamak, bedensel yaşamaktır. Bedenin görünüşü, bedenin rahatı, bedenin hazları bu insanların amaçlarını belirler. Onun için Batılı tipin kadından beklediği de birkaç saniyelik zevktir. Ne sever ne de kıskanır, ama şık giyimi, serbest davranışları ve atılgan kişiliği ile kadınlar için çekicidir ve kolay avlar onları.

Doğulu ise ruhdur, kalbdir. Budur kadınları çeken de. Mebrure'ye göre Fahri "tertemiz saf bir ruh"dur; Vedia'ya göre de Orhan "ciddi bir ruh". Onda "ruhun aristokrasisi"ni bulur Vedia. Müfid'de de "kalbin kuvveti var" Pervin'in deyimi ile. Şinasi'ye gelince, onun da meziyeti "büyük bir rikkatli kalbi" olması. Doğulunun aradığı hazlar da bedenin değil ruhun hazları olduğu için aşka bir beden işi olarak bakmaz. "Müfid (...)

aşkında eflâtunîdir"; Orhan da "aşkların en romantik cinsiyle" sevdiğini söyler.

Romanlarda Batılı tipin başarılarına karşın aşağılanmasının nedeni de, bu başarıların madde dünyasında olduğu için aldatıcı ve değersiz sayılmalarıdır. *Fatih-Harbiye*'de Neriman'ın babası Osmanlı aydını Faiz Bey, Doğu'yu tembel ve uyuşuk bir kediye, Batı'yı da çalışkan ve uyanık bir köpeğe benzeten kızına şu cevabı verir:

> Kimi adam vardır ki sabahtan akşama kadar oturur ve düşünür. Onun bir hazine-i efkârı vardır, yani fikir cihetinden zengindir; kimi adam da vardır ki sabahtan akşama kadar ayaküstü çalışır, mesela bir rençber, fakat yaptığı iş dört tuğlayı üst üste koymaktan ibarettir. Evvelki insan tembel görünür velakin çalışkandır; diğer insan çalışkan görünür, velakin yaptığı iş sudandır. Zira birisi maneviyat ile, zihin gayretiyle yapılan iştir; öbürü vücut ile bedenle yapılan iştir. Maneviyat daima daha alîdir, vücut sefildir. Yapılan işlerin farkı da bundandır.[2]

Bundan ötürü Batılının üstünlüğü, kudreti, madde ve beden dünyasındadır; maddi değerlere, bedensel zevklere kavuşmasını bilir, ama amacına ulaşmak için ruhu, kalbi ve ahlak kurallarını yadsır. Peyami Safa Batı-Doğu karşıtlığını madde ve ruh karşıtlığı şeklinde gördüğü için, tiplerin bu yönlerini belirtmek üzere, kahramanlarının özellikle aşk, para ve yurt sorunları karşısındaki tutumlarını ortaya koymaya yarayacak olaylar düzenler. Kadın kahramanlarına gelince, bu konuda rahatsızdır. Romanın yapısında onlara verdiği yeri ve

karşılaştığı güçlüğü çözümleme yolunu incelersek ideolojik bakımdan ilginç noktalar saptarız.

Peyami Safa'nın romanlarındaki genç kız, Batılılaşmış zengin bir aileden, genellikle Fransızca ya da İngilizce bilen uyanık bir kızdır. *Sözde Kızlar*'da Müberra İzmirli zengin bir tüccarın kızıdır, kolejde okumuştur, piyano çalar; *Mahşer*'deki Muazzez yine zengin bir ailenin kızıdır, alafranga bir evde büyümüştür, dil bilir; *Biz İnsanlar*'da Vedia zengin bir ailenin kızıdır, dil bilir, kültüre önem verir, piyano çalar. Yalnız *Fatih-Harbiye*'deki Neriman, İstanbul tarafında, eski bir evde para sıkıntısı içinde yaşayan alaturka bir ailenin kızıdır, piyano değil ud çalar. Bununla birlikte onun da Şişli'de oturan akrabaları vardır ve onlar yoluyla modern hayatı tanımış, etkisi altında kalmıştır. Bu genç kızlar içinde yetiştikleri ve yaşadıkları Batı taklitçisi yozlaşmış çevreye rağmen ahlakça çürümüş değillerdir. Ne var ki Batı modeli erkek ile Doğu modeli erkek arasında, kararsızlık içinde sallanmaktadırlar.

Yazar romanlarına kahraman olarak az çok Batı terbiyesi ve kültürü almış bu kızlardan başkasını seçmez. Kaç göçü bırakmamış, kapalı, eski tarz ailelerin cahil kızlarını ilginç bulmaz. Onun gözünde sevilmeye ve evlenmeye değer kızlar, Batılılaşmış çevrede büyümüş kızlar olduğu için romanlarındaki fakir genç aydın hep böyle bir kıza âşık olur. Böylece bir çıkmaza düşer Peyami Safa. Hem Batılılaşmış yoz ailelere karşıdır, hem de yalnız o çevrenin kızlarına değer verir, yalnız onları layık görür dürüst, ülkücü kahramanlarına. Bu ikilemden kurtulmak için ilginç bir çözüm bulmuş. O da şu:

Kızlar ana babalarını kaybetmiş ve alafranga akrabalarının yanında büyümüş ya da onlara sığınmışlardır. Kokuşmuş ailenin gerçek kızı değildirler. Müberra'nın annesi ölmüştür, babasının ise yaşayıp yaşamadığı belli değildir ve Müberra İstanbul'a gelip Şişli'deki ahlaksız akrabalarının yanına sığınmak zorunda kalmıştır. Muazzez öksüzdür ve savaş zengini, para için her şeyi yapan alafranga akrabalarının yanında yaşamaktadır. Vedia da öksüzdür, onu da, Avrupalılara hayran, Türklere düşman yengesi almıştır yanına. Yazar böylece kızı hem açık fikirli, zarif ve az çok kültürlü yapmak hem de bozuk çevresinden ayrı tutmak olanağını bulur. Kız, o çevrenin ahlak anlayışını paylaşmaz, onlar gibi yurt sevgisinden yoksun değildir ve bilir onların ne mal olduklarını. Bununla birlikte Batı uygarlığının bazı göz kamaştırıcı değerlerine kapılmaktan da kendini alamaz. Bu yüzden Peyami Safa'nın bu kızlara karşı tutumunda da birbirine karşıt iki eğilim sezeriz. Hem çekici ve ilginç bulur hem de aşağılar ve hor görür onları.

İki tip erkeğin, başka bir deyişle, iki değerler sisteminin arasında kalan bu kızların da yapacakları tercih, temelde, yine madde ile ruh arasındadır ve Batı uygarlığına, konforlu "asrî" hayata ve özellikle Batı modeli adama karşı duydukları zaafa yazar fena halde öfkelenir, onları yüzeysellikle, hatta bilinçsizlikle suçlar. *Fatih-Harbiye*'de yazar adına konuşan Ferit kadınlarımızın uygarlığı bir kültür sorunu olarak anlayamadıklarından, görünüşe kapılmalarından yakınır: "Kadınlar medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur" (s.114); "Fakat bizim kadınlarımız, şuursuz olarak beriki kültürü

seviyorlar ve onlarda şuurlu bir hale gelen bugünlük yalnız şeklin estetiğidir" (s.116). Kadınlarımızın gözle gördüğü, şeklin, yani göze görünen maddenin güzelliği. Ne yazık ki görünmeyenin, ruhun, kalbin güzelliğini anlayamıyorlar kolay kolay. Müberra'nın Behiç ile evlenmek niyetinde olduğunu öğrenen Fahri'nin, "bu genç kız da, nihayet, Havva'nın o ihtiraslı çocuklarından biridir ki yüz büyük kalbe bir Amerikan otomobilini tercih eder"[3] sözlerinde, Peyami Safa'nın bu kızlara olan kendi öfkesi sezilir. Buna benzer suçlamalara bütün romanlarında rastlarız.

Kızlara cazip gelen yalnız otomobil gibi şeyler mi? Onları Batılıya çeken asıl onun görünüşü, fizik yönüdür. *Biz İnsanlar*'da Necati, Vedia'yı değerlendirirken, "Avrupa şekillerine zaaf duyar. Belki Rüştü'ye bağlılığı ondandır" der (s.295). Öyledir ki; Rüştü'ye olan bağlılığının onun görünüşü ile ilgili olduğunu Vedia'nın kendisi de söyler sık sık. Örneğin şunları yazar günlüğüne: "Rüştü'ye baktığım zaman, Orhan'ı dinlediğim zaman zevk alıyorum" (s.356).

Doğulu erkek manevi değerler vaat eder, "aşkında eflâtunîdir". Batılı erkek ise kızların cinsel isteklerine seslenir. *Sözde Kızlar*'ın iffetli Müberra'sı bile yalancı, ahlaksız, ama "garip hareketleriyle müphem zevkler vaadeden" Behiç'e, zayıf bir anında teslim olabileceğini itiraf eder (s.72). Fahri'nin hayali ise "genç kıza et râşesi" vermez; ruhu doyurucu bir bağlılık onun verebildiği. "Amma neye yarar?" diye düşünür Muazzez, "bütün bu yaşamak gürültüleri içinde ruhun vazifesi o kadar azalıyor ki" (s.160). Orhan'ın ruhunu, kafasını beğenen Vedia,

fiziksel bakımdan ona bir eğilim duymaz. Şu satırları okuruz günlüğünde:

> Demin [Orhan] beni sahilde kucakladı. Bu üçüncü. Daha az vahşiydim. Alışıyorum. Başımı göğsüne koyduğum zaman Rüştü'yü düşündüm. Ah bu mukayeseler. Ne çıkıyor bunlardan? Aptallık. Her adamda başka bir adamı aratacak eksiklikler yok mu?[4]

Birçok okuru şaşırtabilecek olan, Batı modeli adam için bu cinsel tercih, Peyami Safa'da adeta bir saplantı halindedir. Kızın onunla sevişmesi, Havva'nın şeytana uyması gibi, felaketlerle sonuçlanır hep. Zaten Peyami Safa'nın roman dünyasında "kötü" ile "iyi"nin ölçüsü madde-ruh ayrımında yatar. Başka bir deyişle, "suç", maddeye yönelmek şeklinde belirir ve bundan ötürü, kızın madde ile ruh arasında kararsızlığı bir çeşit suçtur; sürerse cezalandırılır. Kız kahramanın sonunda doğru seçimi yaptığı *Sözde Kızlar, Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* mutlu biterken, Pervin ile Vedia'nın bir türlü karar verememeleri yüzünden *Şimşek* ve *Biz İnsanlar* ölüm ve acıyla son bulur. *Şimşek*'te Müfid ölürken Sacid'i de öldürür; Pervin'i yarı deli bir kadın olarak bırakırız. *Biz İnsanlar*'da Bahri intihar eder, Orhan ölür Vedia da yıkılır. Cezasız kalmaz suç. Ama gerçekte kadının kararsızlığı toplumdaki değer kargaşasının da ürünüdür, çünkü Peyami Safa'ya göre kadın, aklı ile değil, içgüdüleri ile davranan bir yaratık olduğu için "memleket sallandıkça kadın kalbi bu zikzaktan kurtulamaz" (*Biz İnsanlar*, s.313). Bundan ötürü olacak, kurtulabilenler de sadece kendi değerlendirmeleri ile değil daha çok bir tesadüfün yardımı ile kurtulurlar. Müberra ki içlerinde en olumlusudur o bile züppe

Behiç'e aldanarak onunla evlenmeye karar vermişken, son dakikada, Behiç'in daha önceki kurbanı Belma'nın adam hakkında korkunç bazı gerçekleri açıklayıp intihar etmesi üzerine aklını başına toplar. *Fatih-Harbiye*'deki Neriman da alafranga Macit yüzünden nişanlısı Şinasi'den ayrılmak üzereyken, kendisininkine benzer durumdaki bir Rus kızının, yaptığı yanlış seçim sonucu nasıl pişman olarak intihar ettiğini tesadüfen öğrenir ve Şinasi'ye döner.

Tanzimat'tan bu yana yazarlarımız kadın konusunda kendi dönemlerindeki görüşleri aşmış ve yerleşmiş bazı inançları, âdetleri yıkmaya çalışmışlardı. Peyami Safa ise kadının toplumdaki yeri, görevi ve hakları konusunda tutucudur:

> Kadının ebediyeti zekâsında değil, rahmindedir. Yeni kadın yaratıcılığın merkezini şaşırmıştır (...) Pirandelli mütercimi olarak değil, bir çocuk anası olarak ebedîleşebilirsin (...) Mütearifelere karşı isyanımızı bir orijinalite sanıyoruz; bu senin ve sizin kabahatinizden ziyade, tesiri altında kaldığımız Avrupa fikriyatının züppeliğine ait bir şaş kınlıktır (...) Onun için sana derim ki, saadetin ve idealin ve her şeyin karnındadır.[5]

Yazarın Vildan'a söylediklerinden olsun, bütün romanlarından olsun çıkan sonuç şu: Kadın erkekten aşağıdır; onun yeri evidir, görevi de ana ve iyi bir eş olmak. Peyami Safa'nın kültürlü kızları beğenmesine bakarak bu konuda Osmanlı-İslâm düşüncesinden fazla ayrıldığını sanmayalım. Yazarımız kadının okumuş olmasını, onun doğal bir hakkı saydığı için istemez; erkeği düşünerek, erkeğin kadında aradığı

doyurucu, güzel bir nitelik olarak ister. Hiçbir romanında kadın kahraman geçimi için çalışmaz, eğitiminden bu yolda yararlanmaz; evliyse kocasının eline bakar, bağımlıdır ona. Kadının erkeğe karşı bağımsız olabilmesinin ilk koşulu ekonomik özgürlüğünü elde etmesi olduğu için Peyami Safa açıkça karşı çıkar buna. Yukarıda işaret ettiğim aile ilişkileri bu bakımdan da yazarın istediği durumu sağlar. Muazzez ve Vedia gibi öksüz kızlar zengin akrabalarına sığınmış oldukları için kendilerine ait ne paraları vardır ne servetleri. Doğulu tip ile evlenmesini istemeyen ailelerini, ellerinde bir tek bavulla bırakıp gideceklerdir sevdikleri adama. *Biz İnsanlar*'da Vedia'nın Orhan'la evlenmeye bir türlü karar verememesinin bir nedeni de, yengesinin isteğine karşı çıkarak evlendiği takdirde geçimi için Orhan'ın eline bakmak zorunda kalacağıdır. Çalışmayan, güvencesi olmayan bir kızın evliliğini esaret olarak görür Vedia. Ama yazar, bu konuda çok duyarlı olan kızı bir süre sonra yola getirir. Vedia bu kez şu satırları yazar günlüğüne:

> Acaba en akıllıca aşk bu bağları sevmek midir? Evet Vedia. Bu bağları sevmek. Bu bağları çoğaltmak ve ruhu kıskıvrak bağlamak. Yanıldın çok. Hürriyetin için çalışmak istiyorsun. Yanılıyorsun. Bağlan, bağlanacaksın. (...) Kendini bırak. Bak ne güzel. Hem evin içinde vazifelerin olmayacak mı, çalışmayacak mısın? Annen bu vazifeleri yapmasaydı, sen dünyada olmazdın. Hayat güzelse aile de güzel. (s.367-368)

Peyami Safa kız kahramanlarının aile durumlarını belirttiğim şekilde çözümlemekle hem onların açık fikirli, kültürlü olmalarını sağlıyor, hem de içinde bulundukları kokuşmuş aile

ve çevreden ayrı kalmalarını. Parasızlık nedeni ile kocalarına bağımlılıkları da cabası. Bir taşla üç kuş. O zamanki Türkiye'nin toplumsal koşulları içinde, böyle kızlar yalnız Batılılaşmış ailelerde yetiştiği için bulabildiği en iyi çözüm bu, ama gönlü ister ki genç kız hem açık fikirli, kültürlü hem de kapalı bir aileden olsun.

> Eski ailelerin büyük bir kusurları vardı: Kapalı olmak; eski ailelerin büyük bir meziyetleri vardı: Gene kapalı olmak. Bu kapalılık onların zihinlerini kapamak suretiyle bir kusur, fakat seciyelerini muhafaza ettirmek suretiyle bir meziyet oluyordu. Yeni ailelerin de büyük bir meziyetleri var: Açık olmak; büyük bir kusurları da var: Gene açık olmak. Bu açıklık onların zihinlerini açmak suretiyle birer meziyet, fakat seciyelerini bozmak suretiyle birer kusur oluyor. O halde bugün için mükemmel bir zevcenin vasıflarını tayin etmek kolaylaşıyor: Eski ailelerin kapalı ahlaki terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerini haiz bir genç kız. (*Bir Tereddüdün Romanı*, s.47-48)

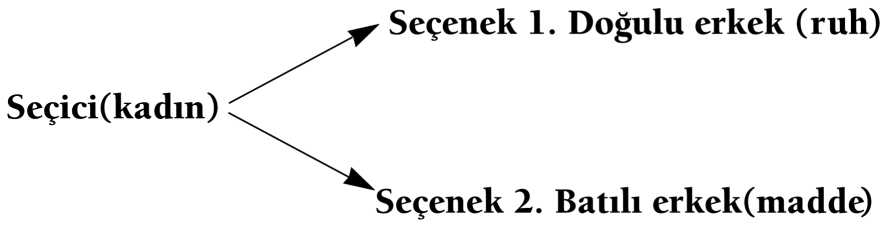
Sözünü ettiğim şemanın, Peyami Safa'nın ard arda yazdığı romanlarda tekrar edilmesinin ve yazarın kadın kahramanına karşı hem zaaf hem de büyük bir hınç duymasının bir nedeni olsa gerek. Bu sorunu çözecek anahtarı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda bulabileceğimizi sanıyorum. Herkesin de bildiği gibi *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* otobiyografik bir romandır, kahramanı da kemik veremine yakalanmış on dört-on beş yaşlarında, ama yaşına göre olgun bir genç çocuktur. Peyami

Safa'nın iyi bir romancı olabileceğini kanıtlayan bu yapıtın eleştirisini yapacak değilim. Gerçi romanın akılda kalan güçlü kısımları yazarın hastalığını ve hastahaneyi anlattığı bölümleridir; ama bizi ilgilendiren bu otobiyografik romanda rastladığımız aşk tema'sındaki üçlü ilişki. Romanın adı verilmeyen fakir, genç kahramanı, akrabası, Fransızlara hayran bir paşanın Erenköyü'ndeki köşkünde sık sık misafir kalır. Paşa'nın kızı Nüzhet ile aralarında bir aşk ilişkisi yeşermeye başlar. Ne var ki kız, ona umut verdiği halde Doktor Ragıp ile evlenerek Berlin'e gider. Kişiler ve durum öteki romanlarındakinin aynı. Nüzhet Batı terbiyesi ile büyümüş, piyano çalan bir genç kız. Karşısında iki erkek var. Biri, Türkiye'de Batı etkisine isyan eden, fizik yönden zayıf, fakir bir genç; öteki, başarılı, zengin, zarif, "amelî ve harici" bir zekâya sahip, ama "basit bir insan" (s.86, 93). Paşa gibi "kozmopolit fikirleri" var ve düşünceleri, okuduğu yabancı okulun etkileriyle biçimlenmiş. Ayrıca, Peyami Safa aşktaki ilk rakibinin Batı kişiliğini kendisi açıklar, şu cümleyle: "Ecnebi mekteplerini işgal suretiyle manevi kapitülasyonları kaldırdığı için hükümeti beğeniyordum. Bu mekteplerin benim aşkımda rol oynayacak kadar ileri gideceklerini evvelden tahmin edemediğim halde."[6]

İnanıyorum ki Peyami Safa'nın çok genç yaşında başından geçmiş ve anlaşılan üzerinde derin izler bırakmış olan bu aşk olayı, sonradan romanlarının kişilerini ve bunların arasındaki ilişkiler yapısını belirleyici bir rol oynamış. Batı-Doğu sorununu romana sokmak istediğinde, bir kızla iki erkeğin aşk öyküsünde Batı ile Doğu'yu karşılaştırmış ve böylece sözünü ettiğimiz

ilişkiler yapısına ideolojik bir nitelik kazandırmıştır. Batılı erkekler Ragıp'ın geliştirilmiş çeşitlemeleridir. Kadın kahramanların kişiliği de Nüzhet'den belirgin izler taşır ve yazar; Batı yaşayış biçimine, Batı modeli adama duydukları zaaftan ötürü onları hınçla aşağılamaktan kendini alamaz. En iyi anlattığı iki duygunun kıskançlık ve şüphe olmasının nedenlerini de acaba buna bağlayamaz mıyız? Ama maksadım işi psikanalize dökmek değil, yapıyı açıklamak.

Şimdi Peyami Safa'nın ideolojisinin somutlaştığı roman yapısını şu basit şema ile gösterebiliriz:



Romanlardaki olaylar ne şekilde gelişirse gelişsin, kadınla iki erkeğin işlevleri değişmez. Kadının yapısal açıdan işlevi seçiciliktir, tematik bakımdan ise, o dönemde, Türk toplumunun, iki uygarlığın değerleri arasındaki bocalayışını yansıtmak ve alafranga hayata özenmenin genç kızlarımız için nasıl bir tehlike yarattığını göstermektir. Temelde madde-ruh karşıtlığını temsil eden iki erkeğin yapısal açıdan işlevi seçenek olmaktır. Kadının seçicilik işlevi, romandaki durum değişikliğini meydana getirmek görevini de ona yükler. Romanın başlangıç durumu, kadının iki seçenek karşısında bulunmasıdır ve durumun değişmesi kadının kararına bağlıdır.

Peyami Safa'nın geliştirdiği ideolojide karşıtlığın madde ve ruha indirgenebileceğini söyledik. İncelediğimiz romanlar grubunun sonuncusu olan *Biz İnsanlar*'da yazarın tutu mu bu doğrultuda gelişerek tam bir açıklık kazanır ve Batı-Doğu çatışması materyalizm-idealizm çatışmasına kayar. Düşüncesinde, karşıtlığın bir felsefe sorunu biçiminde belirginleşmesi uzun yıllar almıştır. Bundan ötürü *Biz İnsanlar*'da bu konudaki düşüncelerin açıkça ve rahatça tartışılabilmesi için, artık yetersiz kalan eşki şemaya bir ek yapılır ve ideolojik yapı yeni bir boyut kazanır. Peyami Safa'nın seçici durumundaki kızları, iki tip erkek karşısında bu işlevi yüklenebilirler, ama iki felsefe okulu karşısında seçicilik görevini yüklenebilecek yetenekten yoksundurlar. Bunun için ikinci bir seçiciye gereksinme doğar ve *Biz İnsanlar*'da Orhan'a verilir bu görev. Bu durumda Orhan'ın işlevi yalnızca seçenek olmak değil, aynı zamanda iki felsefi görüş arasında seçici olmaktır. İlk önceleri, biraz da yobaz babasına karşı tepki olarak, materyalizme eğilim duyarsa da sonradan anlar hatasını. Orhan'ın materyalizmden idealizme geçmesi, kızların Batı tipi adamdan vazgeçip ötekini seçmelerinin başka bir düzeydeki paralelidir.

Peyami Safa, esası materyalizmdir diyerek özellikle Marksizmi hedef alır kendine ve Süleyman adlı bir Marksist koyar romana. "Dâva bedenle, madde ile başlar" diyen Süleyman (s.120), sınıf kavgasından, tarihi materyalizmden söz edince, yazar adına konuşan Necati tarihi materyalizmi çürütüverir. Ne var ki Peyami Safa tarihi materyalizm deyimindeki "materyalizm" kavramını, bedensel zevklerin,

kişisel çıkarların, paranın insanlar için en önemli değerler olduğunu öne süren bir öğretinin de adı olan “materyalizm” ile aynı şey sanır. Necati, çürütmek istediği tarihi materyalizmi, öbür anlamdaki materyalizm ile karıştırarak şöyle konuşur:

> Diyeceksin ki her şeyin başı iktisadidir. Yani davayı işkembenin kaba iştihalarına irca edeceksin, sevki tabiîlere, menfaat lere irca edeceksin. (...) İnsanın insanlığı hayvanlığından daha mı azdır? Kafası işkembesinden daha mı sefildir? (s.134)

Biliyoruz ki bir zamanlar, materyalizmin farklı anlamlarını birbirine karıştırarak Marx’ı, insanı hayvanlaştıran bir düşünür olarak tanıtmak isteyenler çıkmıştır. Ama yirminci yüzyılın ortalarında, Peyami Safa’nın yaptığı gibi (çünkü bu iddiasını ölümüne kadar sürdürmüştür) bu türküyü söyleyerek Marx’a hücum edilmez. Bugün Karl R. Popper gibi, Marksizm’i çürütmeye çalışan bir filozof bile Peyami Safa gibiler için şunları söyler:

> Marx’ın maddeciliği hakkında yalan yanlış birçok şey söylenmiştir. Marx’ın insan hayatının “aşağı” ya da “maddî” yönleri dışında hiçbir şey tanımadığı yolunda sık sık ileri sürülen iddia da özellikle gülünç bir yanlışı aksettirmektedir. (Reaksiyonerlerin özgürlüğünü savunanlara attıkları en eski çamurlardan birinin, Herakleitos’un onların “hayvanlar gibi midelerini doldurduklarını” öne süren sözlerinin bir tekrarıdır bu.)[7]

Gerçi *Biz İnsanlar*’ın, yan karakterlerin zenginliği açısından, teknik ve anlatım bakımından, yazarın daha önceki

romanlarına üstün olduğuna şüphe yok. Ama Necati'nin materyalizm konusundaki bilgisizliği, romanı düşün düzeyinde ciddiye alınamayacak kadar ilkelleştiriyor. Daha da önemlisi Orhan'ın durumu. Bu genç milliyetçi öğretmen zaman zaman kendisiyle hesaplaşır, davranışlarının nedenlerini inceler, materyalizmi, Marksist felsefeyi değerlendirir. Bir gün şöyle düşünür örneğin: Sosyalist düzende herkes emeği ile yaşar kimse kimseye borçlu hissetmez kendini. Ne güzel! "Minneti ortadan kaldıran bir cemiyet nizamı kadar insanın haysiyetini anlamış bir nizam olabilir mi?" diyen Orhan (s.143) biraz düşününce yanıldığını anlar. Çünkü böyle bir düzende de insanın başkalarının yardımına, tesellisine muhtaç olduğu anları olmayacak mı? O zaman kendisini teselli edene minnet duyacaktır. O halde sosyalizm de minneti ortadan kaldıramaz.

Romanın sonuna geldiğimizde Orhan materyalizme inanmakla hata etmiş olduğunu keşfeder, çünkü Vedia'yı sevmiştir. "Ben hayatıma şöyle bir bakıyorum. Ne olmuştu? Ne düşündümse aksi. Hayatımın her anı fikirlerimi tekzip etti. Üç seneden beri aşkların en romantik cinsiyle seviyorum" (s.387). Vedia'yı romantik bir aşkla sevmiş olması materyalizmin ve dolayısıyla Marksizm'in yanlışlığının kanıtı sayılır. Hasta olan Vedia'nın ölebileceğini düşününce insanlar arasında eşitsizlik olmadığını da keşfeder Orhan. "Süleyman'a da bir zamanlar kanar gibi oldum. (...) En büyük meselenin müsavatsızlıkta olduğuna inandığım anlar oldu. Hangi müsavatsızlık? Ölüm karşısında hepimiz biriz" (s.387). Madem ki ölüm karşısında hepimiz biriz, o halde Marksizm'in eşitsizlik iddiası da saçma.

Unutmayalım ki bu mantığı yürüten Orhan, yüzeysel Batılı Rüştü'nün karşısında derin ve iyi düşünen bir genç olarak sunuluyor bize. Vedia bu iki erkek arasında bocalarken, birinin görünüşüne, zarafetine, ötekinin ruhuna, kafasına değer verir. Kararsızlığının okur tarafından ciddiye alınması için de Orhan'ın yüklendiği işlevi yerine getirebilmesi gerek. Oysa yazarın, materyalizmi çürütmek amacı ile Orhan'a söylettiklerine bakınca, okur, bu adamın düşünme yeteneğinden ötürü nasıl olup da beğenildiğine şaşmaz mı?

1 *Şimşek*, 3. baskı, Ötüken Yayınevi, 1972, s.61.
2 *Fatih-Harbiye*, 3. baskı, Ötüken Yayınevi, 1973, s.47.
3 *Sözde Kızlar*, 6. baskı, Ötüken Yayınevi, 1973, s.164.
4 *Biz İnsanlar*, 2. baskı, Ötüken Yayınevi, 1972, s.355.
5 *Bir Tereddüdün Romanı*, 3. baskı, Ötüken Yayınevi, 1975, s.177.
6 *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 6. baskı, İnkılap Yayınevi, 1958, s.100-101.
7 K. R. Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları*, çeviren: Harun Rızatepe, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, 1968, cilt II, s.106.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MATMAZEL NORALİYA'NIN KOLTUĞU

Peyami Safa, sanatının teknik sorunlarıyla çok ilgilenmiş romancılarımızdan biridir. Özellikle *Bir Tereddüdün Romanı*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* anlatım tekniğine özen gösterdiği yapıtlarıdır. Bu bölümde *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'na daha çok, anlatım tekniğiyle içerik arasındaki ilişki açısından bakmak istiyorum.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu da *Sinekli Bakkal* gibi mistik bir dünya görüşünün savunulduğu bir romandır, ama Adıvar klasik roman tekniğini kullanırken Peyami Safa 19. yüzyılın sonlarında beliren yeni bir roman tekniğiyle yazar. Büyük ölçüde Henry James'den kaynaklanan bu roman anlayışında anlatım tekniğinin, bakış açısının önemi büyüktür, çünkü modern diyebileceğimiz romancılara göre eski tür geleneksel romanla yeni roman arasındaki önemli fark, birinin "anlatma" yöntemine, ötekinin ise "gösterme" yöntemine ağırlık vermesidir. "Gösterme" yönteminde yazar, anlatıcı olarak ortadan silinmeye yüz tutacak ve böylelikle roman hem daha gerçekçi olacak hem de bir canlılık kazanacaktır.

Joseph Warren Beach, İngiliz romanına başlangıcından bugüne kadar kuşbakışı bir göz atacak olursak dikkatimizi en çok çekecek şeyin, anlatıcının gittikçe ortadan silinmesi olacağını söylemişti.[1] Öyle sanıyorum ki bu söz yalnız İngiliz romanı için değil, genellikle roman türü için de doğrudur. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* bu bakımdan önemli, çünkü

anlatıcı olarak yazara en az yer veren bu teknik, Türkiye'de ilk kez bu romanda denenmiştir.

Oyun yazarı için anlatım sorunu bir bakıma çözümlenmiştir. Birtakım insanlar sahnede, az çok hayatta olduğu gibi hareket eder, konuşur ve böylece öyküyü oynarlar. Yazar anlatmak için bizimle öykü arasına girmez, daha doğrusu girmek zorunda değildir. Roman yazarı ise anlatmak yoluna gidecektir ister istemez. Gerçi bazen sahne tekniğini kullanır, yani kişileri aralarında konuşturur ama bunu sürdüremez; sürdürürse oyun yazmış olur. İşte yazarın bu anlatıcı durumda oluşu, yapıtla okur arasına girerek kendini az ya da çok belli etmesini zorunlu kılar. Fakat roman tekniği ilerledikçe yazarın kendini silmesi için türlü çareler düşünülmüş ve zamanla, anlatım en aza indirilmiştir.[2]

Modern roman çağına gelmeden önce, yazar romanında kendisini belli etmekten kaçınmazdı. Tersine ikide birde ortaya atılır, okura seslenir, kendi düşüncelerini açıklar, kişileri yargılardı.

Denebilir ki bu çeşit romanlarda yazar kendini iki bakımdan ortaya koymaktadır. Birincisi teknik bakımdan, anlatıcı olarak, ikincisi kendi görüşlerini ve düşüncelerini bildirmek suretiyle. Öyleyse yazarın romanda silinmesi de iki anlama gelebilir. 1) Öykü ile okur arasına anlatıcı olarak girmemek için yazarın ortadan silinmesi, kendini gizlemesi ve daha çok bir oyun yazarı tekniğine yönelmesi. 2) Yazarın tarafsız kalması, belli bir görüşü savunmaması, kişileri yargılamaması. Tabii yazar iki anlamda da romanda silinmek isteyebileceği gibi bunlardan yalnız birini amaçlayabilir. Tarafsız kalır da yine anlatıcı olarak

romandan silinmeyebilir ya da anlatıcı olarak kaybolmaya çalışırken taraf tutabilir, bir tez güdebilir, propagandaya girişebilir.

Yazarın romanda kendi varlığını duyurması için, kişileri yargılaması, kendi görüşlerini bildirmesi ya da dönüp okura seslenmesi şart değildir. Romancı bundan sakınsa da yine birçok şekillerde kendini belli eder eserinde. Bunlardan birisi her şeyi görmek ve bilmek yeteneğine sahip oluşudur. Çünkü, yazar, tüm kişilerin kafasının içini okumak, duygularını şaşmaz bir kesinlikle bilmek, en gizli isteklerinden haberli olmak gibi yaşamda kimseye nasip olmayan Tanrısal bir bilgiyle donatılmıştır. Hemen hemen hangi romanı açarsak açalım, ne bizim ne de romandaki kişilerin bilemeyeceği şeyleri yazarın büyük bir güvenle anlattığını görürüz. *Sinekli Bakkal*'da Sabiha Hanım ile oğlu Hilmi konuşuyor:

> Sabiha Hanım içini çekti. Oğlunun kolunu okşadı:
>
> - Niçin babanın zıddına basıyorsun evlâdım? Seni hiç incitmemiş bir baba, bir gün bir fiske vurmadı, bir dediğin iki olmuyor...
>
> - Keşke babam her gün dayak atan soyundan olsa... fakat babamdan utanıyorum, anne, anlamıyor musun, utanıyorum. Kanlı katil bir padişahın zulüm âleti. Düşündükçe yere geçiyorum.
>
> Sabiha Hanım içinden:
>
> 'Galatasaray'dan birinci çıktı, neye yarar, hâlâ maliyede küçük bir kâtip. Aylığı terzisine bile yetişmiyor. Babasını

> beyenmiyorsa parasını neden sarfediyor?' dedi. Fakat Hilmi'ye bir şey söylemedi. ...
>
> Hilmi içinden: 'Annemin bütün derdi başına dalkavuk toplamak, elmas satın almak, parayı sokağa atmak... Babam gibi zalimleri bu kadınların çılgın israfı yaratıyor,' dedi; fakat o da bu düşüncesini anasından sakladı.[3]

Sabiha Hanım'la Hilmi'nin içinden geçenleri biz konuşmalarından çıkaramayız ama yazar araya giriyor ve kulağımıza fısıldıyor. Yazarın böyle bir yerde hazır ve nazır oluşu, her şeyi bilişi, romanda, ister istemez gerçek yaşamdakinden farklı bir durum yaratır. Eğer okurun kendini gerçeklikle karşı karşıya sanması gerekiyorsa (gerekir demiyorum), kendini öyküye kaptıracak ve içinde yaşayacaksa, yazarın anlatıcı olarak ortalarda fazla dolaşmaması iyi olur. Kendi adına birinci kişi ağzından parçalar sokuşturmaktan vazgeçmekle yetinmeyecek, anlatıcılık rolünü elinden geldiğince kısacak, öykünün kendi kendini anlatmasını sağlayacak. Sabiha Hanım'ın ve oğlunun düşüncelerini anlatıcıdan öğrenemeyeceğiz; yazar bunları bildirmek için başka yollar arayacak.

Romanda yazarın varlığını duyuran bir şey de "özetleme"dir. *Sinekli Bakkal*'ın başında, Tevfik ve Emine'nin sevişip evlenmeleri, sonra boşanmaları ve Rabia'nın on bir yaşına kadar olan çocukluğu, yaşadığı mahalle, hepsi ilk on beş sayfada özetlenerek anlatılır. Bu yönden ister istemez anlatıcının varlığını belli eder, zira geçmişe ait bu olayları bize anlatıcının kendi aktarır.

Demek ki yazar ortadan silinecekse, romandaki bütün kişilerin düşüncelerini, duygularını, isteklerini sınırsız bir şekilde bilme yeteneğinden vazgeçerek, istediği zaman kişilerden birinin açısından, istediği zaman kendi açısından bakmak gibi keyfî bir tutumu terkedecek; kişilerin görünüşünü, evleri, sokakları vb. betimlerken kendi gözlerini değil kişilerin gözlerini kullanacak; özetlemelerden kaçınacak; inandırıcı olmak için, yaşamdakine aykırı düşmeyecek tutarlı bir bakış açısına bağlı kalacak. Bunun en kolay yolu romandaki kişilerden birine anlattırmaktır öyküyü. Üçüncü kişi ağzından değil de birinci kişi ağzından yazılınca iş kökünden çözülmüş sayılır. Olup bitenler romanın içindeki kişilerden biri tarafından anlatılınca yazarın araya girmesine gerek kalmaz tabii. Anlatım var olmasına yine vardır ama romanın içinden yapıldığı için daha inandırıcıdır, çünkü yazar artık her şeyi bilen, gören ve anlatıcı rolünden sıyrıldığından durum yaşamdakine daha yakındır. Romanın öyküyü anlatan kişisi (bir, iki ya da daha çok olabilir) ancak kendi görebildiklerini, duyabildiklerini aktarabilir ve nihayet bunları kendi açısından yorumlayabilir.

Bu teknik gerçi anlatıcı-yazarı ortadan kaldırır, ama romanı “gösterme” yöntemine götürmeyebilir. Modern romanda yazarın ortadan kalkmasının bir amacı öyküyü göstermek, dolaysız bir şekilde sunmak içindir. Birinci kişi ağzından yazmakla bu amaç sağlanabilir mi? Bu teknikle yazılan romanların, anlatıcının mesafesine göre de çeşitlere ayrılabileceğini unutmamalıyız. En basitinden, anlatıcı olaylara karışmayan, dışarıdan bakan bir gözlemci durumunda ise,

yapıt, tamamiyle ‘anlatma’ yoluna dökülebilir. Anlatıcı olarak yazar ortadan kalkmıştır, ama romanın kişilerinden biri almıştır onun yerini. Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz* eserinde olduğu gibi.

Birinci kişi ağzından yazılan romanların çoğunda ise anlatıcı olayların içinde yer alır ve bundan ötürü bir canlılık gelir romana. Ancak anlatıcı kendi iç dünyasını okura gösteremez ancak anlatabilir. Düşünceleri ve yaşantıları hakkında onun aracılığı ile bilgi ediniriz, süreçleri içinde göremeyiz onları.

Bundan ötürü eğer yazar ‘gösterme’ tekniğini bilinç alanında da kullanacaksa başka bir yönteme başvurmak zorundadır. Nitekim roman tekniğini elden geldiğince gösterme yöntemine yaklaştırmaya çalışan Henry James, üçüncü kişi ağzından yazmakla birlikte, romandaki kişilerden birini ‘yansıtıcı merkez’ olarak kullanmak, yani olup bitenlere bir kişinin bilincinden bakmak yöntemini bulmuştu. Tutarlı bir bakış açısı da sağlanıyordu böylelikle. Bu teknik birinci kişi ağzından yazmaya benzer, ama şu farkla ki kendi düşüncelerini bize anlatan birinci kişinin kafasından gelip geçenleri, okur doğrudan doğruya süreci içinde göremezken, ‘yansıtıcı merkez’in zihin hallerini olduğu gibi (düşünürken, karar verirken, tereddüt ederken) seyreder. Batı romanında bilinç akımı tekniğine gelip dayanan bu yöntem, yazarın anlatıcı olarak varlığını bize duyurmayacak kadar azaltabilir.

Peyami Safa, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda geleneksel romandaki anlatım tekniğinin, yukarıda örneklerini verdiğimiz

özelliklerinden kurtulmak istemiş, bunun için de romanın kahramanı Ferit'i 'yansıtıcı merkez' olarak almış ve her şeyi onun kafasının içinden, onun bilincinden geçirerek vermeye çalışmıştır. Bu tam bir bilinç akımı tekniği değildir, ama yazara tutarlı bir bakış açısı sağlamış, geleneksel ro manda rastladığımız, anlatıcı-yazar ile karşılaşma şekilleri çok azalmıştır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda anlatıcı her şeyi bilen, gören Tanrısal anlatıcı değildir. Kişilerin aklından geçenleri, duygularını, karakterlerini bilmez. Ferit neyi görüyor, neyi biliyorsa anlatıcı da o kadarını görür, o kadarını bilir ancak. Bir de Ferit'in bilincinden geçenleri.

Yazar, Ferit'den başkasının gözlerini ve kulaklarını kullanamayacağına göre verilecek birtakım bilgiler için başka anlatıcılar kullanmak zorundadır, zira bunları bize kendisi anlatamaz, özetlemeler yapamaz. Bu anlatıcıların en önemlileri Aziz Bey, Fotika ve Matmazel Noraliya'dır. Bunların yanı sıra Edâ Hanım kendi öyküsünü, hizmetçi yine kendi geçmişini anlatır -tabii Ferit'e. Cinayetin nasıl işlendiğini Tosun'un ağzından, pansiyon halkı hakkında bilgiyi Vafi Bey'den dinleriz yine Ferit'le birlikte. Bütün bunlar ya da bir kısmı, geleneksel roman yönteminde yazarın anlatabileceği şeylerdir.

Yazar Ferit'i yansıtıcı merkez olarak aldığı için dış dünyaya onun gözleri ile bakar, kendisi anlatıcı olarak ortadan silinir, ama Ferit'in kafasının içini, duygularını da okura sergilemek lazım. Eğer yazar bunu da tüm 'gösterme' yöntemi ile vermek isterse hep bilinç akımı ya da iç monolog tekniğine dayanacaktır. Fakat *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit'in iç dünyası yansıtılırken yalnızca bu teknik kullanılmaz. Yazar

bazen kendisi ‘anlatır’ bazen de ‘gösterme’ yoluna gider ve bu iki yöntem birbirine dolanmış, iç içe girmiş gibi kullanılır. Bakarsınız ‘anlatma’ birden ‘gösterme’ye dönüşür, derken yine ‘anlatma’ya geçilir:

> Avucunu tekrar başına koydu. Ateşim var. Dinlenmek de fayda vermedi. Belki de yarın kalkamam. Selma’ya telgraf çekmeli. Gelir mi? Vafi Bey onu yukarı alır mı? Selma’nın bu odaya geldiğini düşünmek Ferit’i sardı. Kendisi hasta yatarken, onun koltuğu, hayır, şu yatağın kenarına oturduğunu, Ferit’in üstüne eğilip alnını okşadığını ve fısıltı halinde konuştuğunu düşünmekten başlayıp, bir yandan onun bakışında ebediliği bulmaya ve sonsuzluğa kaymaya, bir yandan da vücudunu soyup yorganın altına almaya kadar giden hayaller dalbudak sarıyordu. Bak, Selma, senin bu göğsünle... Dur... Müsaade et... Gıdıklanıyor musun?[4]

Örnek olarak aldığımız yukarıdaki parçanın ilk cümlesindeki bilgiyi anlatıcı vasıtası ile öğreniyoruz. Ondan sonraki altı cümle anlatıcının ortadan silindiği ve Ferit’in kafasından geçenleri ‘gösterme’ yöntemi ile verdiği bir parçadır. Derken araya yine anlatıcı giriyor ve Ferit’in düşünce ve duygularını anlatıyor. Sonra “Bak, Selma,” diye başlayan cümle ile tekrar iç monolog yöntemine geçiliyor.

Bir iki yerde bilinç akımı tekniği de kullanılır. İkinci bölümün ikinci kısmında Ferit uyumak üzere iken bilinç akımı ile karşılaşıyoruz:

> ...iki saatlik bir prens uykusu çekmek ihtiyacı ile gözlerini yumdu. Nilüfer, Selma, Aziz, Çıngırak, Sarı fenerler, Deniz...

> Bir yere toplanmış adamların Ferit'i bir kuyudan çıkarmaya uğraşırken burnu onun burnuna yapışan Zehra'nın gözlerinden gelen sesli cümleler: 'Sana mademki bir çarşamba sabahının mandallarından kopmuş bir yaprak sorunlara...' Ve polisler. Ayak sesleri. Hep ayak sesleri şimdi.
>
> Ferit gözlerini açtı. (s.153-154)

Belirtmeye çalıştığım gibi Peyami Safa geleneksel romanın anlatım tekniğinden uzaklaşarak modern roman tekniğini, yani 'gösterme' yolunu seçiyor. Fakat bu yöntemi kullanmasındaki amaç sadece gerçekçi olmak değildir. Peyami Safa'nın savunduğu bir görüş, bir yaşam felsefesi vardır ve seçtiği yöntem bu görüşünü okura kabul ettirmek için elverişli saydığı bir yöntemdir. Biraz yukarıda, yazarın yapıtta kendini iki bakımdan belli edebileceğini söylemiştik. Peyami Safa anlatıcı olarak belli etmiyor, ama bir tez gütmek suretiyle belli ediyor ve birinciyi ikinciye vasıta yapmaya çalışıyor.

Şimdi romanın tekniği ile içeriği arasındaki ilişkiye geçebiliriz. Romanın tezini çok genel olarak ortaya koymak istersek, mistik bir dünya görüşünün savunulmasıdır diyebiliriz. Yazar bu tezi işlemek için Ferit adındaki bir genci ele alıyor ve birtakım olaylar sonunda Ferit'in böyle mistik bir felsefeyi kucaklamak suretiyle gerçeğe varabildiğini göstermek istiyor. Babasının çok etkisinde kalmış olan ve onun yolunda yürüyen Ferit, hedonist, şüpheci, dinsiz, hatta nihilisttir. Tıp okurken, felsefeye merak sarmış ve felsefe bölümüne geçmiştir. Zekidir, ama zekâsı onu gayesiz ve iradesiz bir hayata sürüklemekten kurtaramaz. Ruhsal dengesi pek yerinde

olmayan ve delilik korkuları geçiren bu genç, karşılaştığı ve çözemediği parapsikolojik ve metapsikolojik olaylar sonucu bir buhran içinde bocalamaya başlar. Fakat Matmazel Noraliya'nın ruhu ile temasa gelerek geçirdiği mistik yaşantılar ve Aziz Bey'in yardımı sayesinde fikirleri ve kişiliği değişir, ruha ve Tanrı'ya inanarak hakikati mistik bir felsefede bulur, huzura kavuşur.

Bir hakikatin arandığı romanlardandır *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu.* Başından geçenler Ferit'i hakikatin peşine düşürür; ama her şeyden önce okurun da bu şaşkınlığı ve merakı duyması ve beliren sorulara cevap araması gerekir ki romanın tezine ilgi duysun. İşte okuru Ferit ile aynı duruma sokmak, aynı şüphelerle doldurmak, aynı soruların peşine düşürmek için yazar Ferit'i 'yansıtıcı merkez' olarak alır. Okur dünyaya onunla beraber baktığı, her şeyi onun açısından gördüğü ve düşüncelerini bütün çıplaklığı ile bildiği için kendisini onun yerine geçirir adeta. Geçirmese bile, iç dünyasına girdiği bu insana ister istemez yaklaşır ve Ferit'in karşısına çıkan sorunlarla sanki kendi karşılaşmış olur.

Romanın iki bölümünden birincisindeki amaç okuru Ferit ile birlikte, telepati, duyuları aşan algılama, ruhlarla temas etme gibi parapsikolojik ve metapsişik bazı olaylarla karşılaştırıp, bunların maddeci bilim yöntemiyle açıklanamayacağını göstermek ve Ferit ile okuru, yazarın inandığı çözüm yoluna hazırlamak. Belki başka hiçbir Türk romanında, yazar, okur üzerinde uyandırmak istediği etkileri bu kadar hesaplı bir şekilde ele almamıştır. Peyami Safa, yirminci yüzyıl okurunun rahatlıkla kabul edeceği bir değerler sistemi ya da bir dünya

görüşü savunmadığından, okurun inançlarını etkileyebilmek için onu yavaş yavaş dikkatle hazırlamak, inançlarını yoğurmak ihtiyacındadır. Romanın hemen hemen her satırında bu kaygı kendini belli eder. Bunu başarmanın bir şartı, okurun Ferit'e güvenini kazanmaktır. Ferit her şeye kolay inanır bir insan olsa; hayaletlere, kehanetlere, okuyup üflemekle hastalığın geçeceğine peşinen ya da kolayca inansa, aydın okurdan ayrı bir çizgi üzerinde yer alacak ve okur da bu kolay cevapları kabul etme zorunluğunu duymayacaktır. Bundan ötürü Ferit, bu gibi olayların görünüşüne aldanmayan, bunları kuşku ile karşılayan, akla yatkın bir çözüm yolu arayan ve gerekli yerlerde tıp bilgisini kullanan bir genç olarak sunuluyor okura. Birinci bölümde okurun inançlarını sarsmak ve onu yazarın görüşlerini kabule hazır bir duruma sokmak için kullanılan taktiği bir iki örnekle anlatabiliriz.

Cinlere, perilere inanan Vafi Bey gözlerini yumup Ferit'in iki elini avucuna alarak geçmişine ve geleceğine dair birkaç şey söyler. Şarlatan saydığı Vafi Bey'in sözlerinde öyle büyük bir isabet vardır ki Ferit şaşırır kalır; okur da beraber. Ne var ki Ferit böyle şeylere kolay kolay inanacak adam değil. "Vafi Bey'in iki üç noktaya inhisar eden keşiflerini tesadüfle izah etmek imkânsız değildi. Hem de bak, tamam, evet, bu eve bir gazete ilanı ile gelmişti Ferit; Vafi Bey ona ne yaptığını sormuştu; üniversitede talebe olduğunu öğrenince bunu da defterine kaydetmişti. Tamam, tamam. Kiracıları hakkında içgüveysi alacakmış gibi tahkikat yaptığını söyleyen kendisi değil miydi? Fakülte dekanlığına bir telefon etse veya üniversitelilerden birine sordursa bunları öğrenebilirdi. Ferit

bir hayreti öldürmenin kısa keyfi ve heyecanı içinde ayağa kalktı” (s.71).

Başka bir olay: Ferit sokakta bir sinir krizi geçirmeye başladığını sezince Kapalı Çarşı’da bir muhallebiciye girer oturur ve bir bardak su ile ilacını alır. Sakallı bir ihtiyar vardır muhallebicide. Ferit çıkarken ihtiyar ona, sıkıntıda olduğu zaman bu hapları alacağı yerde, nefesini alıp yüreğinden ‘Allahım’ diyerek nefesini birden koyuvermesini tavsiye eder. Allah’a filan inanmaz Ferit, ama karışık bir ruh hali içinde, biraz da ihtiyarı memnun etmek için dediğini yapar. Birden kriz geçer ve büyük bir ferahlık duyar. şaşırır, ama hemen arkasından olayı aklın kabul edeceği bir şekilde açıklamaya çalışır: Belki ilacın tesiri sandığından erken başlamıştır ya da Ferit aradan geçen zamanı yanlış tahmin etmiştir (s.44).

Bunlara benzer daha önemli olaylarla da karşılaşır Ferit ve gizli kuvvetlere değil, daima sağduyuya dayanarak makul görülebilecek bilimsel açıklamalara, bu da olmazsa rastlantılara inanmaktan yanadır. Böylece okurun Ferit’e güveni sağlanmış olur. Şimdi artık Ferit açıklayamadığı bir olay la karşılaşırsa okur da tereddüte düşecektir. Nitekim daha sonra öyle olaylar cereyan eder ki bunları Ferit hiçbir şekilde izah edemez. Üstelik bunların anlaşılmazlığı daha öncekilere bulunan çözümleri de sarsmaya başlar. Bu durumda Ferit’in içinden çıkamadığı olaylara, doğru açıdan bakan ve yazarın görüşünü temsil eden birine ihtiyaç var. Aziz Bey’dir bu. Ferit ile aynı pansiyonda kalan, Sorbonne’u bitirmiş bir felsefe öğretmeni. Yazar, Aziz Bey’e okurun güvenini ve saygısını kazanmaya çalışır. Bir kere Ferit “sureti mutlakacı” olmayan bu

adamı çok sever. Bundan ötürü bir gece yine bir kriz geçirip inanılmayacak şeylerle karşılaşınca Aziz Bey'in odasına gider ve ondan yardım ister. Ferit'in Aziz Bey'e sordukları ve söyledikleri birinci bölümdeki sorun'un toparlanıp, özetlenip ortaya konması olduğu için bazı yerlerini buraya alıyorum:

> Şimdi bütün bu kitapları beyninizde sıkınız ve bana bir damla, bir damla aydınlık süzünüz. Çıldıracağım (...) Hamamın göbek taşında portakal yerken ölen teyzesinin hatırası, Zehra'yı geceleri yatağından kalkarak ve çırılçıplak soyunarak, başında tabuta konan yazma ve elinde hamam tasıyla dolaşmaya kadar nasıl sevk ediyor? Bir sırdan kurtulmak için başka bir sırra tutunmaktan başka çaremiz kalmıyor. Aynı Zehra (...) benim zamanı merak ettiğim bir anda ellerinin parmakları ve hareketleriyle bana saati nasıl haber veriyor? Teyzemin göğsüne bir bıçak saplanarak öldürüldüğünü nasıl görüyor ve yazıyor. Merdivendeki çıplağı bir somnambulisme, benim duyduğum sesleri ve hareketleri de bir hallucination vakasına bağlayıp çubuğunu yakmak isteyen kolaylık amatörlerini sadece télépathie deyip geçtikleri hadiseler bile basite irca temayüllerinden utandırması lazım gelmez mi? (...) Sırları sırlarla veya isimleri yine isimlerle izah eden bir bilgi 'Hayat hayattır', 'Varlık varlıktır' demiş olmaktan öteye geçiyor mu? (...) Eğer bana 'Bu budur'dan başka bir şey söylemeyen müsbet felsefeyi aşamazsam, aklın tamamile lüzumsuzluğuna inanacağım (...) Eğer insanın aradığı mana kendi icadı değilse, manaya mana veren kendisi değilse, bu Allah'ın hikmetinden başka

nedir? Bir zerresi insanın şuuruna dalan muazzam bir şuurun niyetinden başka nedir? (s.134-135)

Görülüyor ki yazarın birinci bölümde amacı şu: Metapsişik ve parapsikolojik birtakım olayların var olduğunu; bunların ancak ruhun maddeye doğrudan doğruya etkide bulunmasıyla, medyumlukla ve duyuları aşan algılamayla açıklanabileceğini; bugünkü 'maddeci ilim ve felsefenin' hakikati kavrayamayacağını; içgüdüye, sezgiye sırt çevirdiği için akla dayanan bu bilimin gerçekliğin sırlarını çözemeyeceğini göstermek. Okurun inançları böylece sarsılacak, o da Ferit ile beraber, bu soruların güvenilir birisi tarafından cevaplandırılmasını isteyecek.

İkinci bölüm Büyükada'da geçer. İlk bölümün sıkıntılı ve huzursuz havası, çürük değer ölçüleri bir bakıma pansiyonun bulunduğu mahallenin sefaleti, pisliği ve çirkinliği ile simgeleştirilmişken, ikinci bölümdeki ruh temizliği ve mutluluk Ada'nın gülleri, çamları ve sakin dünyasında oluşur. Birinci bölümde Ferit'in kafasında zonklayan soruların fırtınası da Ada'da yavaş yavaş yatışır ve Ferit aydınlığa çıkar. Kitabın bu ikinci yarısında da yine metapsişik ve parapsikolojik olaylarla karşılaşıyoruz, ama birinci bölümde okurun sağduyusunu ve bilimsel bakışa inancını sarsmak için kullanılan bu gibi olaylar, ikinci bölümde çözümleriyle birlikte verilerek hem maddeci bilim'in yetersizliği belirtilmeye çalışılıyor hem de mistik bir felsefenin propagandası yapılıyor.

Ada'da yerleştiği Matmazel Noraliya'nın evinde mistik bir deneyim geçirir Ferit. Sonra, Noraliya'nın yanında büyüyen Fotika'nın ağzından Matmazel Noraliya'nın yaşamını ve

ermişliğini; Matmazel Noraliya'nın ağzından da (anı defterlerini okuyarak), inzivaya çekilip kendini Tanrı'ya vermiş bu kadının düşüncelerini ve duygularını dinleriz. Nihayet, yazarın kendi düşüncelerini ve görüşlerini açıklamak için kullandığı Aziz Bey bütün bunları toparlar ve felsefesinin ana çizgilerini çizer. Şöyle özetleyebiliriz romanın tezini. İnsanın esas meselesi ben'ini aşmaktır. Bunun dereceleri vardır; aile için, millet için ben'in aşılması mümkündür, ama yeterli değildir. Son aşama ben'in Tanrı'da kaybolmasıdır. Tasavvuf olsun diğer dinler olsun "insanın ben'ini Allah'ta eritmeye çalışmışlardır." Ama bütün insanlar bu dereceye ulaşamaz. Liberalizm, nasyonalizm ve sosyalizm de bunda rol oynarlar. Liberalizm ve sosyalizm ben'in daha üst planda erimesidir. Ama bunlar yeterli değildir ve kurtuluş son aşamaya varmakla olur.

" 'Ben' kendisini 'biz'e ve 'biz'den daha üstün bir perspektife doğru aşmalıdır. Taazuvun şartı transandanstır. Yoksa ben'lerin çarpışması ve boğuşması içinde parçalanma mukadderdir. Fertten millete, milletten insana, insandan Allah'a doğru aşmanın merhalelerini idealleştirmeyen ve kendi ölçüsünü yalnız kendisinde (fertte veya külli insan mefumunda) bulan insanın nasibi bugünkü dünya katostrofundan başka nedir?" (s.191)

İlk romanlarında Batı-Doğu sorununa daha çok ahlaksal açıdan bakan ve Batı'yı, maddi zevkleri ve değerleri amaç edinmiş bir tiple, Doğu'yu ise manevi değerleri ve zevkleri arayan bir erkekle anlatmaya çalışan Peyami Safa, görüldüğü gibi, zamanla sorunu toplumsal ve ahlaksal düzeyden daha

metafizik düzeye çeker. *Biz İnsanlar*'da karşıtlığın ma teryalizm ve idealizm şeklini aldığını görmüştük. Bu doğrultuda ilerleyen yazar *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda toplumsal ve ahlaksal sorunu arka plana atar. Şimdi metafizik hakikatin peşindedir ve mistisizmde bulur bunu. İnsanın ereği "ben"ini aşarak Tanrı'da kaybolmak olmalıdır.

Bundan ötürü *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda karşısına aldığı büyük düşman artık yalnızca materyalist bir ahlak görüşü değil, materyalizme, pozitivizme, determinizme dayanan tüm "müspet ilimler"dir. Batı, bu bilim anlayışıyla ve "ben"i kamçılayan bireyci liberalizm felsefesiyle insanlığı felakete sürüklemiştir. Ancak, yazarımıza göre şimdi Batı'da da determinizmi, pozitivizmi, materyalizmi yadsıyan ve Tanrı'ya yönelen bilim adamları yeni bir çığır açmaktadırlar. "Yirminci asrın yalnız spritiüalist filozoflarında değil, tabiat alimlerinde de tabiatı aşan metafizik prensiplere ve Allah'a doğru bir yöneliş görüyoruz" diyen[5] Peyami Safa'ya göre, Batı kendi içinde bulunan ve son birkaç yüzyıldır bastırıp örttüğü Doğu'yu aramaktadır. Başka bir deyişle Batı, insanın alt etmesi gereken nefsi, Doğu da, Tanrı'yla birleşecek olan ruhu oluyor. Öyleyse her Batılı aynı zamanda Doğulu, her Doğulu aynı zamanda Batılıdır. Doğu ve Batı metafizik öğeler olarak her insanın içindedir. Peyami Safa Batı-Doğu sorunu üzerinde vardığı bu son görüşünü bir yazısında şöyle özetler:

> Doğu'yu ve Batı'yı içimize sokan bu görüş, hem tarihi gerçeğe, hem de insan ruhunun yapısına uygun görünüyor. Aramızda müfritler müstesna, hepimiz hem Doğulu hem Batılıyız. Doğu-Batı sentezi bizim, yani bütün insanların

> tarih ve ruh yapısı, kaderimizdir. Doğu ile Batı arasındaki mücadele, her insanın kendi nefsiyle mücadelesine benzer.[6]

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'ndaki sorun ilk romanlarındaki şemayı da geçersiz kılar. Metafizik konuda bir seçim yapmak kız kahramanının haddi olamayacağı için *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda seçicilik işlevi erkeğe düşer. *Biz İnsanlar*'daki Orhan'ın bir işlevi de materyalizm ile idealizm arasında seçici olmaktı, ama aynı zamanda Vedia için Doğu'yu (ruhu) temsil eden bir seçenekti. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndaki seçici, tıp ve felsefe okumuş, Tanrı'ya inanmayan Ferit'tir. O da Orhan gibi, sonradan inançlarının yanlış olduğunu anlar ve karşıt görüşe katılır.

1922-1939 yılları arasında yazdığı romanlarda saptadığımız ideolojik yapıya bakarak, Peyami Safa'nın, aynı dönemdeki resmi ideolojinin anti-emperyalizm, anti-komünizm ve milliyetçilik gibi öğelerini paylaştığını söyleyebiliriz. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ile başlayan son döneminde ise resmi ideoloji karşısında geriye dönük bir tavır alır. Spiritizmaya, psiko kinesise merak saldığı ve dolayısıyla pozitivizme, materyalist ve determinist bir bilim anlayışına karşı çıktığı bu son döneminde din (mistisizm olarak) ideolojisinin egemen öğesi olur. Bundan ötürü 1960'lardan sonra Türkiye'deki resmi ideolojiyi daha da sağa çekerek dinci, gelenekçi ve mukaddesatçı doğrultuda değiştirmek isteyen çevrelerin gözde yazarı olur Peyami Safa.

Burada yazarın tezini tartışmaktansa romanın anlatım tekniği ile tezi ya da başka türlü söylersek, biçim ile içeriği

arasındaki ilişki üzerinde durmak istiyorum.

Romanda kullanılan anlatım tekniği, daha önce belirttiğimiz gibi, yazarın ortadan silinmesini sağlayan ve bir kişiyi yansıtıcı merkez (ayna) olarak alan bir yöntemdir. Böylece yaşamdaki duruma yaklaşan roman daha inandırıcı ve anlatım bakımından daha gerçekçi olacaktır. Hem de okur, 'yansıtıcı merkez' Ferit'in iç dünyasına girerek yakınlık du yacaktır ona. Gelgelelim beri yandan yazar kendi dünya görüşünü açıklayarak tezli bir roman meydana getiriyor. Acaba bu ikinci amacını sağlamada, seçtiği anlatım yöntemini ne dereceye kadar başarı ile kullanabilmiştir?

Birinci bölümde (hemen hemen romanın ilk yarısı) bu teknik başarılı; gerçekten de okur Ferit'in iç dünyasına giriyor ve Ferit'in gözleriyle seyredilen bu kısmı böylece büyük canlılık kazanıyor. Özellikle ilk on beş-yirmi sayfası, öyle sanıyorum ki, Türk romanında varılan yüksek bir düzeyi temsil eder. Ne var ki, daha sonra, romandaki bu canlılık aynı zamanda inandırıcılığı sağlayamıyor. Yine romanın tekniği gereği, parapsikolojik olaylar hep aynı insanın gözlemleri ya da dinlediği olaylar oluyor ve aynı pansiyonda birbirini öylesine kovalıyor, altı günlük bir süre içerisine öylesine doluşuyorlar ki okurun durumu yadırgamamasına olanak kalmıyor. Ferit'in kendisi normal değil; hayaletler gören, krizler geçiren, delilik korkuları içinde çırpınan bir genç. Yanındaki odada yatan Zehra, saate bakmadan zamanı biliyor, başka bir yerde işlenen cinayeti görebiliyor. Pansiyonun sahibi Vafi Bey birtakım gizli kuvvetlere sahip; Katil Tosun yine bir ruh hastası. Bütün bu insanların bir pansiyonda toplanmış olması olağan sayılabilir

mi? Anlatım tekniği ile kazanılan canlılığa rağmen, bence, garip olayların üst üste yığılması romanı inandırıcılıktan yoksun kılıyor. Bununla beraber pek çok okur bu bölümün sonuna geldiği zaman, karşılaşmış olduğu akıl almaz olayların nasıl açıklanabileceğini merak edebilir ve yazar da amacına ulaşmış sayılır.

Didaktik kısım ikinci bölümde başlıyor. Yazar anlatıcı olarak romanda yer alamayacağı için düşüncelerini Aziz Bey'e söyletiyor. İşte bu yüzden ikinci bölümde Ferit arka planda kalıyor diyebiliriz. Birinci bölümde Ferit gerçekten yansıtıcı merkezdir; olayların onun iç dünyasında nasıl yansıdığını görürüz. Onu sarsan heyecanlar, yiyip bitiren tereddütler, kemiren şüpheler önümüze açılır. Yazar okuru Ferit'in iç dünyasına soktuğu için, Ferit'in durumunda bulunmanın, bunun yarattığı bocalamanın nasıl bir yaşantı olduğunu hissettirebiliyor. İkinci bölümde ise, hâlâ tek yansıtıcı olmakla beraber Ferit'in işlevi değişmiştir. Hani neredeyse Matmazel Noraliya'nın hatıra defterini okumak, Aziz Bey'in çektiği nutukları dinlemek, gerekli soruları sormakla görevli bir kukla olmaya yüz tutuyor. Söyleşi yapan bir gazeteci gibi sorar Aziz Bey'e: "Fakat Allah'ın varlığı iki kere iki dört eder gibi muhakkak mıdır?" "İnsanlık otoritesini bir dünya devletinde mi buluyorsunuz?" "Nasıl bir ekonomik nizam tasarlıyorsunuz?" "Bu adil paylaşmayı korporasyon tarzında meslek teşekkülleriyle yapmak mümkün müdür?" Ve Aziz Bey de bunlara verdiği uzun cevaplarla Peyami Safa'nın görüşlerini dile getirmiş olur. Bu durumda Ferit'in iç dünyası önemini kaybeder ve yansıtıcılığı cansız bir fotoğraf makinası rolüne

dönüşür. Bir bakıma anlatım tekniği aynı. Ferit'in görmediği bir şey betimlenmiyor, işitmediği bir şey söylenmiyor, ama bunlar, birinci bölümde olduğu gibi onun bilincinden geçirilerek verilmiyor ya da verildiği yerler az ve yetersiz. Ferit hem yansıtıcı merkez olarak muhafaza edilmek isteniyor, hem de anlatıcılık rolü büyük ölçüde, Aziz Bey, Fotika ve Matmazel Noraliya arasında paylaştırılarak Ferit arka plana itiliyor. Öyle sanıyorum ki ikinci bölümde canlılığın kaybolmasının başlıca nedeni bu.

Romanın tekniğindeki bu düşüş yazarın istediği sonucu almasını bir bakımdan daha engelliyor. Birinci bölümde Ferit'in duyduğu bunalımı hissedebilen okur hakikate onunla birlikte varacakken, Ferit'in edilgen duruma geçmesi yüzünden bu paylaşma gerçekleşmiyor. Zira bir edebiyat yapı tında açıklanan hakikat, bir bilim kitabında olduğu gibi açıklanırsa, ele alınan tez sanat planına geçmiş olamaz. Mesele böyle bir dünya görüşünün ne olduğunu anlatmak değil, böyle bir inanca sahip olmanın ne demek olduğunu, nasıl bir yaşantı olduğunu verebilmektir. Kısacası yapıttaki doktrin yaşantıya dönüşmelidir. Peyami Safa'nın romanında kullanılan anlatım tekniğine en uygun didaktizm yöntemi, öyle sanıyorum ki, Ferit'in gelişimi, mistisizme doğru oluşumunu yavaş yavaş sindire sindire, kişiliğinin ve kafasının geçirdiği değişimi göstererek çizmekti. Oysa Tanrı'ya ve dine inanmayan Ferit bir hafta içinde yüz seksen derece dönüveriyor. Daha birinci bölümün sonunda, henüz mistik tecrübeyi geçirmeden, Aziz Bey'e: "Eğer insanın aradığı mana kendi icadı değilse, manaya mana veren kendisi değilse, bu, Allah'ın hikmetinden başka

nedir?” gibi soruyu nasıl sorar? Dinsiz olarak tanıtılan bir adamın edeceği bir söz müdür bu?

Yazar Ferit’in mistik bir görüşe geçişini iyi veremediği gibi, geçtikten sonra kişiliğinde meydana gelen değişikliğin de yüzeyinde kalıyor. Kız kardeşine: “Ben artık o eski züppe değilim. Bambaşka bir adam olduğumu göreceksin,” diyor. Kız kardeşi belki ileride görecektir, ama ya okur? Doğrusu aranırsa bütün bu Tanrı’ya ulaşmaların, ‘vahdet hissi’ni duymaların Ferit’in üstündeki etkisi çok yüzeyde kalan bir etki. Kafasını en çok işgal eden konu yine Selma.

Bunun dışında, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda aksayan bir yön var: Tezin inandırıcı olacak biçimde işlenememesi. Bunun nedenini, yalnızca, akıl almaz olaylar dizisinde aramayalım. Bir nedeni de Aldous Huxley’in *Time Must Have a Stop* (1944) romanından esinlenerek yazılmış olmasıdır. A. Huxley düşünsel gelişimi sonunda mistisizme inanmış, bu konuda çok kitap yazmış ve romanlarında da bu felsefeyi savunmuş bir yazardır. Onun için Peyami Safa’nın Huxley’i kendine yakın görmesi de çok doğal. *Time Must Have a Stop*’da Tanrı’ya, dine filan inanmayan Sebastian adlı bir genç, tanıştığı İtalyan kitapçı Bruno’nun etkisiyle sonunda mistik olur. Amcası keyfine ve zevkine düşkün çapkın bir hedonisttir ve başta Sebastian hayrandır ona. Ferit de hedonist ve çapkın bir babanın oğludur, ama sonra onun etkisinden kurtularak Noraliya’nın etkisiyle mistik olur. Huxley mistisizm ile ilgili düşünceleri, görüşleri romanda Bruno’nun yazdığı notlar biçiminde verir. Peyami Safa da aynı konuyu Noraliya’nın notlarıyla verir okura. Üstelik Noraliya’nın notlarının bir kısmı

da Huxley'in *The Perennial Philosophy* adlı açıklamalı antolojisinden aynen alınmıştır.[7] Huxley romanında bir münasebetle Rimbaud'nun "L'Eternité" şiirinden birkaç dizeyi kullanır:

Elle est retrouvée.
Quoi? L'Eternité.
C'est la mer allé
Avec le soleil.

Peyami Safa da aynı dizeleri Ferit'e söyletir ve çevirir. Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Huxley'den esinlenmiş olması aslında önemli değil. Bunları, "Huxley'den aşırdı" demek için de belirtmiyorum. Amacım başka.

Peyami Safa ülkemizdeki koşullarda doğal sayabileceğimiz bir durum içinde işleyebilirdi tezini. Türkiye'de gizli de olsa, orada burada tarikat faaliyetleri sürdüğüne göre, örneğin böyle bir ortamda aydın bir gencin mistik bir dünya görüşüne ulaşışını anlatabilirdi. Oysa Peyami Safa, Huxley'in yapıtından yola çıkıyor ve metapsikoloji hakkında kitaplarda okuduğu vakaları bir araya toplayarak adeta bir metapsişik olaylar derlemesini roman biçiminden sunuyor bize. İşte *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* yazarın gözlemlerine dayanılarak yazılmış, Türkiye ortamı içinde yer alabilecek olaylar ve kişilerle kurulmuş bir yapıt olmadığı için yapaylıktan kurtulamıyor ve inandırıcılığını yitiriyor.

Yazıyı bitirmeden önce, Peyami Safa'nın romanlarına gittikçe daha felsefi bir içerik kazandırma çabasının romancılığını nasıl etkilediği konusuna da kısaca değinelim. Peyami Safa bazı ruh

hallerini çözümlemekteki başarısı, kurgudaki ustalığı, dilinin kıvraklığı, anlatım tekniği üzerindeki denemeleri ile bir romancıdan beklenen birçok meziyetlere sahip yetenekli bir yazardı. Fakat romanlarında ciddi, toplumsal sorunları işlemek isteği sonucu, başlangıçta Batı-Doğu sorununu basit kişiliklerde somutlaştırarak ortaya koymaya çalışması ve giderek bu sorunu daha soyut bir düzeyde çözümlemeye yönelmesi romancılığını güçlendireceği yerde baltalamış ve zamanla düşünür yanının sanatçı yanını ezmesine yol açmıştır. Nedeni sanırım açık. Batı-Doğu karşıtlığını anlatmak için bulduğu yol, yani seçenek durumundaki iki erkekle seçici rolündeki genç kızdan oluşan ilişkiler yapısı, gördüğümüz gibi değişmez bir şemayı, daha doğrusu kişiliklerin içine döküldüğü hazır bir kalıba dönüşüyor. Yazarın tezi, romana, kişilerin özelliklerini öylesine ön ceden belirleyecek denli egemen olursa, yapıtta sergilenen karakterler ve yaşamları, romanın kendi mantığı ve özgür gelişimi içinde akıp gitmez, yazarın komutası altında uygun adım yürürler. Peyami Safa'da da böyle oluyor. Okur, romanın dünyası içinde oluşan olay ve kişiler yerine, belli bir görüş için araç olarak kullanılan olaylar ve kuklalaşmış kişilerle karşılaşıyor.

Kısacası, düşünürlüğü, bazılarının sandığı gibi Peyami Safa'yı iyi bir sanatçı yapmaz, tersine, sanatçılığı ideolojisinin kurbanı olur.

1 *The Twenteeth Century Novel. Studies in Technique*, Londra, 1932, s.14.
2 Modern romanda bu teknik sorun üzerinde titizlikle duran Henry James için bkz. Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1977. James'in yöntemi üzerinde ünlü ilk inceleme Percy Lubbock'un *The Craft of Fiction* (1921) adlı kitabıdır. Bu konuda Türkçeye çevrilmiş iyi bir inceleme yazısı vardır: Norman Friedman, "Romanda Görüş Açısı", çeviren: Bülent Aksoy, *Çağdaş Eleştiri*, sayı 7, Eylül 1982.
3 *Sinekli Bakkal*, Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942, s.31-32.
4 *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, ikinci baskı, 1964, s.92.
5 *Yalnızız*, 1000 Temel Eser, 1971, s.201.
6 Peyami Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, Yağmur Yayınları, 1963, s.9.
7 Noraliya'nın defteri şöyle başlıyor: "Babaannem bana derdi ki cehennemde vücut yanmaz, nefsi emmare yanar." Aslında bu söz *Theologia Germanica*'yı yazan bir Ortaçağ mistiğinindir: "Nothing burns in hell but the self" ve *Perennial Philosophy*'de (1946) Huxley tarafından anılır (s.204). Biraz aşağıda Noraliya, *Imitation de Jesus Christ* adlı kitapta bulduğunu söylediği bir tümceyi verir ki bu da *Perennial Philosophy*'de yer almış alıntıdır (s.340). Ardından Noraliya, Philon'dan da bir alıntı yapar ki o da s.345'dedir. Daha aşağıda Noraliya'nın *Tibet Ölülerin Kitabı*'ndan ve *Denys I'Aréopagite*'den alıp not ettiğini söylediği parçalar da yine *Perennial Philosophy*'dendir (s.41 ve 43).

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ALAFRANGA ZÜPPEDEN ALAFRANGA HAİNE

Türk romanında Batılılaşma sorunsalı dolayısıyla alafranga züppe tipinin önemli bir yer tuttuğunu ve çeşitli yazarların bu tipe ilgi duyduğunu gördük. Ama Tanzimat romanındaki Felâtun ve Bihruz beylerle, Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1920'lerdeki romanlarında sergilenen alafranga züppeler arasında büyük fark vardır. Bu tipin geçirdiği evreleri izlemek için adı geçen yazarlarımızın yapıtlarına bir göz atmak, yeni alafranga tipin özelliklerini ve Batılılaşmanın kazandığı yeni anlamı araştırmak ilginç bazı saptamalara yol açacaktır.

Bu bakımdan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi*'si (1911), Ahmet Mithat ve Recaizade Ekrem ile Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu arasında bir köprü sayılabilir, çünkü Meftun Bey eski züppe tipinin bir devamı olduğu kadar 1920'lerdekilerin de ilk örneğidir. *Şıpsevdi*'yi incelerken Meftun'un Felâtun ve Bihruz'dan farklı bir züppe olduğunu görmüştük. Felâtun ve Bihruz alafrangalığı gösteriş olarak uygulayan ve bu yüzden servetlerini aptalca tüketen züppelerdi. Meftun'un ise tüketecek serveti yoktur; o çıkarı için türlü kurnazlıklar düşünen ve para konusunda dolaplar çeviren bir madrabazdır.

İşte bu Meftun iki bakımdan Felâtun ve Bihruz'dan ayrılır: a) Ahlak açısından; b) Ekonomik düzen karşısındaki tutumu ile.

Felâtun ve Bihruz yerleşmiş ahlak kurallarına karşı çıkan kişiler değilken, Meftun modern zihniyeti benimseyerek aşk, namus, hırsızlık gibi konularda yeni fikirler besler ve ahlaksızlığı çıkar için geçerli bir yol saymak için alafrangalığı bahane eder. Kız kardeşinin namusunu kirletmesi kendi planlarına uygun düştüğünden işine gelir. Daha sonra, çevirdiği dolaplara alet edebilmek için eniştesinin başka bir kadın tarafından baştan çıkarılmasını sağlar ve kadına âşık olup intihar eden kıskanç Mahir'in bu hareketini geri kafalılığına ve aptallığına verir. Meftun'a göre insan sevdiği kadının başkasıyla ilişkisi olduğunu duyarsa boş vermeli. Meftun Batılılaşayım derken ahlakça yozlaşmıştır.

Ama onu Felâtun ve Bihruz çizgisinin dışına çıkaran daha çok ekonomik düzen karşısındaki tutumudur, çünkü ticaret dünyasında dönen dolapları, sömürü düzenini kavramıştır ve başkalarını aldatarak servete konmanın yollarını arar.

Giyim kuşama verdiği önemin yalnızca caka satmak için olduğunu sanmamalı; alafrangalığı, ticaret çevrelerinde iş yapabilmek için gerekli sayar. Türklerin yapabileceği işleri "neden Frenkler'in ellerine bırakalım da faydalansınlar" (s.252) diyerek kayınpederinden sermaye koparmak umudu ile dil dökerken şunları söyler:

> Niçin olursa olsun şimdi bir insan bir "sosyete" [şirket] ve makama [büroya] gitse redingotunun hangi makastan çıktığına, yakalığın biçimine, boyunbağının şekil ve rengine bakıyorlar. İşte bu birkaç şey mahiyeti tayine miyar [ölçü] addolunuyor. (...) geçinmek için âlemin gidişine, uymaktan başka çare yok. (1946 baskısı, s.313)

Şıpsevdi'de alafrangalık, ilk kez, para tüketiminin nedeni değil, para kazanmanın bir koşulu halini alıyor. Züppelerin ticaret burjuvazisiyle az çok özdeşleştirilmesi yolunda ilk adımdır bu. Meftun kişiliğinin bu yönleriyle eski züppelerden ayrılır ve 1920'lerdeki romanların züppelerine yolu açmış olur.

Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1920'-lerde yazdıkları romanlardaki alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, Batılılaşmış bir zümredir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen *Sözde Kızlar*'da (gazetede tefrikası 1922) Şişli'nin alafranga çevresine örnek olarak sunulan roman kişileri, sefaret müsteşarı merhum Nafi Bey'in ailesi ve dostlarıdır. Zamanlarını çay davetlerinde, "aniverserler"de, "partidöplezirler"de geçiren bu insanlar kutsal bir şey tanımazlar. Anadolu'daki savaşa karşı ilgisiz, yalnızca eğlenmek ve sevişmek için yaşarlar. Bu ailenin oğlu, alafranga, züppenin en korkunç örneği, İstanbul'da Cerrahpaşa diye bir yer olduğunu bilmeyen, ama Viyana'nın bütün sokaklarını tanıyan Behiç, Felâtun ve Bihruz'a hiç benzemez. Yazar onu Mebrure'nin gözüyle şöyle anlatır bize:

> Gazetelerde karikatürü yapılan asrî genç bu muydu? Hayır, gerçi kıyafet o kıyafet, tuvalet o tuvaletti, gerçi söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bütün halleri o hallerdi, fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi; çünkü Behiç, ne yaptığını bilmeyen, budala, tecrübesiz bir insan olmak şöyle dursun, etrafında herkesin zaaflarını çok iyi anlamış, herke si gülünç ve mânâsız görebilmiş, kendi arzularına

> göre yaşamanın sırrını keşfetmiş bir mahlûktu. Kendi aklına göre yaşamasını, iyi yaşamasını biliyor, harikulâde zeki. Bu genç adam, bir karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekâsı ile korkunç ve zararlı bir mahlûktu. (s.72)

Anlatılan bu genç Tanzimat züppelerinden ne kadar farklı. O da halkına yabancılaşmış bir züppedir ama Tanzimat züppeleri gibi gülünç, beceriksiz bir taklitçi olmak şöyle dursun zeki ve sevimli, ama bencil ve ahlaksız karakteriyle, gayri meşru çocuğunu boğup gömecek kadar acımasız, tehlikeli bir adamdır.

Peyami Safa da Ahmet Mithat gibi alafranga züppenin karşısına olumlu bir tip koyar: Fahri. Behiç, Felâtun'a ne kadar benzerse, Fahri de Rakım'a o kadar benzer. Rakım'ın hesaplılığı ve ölçülülüğü yerine Fahri'de duygusallık hâkimdir. Para işlerinden habersiz, utangaç, yurtsever, temiz ve fakir bir Türk gencidir. Fahri'nin bir özelliği de İslâmî değerlere bağlılığıdır.

Mahşer'de (1924) yozlaşmış zümrenin başka bir yönüne parmak basılır. Bunlar hem ahlakça çürümüşlerdir hem de milleti sülük gibi emip sömüren vurgunculardır. İşadamı ve tüccar Mahir Bey ile milletvekili Alâaddin Bey (Muazzez'in peşinde olan kötü adam) "el ele vermişler levazımın ambarını iki büyük fare gibi" yutmakta, yolsuzluklarla büyük paralar vurmaktadırlar. Tüccarla bürokratın işbirliğine dayanan bu işlerde Almanlar'ın da yer aldığı olur. Mahir Bey işlerini yürütmek için güzel karısını ona buna peşkeş çekmekte sakınca görmez, çünkü "iş ve para adamıdır" o. Tek değildir elbet, "yaz mevsimini Büyükada'da, kışı Beyoğlu'nda ve geceleri (Sirkal

Doryan)'da" geçiren bu vurguncu sınıf için Nihat'a şunları söyletir yazar:

> Vatanları yok, vicdanları yok, Allah'a da, güzelliğe de fazilete de inanmıyorlar... Çanakkale'de gözlerimin önünde kafaları futbol topu gibi koparak havaya fırlayan Türk gençleri bunlar için mi can verdiler? Tevekkeli değil, ordu, ahali açlıktan, hastalıktan kırılıyor. İki milyon kilometre murabba arazinin mahsullerini İstanbul'da üç beş yüz kişi yiyor.. Biz mebus Alâddin Bey için mi harp ettik. (s.97-98)

Mahir Beyler, Felâtun ve Bihruz gibi servetlerini alafrangalık uğrunda batırmazlar, tersine alafranga zihniyet, yaşayış ve namus anlayışı sayesinde servet yapar ya da yapmak isterler. Başka bir deyişle alafranga tip çıkarcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeşleşiyor. Bu gelişim, kuşkusuz, Türkiye'de sosyo-ekonomik koşulların değişmesiyle ilgilidir. Tanzimat dönemindeki züppe, ekonomik rolü açısından sonrakilere hiç benzemez, çünkü o dönemdeki sosyal yapı 1918-1923 döneminden farklıdır. Bilindiği gibi, İngilizlerle yapılan 1838 Ticaret Anlaşması, Türkiye'de bir ticaret burjuvazisinin gelişmesi olanaklarını ortadan kaldırmıştı. Batı mamulleri ile rekabet edemeyecek durumda olan birçok sanayi kolları çökerken ticaret alanında da sonuç Türkler aleyhinedir. Yabancı sermaye içeride kendi uyruklularını ve azınlıkları koruduğu için gelişen Müslüman burjuvazisi değil Hıristiyan burjuvazisi olmuştu. Yabancı sermayenin sömürüsünden çıkar sağlayan bir sınıf da, bürokrasinin üst katlarıydı. Saray çevresinden önemli mevkilere geçenler yabancı şirketlerle yapılan anlaşmalardan, ihalelerden, verilen imtiyazlardan

komisyon ya da rüşvet alarak bu sömürüden paylarını alıyorlardı. Gerçi yabancı sermayenin işbirlikçisi durumuna giren bu saray çevresinin konaklarında bir Batılılaşma vardı ama, bu, Ahmet Mithat ve Recaizade Ekrem gibi yazarları irkiltecek bir alafrangalık değildi. Öte yandan bu çev renin aldığı komisyon ya da rüşvetler yabancıların kesesinden çıkıyor ve geleneksel tüketim tarzından fazla sapmaksızın harcanıyordu. Belki bu nedenlerden ötürü, Tanzimat romanında alafrangalıkla çıkarcılık birbirine bağlanmamıştır.

İttihat ve Terakki, dayanabileceği bir taban oluşturmak için bir milli burjuvazi yaratmaya kalkıştıktan sonradır ki ticaret alanında Türkler daha fazla faaliyet göstermeye başlamışlardı. Birinci Dünya Savaşı yıllarında, İttihat ve Terakki hükümeti, güttüğü bu politika gereği, özellikle orduyla ilgili birçok taahhüt işlerini Türklere vermek suretiyle burjuva bir zümreyi devlet eliyle zengin etmiş oldu. Fakat savaş sırasında vurgunculukla, karaborsacılıkla el ele giden bu ticaret, üzerine, halkın ve aydın yazarların nefretini çeken, saray çevresinin eski paşalarından farklı, bir savaş zengini zümresi yarattı. Batılılaşmanın zamanla çok daha yaygınlaştığı 20. yüzyılın başlarında apartmanlarda Avrupa tarzı bir yaşam sürdüren bu zümre Türk-İslâm geleneklerinden tümüyle uzaklaşmış, köklerinden kopmuş bir zümreydi. İşte Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun nefretle yerdikleri bu yeni tip alafranga, para için her şeyi yapabilen vurguncu veya işbirlikçi adamdır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ındaki Seniha'dan, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden babası

Servet Bey'den, Çanakkale Savaşı arasında yükünü tutan tüccarlardan burada tekrar söz edecek değilim.

Sodom ve Gomore'de anlatılan Mütareke döneminin İstanbul'unda ise Batı hayranı Türkler, kadını ve erkeğiyle alafranga züppe tipinin vardığı son aşamayı sergilerler, Türk kızları ve kadınları düşman subaylarıyla aşk serüvenleri yaşamak için çırpınırlarken, çıkarlarını emperyalist İtilaf Devletleri'nin zaferine bağlamış erkekler de her tür rezilliğe hazırdırlar. İçlerinde eşcinsel İngiliz subaylarıyla yatıp kalkan ve onların himayesinde kumarhane işleterek para yapanlar mı ararsınız (Felâtun ise parasını hileli kumarda yiyordu); bir İngiliz subayına pezevenklik edenini mi ararsınız hepsi var bu toplumda.

Yazar bütün toplumun iğrençliğini yansıtmak için panoramik bir roman biçimi kullanır. *Kiralık Konak*'ta olduğu gibi bu yapıtta da bir Türk kızı (Leylâ) romanın kadın kahramanıdır. İngiliz terbiye ve kültürü ile yetişmiş, züppe, şımarık, bilinçsiz bir kızdır Leylâ. İngiliz subayı Jackson Read ile gezip tozar ve bu ilişki yüzünden dile düşmekle övünür.

Kiralık Konak'taki Servet Bey'i andıran babası, çıkarına uygun bulduğu için bu Jackson Read'i evinin gediklisi haline sokan, her işi yabancılarla olan "Düyunu Umumiye'nin eski yüksek memurlarından Sami Bey adında bir alafranga emekli tipi"dir. Yazar onu Tanzimat'ın sonucu olarak görür. "Sami Bey, Tanzimat devrinin meydana attığı o biçim alafranga Türkler'dendir ki Türk'ten başka her milletin gücüne inanırlar ve Türkiye'ye ait meselelerin mutlaka başkaları tarafından halledilebileceği fikrindedirler."[1]

Kiralık Konak'taki Hakkı Celis'in yerini *Sodom ve Gomore*'de Necdet alır. Necdet'in yüreği Anadolu'da savaşanlarla çarpar ama Leylâ'ya tutkunluğu ve iradesizliği yüzünden kendini Leylâ'nın çevresinden kurtarıp bir türlü Anadolu'ya geçemez. Ancak romanın sonlarına doğru yurt sevgisi Necdet'in silkinip kendisine gelmesini sağlar ve Leylâ'nın büyüsü bu sevgi karşısında bozulur, yenik düşer. Bu romanda da, yazar, emperyalizme karşı savaşarak doğacak yeni bir ulusa bağlamıştır umudunu. Bilir ki İstanbul'daki bu çirkefi temizleyecek olanlar, emperyalist güçlere karşı Kurtuluş Savaşı verenlerdir. Bu "zafer Osmanlı saltanatının tarihine ait değildir. Anadolu'nun içinden yepyeni bir millet doğmuştur. Bu milletin, sarayının kafesleri arkasında titreyen aciz ve korku heyulasıyla, bu milletin, Babıâli denilen viranede uluyan yıllanmış baykuşlarla hiçbir ilgisi yoktur" (s.326).

Leylâ'nın çevresi içinde Anadolu'daki zaferi heyecan ve coşkuyla karşılayan tek kişidir Necdet. Öbürleri bu olaya dehşet ve korkuyla bakarlar, inanmak bile istemezler. Sami Bey İngilizler'in buna müsaade etmeyecekleri, yeni önlemler alacakları umudundadır. *Sodom ve Gomore*'de anlatılan Batı hayranı zümre, iğrençliğin son aşamasına varmıştır. Emperyalist devletlere göbeğinden bağlı bu Türkler, alafrangalığa heveslenen komik insanlar değil, ahlaksız savaş zenginleri de değil, düşmanla işbirliği yapan, Türk ordusunun zaferine öfkelenen vatan hainleridir.

Ancak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Batı-Doğu sorunu karşısındaki tutumu Peyami Safa'nınkinden farklı. Sözünü ettiğimiz iki romanında da, sevdiği kadın yüzünden, yozlaşmış

zümrenin bir parçası olma yolundaki genç erkek de sonunda seçimini yapar. Ama bu seçimde Doğu'nun manevi değerlerine, Türk-Osmanlı kültürüne ve geleneklerine yönelmez. Sevdiği kadına sırtını çevirirken yepyeni bir şeye gönül verdiği için yapar bunu. Seçim, güzel ama manen çürümüş bir kadınla yurt sevgisi arasındadır.

Karaosmanoğlu'nun kahramanları hep, bireyci, çıkarcı, yozlaşmış insanlar arasında 'yalnız' kişilerdir. Ancak kendilerini bir bütünün (ulusun) parçası olarak görebildikleri zaman aşk tutkularından ve kişisel mutsuzluklarından kurtulurlar.

1920'lerin romanında yazarın alafranga zümre karşısındaki tutumu da Tanzimat yazarlarınınkinden başka. Ahmet Mithat ve Recaizade Ekrem züppe tipini alaya alırken ger çek Batılıya ve Batı uygarlığına karşı saygılıdırlar. Batı'dan nefret yerine, şu ya da bu yönlerine hayranlıkları gözlemlenir. Oysa Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı, sonraki yazarlarımızda milliyetçiliği bilemiş ve onları Batı hayranı zümreye karşı olduğu kadar Batı'nın kendisine karşı da kin ve nefretle doldurmuştur.

İlk züppelerle 1920'lerdekiler arasındaki farkı toparlayacak olursak, diyebiliriz ki, Felâtun ve Bihruz aptal, cahil ve gülünçtürler; sonrakiler okumuş, zeki ve tehlikeli. Birinciler alafrangalık uğruna servetlerini batıran mirasyedilerdir; ötekiler alafrangalığı servet yapma yolunda kullanırlar. Birinciler alay konusudurlar çünkü "olmak istedikleri" ile "oldukları" arasındaki farktan güldürü doğar; ikinciler ise

gülünç değillerdir, çünkü olmak istedikleri gibi olmuşlardır. Bundan ötürü Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'da anlatım yolu mizahtır ve kahramanlarına gülerek bakar, onlara acırlar. Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda mizah yerine acı bir yergi görürüz; yansıttıkları sömürücü, alafranga kokuşmuş zümreye tiksinti ve nefretle bakar, onlara değil savaşan, sömürülen millete acırlar. Bütün züppeler arasında ortak tek nokta Türkleri ve Türklerle ilgili her şeyi hor görmeleridir.

Başka bir deyişle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı kapitalizmine kapılarını açtığı ve bir Türk ticaret burjuvazisinden yoksun olduğu günlere ait ilk züppe tipi etkin bir ekonomik işlev yüklenmez; tüketim ekonomisinin akıntısına kapılmış komik bir budala olarak, israf ve borç politikasıyla çıkar karşımıza. 1920'lerin romanlarında ise, İttihat ve Terakki'nin bir Türk burjuvazisi yaratma çabalarıyla yeşeren ve Birinci Dünya Savaşı'nda savaş zengini olan vurguncu bir alafranga zümre buluruz. Savaş sonunda İttihat ve Terakki hükümeti dağılıp gidince, çıkarını, bu kere, emperya list İtilaf Devletleri'nin işbirlikçisi olmakta gören bu zümrede, Batı hayranlığı nihayet vatan hainliğine dönüşür.

Böylece, budala ve zavallı Felâtunlar ile Bihruzlar elli yıl içinde, ahlaksızlık, dolandırıcılık, vurgunculuk aşamalarından geçerek işbirlikçi vatan hainliğine dek vardırırlar işi.

1 *Sodom ve Gomore*, baskıya hazırlayan Atilla Özkırımlı, Birikim Yayınları, 1981, s.348.

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

BİR HUZURSUZLUĞUN ROMANI: *HUZUR*

"... şiir de, roman da, hikâye de ancak tekniğiyle beraber doğan eserlerde mevcuttur." Böyle diyor Ahmet Hamdi Tanpınar "Edebiyatımızda Duraklama mı Var?" adlı söyleşide.[1] Kendisi, gerçekten de, yazdığı her romanın gerektirdiği biçim ve tekniği aramış ve biçim sorunuyla, yazarlarımız arasında az bulunur bir titizlikle uğraşmıştı. Yazarken sanki okuru unutmuş, romanının çözüm bekleyen teknik sorunlarıyla cebelleşen, her şeyden önce kendini tatmin edecek bir sanat yapıtı yaratmak isteyen bir hali vardır. Tanpınar yalnızca estetik yapı peşindedir demek istemiyorum, çünkü 'tezli' roman yazmak istemese de 'meseleleri' olan bir romancıdır ve aradığı teknik, romanda güdülen amacın, 'meselesinin' gerektirdiği tekniktir.

Huzur'da romanın 'meselesi'ne en uygun tekniği ve yapıyı arar Tanpınar. Bundan ötürü, *Huzur*'u doğru değerlendirebilmek için romanın ana fikrini ve bu fikri aktarabilmek için geliştirilen tekniği ve yapıyı araştırmak da eleştiriciye düşen bir görev. *Huzur*'daki ana fikri kısaca ortaya koymak istersek, birtakım değerler arasındaki çatışmayı sergilemek ve bu çatışmanın yarattığı bunalımı Mümtaz'ın kişiliğinde dile getirmektir diyebiliriz. Yani, estetik değerlerle sosyo-politik değerlerin ya da romandaki somutlaşmış şekliyle, Mümtaz'ın kişisel mutluluğu ile toplumsal sorumluluğunun çatışması. Sahnelemek istediği bu değerler çatışması romanın anlatım tekniğini de belirler, yapısını da.

Anlatım tekniği ile başlayalım. Tanpınar, hem dünyaya estetik bir tutumla bakmanın ne demek olduğunu, gerçeklerden kopmuş, rüyayı andıran bu duygusal yaklaşımın nasıl yoğun ve değerli bir yaşantı kazandırdığını okura duyurabilmek hem de bu tutumun, insanın topluma olan sorumluluğu ile çatışarak nasıl bir bunalıma yol açtığını gösterebilmek için Mümtaz'ın iç dünyasını bütün zenginlikleri ve çelişkileriyle seyrettirir bize. Mümtaz'ın gözleriyle dünyaya bakmanın yaşantısını okura aktarabilmek ise bir anlatım tekniği sorunu. *Huzur*'un otobiyografik olduğunu, yazarın romanda daha çok kendi yaşantılarını, kendi aşkını, kendi sorunlarını anlattığını biliyoruz. Bu durumda akla gelen ilk yöntem, birinci kişi ağzından yazmaktır romanı. Ama Tanpınar herhalde romanı kendinden uzaklaştırmak, nesnelleştirmek istemiş ve bu nedenden ötürü üçüncü kişi tekniğini seçmiş.

Ne var ki bu yöntem, Mümtaz'ın açısından dünyaya bakmanın yaşantısını okura aktarmada ister istemez anlatıcı-yazarı araya sokar ve dolaylı bir şekilde, naklen verilmesini zorunlu kılar. Gerçi iç monologlar yolu ile bu sakıncayı bir dereceye kadar gidermek mümkünse de birinci kişi ağzından anlatıldığı zamanki yakınlığı, canlılığı ve gerçekçiliği sağlamak olanağı yoktur. Tanpınar iç monolog tekniğinden başka yer yer bu yollardan da yararlanıyor, ama okuru dış dünyaya, olaylara Müntaz'ın gözleriyle baktırmak, bunları onun algılayışları, duyuşları, izlenimleri, duyguları ve düşünceleri arasından gösterebilmek için ilginç bir teknik incelik bulmuş. *Huzur*'da anlatıcı-yazarın kişiliği ile Mümtaz'ın kişiliği hemen hemen özdeş. Maksadım, bilinen bir şeyi tekrarlamak, yani Mümtaz'ın

Tanpınar'a benzediğini söylemek değil. *Huzur*'u Tanpınar'ın yazdığını bilmeseydik de anlatıcı ile Mümtaz'ın özdeşleştiğini söyleyebilirdik, çünkü mesele anlatım tekniği ile ilgili. Şöyle söyleyeyim: Romanda, bazen, üçüncü kişi ağzından anlatılanlar aynı zamanda Mümtaz'ın bilincinden geçen şeyler oluyor. Aşağıdaki betimlemeye bakalım örneğin. Yazar, Mümtaz ile Nuran'ın gece Boğaz'da kayıkla gezintilerini anlatıyor:

> Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene kuzahî renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı.
>
> Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamiyle elde edilebilirdi. (...) Sanki kâinat, Shelley'in dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu. Yahut zihnin eşiğinde, çok cömert ve böyle olduğu için henüz son kıvamını bulamamış bir düşünce gibi, her hususiliğini daha cazip yapan bir müphemlik içinde bekliyordu.
>
> Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı. (...)
>
> (...) Sırçadan, ince ve şeffaf dünya, kendi musikisine, asıl sazları belki çok derinde çalan o acayip dinleyişe kapandı.
>
> Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken:
>
> - Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi.
>
> Hakikaten dedenin Ferahfeza Peşrevi'nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok rahmanî bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın

üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı.

- Hatta neredeyse Neşatî'nin beytinin dünyasına gireceğiz.

Ettik o kadar ref-i taayün ki Neşatî

Ayine-i pür tâb-ü mücellâda nihânız.[2] (s.174-175)

Yukarıdaki parçada anlatıcı-yazar, Mümtaz ile Nuran'ın kayıkla dolaştıkları geceyi betimliyor; bir ara musiki ile arada benzerlik bulduğu gece için "ayın peşrevi" diyor ve imgeler birbirini kovalıyor. Derken şu cümleleri okuyoruz: "Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken, 'Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi'." O zaman anlıyoruz ki gecenin anlatılan izlenimleri, peşreve benzetilmesi aynı zamanda Mümtaz'a aittir. Sonra yazar yine kendisi betimlemeyi sürdürüyor, ama birden Mümtaz, "Hatta neredeyse Neşatî'nin beytinin dünyasına gireceğiz" diyerek beyti okuyor ve biz de farkediyoruz ki denizi, ay ışığını erişilmez sırların aynası olarak gören, rahmanî bir düşünceyle birleştiren gerçekte Mümtaz'dır. "Hatta" diye söze başlaması için bunları Nuran'a da söylemiş olması lazım. Kısacası anlatıcı-yazar Mümtaz'ın bilincinden bakıyor geceye.

Bu tekniğin ilginç başka bir örneğini daha vermek istiyorum, çünkü Türk romanına yeni bir şey getiriyor Tanpınar. Mümtaz ile Nuran Boğaz'a giden vapurdadırlar; anlatıcı-yazar bize vapur halkını ve etrafa yayılan sessizliği anlatıyor:

Vapur hıncahınçtı. Şehirdeki işlerinden dönen küçük memurlar, gezmelerden, uzak plajlardan gelenler, genç mek tepliler, zabitler, ihtiyar hanımlar (...) kendilerini bu

akşam saatine teslim etmişe benziyorlardı. (...) Bazen bir kalabalıktan biraz fazla gürültülü bir kahkaha yükseliyor, uzakta, tâ başta, yalı çocukları ağız çalgıları çalıyorlar, tecrübesiz seslerle şarkı söylüyorlar, beraber yolculuk yapmaya alışmış olanlar birbirlerini çağırıyorlardı. Fakat bunlar pek az sürüyordu. Bir nevi bekleyişe benzeyen sessizlik yeniden sonsuz yapraklı ağaciyle büyüyor, hepsini örtüyordu.

Bu ağacın kökü, orada, ufukta ince bir Hirat cildinin tezhipleri arasında kıpkırmızı kavsi, bu altın oyunlarını gittikçe daha derin şekilde aydınlatan, her ân eritip yeniden kendi fantezisine göre döken güneşteydi. Oradan dal dal etrafa yayılıyordu. Nuran bu aydınlıkta sertleşmiş yüzü, darılmaya hazır gibi duran küçük ve toplu çenesi, kısık gözleri, çantası üzerine kilitlenen elleriyle, bu sükût ağacının bir meyvası olmuştu.

- O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz... O söner sönmez, yere düşeceksiniz, sanıyorum. (s.110-111)

Bu parçada vapur halkını anlatan, etrafı kaplayan sessizliği de bir ağaca ve Nuran'ı "bu sükût ağacının bir meyvası"na benzeten yazarın kendisi. Bildiğimiz çeşitten bir betimleme. Fakat arkasından Mümtaz'ın Nuran'a damdan düşer gibi "O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz" diyebilmesi için, onu sessizlik ağacının meyvasına benzetenin Mümtaz olması gerekiyor. Hem de yalnızca aklından geçirmiş değil Nuran'a da söylemiş. Böylece yukarıdaki parçaları hem anlatıcı-yazarın betimlemesi gibi okuyoruz, hem Mümtaz'ın bilincinden geçenler olarak, hem de kısmen, Mümtaz'ın Nuran'a

söyledikleri olarak. Biri nerede başlıyor, öteki nerede bitiyor belli değil. Böylece Tanpınar romanı birinci kişi ağzından anlatmadığı halde, Mümtaz'ın duygularını, mizacını, kişiliğini, büyük ölçüde, sanki birinci kişi ağzındanmış gibi, bize, dolaysız bir şekilde, canlı olarak sunmayı başarıyor.

Huzur'un yapısı da, anlatım tekniği de, romanın ana fikrini verebilmek düşüncesiyle kurulmuş bir yapı. Roman, "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz" başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşuyor. Ama bölümlere bu kişilerin adlarının verilmesinin nedeni, bu bölümlerde bu kişiler anlatıldığı için değil, yapıtın kahramanı Mümtaz'ın hayatında oynadıkları rolden ötürü. Daha önemlisi, bu dört bölümün bir müzik yapıtındaki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevini yüklenmesi. Hiç kuşkusuz Tanpınar *Huzur*'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış. Bölümlerin her biri belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu "movement"lar gibi kullanılmış. Ukalâca bir kesinlik iddiası gütmeden diyebiliriz ki birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı. Bununla da yetinmiyor Tanpınar; göstermeye çalışacağım gibi, büyük bir titizlikle her bir bölümü belli temalar etrafında kuruyor ve birtakım motiflerle destekliyor. Dikkat edilirse birinci bölümde savaş tema'sı ile temsil edilen toplumsal sorun ile ikinci ve üçüncü bölümlerde işlenen estetizm, dördüncü bölümde bir değerler çatışması halinde karşılaştırılıyor. Başka şekilde söylersek, romanın sonunda Mümtaz'ın bunalımına yol açan değerler çatışması romanın yapısına da yansıyor. *Huzur*'a bütünlük

kazandıran biraz da bu temaların ve motiflerin ele alınış biçiminin, yapıyı bir müzik formuna yaklaştırması.

Bu söylediklerimin zorlama bir yorum olduğu, Tanpınar'ın aklından geçirmediği şeyleri, yapmadığı hesapları ona yakıştırdığım düşünülebilir. Bu kuşkuyu ben de beslemedim değil, ama sanat anlayışına şöyle bir baktığım za man bu sorunlara ne kadar bilinçli olarak eğildiğini gördüm. Tanpınar'a göre 19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana şiirde, edebiyatta, resim ve heykelde etkili olan müziktir. "Bütün sanatlar musikinin peşinde"dir[3] ve bir sanatçı olarak Tanpınar'ın kendi de. Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektupta bu konuya değinerek kendi yazış yöntemi hakkında şu önemli açıklamayı yapar: "Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, garp musikisini tatmaya başladığım zaman açıldı (...) Kompozisyon için de örneğim musiki olmuştur."[4]

Huzur bir Ağustos sabahı, İkinci Dünya Savaşı'nın ilanından hemen hemen yirmi dört saat önce başlar ve dördüncü bölümde, yirmi dört saat kadar sonra savaş ilan edilirken biter. İkinci ve üçüncü bölümler bir geriye dönüşle son bir yılı anlatır. Bu arada, birinci ve dördüncü bölümlerde de geriye gidişler vardır.

Birinci bölümde olay denecek bir şey yok gibi. Babası ve anası öldükten sonra Mümtaz'ı yanına alarak büyüten İhsan (amcasının oğlu) zatürriyeden ağır hastadır. Evin içi kedere ve korkuya boğulmuştur. Mümtaz sabahleyin bir hastabakıcı bulmak için evden çıkar, birkaç adrese uğrar, döner, öğleden

sonra da bir dükkânın kirasını almak için Eminönü tarafına gider. Anlatıcı bu arada, bir geriye dönüşle bize Mümtaz'ın çocukluğunu, yetişişini anlatırken onun üzerinde derin etkiler bırakan olayları ele almak fırsatını bulur; İhsan, karısı ve çocukları hakkında bilgi verir; İhsan'ın Mümtaz'ın yaşamında oynadığı önemli ve olumlu rolü belirtir (biliyoruz ki İhsan birçok yönleriyle Yahya Ke rem'dir). Bu geriye gidişleri bir yana bırakırsak, birinci bölümde Tanpınar'ın amacı bizi Mümtaz'ın iç dünyasına sokmak, içinde bulunduğu ruh halini çözümlemek ve bütün bölümü kaplayan, sıkıntılı, kasvetli bir duygu atmosferi yaratmak.

Mümtaz üç nedenden ötürü üzüntü ve sıkıntı içindedir: İhsan'ın hastalığı, Nuran'dan ayrılmış olması ve savaş tehlikesi. Bu üç neden, üç tema halinde Mümtaz'ın sabah ve öğleden sonraki dolaşmaları arasına örülerek istenen duygu atmosferini sağlamak için kullanılır. Sabahleyin Mümtaz evden çıkmadan önce İhsan'ın yanına girmiştir:

> Hasta elile müphem bir işaret yaptı.
>
> Mümtaz yatağa eğilerek:
>
> - Daha gazeteleri okumadım. Zannetmem ki korkulacak bir şey olsun... dedi.
>
> Hakikatte harbin patlamak üzere olduğuna emindi. (s.12-13)

Böylece savaş tehlikesine ve beslenen endişeye kısaca değinilmiş olur. Daha sonra Mümtaz'ın hastabakıcı bulmak için gittiği adresteki kız, öğreniriz ki henüz hastabakıcılık kursuna devam etmektedir, çünkü savaşa girmemiz olasılığı var: "Harp

olursa bir işe yarayayım diye (...) Ağabeyim askerde ... onu düşünerek" (s.14). Yine aynı tema'nın bir yankısı. Öğleden sonra Mümtaz'ın, Beyazıt'ta bir askeri kıt'anın geçişi nedeniyle tramvaydan inip yoluna yaya devam ettiğini görürüz. Sahaflardaki kitapçıyla konuşması sırasında yine yaklaşan savaştan, halkın bankalara hücumundan söz edilir. Kirayı almak için gittiği dükkânda tanık olduğu bir telefon konuşması dükkâncının piyasadan kalay topladığını anlatır Mümtaz'a. Böylece savaş tema'sı, gazete haberleri, konuşmalar, sokaklardaki askeri sevkiyat, artan şimendifer düdükleri, karaborsa için işleyen telefonlar halinde yer yer görünür ve kaybolur, arkasında kaygılı bir hava bırakarak.

Mümtaz'ın içinde bulunduğu ruh halini belirleyen İhsan'ın hastalığı ve Nuran sorunları da yine müzik temaları gibi birinci bölümün içinde dolaşırlar. Ve iki yerde anlatıcı bu üçlü anahtarı kendi verir elimize. "Fakat İhsan hasta idi, Nuran, onunla dargındı ve gördüğü gazete manşetleri gergin vaziyetten bahsediyorlardı. Sabahtan beri düşünmemeye, zihninin bir tarafına atmaya çalıştığı şeylerin hücumu altında idi" (s.17). Yirmi beş sayfa kadar sonra, yine Mümtaz'ın kafasının üçe bölündüğünü, bir tarafıyla İhsan'ı, bir tarafıyla Nuran'ı, bir tarafıyla da savaşı düşündüğünü söyler. Hele bunlar birleşmeye görsün, "En korkuncu üçünün birden birleşmesi, içinde acayip, muztarip, muzlim terkiplerini kurmasıydı" (s.42). Neşesiz ve kaygılı olan yalnız Mümtaz değil, "Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu" (s.17).

Bu üzüntülü, sıkıntılı havayı Tanpınar, perişan mahalleler, fakir eski evler, yoksul, ezilmiş insanlar, dilenciler gibi ikinci derece motiflerle besler. Mümtaz'ın o gün hastabakıcı ararken ve dükkâna giderken geçtiği yollar ve çevre bu çeşit öğelerle dokunmuştur. Hasta olan yalnız İhsan mı? Mümtaz'ın etrafında "hasta yüzlü" bir yığın insan vardır ve yalnız insanlar değil yollar bile hastadır.

> Yol, güneşin altında harap evleri, açık kapıları dışarıya sarkmış cumbaları, çamaşır serili balkonlarıyla harap ve bitmeyecek korkusunu verecek kadar uzun bembeyaz aydınlıkta âdeta derisi soyulmuş gibi uzanıyordu (...) "Hasta bir yol..." diye düşündü; bu manasız bir düşünce idi. Fakat işte zihnine ekilmişti. "Hasta bir yol...", bir nevi cüzzama yakalanmış, onun tarafından iki yana sıralanmış evlerin duvarına kadar yer yer soyulan bir yol... (s.59)

Birinci bölümde sadece Mümtaz'ın karanlık ruh halini anlatmak ve bir sıkıntı ve endişe atmosferi yaratmak için kullanılan bu temalar ve motifler, romanın dördüncü bölümünde tekrar ele alındıklarında, göreceğimiz gibi, değerler çatışmasıyla ilgili olarak yeni bir anlam ve işlev yükleneceklerdir. Birinci bölüm, Mümtaz'ın, Eminönü'nde, Nuran'ın arkadaşı iki genç kızdan, Nuran ile eski kocasının barıştıkları haberini alarak son darbeyi yemesiyle kapanır.

"Nuran" başlığını taşıyan ikinci bölümde, bir yıl kadar geriye dönüşle, Mümtaz ile Nuran'ın aşkı anlatılıyor. Bu bölüm, son sayfalar dışında, birincinin tersine neşe ve mutluluk duygusu ile dolu. Birincideki gibi, burada da, Mümtaz'ın ruh haliyle ilgili üç tema var: Aşk, doğa ve sanat. Bu üçü birbirine sıkıca

örülmüştür, çünkü aşk, Mümtaz için, doğa ve sanat karşısındaki yaşantılarla birleşen, daha doğrusu onları kat kat artıran bir şeydir.

Yaşamın anlamı, amacı nedir? Sanat ve aşkın yaşamda yeri nedir? gibi sorular hakkında Mümtaz'ın ne düşündüğünü bu sayfalarda çıkar ortaya. Mümtaz için amaç sanatkârca yaşamaktır. Herkes dâhi değildir, bir Fatih ya da Descartes olamaz, ama büyük işler yapmadan, büyük yapıtlar vermeden de insan iç dünyasında yoğun yaşayabilir. "Kesif yaşasınlar yeter" der Nuran'a. "Herkes bir şey yapmaya mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum" (s.119). İşte Mümtaz'ın o günlerdeki felsefesi: İnsan çeşitli alanlardaki güzeli kavrayarak yoğun bir duygu hayatı yaşamalı.

Güzel ve cazip bir kadın olan Nuran, aynı zamanda, çocukluğundan beri eski musikimizle büyümüş, halk müziği ve oyunlarını da bilen, Boğaz'da sadece oturmamış, onu yaşamış, güzel şeyleri bilerek tadan bir kadındır. Mümtaz ile Nuran'ı birbirlerine bağlayan, aşklarının bedensel yönünden çok Boğaz, müzik, sanat gibi konularda aynı duyguları paylaşmaları. Onun için Mümtaz'ın, ara sıra, "birbirimizi mi yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" diye düşündüğü olur. İkisi o yaz Boğaz'da gezer, ay ışığında kayıkla dolaşırlar; İstanbul semtlerini, eski camileri gezerler, müzik dinler, şarkı söylerler. Doğanın, sanatın, aşkın güzelliklerini tadarak geçirilmiş bir yazdır bu.

Birinci bölümdeki perişan mahallenin, eski harap evlerin, "hasta yol"ların yerini şimdi Boğaz'da güzel bahçeler, köşkler,

denizde ay ışığı ve çeşitli estetik objeler alır. Her şey başkadır bu aşk dünyasında. Birinci bölümde Mümtaz Kocamustafapaşa'dan geçerken "etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan" görüyordu. Oysa bu bölümde, yani bir yıl önce Nuran ile aynı sokaklardan geçerken içinde bulundukları ruh hali bambaşkadır. Güzel görünür her şey: "Önlerinde yürüyen o tek ayaklı adam, yanığın veya hastalığın yüzünü baştan aşağı sildiği, yalnız tek ve ıstıraplı bir gözü dışarıda bıraktığı çocuk bile güzeldi" (s.188).

Nuran ile olan aşk, sanatkârca yoğun yaşamayı kat kat artırdığı içindir ki ayrı bir anlam taşır ve hatta denebilir ki aşk, tüm güzellikleri bir bütün olarak kavramada bir araç rolü oynar. Tanpınar "Aşk ve Ölüm" adlı yazısında, gerçek aşkın, içimizdeki bir ışık gibi her şeyi aydınlattığını, birbirine bağladığını söyler.

> Nasıl dış âlemin doğması için güneşin yaratıcı teması lazımsa, bu âlemin kendimize, sathî bir temasın dışına çıkan bir zenginlikle ilâve edilmesi, bizimle kaynaşması, bizim olması için de bu derunî aydınlığa ihtiyacımız vardır. Onun sayesindedir ki, büyük hakikatleri kavrarız, mevsimler bize güler, eşyada uyuyan gurbetzede ve sâkit ruh bizimle konuşur, zaman sırrını açar ve derin bir anlaşmada bütün uzaklıklar silinir; bütünün terkibi kendiliğinden kurulur.[5]

Nuran işte bunu sağlar Mümtaz'a. Romandan aşağıya aldığım parçalar, yalnızca Nuran aşkının olumlu etkisini anlatması bakımından değil, yaşama estetik açıdan bakmanın Mümtaz

için ne kadar büyük bir değer taşıdığını dile getirmesi bakımından da önemli. Çünkü dediğimiz gibi, bu değer, son bölümdeki değerler çatışmasında terazinin bir kefesine konan kişisel mutluluğun anlamını açıklar bize:

> Sanki Nuran kafasındaki ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti (s.161). Fakat halita onun zannettiği kadar sathî olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişiyle kendisinde öteden beri mevcud olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı (...) için artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı (...) ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiçbir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip, büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de farkederdi. (s.199)

Nuran ile olan aşkı sayesinde Mümtaz'ın özellikle sanatı, doğayı ve kadını bir "terkip" halinde görebilmesi, bunların hepsinin bir bütün oluşturduğunu kavraması onu bir çeşit sanatçı panteizmine ulaştırır. Yoğun yaşamak isteyen Mümtaz için bu coşkulu bütünlük yaşantısı, yaşamın amacı olacak en büyük değer ve şüphesiz kendisinin erişebileceği en büyük mutluluk. Nasıl birinci bölümdeki neşesiz, sıkıntılı hali çevresine de yayılmışsa bu bölümdeki neşe ve mutluluğu da genelleşir. "Bütün ömrü boyunca etrafı bu kadar mesut" görmediğini söyler.

Mümtaz'ın ruhunda doğa, kadın ve sanatın, aşk sayesinde bir tek gerçeklikmiş gibi yaşanması, bölümdeki imgeleri de etkiler. Kafası bu üç güzellik düzeyi arasında mekik dokur, benzeyişler bulur, bağlar kurar. Nuran'ı anlatırken "yüzünün mahmur İstanbul sabahlarını hatırlatan örtülüşler"inden söz eder. Nuran'ın gözlerinde ışık "Boğaz sabahları gibi perde perde" değişir. Başka bir yerde Nuran, Renoir'in bir tablosundaki kadını anımsatır; başka bir anında "Girlandajio'nun Mabede Takdim'indeki Floransalı Kadını." "Onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık" da bulur Mümtaz. Resimle benzeyişler müzik için de söz konusu. Ferahfeza, Mümtaz'ı, Fra Flippo Lipi'nin "Güller İçinde Çocuk İsa" tablosunu andıran bir evren içine sokar. Aynı zamanda Boğaz'daki ay ışığı Ferahfeza bestesine benzer. Mümtaz'a sorarsanız Nuran ile yaşadıkları ev de Acemaşiran bestenin son beytindeki cennettir. Tevfik Bey'in sesinde, eski Selçuk camilerindeki "kandilleri, eski rahlelerin zamanla aşınmış tahtalarını andıran" bir tad bulunur. Nuran ile birlikte Boğaz'ın bazı köşelerine yakıştırdıkları bestelerin adlarını verirler.

Bu aşk bölümünün gücü, büyük ölçüde, Tanpınar'ın eski bir şarabı yudum yudum tattırır gibi, bize İstanbul'un türlü güzelliklerini, tarihiyle karışan şiirselliğini duyurabilmesinden geliyor. Ne var ki bu bölümün zayıf yönü de aynı nedenden kaynaklanır; Mümtaz'ın estetizmi romanın estetiğini zedeler. Çünkü Tanpınar yaşamış olduğu bu az bulunur aşkın ayrı ayrı anlarındaki duygularını, yaşantısının ince ayrıntılarını, eriştiği bu "ruh saltanatını" anlatırken öylesine coşar ki bir romancı olarak malzemesinin içinden gerekli ayıklamayı yapacak yerde

kendisini yaşantılarının anısına kaptırıp gider. Boğaz geceleri, klasik Türk müziği gibi konuları tekrar tekrar işlemesi dengeyi bozan bir ölçüsüzlüğe varıyor kanımca. Bir de üslup sorunu var. Tanpınar sözünü ettiğimiz yaşantıları anlatırken, üzerinde çok uğraşılmış duygusunu uyandıran, imgelerle süslü ve bundan ötürü gereğinden fazla yüklü, fazla şairane bir dil kullanıyor. Bundan ötürü Selâhattin Hilâv da, Fethi Naci de Tanpınar'ı eleştirirler.[6] Ne var ki "Nuran" bölümündeki, yer yer rahatsız edici bu aşırı üsluba ne Tanpınar'ın başka romanlarında rastlarız ne de hatta *Huzur*'un öteki kısımlarında. Fethi Naci, romanda Suat'ın bu üslupla alay etmesine dikkati çekerek, Tanpınar'ın kendi kusurunun farkında olduğunu söyler. Ben daha ileri giderek, Tanpınar'ın bu şairane anlatımı biraz da kasten abarttığını söyleyeceğim. Yazımın başındaki ay ışığı alıntısını örnek alarak göstermeye çalıştığım gibi, anlatımdaki buluşlar, şairane benzetmeler Mümtaz'ın izlenimlerinin, duyuşlarının sonucu kafasından geçen şeylerdir. Bundan ötürü "Nuran" bölümünün abartılmış şairane anlatımını, olduğu gibi Tanpınar'a mal etmek yerine, Mümtaz'ın, yetersizliğini daha sonra kendisinin de itiraf edeceği estetizminin, üsluba yansıyışı olarak görmek daha doğru olur kanısındayım. Romanın sonunda yalnız bu üslubun değil estetizmin de eleştirildiğini unutmayalım. Mümtaz'ın üç güzellik düzeyini bir arada yaşamasının, yukarıda örneklerini verdiğimiz benzetmelere yol açması da aynı sorunun başka bir yönü.

Bununla beraber Tanpınar böyle bir üslupçuluğu, o dönemdeki Mümtaz'ın tutumunu, yaşantılarını ve yöneldiği

değerleri daha iyi belirtmek amacı ile yapmış da olsa, ro mancı olarak ölçüyü kaçırdığını, kendinin de düşkün olduğu güzellikler karşısında kendi coşkunluğunun kurbanı olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci bölümün sonuna doğru, yaz biterken, Mümtaz ile Nuran'ın aşk dünyası da bulutlanmaya başlar. Nuran'ın çocuğu, ailesi, çevresi ve Suat bu güzel ilişkiyi zehirleyen ve evlilikle sonuçlanabileceğini şüpheye düşüren etkenler olarak belirir. Üçüncü bölümün melankolik diye nitelendirebileceğimiz duygu atmosferini, Mümtaz'ın üzüntüleri, kuşkuları, korkuları, kıskançlıkları oluşturur. Mümtaz ile Nuran'ın ilişkilerine son darbeyi indiren Suat, bir zamanlar Nuran'a âşık olmuş, ama yıllardır başkası ile evli, birçok bakımlardan Mümtaz'ın tam tersi bir adamdır. Yepyeni bir insanın yaratılması için her şeyin yıkılıp atılmasını isteyen, çok okumuş, zeki, ama aynı zamanda sinik, hem ruhen hem bedenen hasta bir adam. Nuran'ın Mümtaz'la evlenmek üzere olduğunu bildiği halde kadına bir aşk mektubu yazar. İstanbul'a gelir ve bir gün Mümtaz'ın evinde kendini asar. Mümtaz ile Nuran eve gelip onu asılı bulunca, Nuran, aralarında bu ölüm varken mutlu olamayacaklarını düşünerek terk eder Mümtaz'ı.

Suat karakterinin ve onunla ilgili bahsin, romanın genel havasına ve bağlamına yabancı düştüğüne ve Suat'ın Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğuna Mehmet Kaplan da, Fethi Naci de işaret etmişlerdi.[7] Fethi Naci, Suat'ın intiharı için "çeviri intihar" diyor ki, belki tahmininden de daha doğrudur bu yargı. Çünkü gerçekte Suat'ın intiharı A. Huxley'in *Point Counter Point (Ses Sese Karşı)* romanındaki Spandrel'in

intiharından esinlenme. Spandrel ölürken plakta Beethoven'in La Mineur Dörtlüsü'nü çalmaktadır; Suat da Beethoven'in keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeyişin bir raslantı olmadığı besbelli, çünkü Tanpınar *Huzur*'da *Ses Sese Karşı*'nın bu son sahnesine değinir ve Huxley'in, Mümtaz'ın çok sevdiği bir romancı olduğunu da söyler (s.269). Suat'ın dinlediği konçertoya, Tanpınar bazı anlamlar da yüklemek istiyor gibi. Daha sonra bu konçertoyu Mümtaz rüyasında dinlediği duygusuna kapılır ve İhsan'a getireceği doktorun evine gittiğinde doktoru aynı konçertoyu dinlerken bulur. Ama zaman zaman simgeleşen ve roman boyunca bağlayıcı bir motif gibi kullanılan müzik yapıtlarının *Huzur*'daki işlevi ayrı bir inceleme konusu.

Nuran ile Mümtaz ilişkisinin nasıl sonuçlandığını öğrendiğimiz bu bölümde aşk ve sanat temalarının yanı sıra, dördüncü bölümdeki çatışmayı da hazırlayan, ülke sorunları ya da kısaca, Batı-Doğu sorunu ele alınır. Tanpınar gerek öteki romanlarında, gerekse makalelerinde çözüm aradığı bu sorunu *Huzur*'da İhsan, Mümtaz ve arkadaşlarına tartıştırırken kendi görüşlerini daha çok romanın en olgun kişisi İhsan'ın ağzından dile getirir ve genç asistan Mümtaz'ın bu konudaki bilgi ve düşüncelerini İhsan'dan öğrendiğini söyler bize. Yazarımızın Batı-Doğu sorunu üzerindeki görüşlerini, diğer yapıtlarından da yararlanarak[8] şöyle özetleyebiliriz:

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini durdurmak için bir çare olarak görülen Batılılaşma hareketi, özellikle Tanzimat'ın programsızlığı, bilgisizliği yanı sıra gittikçe hızlanan ekonomik çöküntü yüzünden, bir kültür ve uygarlık buhranıyla

sonuçlandı. Hayatımız ikiye bölündü. Batı'nın sanatı, ev eşyası, eğlence tarzları, muaşereti bizimkilerin yanı başında yer aldı. Yönetici sınıfın aldığı kararlarla girişilen bu Batılılaşma hareketi 1923'den sonra daha da hızlandı ve 'eski' ile bağlarımızı kestik; kendimize özgü yaşayış biçimlerimizi (Tanpınar'ın deyişi ile hayat şekillerimizi) yitirdik; yönetici sınıfın uygun gördüğü yabancı şekiller aldık, ama tam anlamıyla Batı uygarlığına da geçemedik. Oysa "tabii şekilde ihtilal, halkın veya hayatın, devleti geride bırakması ile olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde. Hatta çok defa münevver ve devlet adamı bile... Düşüncenin hazırlanmış yolunda yürümek! En aşağı 1839'dan beri bu böyle" (s.312).

Ne yapmalı bu durumda? Hayatımıza yeniden şekil vereceğiz. Batı da, Doğu da bizim gerçekliğimizin bir parçası olduğuna göre bunların ikisi de yeni bireşimin içine girecek. Ancak, bize ait olan yeni hayat şekillerinin yaratılabilmesi için toplumun yaratıcılığını yeniden kazanması gerek. İşte müdahale asıl bu amaçla yapılacak, çünkü toplumun yaratıcı kılınabilmesi bazı engellerin ortadan kaldırılmalarına, yani ekonomiye bağlıdır. "Hayat (...) o bolluk, yaratıcılık içinde değil ki bize kendiliğinden şekiller ve kıymetler teklif etsin" (s.238). Hâlâ çiftçi Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik koşulları içinde bocalıyoruz. O halde ekonomik kalkınmaya ihtiyacımız var. Yurdumuzdaki kaynakları değerlendirebilir, "yarı zirai, yarı sınai bir iş hayatı temin edebiliriz." Az buçuk bir refah sağlandıktan sonradır ki ancak, toplum kendi değerlerini, kendi koşullarına uygun hayat şekillerini yaratacak hale gelir.

Anlaşılan Tanpınar'a göre toplumun yaratacağı yeni hayat, kültür ve uygarlık, kendi köklerimize bağlı kalacak, kendi damgamızı taşıyacak, eskiyle bir süreklilik gösterecek. Görüldüğü gibi ve daha önce Selâhattin Hilâv'ın da gösterdiği gibi;[9] Tanpınar üst yapıya ait kültür sorunlarının alt yapıyla ilgili olduğunu sezmişti. Bununla birlikte, üretim tarzı yerine genel bir üretimden ve sınıf kavramı yerine soyut bir toplumdan söz ettiği için, resmi ideolojiden ayrılmasına rağmen kendisine toplumcu diyemeyeceğimiz de ortaya konmuştu. Ne var ki onun Batı-Doğu sorununa cevap arayan diğer romancılarımızdan ayrıldığı noktayı saptamazsak, Tanpınar'ı doğru anladığımızı söyleyemeyiz. Tanpınar'ı toplumcu yaklaşımdan da, Halide Edip Adıvar ve Peyami Safa gibi Doğu'ya ve kendi değerlerimize bağlı romancılarımızın tutumundan da uzaklaştıran, bu sorunlara estetik kaygılarla eğilmesidir.

"Hayat şekilleri" derken ne düşünüyor Tanpınar? Bu deyimin anlamı Tanpınar'da bütün bir kültür ve uygarlığı içine alacak kadar geniş. Kültürümüzü, sanatımızı, geleneklerimizi, muaşeretimizi, eğlence anlayışımızı, törenlerimizi, oyunlarımızı, tümünü kapsar ve bütün bunlar Tanpınar için bir estetik, daha doğrusu bir beğeni sorunudur. Eskiye bağlılığı da hem eski sanatımızda (özellikle müzikte) bulduğu değerlere, hem de eski hayat şekillerinde bulduğu (ve temelde birinciden pek ayrılmayan) aynı estetik değerlere bağlılıktır. Tanpınar hayat şekillerine estetik açıdan bakar, çünkü belli bir uygarlığın içinde, halkın bilmeden yarattığı bu biçimler bir sanat yapıtına benzer; onlar da başka bir yerden alınmamış, kendimizin olan

“authentique” biçimlerdir ve Tanpınar’a göre özentisiz, içtenlikle yaratılıp yaşanan şeyler bir sanat yapıtı gibi güzeldir. *Huzur*’da Mümtaz, niçin “vaktiyle yaşanmış hayatların peşinde” olduğunu açıklarken, “Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazen *bir sanat eseri kadar güzel* olabiliyor” (altını ben çizdim) dedikten sonra örnek olarak Şeyh Galip’i ve Dede’yi verir: “Hayatına bakıyoruz, herhangi bir hayat. Fakat sade kendisinin” (s.119). Taklit bir sanat yapıtı nasıl değersiz ise, güzel ola mazsa, taklit yaşayış biçimleri de öyledir. Tanpınar’ın “halis”, “kendimize has”, “bize mahsus”, “authentique” gibi sözcüklerle dile getirdiği kavram, denebilir ki düşüncesinin anahtar kavramlarından biridir. Bir uygarlığın önemli yanı olarak bunu görür: “Dedelerimizin büyük meziyetlerini, hayatlarının kendilerine has ve gerçek oluşu yapıyordu. Garp medeniyetlerinin büyük meziyeti de bir realitenin mahsulü olmasında ve inkişafını onunla beraber yapmasındadır.”[10] Bazı düşünürlerimiz gibi bazı romancılarımız da Batılılaşma ile ahlaki yozlaşmayı hemen hemen eş anlamlı sayarlar ve bir yerde, Batı-Doğu karşıtlığını, maddi değerler ile manevi değerler karşıtlığına indirgerler. Tanpınar ise, dünyaya estetik açıdan baktığı için, böyle bir karşıtlık görmez. Ona göre karşıtlık, gerçek (halis) olanla sahte (taklit) olan arasındadır. Örneğin 19. yüzyıl sonlarında parlayan Beyoğlu’nun Batı tarzı eğlence hayatı edebiyatımızda ahlak açısından eleştirilmiştir. Tanpınar ise, onu, özgün bulmadığı bir sanat yapıtını eleştirir gibi kınar. “İstanbul semtlerinde karşımıza çıkan her şey daha iyisi başka yerde olmayan şeylerdir. Halbuki Beyoğlu’nda bulunan her şeyin daha yenisi, güzeli ve hakikisi dışarıdadır.

Beyoğlu küçük ve orijinalite damgası çoktan kaybolmuş, hatta bu damgayı üstünde bir defa duymamış en ucuz cinsinden bir 19. yüzyıl Avrupa'sıdır. Orada ucuz eşya mağazalarının döşediği bir apartmanda oturulur gibi yaşanır; yani, ilk fırsatta taklidin, çürüğün yerine hakikiyi ve sağlamı koymak hülyasiyle."[11]

Huzur'da da Mümtaz, sadece sanata değil tüm yaşama bir "zevk" sorunu olarak baktığını kendisi söyler: "İki şeyi birbirinden ayırmamız lazım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihti yacımız var (...) İkincisi bizim zevk dünyamızdır. Hatta kısaca dünyamız" (s.165). Demek ki ekonomik sorunların dışındaki tüm yaşamımız, hayat şekillerimiz bir beğeni sorunu oluyor.

Belki denecektir ki, Tanpınar birçok yerde dinden, "bütün hayata istikamet veren" Müslümanlıktan, onun uygarlığımıza bastığı damgadan, sanatımıza, yaşayışımıza yaptığı derin etkiden söz ettiğine göre "zevk dünyamız"ın üstünde en azından dinin bir yeri vardır. Ne ki Tanpınar Müslümanlığın kendisine de bir yaşam biçimi, bir sanat işi, kısaca ince bir zevkin doğurduğu gelenekler, âdetler, yapıtlar toplamı olarak bakar. Bu görüş, en güzel ifadesini *Mahur Beste*'de, İsmail Molla gibi aydın bir Türk'ün, Müslümanlık anlayışını açıkladığı nefis parçada bulur. İsmail Molla dostu Sabri Hoca ile tartışırken, "Ben şarka bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu Müslümanlık mıdır, şarklılık mıdır, Türklük müdür? Bilmiyorum," dedikten sonra, Mısır'da, Şam'da, Mekke'de, Medine'de gördüğü Müslümanlığın başka başka olduğunu söyler ve şöyle sürdürür konuşmasını:

- (...) Daima aynı olması lâzım gelen bir ülûhiyetin çehresi benim için değişti. Yavaş yavaş o hale geldim ki bir kandil

çöreği, bir Ramazan manisi, iyi yakılmış bir mahya (...) benim için Müslümanlığın ta kendisidir. Gene anladım ki bizim şark, Müslümanlık, şu bu diye tepçil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ülûhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, Itrî'nin tekbiri, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır.

- Dikkat et, halis Müslüman gibi düşünmüyorsun Molla bey.

- Bilâkis, tam bir Müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir Müslüman gibi değil de bu şehrin etrafında, hülâsa bu memleketin içinde yaşayan bir Müslüman gibi... İkiyüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimden bana miras kalmış bir Müslümanlık. Bu Müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısısının, Hacıbekir lokumunun, Itrî bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu Müslümanlığın çehresi otuz kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir; ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, küçükpazar çarşısı Divanyolu... Bu Müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akîdeleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, mânâlarını yapan hayat vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislâm kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Frenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır. (...) İşte benim sevdiğim, inandığım

bu hayattır. Din, akîde, hepsi bu hayatta şekil alıyor, değişiyor.[12]

Demek ki İsmail Molla Müslümanlığı sanat yapıtlarında, ince bir üslup ve zarafette, kendimizin olan hayat şekillerinde buluyor. Dediğim gibi Tanpınar için Müslümanlık temelde estetik bir sorun. Onu ilgilendiren, bütün Müslüman uluslar için akîdeleri ortak olan soyut bir Müslümanlık değil, sanat eserleri ve hayat şekilleri haline gelmiş, bize özgü, taklit olmayan somut bir Müslümanlık.

Batı-Doğu konusunda o da, öteki romancılarımız gibi bir bireşimden söz eder, ama Batı'yı anlayışı ve ona karşı sanatçı tutumuyla yine başka bir şey söylemektedir. Batı, Tanpınar için, Halide Edip Adıvar ya da Peyami Safa için olduğu gibi manevi değerler açısından Doğu'dan geri kalmış, özellikle maddi alanda ilerlemiş bir toplum değildir. Batı uygarlığı ortaçağdan geçmiş, Rönesans'ını yaşamış, Sanayi Devrimi'ni yapmış, süreklilik gösteren ve bu sayede kendine özgü yaşam biçimlerini, kendi maddi ve manevi değerlerini yaratmış olan bir bütündür.[13] Özendiğimiz Batı yaşam biçimleri onların kendileri için "hakiki"dir ama bizim için özentidir. Tanpınar, Batı gibi bizim de, sürekliliği olan bir uygarlık oluşturmamızı ister. Bunu yaparken "eski" ister istemez değişecek, aşılacaktır. Ancak yeniyi yaratırken hem eski'den yararlanacağız hem de içine girmiş olduğumuz Batı uygarlığından. "Hele mazi ile bağlarımızı kesmek. Garb'a kendimizi kapatmak. Asla!" (s.87). Öyleyse Tanpınar'ın istediği, eski'ye dönmek değil, yeni'yi temellendirmede eski'den yararlanmak. Mümtaz *Huzur*'da "Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler

arıyorum. Onları değerlendiriyorum" (s.165) diyerek kendisi için eskinin bu anlamını açıklar. Benim anladığım kadarı, Tanpınar çağdaşlaşmaya değil köksüzlüğe ve dolayısıyla zevksizliğe karşı. Belki bazılarının kendisini gerici saymalarının gerçek nedeni, toplumsal sorunlara böyle estetik kaygılarla bakmasının yarattığı kuşkulardır. O noktada da aldandı aslında. Sanayileşmiş bir ülkede doğacak hayat şekillerine, orada egemen olan ekonomik düzenin yaratacağı ideolojinin yön vereceğini görmeyerek, bunların, otomatik olarak kendi damgamızı taşıyan, ince bir zevkin ürünü hayat biçimleri olacağına inanmakla aldandı.

Tanpınar'ın toplumsal sorunlarla ilgili düşünceleri üzerinde uzunca durdum, çünkü bunlara estetik endişelerle yaklaşışının ortaya konması, hem *Huzur*'da Mümtaz'ın içi ne düştüğü bunalımı, hem de Tanpınar'ın bu konulardaki kendine özgü tutumunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır sanıyorum.

Dördüncü bölüm birincinin bittiği yerden, yani Mümtaz'ın, Nuran'ın kocası ile barıştığını ve İzmir'e gideceğini öğrendiği noktadan başlar ve bir senfoni gibi birinci bölümün formunu ve temalarını ele alır. Birinci bölümün aksiyonunu Mümtaz'ın iki kez evden çıkarak dolaşması oluşturur demiştim. İlk çıkışı hastabakıcı bulmak içindi, ikinci çıkışı dükkânın kirasını almak için. Dördüncü bölümde kirayı alıp eve dönen Mümtaz yine iki kez sokağa çıkar. İlki doktor aramak içindir, ikincisi ilaç almak için. Başka paralellikler de var. Örneğin birinci bölümün sonlarında Mümtaz sokakta yürürken fenalık geçirir ve ölümün bir kurtuluş olacağını düşünür. Dördüncü bölümün sonunda

yine sokakta giderken bir ruhsal kriz geçirir ve yine ölüm çekici bir kurtuluş yolu olarak belirir.

Aynı üç tema (Nuran'dan ayrılmış olmak, İhsan'ın hastalığı, savaş tehlikesi) bu bölümde de çıkar karşımıza ve Tanpınar yine Mümtaz'ın bunların etkisi altında ezildiğini de açıkça söyler (s.345, 369, 376). Birinci bölümde sıkıntılı atmosferi besleyen fakir, ezilmiş insanlar motifini de buluruz: Yükünün, altında ezilen hammal (s.327); yatacak yeri olmadığı için geceyi Suat ile geçirmiş olan genç kız (s.330); cami avlusundaki fakir kadın (s.333); gece çalışan tramvay işçileri (s.371). Birinci bölümde atmosferi sağlamak için kullanılan bu motifler ve temalar, dördüncü bölümde, karşılarında belli bir tavır alınması gereken konulara dönüşürler. Tanpınar çok ustaca yapar bunu bazen. Örneğin birinci bölümde bit pazarındaki bir dükkânın vitrininde gördüğü ucuz gelinlik elbiseyi üç yüz sayfa kadar sonra, Mümtaz kafasında, kocası askere giden kadınlara giydirir. Yazar böylece hem motifi tekrarlar hem de ona yeni bir anlam kazandırır (s.53, 332, 337).

Yoğun yaşama felsefesini savunan Mümtaz gerçi ülke sorunlarıyla da ilgileniyordu, ama bu ilgi teorik düzeyde kalıyor, davranışlarına yansımıyordu. Toplumsal konulardaki düşünceleri ne olursa olsun, Mümtaz kendi kişisel mutluluğunun peşindeydi. Dördüncü bölümde durum değişir ve Mümtaz'ın kendisiyle hesaplaşmasına tanık oluruz. Zira Tanpınar, Mümtaz'ın felsefesinin bir çeşit kaçış olduğunu, bazı sorumlulukları yüklenmekten kaçınmak anlamına geldiğini bilir. Nitekim daha ikinci bölümde Nuran, içinden Mümtaz'ın tutumunu eleştirir ve savunduğu değerlerden başka değerler

de bulunduğunu, oysa Mümtaz'ın bunlara gözünü kapadığını, Üsküdar'ı sevdiği halde oranın fakir halkı için, ülkesindeki mahzun insanlar, hastalar, işsizler için bir şeyler yapmayı aklından geçirmeden, Acemaşiran, Sultani yegâh diyerek rahatça yaşadığını düşünür (s.164). Mümtaz ile Nuran'ın araları açıldıktan sonra İhsan da, "Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol!" diyerek suçlar onu. Üçüncü bölümün sonu ile dördüncü bölümde bu 'mesuliyet' fikri Mümtaz'ın kafasından çıkmaz hiç. "Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor? Hissi duruşlar değil," diyerek hak verir İhsan'a.

Mümtaz'ın bunalımı, içinde bulunduğu koşulların baskısıyla arttıkça artarken, kafasında bir saplantı haline gelen Suat'ı, hesap vermesi gereken bir kişi olarak kabul etmeye başlar ve kendini eleştirirken bu eleştiriyi yapan yönü Suat ile özdeşleşir. Bunun nedeni belki Suat'ın hiçbir zaman Mümtaz'ı beğenmemiş, onun görüşlerini, hayata yaklaşımını gülünç bularak onunla sürekli alay etmiş olmasıdır. Ayrı ca, intihar eden Suat ile, Mümtaz'ın kafasının ölümü isteyen bir yanı arasında yakınlık da var. Yani Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümde arayan "öteki ben"ini ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir.

Kitabın son sayfalarında Mümtaz eczaneden aldığı ilaçlarla sabaha karşı eve dönerken ruhsal bir krize girerek ölü Suat'ın yanı başında yürüdüğünü görür ve konuşurken ona karşı kendini savunmaya çalışır. Mümtaz birkaç saat önce rastladığı hammal dolayısıyla (bu hammal bütün cahil ve zavallı halkın simgesidir) savaş karşısındaki sorumluluğu üzerinde düşünmüş ve Hitler ile dövüşmesi gerektiğine inandığı için, ne uğurda

öleceğini bilmeyen hammalı da malzeme gibi kullanarak ölüme yollamayı kendinde hak görmüş (s.328-334) ve “fikirlerimin mesuliyetini üzerime alıyorum” demişti. Fakat Suat, yani “öteki ben” ile bu son hesaplaşmasında, yukarıdaki tutumunun içtenliğinden, ikiyüzlülük edip etmediğinden kendi bilinçaltında bir kuşku yattığını görürüz. Mümtaz yanındaki Suat hayaline dokunmaktan çekinince Suat acımasızca yüklenir Mümtaz’a:

- Korkacağını biliyorum... dedi. Bari hammala söyle de o gelsin yoklasın! Yahut Mehmed’e, Boyacıköyü’ndeki kahveci çocuğuna! Bugün ölüme gönderdiklerine.

Mümtaz tâ içinden sarsıldı:

- Onların ne işi var aramızda?

- Onlar senin yerine bana dokunurlar.

- Ben onları yalnız göndermiyorum, kendim de gidiyorum.

- Fakat öleceğini hesaba katmadan. Onların ölümüne muhakkak gibi bakıyordun ve ölmeye kandırıyordun!

- Hayır! Hayır...

- Evet öyle... Suat, çok zalim bir tebessümle üstüne eğil miş gülüyor, onu hırpalıyordu - Yahut hammalın karısı. O senin yerine dokunsun.

- Hayır, diyorum sana. Ben de gidecektim! Gideceğim, onları kendimden ayırmıyorum.

- Ayırıyorsun, küçük bey ayırıyorsun. Ölsünler diye pazarlık ediyordun. Kandırmaya çalışıyordun. (s.376)

Suat ile konuşmasının geriye kalan kısmından, Mümtaz'daki Suat saplantısının bir ölüm saplantısı olduğu daha açık anlaşılıyor. Suat'ı son derece güzelleşmiş bulmasını, onu sevmesini, Nuran'dan çok onu düşünmesini ancak böyle açıklayabiliriz. Suat'ın içinden bir şey ona doğru akar, onu çeker (s.374) ve Suat gerçekte ne küçük hesaplar peşinde olduğunu Mümtaz'ın yüzüne vurduktan sonra, onu bütün sorunlarından kurtararak alıp birlikte götürmek ister:

- Gel... Hem onu çağırıyor, hem de kan dondurucu bir gülüşle gülüyordu. Mümtaz:

- Bari gülme! Nolur, gülmekten vazgeç, diye yalvardı.

- Nasıl gülmeyeyim? Her şeyi o kadar kendi hadlerine indirmiş, o kadar kendine benzetmişsin ki... O kadar küçücük varlığınla, onun hesaplarına bağlısın ki. Sonra o yaşama iptilâ, ölçülü merhametin, küçük ıstırapların, ümitlerin, o kaçışlar, tapınmalar...

Mümtaz kollarını sarkıttı.

- Zalim olma Suat, dedi çok ıstırap çektim.

Suat tekrar o geniş kahkahayla gülmeye başladı.

- Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.

- Gelemem, yapacağım işler var.

- Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...

Mümtaz yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:

- Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselemezsem altında ezilmeye razıyım. Fakat seninle gelmem.

- Geleceksin!

- Hayır, alçaklık olur.

- Öyle ise kal mezbelende...

Suat kollarını açtı ve onun yüzüne şiddetle vurdu. Genç adam sendeleyerek yere düştü.

Kalktığı zaman yüzü, gözü kan içindeydi. İlaç şişeleri avucunda kırılmıştı. Bununla beraber yüzünde garip, çok ince bir tebessüm vardı. Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu. Bütün macerayı unutmuştu. (s.377-378)

Gerçi Mümtaz sorunlarını çözememişti, ama intihar fikrinden kurtulmuş olarak yaşam macerasını, yüklerinin altında ezilmek pahasına da olsa sürdüreceğini anlıyoruz.

Mehmet Kaplan,[14] Mümtaz'ın romanın sonunda öldüğünü söyler, ama bu yorumu neye dayandırdığını anlayamadım. Fethi Naci ise Mümtaz'ın çıldırdığına inanmaktadır. Gerçi Suat'ın hayali ile konuşması ve romanın son satırları böyle bir yoruma yol açabilirse de öyle sanıyorum ki Suat'ın intiharından sonra bir de Mümtaz'ın çıldırması hem Tanpınar'dan bekleyemeyeceğimiz fazla melodramatik bir bitiş, hem de romanın anlamı bakımından gereksiz olurdu. Anladığım kadarıyla *Huzur*, Mümtaz'ın bir masal dünyasına benzeyen, güzelliklerle dolu cennet hayatı ile, ezilmiş insanlarla dolu, acılı gerçek dünya arasındaki huzursuzluğunu, yani bir küçük burjuva aydınının estetizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışını dile getiriyor. Tanpınar, Mümtaz'ı toplumsal ve siyasal

yükümlülüklerini üstlenen olumlu bir kahramana dönüştürerek kolay bir çözüm yoluna gitmez. Bu huzursuzluk Mümtaz'ın kaderidir, çünkü bulunduğu ikilemden kurtulamayacağını bilir:

> Birinden birini seçmek lâzımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdî saadetinden vazgeçebilecek ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını (...) unutacaktı. (s.324-325)

Bununla birlikte şunu da eklemek gerek: Romandaki çatışma güçlü bir anlatımla somutlaştırılmış sayılmaz. Mümtaz'ın gerçekten bir seçim karşısında kaldığını okur yeterince hissetmediği için Mümtaz'ın ikilemi gereken ağırlığı kazanmıyor. Herhalde bugün *Huzur*'u okutan, romandaki bu çatışma değil, Tanpınar'ın dünyaya ve yaşama belli bir kültür düzeyinden, ince bir zevk ve duyarlıkla bakışıdır. Nitekim yazarın, bir roman olmayan *Beş Şehir* kitabı da aynı türden bir ilgi ve zevkle okutur kendini. Son bölümdeki değerler çatışmasının romana bir katkıda bulunmadığını söylemek istemiyorum. Gerçi Mümtaz'ın ikilemi olarak yeterince güçlü değil, ama Mümtaz'ı güzellikler içinde yoğun yaşamaktan başka bir şey düşünmeyen bir estet olmaktan kurtararak ona çok yönlü bir kişilik kazandırması bakımından önemli. Çünkü bu, Tanpınar'ın, dünyaya estetik açıdan bakmanın yetersiz ve gerçekliğin daha karmaşık olduğunu kendisinin de farkettiğini gösterir ve dolayısıyla *Huzur*'u da sınırlı ve basit bir felsefeyi yansıtan bir roman olmaktan çıkararak, daha zengin ve olgun bir anlayışın dile getirildiği bir yapıt yapar.

1 *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, s.322.
2 Alıntılar, *Huzur*'un Remzi Kitabevi tarafından 1949'da yayımlanan ilk baskısındandır.
3 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, 1969, s.550, 557.
4 *A.g.y.*, s.549.
5 *Yaşadığım Gibi*, s.105.
6 Bkz. Selâhattin Hilâv, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Yeni Dergi*, Temmuz 1973, s.36-37; Fethi Naci, Huzur, *Edebiyat Yazıları*, s.87-88.
7 Fethi Naci, *a.g.y.*, s.86-87. Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: *Huzur*", *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, 31 Aralık 1962, s.37-38.
8 Bu konuda özellikle bkz. *Huzur*, s.85-90, 183-185, 233-247; *Yaşadığım Gibi*, s.16-35; *Mahur Beste*, s.115-131.
9 *A.g.y.*, s.34-35.
10 *Yaşadığım Gibi*, s.34-35.
11 *Beş Şehir* (Ankara, 1946), s.170.
12 *Mahur Beste* (Yol, 1975), s.123-127.
13 *Yaşadığım Gibi*, s.335.
14 Mehmet Kaplan, *a.g.y.*, s.57-58.

ON ALTINCI BÖLÜM

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Saatleri Ayarlama Enstitüsü iki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir romandır. Yapıt, çocukluğu Abdülhamit döneminde geçen Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de yaşayan Hayri İrdal'ın anıları şeklinde verildiğine göre söz konusu hicvin son elli yıllık Türk toplumuna yöneltilmiş olması gerekir. Prof. Mehmet Kaplan bu kanıda.[1] Ama aldanmıyorsam, Tanpınar İrdal'ın yaşamı içine sıkıştırılan bu elli yıllık zaman diliminde, toplumumuzun çok daha geniş bir tarih süreci içinde geçirdiği bunalımı anlatmaya çalışmaktadır. Dört bölüme ayrılmış roman: "Büyük Ümitler", "Küçük Hakikatler", "Sabaha Doğru" ve "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır". Yorumum doğruysa birinci bölüm Tanzimat öncesini ele almaktadır. İkinci bölüm Tanzimat dönemini, üç ve dördüncü bölümler de Cumhuriyet döneminin başlarını ve devamını. Yazar söz konusu dönemleri gerçekçi bir yöntemle yansıtıyor demek istemiyorum tabii, toplumumu zun o dönemlerdeki bazı özelliklerini dolaylı bir yoldan dile getirip hicvettiğini söylemek istiyorum. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ne tür hiciv yöntemi uygulanıyor?

Yazarlar romanda hiciv için çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır: Parodi yöntemi (Cervantes); utopia yöntemi (Huxley); hayvanlar dünyasını alegorik olarak kullanma yöntemi (G. Orwell); topluma bir yabancının gözüyle bakma yöntemi (Montesquieu)... vb. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama*

Enstitüsü'nde bu sonuncuyu biraz değiştirerek ve daha karmaşık bir biçime sokarak kullanır. Hiciv, gerçekten olan durumla, olması gereken durum arasındaki farkı belirtmek için yapıldığından, bu yöntemi seçen yazarlar, içinde yaşadığımız toplumun alıştığımız, kanıksadığımız bozuk ve kötü yanlarını bize taze bir bakışla sunmak, bizde bunları sanki ilk kez görüyormuşuz duygusunu uyandırmak isterler. Bunun için uygun bir yol, bozulmamış mantığı ve sağduyuyu temsil eden, o topluma tüm yabancı birine, o toplumda işlerin nasıl yürütüldüğünü, insanların nasıl davrandığını anlatmak ve onun tepkilerini, düşüncelerini belirtmektir. Örneğin yazar, çok yabancı bir ülkeden bir adamı hicvedilecek topluma getirip gezdirir ve o toplumdaki insanların inançlarına, geleneklerine, davranışlarına onun sağlıklı mantığı, çocuksu saflığı ile bakar. Montesquieu *Les Lettres Persanes*'da (1721) bu iş için bir İranlıyı seçmişti; Goldsmith ise *Citizen of the World*'da (1762) bir Çinliyi. Bu yöntemin bir benzerinin, şimdi aklıma gelen bizdeki bir örneği de, Haldun Taner'in *Ha Bu Diyar*'da kullandığı 'anachronisme' yoludur. Evliya Çelebi bugünün Ankara'sına gelir ve kendisiyle konuşanlardan modern Türkiye'yi dinler. Yazar, böylece, geçmiş zamandan getirdiği bir adama yapılan açıklamalarla şimdiki toplumu hicveder.

Tanpınar'ın yöntemi de toplumu bir gözlemci kullanarak eleştirmektir. Ne var ki İrdal ne uzak bir ülkeden gelmiş bir yabancıdır ne de öbür dünyadan aramıza inmiş, geçmiş bir çağın adamı. İrdal eleştirilen toplumun bir üyesidir; o insanlarla birlikte yaşar, ama yine de ayrılır onlardan. Bir kere doğuştan farklı olduğu, onlara benzemediği için tam anlamıyla

onlardan biri sayılamaz. Yalnızdır, hayat dışı'dır. Çocukluğundan beri nasıl türbelere götürüldüğünü, nefesi keskin kişilere okutulduğunu kendisinden dinleriz. Dr. Ramiz'den söz ederken, diyor ki: "Hakkımdaki kanaati herkesin kanaati idi. Yani bana (...) hep bazı hususi meziyetleri de bulunan biçare bir meczup, kabiliyetsiz bir adam, bir hayat dışı gözü ile baktı."[2] İşte İrdal'ın bu çocuksu saflığı, yarı meczup garip kişiliği, içine kapalılığı ile toplumun yarı içinde yarı dışında yaşayan bir adam olması, ona, topluma dışarıdan, farklı bir açıdan bakmak olanağını sağlar. Fatih Rüştiyesi'ndeki öğrencilik yıllarından söz ederken: "İnsan işlerine uzaktan bakmayı oradan öğrendim," der (s.24). Başka bir yerde de: "Hayatımı düşündükçe... daima kendimde seyirci haleti ruhiyesinin hakim olduğunu gördüm" (s.67) diyen İrdal, bu seyirci rolü ile, hiciv edebiyatında topluma dışarıdan gelen yabancı geleneğine bağlanır.

Tanpınar'ın bu yöntemi daha karmaşık bir biçime soktuğunu söylemiştim. Diğer romanlarda yazar, kullandığı yabancı kişiyi o toplumun çeşitli kesimlerine ya da kurumlarına sokar ve toplumun o günkü durumunu eleştirir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise İrdal'ın çevresindekiler fazla değişmez, aynı kişilerdir hemen hemen. Kıraathanedekiler ve Spiritizma Cemiyeti'ndekiler, daha sonra Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde görev alan kişilerdir. Bundan ötürü romanda, kısa bir zaman dilimi içinde çeşitli kesimlerdeki insanlarla karşılaşmayız da, aynı insanları farklı dönemlerde izleriz. Bunların geçirdiği değişiklik, o dönemlerdeki toplumun özelliğini belirler. Aynı

şey İrdal için de söz konusudur; toplumun bir parçası olarak o da değişir dönemlere göre.

Hiciv, geleneksel, toplumsal ve ahlaksal değerlerle, yaşamda bunlara ters düşen davranışların yarattığı uyumsuzluktan kaynaklandığına göre etkili olması için yazarın okurla paylaştığı rasyonel bir normlar sisteminin bulunması şarttır. Yazar bu normların dışına çıkanları kendisine hedef alır, çünkü amacı bu bozuklukları, aksayan yönleri gülünç düşürerek düzeltilmelerine yardımcı olmaktır. Bozukluklar da çeşitlidir: Gurur, ikiyüzlülük, aptallık, bencillik, para hırsı, sömürü, zulüm, haksızlık, vb.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü İrdal'ın ağzından anlatıldığına göre İrdal'ın kişiliği, toplumu ne adına hicvettiği, normların ne olduğu önemli. Eğer İrdal gerçekten tam bir meczup veya delinin teki ise yaptıkları gözlemlerin ve eleştirilerin bir anlamı kalmaz. Yok gerçekte meczup ya da safdil değil de işi saflığa vuran bir sahtekâr, Konur Ertop'un deyişiyle "kendi yalanına kendini kuvvetle kaptırmış bir dolandırıcı"[3] ise, ahlak ölçütleri bizimkinden çok farklı olacaktır. Yoksa İrdal, çocuksu saflığı içinde kuvvetli sağduyusu ve temiz yüreğiyle, insanların zaaflarını, kusurlarını önümüze sergileyen bir gözlemci mi? İrdal'ın, bu saydığımız kişiliklerden zaman zaman birine ya da ötekine uyması durumu biraz karıştırmaktadır. Tanpınar en etkin gülmeceyi elde etmek için İrdal'ı bir gereç gibi kullandığından, kişiliğinin tutarlı olmamasına aldırış etmez. Bu tutarsızlık, sonra belirtmeye çalışacağım gibi, bir yerde okurun yapıtı anlamasını güçleştirecek kerteye varır. Ama romanın büyük bir kısmında İrdal, saf, iyi kalpli, sağduyu ve mantık

sahibi, ken disi de dahil dürüstlükten ayrılanları eleştiren, geleneksel değerleri savunan bir adamdır.

“Büyük Ümitler” başlığını taşıyan ilk bölümde İrdal’ı iki çevre içinde görüyoruz. Biri kendi aile çevresidir, biri de babasının dostlarının çevresi. Bu iki çevrede de din ve hurafe motifleri, boş inançlar dikkatimizi çeker. İrdal’ın babasının dedesi bir cami yaptırmak istemiş, parası yetmemiş ve bu işi bitirmesini oğluna vasiyet etmiş. İşte bu yüzden aile şusunu busunu sata sata gittikçe yoksullaşmış ve sonunda İrdal’ın babası cami kayyumluğuna kadar düşmüş. Yaptırılacak cami için alınmış olan ayaklı duvar saati, kapı perdeleri, yazı levhaları ve yer hasırları oturdukları eve küçük bir mescit havası vermiştir. “Mübarek” adını taktıkları saat İrdal’ın annesine göre tekin değildir ya bir evliyadır ya da iyi saatte olsunlar çarpmıştır onu. İkinci çevreyi de dinsel motifler ve boş inançlar belirler. Bu çevrede, kalabalık, büyük bir konakta yaşayan, insan canlısı, “hafifçe komik bir operet amcasına” benzeyen Abdüsselâm Bey; Eczacı Aristidi Efendi ve dua yoluyla Kayser Andronikos’un hazinesini bulacağını, gaipler dünyasıyla alışverişte olduğunu söyleyen Seyit Lûtfullah yer alırlar. Bu insanlar iki şeyin peşindeler. Altın yapmayı başarmak ve Kayser Andronikos’un hazinesini bulmak. Abdüsselâm Bey tükenmekte olan servetini yeniden elde edebilmek için, bir yandan eski yazmalarda bulduğu büyü ve simya karışımı formülleri Aristidi Efendi’nin laboratuvarında denetirken, bir yandan da Lûtfullah’ın gaipler dünyasıyla olan ilişkisini gözeterek hazine işini kovalar. İrdal’ın babası da dedesinin vasiyetini yerine getirebilmek için bütün

umudunu Seyit Lûtfullah'a bağlamıştır. Görüldüğü gibi, bu çevrenin bir özelliği, gittikçe bozulan mali durumlarını düzeltmek için, büyü, tılsım, simya gibi akıl ve bilim dışı şeylere güvenmeleri. "Onlar için 'imkân' denen şeyin hududu yoktu. Her şeyin mümkün olduğu bir âlemleri vardı. Eşya, madde, insan, her şey bu hudutsuz imkânın eşiğinde, her an kendisini değiştirecek mucizeli kelimeyi, formülü, duayı yahut ameliyeyi bekliyordu" (s.44). Eğer başta söylediğim gibi İrdal'ın yaşamı, Tanzimat öncesi, Tanzimat sonrası ve Cumhuriyet dönemlerini anlatmak için kullanılmışsa, söz konusu çocukluk dönemi, Tanzimat'tan önce, Batı'daki bilimsel ve ekonomik gelişmelerden habersiz, dine yönelik, gerçekçi olmayan bir çağı simgeliyor diyebiliriz. Bu çağı, Tanpınar *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında şöyle özetler:

> Rönesansı ve onun hayata getirdiği fiziki değişiklikleri idrak eden (...) bir Avrupa karşısında, ilmî hayatı durmuş, iktisadî nizamı ve istihsal kuvvetleri (...) altüst olmuş, birçok sahalarda tekâmülün mucizesini unutmuş bir Osmanlı İmparatorluğu mevcuttu.[4]

İrdal çocukluğunda beraber olduğu bu insanların hayatını paylaşır, ara sıra Seyit Lûtfullah'a 'gaip âlemle' ilişki kurmada yardım eder, onlarla birlikte bir rüya içinde yaşamaktan hoşlanır. Ama yine de bu işlere dışarıdan bakmıştır hep. Sonradan şunları söyler Dr. Ramiz'e: "Lûtfullah biçare bir meczuptu, söyledikleri, yaptıkları beni eğlendirirdi" (s.112). Demek biçare bir meczup olarak tanıdığımız İrdal onlardan daha akıllı, ama o da, içinde yaşadığı çevre gibi gerçeklikten

kaçmakta bulur mutluluğu ve biraz büyüyünce bir tuluat kumpanyasına katılarak başka bir masal dünyasına atılır.

“Küçük Hakikatler” başlığını taşıyan ikinci bölüm, romanda Tanzimat sonrası, dönemine ayrılan kısımdır.

İrdal’ın savaştan döndükten sonra mutlu ilk evliliğinin, başına gelen felaketlerin, karısının ölümünün ve ikinci evliliğinin yer aldığı bu bölümde, Şehzadebaşı’ndaki bir kıraathaneyi anlatan uzun, önemli bir kısım vardır. Bu bahsi istersek alaycı bir dille anlatılmış bir kıraathane betimlemesi gibi okuyabiliriz. Ama gerçekte Tanpınar, hiç kuşkusuz, kıraathane halkını anlatırken, toplumumuzun Tanzimat’tan sonra iki uygarlık arasındaki bocalayışını da dile getirmektedir. Kıraathane bahsini doğru anlamak için “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” adlı makalesinde söylediklerini hatırlamamız gerek. Biz, tarihi ve coğrafi bir zorunluluk gereği Tanzimat ile Batı’ya yönelmişiz, ama ne eskiyi bırakabilmiş ne de yeniyi tam olarak alabilmişiz. Mimarimizde, ev eşyamızda, kıyafetimizde, hayat tarzımızda bir ikilik doğmuş. Kıraathanenin anlatılan günlük yaşamının altında bu ikiye bölünmüşlük yatar. Sahibi yarı yerli, yarı Batılı görünüşüyle garip bir adamdır. “Kendisine mahsus eski ile yeni arasında bir dil, hemen hemen o kadar yapmacık bir kıyafet ve başta Frenk taklidi sivri bir sakalla bir çehre” uydurmuştur (s.128). Sözünü ettiğim makalede, Tanzimat’tan sonra en önemli sorunlarımızı bir şaka haline getirmemizden yakınır Tanpınar:

> Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif

> şeylerle uğraştıran yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir.[5]

Kıraathanedekiler de böyledir, onlar da ciddi olanı şaka haline getirirler:

> Hakikaten yeni bir fikir veya meselesi olanların sözü ilk defalar sadece nezaket ve biraz da tecessüs yüzünden dinlenirdi ve daima uyanık olan muhit muhayyilesi onu şakaya en çok müsait tarafından yakalayana yahut kendi seviyesine indirene kadar öyle kalırdı. Bütün ciddi şeyler böyleydi. (s.130)

Tanpınar'a göre, yaptıklarımıza karşı beslediğimiz bu şüphe "bir neslin halledeceği davaları nesilden nesile havale eden, en basit meseleleri bir türlü atlanamayan eşikler haline" getirmiştir.[6] Kıraathanedekilerin de özelliği budur, onlar da "bir ayakları daima eşikte" yaşarlar. "Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden yahut da bir ayakları daima eşikte, yaşıyorlardı" (s.134). İrdal'a göre bu insanlar hakkında en doğru sözü söylemiş olan Halit Ayarcı şöyle özetliyor onları: "Bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz. Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddi yarı şaka, tembel bir hayat" (s.133). İrdal'a bu kıraathaneyi tanıtan Dr. Ramiz de, bir yandan

Freud’a tapan, bir yandan da bizdeki eski rüya tabirnamelerine merak sarmış, eşiği atlayamamış bir adamdır.

İrdal tamamiyle işsiz ve yoksulluk içindeyken Ayarcı’ya rastlar ve yaşamında yeni bir dönem açılır. Herkesin horladığı, aşağıladığı İrdal, “Sabaha Doğru” başlığını taşıyan üçüncü bölümde Ayarcı’nın kurduğu Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde önemli bir mevkiye getirilince rahata, paraya, üne kavuşur. Bu, hiç kuşkusuz Cumhuriyet döneminin geçmişle bağlarını koparark yeni bir Türk toplumu yaratmak çabasında düştüğü hataların hicvine ayrılmış olan kı sımdır. Bu dönemin özelliği eski ile yeniyi bir arada yaşamak yerine eskiyi tamamen atıp yeniye sarılmaktır. Yazarın bir makalesinde söylediği gibi “1923’de başlayan tasfiye eski ile yeni arasındaki bu denksiz mücadeleye son verir.”[7]

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ne iş göreceği belli olmadan kurulmuş, yeni yeni kadrolarla şubeler açıp gittikçe genişleyen öylesine saçma bir kurumdur ki, Tanpınar bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etmek olanağını bulur: Politikacılar, üst yapıda yapılan köksüz devrimler, Batı taklidi yaşam biçimi vb. Enstitüyü kuran Ayarcı’nın inandığı ana ilke yeniliktir. “Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur” (s.220) diyen Ayarcı’nın dünyaya bakışı İrdal’ınkinin tam tersi. Bu yeni düşünce tarzına bir türlü alışamayan İrdal, çalıştığı Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde yapılanlara ayak uyduramayıp karşılaştığı şeylere sağduyusu ile zaman zaman karşı çıktıkça ‘yeni’yi anlamamakla suçlanır. Ayarcı onun için Dr. Ramiz’e “Bir gün kervanın dışında kalınca anlar! Bu dünyada yeni diye bir şey var! Onu inkâr edenin vay haline! Zorla değiştiremeyiz

ya! Sağduyusu kendine mübarek olsun! Biz canlı hayatın peşindeyiz!" (s.279) diyerek yeniyi yaratmanın, olaylara, sorunlara yeni bir şekilde bakmakla mümkün olabileceği fikrini tekrar eder. Tanpınar, bildiğimiz gibi, kendi köklerimizden kopmadan yenileşmekten yana. Yeni yaşam biçimlerini yine Türk toplumunun yaratmasını ister. Bunları yaratırken, kendi geçmişimiz ve Batı, vazgeçemeyeceğimiz iki kaynaktır. Cumhuriyet'te geçmişe sırt çevirerek Batı uygarlığını kopya edebileceğimize inanmakla aldandık. Üstelik o zaman bile yeniye tam inanmış değildik. Bundan ötürü, Tanpınar, yeniye inanmış gibi görünen, ama gerçekte çıkarlarını düşünen politikacıla rı da, bürokratları da, aydınları da romanında kendine hedef alır. Gerçi Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kuran Ayarcı çıkar peşinde koştuğu için yapmaz bunu; o, yeni bir şey yaratmak isteyen ve bunu başarmak uğruna sağduyuyu, mantığı, doğruluk ölçütlerini elinin tersiyle bir yana iten bir eylemcidir. Sabriye Hanım'ın dediği gibi "sporu sever, menfaati değil." "Yaratmak yaşamanın ta kendisidir" diyen Ayarcı yaptığına inanmıştır. Hatta bir gün kendisine karşı çıkan İrdal'a "Hiçbir zaman benim kadar temiz ruhlu olmadınız! Çünkü ben bu işlerin üstündeyim" cevabını verir (s.341). İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde müdür yardımcısı olarak çalışmayı kabul etmekle, inanmadığı bir işe katılmış olmakla kalmaz, orada dönen dolaplara, sahtekârlıklara, yalanlara bulaşmış olur. Ama gözlemci rolünü de sürdürür: "Herkes benim gibi mi, yoksa biraz farklı mı? Bunu öğrenmek için ısrar ediyorum. Hayır onlar da benim gibiydi, hatta daha beterdiler" (s.363). Bu kurumda çalışanların hepsi çıkarını düşünür, ödün verir,

‘yeni’yi kendi çıkarlarına dokunmadığı sürece savunur, alkışlarlar. Hiciv çok daha serttir bu son bölümde. Halanın evindeki daveti

> Büyük salonda ve holde dans bütün hızıyla devam ediyordu. Pudra, lavanta, ter kokusu, çıplak omuz, vıcık vıcık koltuk altı, tebessüme bulaşmış ruj, havayı bir macun gibi kesifleştirmişti. (s.330)

sözleriyle anlatılan parçada tiksinti uyandıran fiziksel öğeler, gerideki moral çöküntünün sadece dış görünüşüdür. İrdal artık kendisinden de çevresinden de iğrenen bir adam olmuştur. Enstitüyü büyük bir heves ve inançla kuran Ayarcı romanın son bölümünde yanında çalışanların ihanetine uğrar. Çünkü yapılanlara içtenlikle inanmış insanlar değildir bunlar. Gerçek bir işlevi olmayan Enstitü, Ameri kalı uzmanların verdikleri rapor üzerine lağvedilir, Ayarcı da aldandığını itiraf ederek kaybolur ortadan.

Romanın tümüne egemen bir duygudan söz etmek gerekirse buna ‘abes’in duygusu diyebiliriz. ‘Saçma’, yaşamın kendisinde vardır ve İrdal hayatı boyunca buna sık sık tanık olur. Fakat ayrıca, Türk toplumunun karşılaştığı uygarlık sorununun yarattığı bölünme, bu toplumu rasyonel olmayan davranışlara ve saçma tutumlara iter ve romanda genel çizgiyle hiciv, toplumun bu yüzden içine yuvarlandığı ‘abes’i, İrdal’ın bir gözlemci olarak sergilemesiyle sağlanır. Birbirini izler saçma şeyler. İrdal’ın çocukluk dönemi cin peri masallarını andırır zaten. Gençliğinde yakından tanır saçmayı: (“Şerbetçibaşı Elması hikâyesi bana ‘abes’ denen şeyi öğretmişti.”) Kıraathanedeki hayata gelince “bu abes denen şeyin bataklığı

idi ve ben farkına varmadan boynuma kadar ona gömülmüştüm (s.140). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde de her şey "ters ve tanınmaz bir mantık içinde"dir (s.242). Bundan ötürü İrdal'ı en çok isyan ettiren şey, onu sürekli olarak boğan, bazen adeta çıldırtan şey yaşamdaki bu anlaşılmaz 'abes'dir. İrdal gibi Tanpınar'ın kendisini de rahatsız eden, yaşamda gözlemlediği bu saçmalıktı. "Kelimeler Arasında Elli Yıl" adlı makalesinde şunları okuyoruz: "Asrımızın yarısındayız. Üzerimde birdenbire bu elli senenin ağırlığını çökmüş buluyorum. Yükünden ziyade, içinden çıkılmaz 'absurdité'siyle ezen bir ağırlık."[8] Ancak burada, üzerinde durmadan şunu da belirtmekte yarar var ki, Tanpınar'daki saçma kavramı Varoluşçuluğun 'saçma'sı değildir.

Buraya kadar daha çok *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki hiciv konuları üzerinde durdum. Ama hicivde iki şeyin var olması gerek: Biri hicvedilecek konu, biri de gülmece. Çünkü bilindiği gibi, hiciv, saldırıya geçen ya da Frye'ın deyişiyle, militan mizahtır. Tanpınar'ın hiciv için ana yöntem olarak seyirci yöntemini kullandığını başta söylemiştim. Ama bu yöntem içinde gülmeceyi ve eleştiriyi sağlayacak çeşitli teknikler yer alır ve bunlara bağlı olarak hicvin şiddeti de azalır ya da artar. Zaten yazar okuru bir şeyi eleştirmeye yöneltirken okura sunduğu hedefin önemine göre birtakım duygular uyandırmak ister. Bazen okurun ona sadece gülmesini ister, bazen onu aşağılamasını, bazen ona kızmasını, bazen ondan tiksinmesini ya da nefret etmesini. Bunu yaparken kullanacağı militan gülmeceyi de, bu duygu yelpazesine göre

ayarlar. Kırıcı olmayan bir alaydan başlayarak acı bir alaya kadar derece derece artan silahlar kullanılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde alay tatlıdan acıya doğru gelişmekte ve sonunda açık yergiye varmaktadır demek yanlış olmaz sanırım. Böyle bir romanın değeri, büyük ölçüde, gülmeceye dayandığına göre *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, açıklanması çok daha güç olan bu yönüne eğilmek ve Tanpınar'ın kullandığı çeşitli tekniklerden bazılarını belirterek bu açıdan zenginliğini örneklerle göstermeye çalışmak yerinde olacaktır. Çünkü sözünü ettiğim çeşitlilik olmasaydı, böyle uzun bir romanda gülmece tek düze olmaya ve etkisini yitirmeye başlardı.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde gülmece bazen olayların kendi komikliğinden doğar. Yani bir durumun beklenmedik ve saçma bir yönde, gittikçe karışarak gelişmesinden. Bazen komik bir durumu, İrdal'ın farketmeyerek ciddi bir tavırla anlatmasından (understatement). Üçüncü bir teknik bunun tam tersi bir yöntemdir; İrdal bir durumu özellikle komikleştirir. Bir başka yöntem açık istihza yöntemidir. Bazen de abartma (sözde övgü) yoluyla ironie'ye başvurulur.

Olayların gelişmesine dayanan yönteme en iyi örnek belki Şerbetçibaşı Elması hikâyesidir. İrdal askerden dönünce Abdüsselâm Bey onu, kendi konağında yetişmiş bir kızla, Emine ile evlendirir ve konağına alır. Abdüsselâm evinde kalabalıktan hoşlanır, ama onun bu aşırı insan düşkünlüğünden usanan kendi çocukları, gelinleri ve damatları birer ikişer konaktan kaçarlar. Sonunda, yaşlanmış adamı bırakmaya bir türlü gönlü razı olmayan İrdal ile karısı kalır konakta. Abdüsselâm, İrdal'ın doğan çocuğuna ad koyarken İrdal'ın annesinin adı olan Zaide

yerine yanlışlıkla kendi annesinin adını koyar: Zehra. Olaylar geliştikçe durum komikleşir; Abdüsselâm artık bunamış gibidir ve küçük Zehra'yı kendi annesiyle özdeşleştirmeye başlar. Evin her tarafı Abdüsselâm'ın, olmayan servetini İrdal'ın kızı, kendi annesi Zehra'ya bıraktığını bildiren vasiyetnamelerle dolar. Abdüsselâm ölünce bıraktığı bu garip vasiyetnameler mahkemeye yol açar ve yargıçlara dert anlatana kadar göbeği çatlar İrdal'ın. Ne var ki bununla da bitmez iş. Abdüsselâm'ın nasıl borç bulabildiğini öğrenmek için kendisini sıkıştıran birine İrdal, alay olsun diye, "farzet ki Şerbetçibaşı Elması kendisinde olsun" der ve buna dayanarak borç alabilmiş olacağını ileri sürer. Bu kez yeniden işler karışır; elmas dedikodusu dallanıp budaklanır ve yine mahkemeye düşen İrdal bu sefer Şerbetçibaşı Elması'nı çalmakla suçlanır. Saçmalık bununla da bitmez. İrdal mahkemede öfkeden kendini kaybederek söylediği şeyler yüzünden deli diye adli tıbba gönderilir; orada da kaçık Dr. Ramiz'in eline düşer. Böylece basit bir şekilde başlayan bir olaylar dizisi, bir yanlışlıklar komedisi gibi, olmayacak bir biçimde gelişerek karıştıkça karışır ve komik bir Kafka durumunu hatırlatan 'abes'e ulaşır. Gülmece açısından çok ustaca anlatılan bu olaylar dizisinde, aynı zamanda, iyi kalpliliği ve talihsizliği yüzünden felakete uğrayan İrdal'ın davranışlarıyla kar şılaştırmamız ve eleştirmemiz için başkalarının bencilliği, ikiyüzlülüğü, yalancılığı, "insanın insana hücumu o hiç yere düşmanlık" ortaya konur. Onun için bu 'abes' komiktir ama gülerken buruk bir tat bırakır ağzımızda.

İrdal'ın adli tıpta Dr. Ramiz'e teslim edilmesiyle başka bir hiciv yöntemi çıkar karşımıza. Bu psikanaliz bahsinde gülmeceyi oluşturan, olayların saçma gelişiminden çok, psikanalizle bozmuş Dr. Ramiz'in kişiliği, psikanalizi gülünç hale sokması ve bunların bize sunuluş tekniğidir. Bir sürü felsefe okulları, bilimsel kuramlar Yunan edebiyatından bu yana hiciv yazarlarının şimşeklerini üzerine çekmiştir. Lukianos *Hayatların Satışı*'nda belli felsefe okullarını temsil eden filozofları köle olarak mezata çıkartmış ve bunların ne gibi yararlar sağlamak iddiasında olduklarını belirterek alay etmişti onlarla. Erasmus skolastikleri, Samuel Butler, Darwin'cileri, Voltaire de Leibnitz'in iyimserlik felsefesini ele almışlardı. *Le Mariage Forcé*'de iki filozofu gülmece konusu yapmıştı Moliére. Northrope Frye'nin dediği gibi felsefe sistemlerinin hicve yatkın olmalarının nedeni, açıklamak iddiasında oldukları yaşamın karmaşıklığı, insan davranışlarının sonsuz çeşitliliği karşısındaki basitlikleridir. Filozof, yaşamın zenginliğinin içinden işine gelenleri seçip diğerlerine gözünü kapayarak yaşamdan bir soyutlama yapar ve yaptığı bu soyutlama ile her şeyi açıkladığı iddiasındadır. Hiciv yazarları bu dogmatizmin zayıf yanlarını yakalayarak büyük iddiaları gülünç düşürmek için gerçek yaşamla bu soyut kuramlar arasındaki uyuşmazlığı meydana koyarlar.[9]

Tanpınar psikanaliz bahsinde böyle bir gülmece konusunu işliyor. Kimdir Dr. Ramiz? Avrupa'da psikanaliz okumuş, gözü başka bir şey görmeyen, ama psikanalize, hasta ya "tatbik edilecek bir usulden ziyade bütün dünyayı islah edecek bir

vasıta” olarak bakan bir bilim adamı. Ona göre bu yeni bilim her şeydir:

> Cürüm, cinayet, hastalık, ihtiras, parasızlık, sefalet, talihsizlik, sakat doğma, düşmanlık, hülasa insan hayatını bizim irademizin dışında cehennem yapan şeylerin hiçbiri yoktu. Yalnız psikanaliz vardı. Hepsi dönüp dolaşıp ona geliyorlardı. O hayat muammasının biricik anahtarı idi. (s.101)

Dr. Ramiz Türkiye’nin toplumsal sorunlarıyla da ilgilenir, ama döndüğü ülkesinde kendisine bütün sorunları çözebilme fırsatını sağlayacak bir mevki verilmediği için küskün bir gençtir.[10]

İşin bu yanı bir tarafa, Tanpınar, komik öğeyi yakalamak için Ramiz ile İrdal’ı nasıl kullanıyor bu bahiste? İrdal adli tıpta Dr. Ramiz’e havale edilince, hiç işitmediği bu yeni bilimle karşılaşır. Doktoru deli olmadığına inandırmak için çırpınır durur, ama “psikanaliz çıktıktan sonra herkes az çok hastadır” diyen Ramiz ilk hastası olan İrdal’ı günlerce sorguya çektikten, yaşamını öğrendikten sonra başına gelen tüm felaketlerin nedenini bulur:

> - Demin de dedim ya... Siz babanızı beğenmiyorsunuz... Beğenmemişsiniz.
>
> - Aman doktor!
>
> - Dinleyin, dinleyin... Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olmamışsınız. Hep çocuk kalmışsı nız! Öyle değil mi?

Yerimden fırladım. Bu fazlanın fazlasıydı. Düpedüz iftiraydı, hainlikti, zalimlikti, beni bir kalemle insanlığın dışına çıkarmaktı.

- Hiç aklımdan geçmez. Geçmedi de. Saçma, budalalık! Ne diye bir başka baba arayayım! İstesem de istemesem de onun oğluyum... Babamı nasıl inkâr ederim?

(...)

- Sakin olun!.. dedi. Maalesef beğenmiyorsunuz. İnkâr değil, beğenmemek. İşler sizde çok karışmış... Evvela Mübarek işi karıştırmış. Hikâyesi dolayısıyla evde âdeta muhterem, mukaddes bir yer almış... Evin içinde kıymetler altüst olmuş... Babanızı ikinci dereceye atmış...

- Saat mi? Biçare bir şey!.. Eski, ihtiyar bir saat... Aile yadigârı.

Gördünüz mü? Biçare, eski ihtiyar... Ondan hep insanmış gibi bahsediyorsunuz.

(...)

- Yani?..

- Yani çocukluğunuz bu saatin eve getirdiği hava içinde geçmiş... Babanız bile onu kıskanmış... Anneniz Mübarek adını verdiği halde babanız “menhus” adını koymuş, nasıl oldu da parçalamadı şaşıyorum. Çünkü babanız sizden evvel tehlikeyi görmüş.

- Parçalamak değil ama, satmak istiyordu.

Doktor sevinçle yerinden fırladı. Davasının bir ispatını daha vermiştim.

(...)

Yeniden kuvvetlerimi topladım. Yeniden anlatmağa çalıştım. Başka ne yapabilirdim?

- Doktorcuğum lütfen! Bunlar mâkul şeyler değil. Adamcağız ağzından iki kelime kaçırdı diye... Saat kıska nılmaz... Eşya kıskanılır mı hiç? Başkasında olsa anlarım. Kendi malımı insan kıskanmaz, belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma... (s.109-112)

Gerçekte biraz kaçık olan doktorun kendisi tabii. Garip huyları ve merakları vardır. Her şeyini çantasında taşır, ceplerine bir şey koymaz. Cıgarasını her defasında çantasından alır, yakar sonra paketi geri kor ve çantayı kitler. Derken aynı şey kolonya ile tekrar edilir, sonra tırnak makasına gelir sıra. Bütün bunları anlatırken İrdal kendi telaşındadır, ciddidir ve bundan ötürü ne görür ne vurgular komik öğeyi. Tersine, İngilizlerin understatement dedikleri yolla, yani söylenebilecek olanın tümünü, hakkını vererek söylemek yerine, hafifleterek önemsizleştirerek, durumu farketmemiş bir adam olarak anlatır. Böylece Tanpınar, Ramiz'in gülünçlüğünü okura, durumu kavrayamayan cahil ve saf İrdal'ın anlatışıyla sunarak gülmecesine hem incelik hem de güç kazandırır.

Dr. Ramiz'in İrdal ile birkaç yıl sonra, yine Mübarek ile ilgili başka bir konuşmasına bakarsak gülmece tekniğinin başka olduğunu görürüz. İrdal'ın halası verdiği bir davette Türk ve yabancı misafirlere süslü püslü büyük bir saati Mübarek diye takdim etmektedir:

İşin garibi saatimizi o kadar iyi tanıyan, günlerce ziyaret eden, sattığımı yakından bilen Dr. Ramiz'in Mübarek'teki

bu değişiklik karşısında hayretiydi. Nihayet dayanamadı beni bir köşeye çekti, gayet mahrem ve endişeli bir sesle:

- Kardeşim, dedi bu gece ben Mübarek'i çok değişmiş gördüm. Nasıl diyeyim, fazla süslü gibi geldi bana!

Elimdeki viski kadehini ona tutuşturdum:

- Doğru! diye cevap verdim. Para, refah, fazla kazanmak hırsı hepimiz gibi onu da değiştirdi.

- Ama onunki biraz fazla! dedi. Eskiden daha sade ve güzeldi. Önüne geçemiyor musunuz?

- Kabil değil! Hiçbir şey yapamıyoruz. Yapamayız da... Çok nasihat verdim, bir türlü dinlemiyor...

- Herhalde bir çaresini aramalı! Hiçbir şey yapamasak bile o nişanı göğsünden çıkartmaya razı etmek lâzım!

- İstersen sen dene. Bana Sultan Aziz verdi diyor, başka bir şey demiyor. Halamı görmüyor musun? O yaştaki kadına yakışacak kıyafet mi o? Bizim aile böyle! Yaşlandıkça azıyoruz. O da ne olsa, aileden sayılır. Sana doğrusunu söyliyeyim mi? Ben bile bunadığım zaman neler yapacağım diye korkmaya başladım.

Burada aziz dostum isyan etti:

- Hayır, dedi. Ben varken sen hiç korkma! Zaten seni tedavi ettim. (s.323-324)

Burada Ramiz'in gülünçlüğü ve budalalığı önceki önceki örnekte olduğu gibi İrdal'ın saf bir kişi olarak kullanılmasıyla belirtilmiyor. İrdal'ın rolü değişmiş; şimdi Ramiz'in budalalığı ile alay eden, onu belirginleştiren İrdal'ın kendisi. Kısacası istihza yöntemiyle yapılan gülmecedir bu.

Tanpınar'ın kullandığı, buna yakın başka bir yöntem, bir durumu komikleştirerek betimlemektir. Örneğin konferans sahnesi. İrdal bir ara Dr. Ramiz'in kurduğu, kendisinden başka doktor üyesi bulunmayan Psikanaliz Cemiyeti'nin müdürlüğünü üstüne alır. Dr. Ramiz'in burada verdiği bir konferansta uyuyan dinleyicilerin çıkarttıkları hırıltılar ve horultularla konferansçının sesi arasındaki savaşımı şöyle betimliyor İrdal:

> Dr. Ramiz, bu kollektif ihanetle elinden geldiği kadar mücadele etti. Hiçbir zaman onu bu kadar kahraman ve vaziyete hakim olma kararında görmemiştim. Sesi, Asaf Bey'in mırıltılarının her lâhza yeniden yetiştirdiği yumuşak otlar ve ne batlar arasından kükremiş bir aslan gibi fırlıyor, sağa sola en beklenmedik şekilde hücum ediyor, görünmez düşmanlarıyla boğuşuyor, atılıyor, yakaladığını boğuyor, boğamadığını sindiriyordu. Yüzü ter içindeydi, elleriyle durmadan işaretler yapıyor, sanki yirmi ağızdan birden üzerine hücum eden horlamaları iterek, kakarak kendisine yol açmaya çalışıyor, kelimeler, dudaklarından kırbaç şakırtılarıyla çıkıyor, ateşli ökseler gibi dört yana fırlıyor, itfaiye hortumları gibi sağa sola uzanıyordu. Fakat, bir insan tek başına bu kadar çok, bu kadar terbiyeli, kaçmasını, değişmesini, sinmesini bu kadar iyi bilen bir düşmanla nasıl mücadele edebilirdi!
>
> (...)
>
> Ve Dr. Ramiz'in sesi, her an uyanık, her an tetikte her hadiseyi anında karşılıyor, durmadan şekil değiştiriyor, yalvarıyor, vâdediyor, tehdit ediyor, üst üste en

> beklenmedik nizamlar kuruyor, örfî idareler ilân ediliyordu. (s.147)

Konferansı veren Dr. Ramiz'in dinleyicileri uyutması, tek başına ucuz bir güldürü olurdu. Onun için Tanpınar bununla yetinmek yerine, sahneyi tabii yine İrdal'ın ağzından, sesler arasındaki korkunç bir savaşım şeklinde canlandırıyor. İrdal'ın bu parçada da, gördüğünü saflıkla anlatan bir adam olmadığı açık. Komik öğe, İrdal'ın durumu hınzırca komikleştirmesinden, yani alaylı sunuşundaki hünerinden geliyor.

Buraya kadar verdiğimiz örneklerde Ramiz'in gülünçlüğü hicivden çok mizah konusudur. Şimdi Tanpınar'ın başka gülünç bir tipi, toplumu hicvetmek amacıyla nasıl kullandığını görelim. İrdal'ın evlere şenlik bir baldızı vardır. Bu kız iyi şarkı söylediğine inandığından şarkıcı olmak merakındadır. Ama ne sesi vardır ne kulağı; makamları birbirinden ayıramaz; ünlülerin hepsini taklit eder ama hepsini aynı sesle. Baldız bir bakıma, dünya hiciv edebiyatında çok işlenmiş olan Ramiz kategorisindendir. Sahip olmadıkları birtakım meziyetleri ve özellikleri kendilerinde var sanan bu budalalar, kendilerini olduklarından ya daha akıllı ya daha güzel ya daha yetenekli sanırlar. Fıçı gibi terleye terleye parmaklarını çatırdata çatırdata şarkı söyleyen bu çirkin kızı, İrdal, Ayarcı'ya hiç abartmadan olduğu gibi anlatır. Bu gülünç kızı biz de, İrdal'ın paylaştığımız ölçütleriyle yargılar ve sanırız ki bu ölçütler aklı başında herkesin ölçütleridir ve kızı, bizim gibi, içinde yaşadığı toplum da gülünç bulur. Ama Tanpınar durumu beklenmedik

bir şekilde döndürerek hem yeni bir gülmece konusu yakalar hem de hicvin yönünü değiştirir.

İrdal'ı dinleyen Ayarcı, kızın bu nitelikleriyle gerçekten büyük bir şöhret olabileceğini iddia ederek şaşırtır bizi:

> - Çirkin, diyorsunuz; bugünün telâkkilerine göre sempatik demektir. Sesi kötü diyorsunuz; şu halde dokunaklı ve bazı havalara elverişli demektir. Kabiliyetsiz diyorsunuz o halde muhakkak orijinaldir. Yarın baldızınızla meşgul olurum. Yarından itibaren baldızınız sahnededir. (s.?)

Gerçekten de kız, beğenilen ünlü bir şarkıcı olur çıkar. Şimdi artık hiciv konusu olan yalnızca kız değil, onu beğenen, zevki bozulmuş bir toplumdur. Tanpınar, Dr. Ramiz gibi bir tipin gülünçlüğünü gösterirken, Ramiz'i ciddiye almayan kendi toplumunun normlarını kullanmıştı. Ahmet Mithat'ın, Recaizade Ekrem'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın züppe tipiyle alay ederken yaptıkları gibi. Felâtun, Bihruz ve Meftun kendi toplumlarında alay konusu kişilerdir. Oysa baldız toplumca beğeniliyor. Başka şekilde söylersek, kendini iyi şarkıcı sanan kızla alay, sonunda, toplumun benimsediği normların hicvine dönüşüyor. Asıl hedef kız değil toplumdaki değer kargaşası.

Dahası var. Tanpınar, Ayarcı'ya modern zihniyetin savu nuculuğunu yaptırarak, yeni toplumun ideolojisini (eğer buna ideoloji demek doğruysa) hicveder. İrdal baldızını tüm kusurları ve gerçek yüzüyle anlattığı için gerçekçi olduğunu söylediği zaman Ayarcı'dan şu cevabı alır:

> - (...) Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi

> tayin etmektir. Hakikati görmüşsün ne çıkar? Kendi başına hiçbir mânâsı ve kıymeti olmayan bir yığın hüküm vermekten başka neye yarar? (...) Hakikatı olduğu gibi görmek... Yani bozguncu olmak... Evet bozgunculuk denen şey budur, bundan doğar. Siz kelimelerle zehirlenen adamsınız, onun için size eksiksiniz, dedim. Yeni adamın realizmi başkadır.
>
> Elimde bulunan bu mal, bu nesne ile, onun bu vasıflariyle ben ne yapabilirim? İşte sorulacak sual. (s.221)

Başka yerlerde de “Bu meselelerde yalan veya hakikat diye bir şey yoktur. Asrına uymak, onun adamı olmak vardır”; “Bilgi bizi geciktirir. Zaten ne sonu, ne de gayesi vardır. Mesele yapmak ve yaratmaktadır” türünden laflarla değer yargılarını tersine çevirir Ayarcı. Onun için İrdal’ın normları ile Ayarcı’nın normları çatışır durmadan. Biri aklı, mantığı, sağduyuyu savunur, öteki yeniyi, yararlıyı, eylemi. Böylelikle romanın son iki bölümünde yazar, saçmalıkları sergilemek için gözlemci İrdal’ı kullanmakla yetinmiyor, aynı zamanda Ayarcı’ya yeninin savunusunu yaptırarak yeninin dayandığı görüşü de hicvediyor.

Romanın sonlarına doğru hicvin şiddeti artar. Biraz yukarıda sözünü ettiğim duygular yelpazesinin tiksinti ve nefret basamaklarına varırız. Kokuşmuş çevreyi bize acı bir alayla verir İrdal. Hatta bazen Cemal Bey’le ilgili parçalarda olduğu gibi açık yergiye başvurur. Cemal Bey gülünç değildir; o, “sevimsiz, huysuz, geçimsiz hodbin (...) insanlar içinde do laşan bir akrep gibi, sağa sola kuyruğunu çarpa çarpa dolaşan” acımasız bir yaratıktır (s.306).

Ne var ki İrdal'ın kendisi de değişmiştir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde çalışmaya başladıktan sonraki İrdal, ezilen, beceriksiz, yoksul İrdal değildir; eleştirdiği kokuşmuş çevreye ayak uydurmuş bir İrdal'dır. Bununla beraber okur, çevresindekilere duyduğu tepkiyi ona duymaz, acımakta devam eder. Yazar, İrdal'ı öbürlerinden böyle ayırabildiği için de onun ağzından eleştirisini sürdürmek olanağını bulur. Nasıl oluyor da İrdal yaptıklarına rağmen okurun gözünde aşağılık bir adam olmuyor da zavallı bir adam oluyor? Sanırım iki nedeni var bunun. Birincisi İrdal'ın, kendisini aldatmak şöyle dursun, acımasızca suçlaması, azap duyması, eski durumunu özlemesi, ama yine de bu rahat yaşamından vazgeçmeyecek kadar zayıf olduğunu itiraf etmesi. İkinci neden romanın İrdal'ın ağzından anlatılması. Biliriz ki romanda bir karakterle içli dışlı olur, onu belli davranışlara iten nedenleri iyice bilir, iç dünyasını yakından tanırsak onu yargılamakta güçlük çekeriz. Hele romanın bu kişisi kendini yine kendi anlatıyorsa, olayları, yaptıklarını onun açısından görürüz ve ister istemez onun kusurlarına, suçlarına karşı daha yumuşak bir tutuma gireriz. Anlamak bağışlamaktır. Bundan ötürüdür ki, hiciv edebiyatında, eleştirilecek kişi uzun bir zaman süresi içinde, gelişmesiyle birlikte sunulmaz, kısa bir zaman süresi içinde, belli bir davranışın adamı olarak, bağışlanmasına fırsat verilmeden gösterilir. Oysa biz İrdal'ın çocukluğundan beri neler çektiğini, ailesi ile birlikte sefalete nasıl düştüğünü adım adım izlemiştik. Bu durumda okurun İrdal'ı nefretle yargılaması olanak dışıdır. Tanpınar da öyle olmasını istemiyor mu? Onun amacı İrdal'ı yargılamak değil, ödün vermeden

insanı kolay kolay yaşatmayan toplumu eleştirmek. Babası gibi olmak isteme yen, ödün vermeye yanaşmayan oğlu Ahmet için de İrdal, “Bari olabilse... Hiçbir tavizat vermeden yaşayabilse! Fakat imkânı var mı?” diye düşünür (s.327).

Son bir hiciv yöntemine daha değinmek istiyorum. Gözden geçirdiğimiz çeşitli teknikler İrdal’ın da kişiliğinde değişiklik gerektirir. Gördüğümüz gibi bazen olanları kavrayamayan saf bir adamdır; bazen alay eden keskin bir gözlemci; bazen kendisini ve çevresini acımasızca eleştiren, tahlil eden bir zekâ. Fakat bu değişik İrdal’lar okuru şaşırtmaz; çünkü bütün bu durumlarda İrdal’ın hangi değerleri temsil ettiğini biliriz. Romanın başında kullanılan hiciv tekniğine gelince, öyle sanıyorum ki bu teknik, okuru, yapıta nasıl bakacağı konusunda şaşkınlığa düşürüyor. Gördük ki romanın sonlarındaki İrdal yaptıklarından ötürü kendisini de suçlayacak kadar dürüst davranan mutsuz bir adamdır. İşte bu İrdal oturup anılarını yazmaya karar verir ve böylece elimizdeki roman meydana gelmiş olur. Şimdi, romanın başındaki ilk yirmi sayfaya bakacak olursak ne görürüz? Bu, İrdal’ın bize kendini ve Halit Ayarcı’yı tanıttığı, anılarını niçin yazdığını açıkladığı bir çeşit “giriş”tir. Tanpınar burada hiciv için “abartmalı sözde-övgü” yöntemini kullanıyor. Örneğin İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nden “asrımızın belki en büyük en faydalı müessesesi” diye söz eder. Ayarcı ile ilgili olarak şöyle bir parçayla karşılaşırız:

> Kendi kendime yatağımda uzun zaman düşündüm. “Hayri İrdal dedim, çok şey gördün, geçirdin. (...) Etrafında sade çirkinlik, fakirlik, sefalet gören bir adam iken birdenbire

> insana lâyık bir takım asîl zevk ve saadetlerin bulunduğunu duydun ve insan ruhunun asîlliğini anladım. Yakın sevgisini öğrendin. Karın Pakize'yi bile asîl yüzü ile o sana tanıttı (...)" Dikkat ediniz ki, bir şeyler yapmaktan, insanlara faydalı olmaktan hiç bahsetmedim. Zaten Halit Ayarcı'yı tanıyana kadar bu cinsten bir zevkin farkında bile değildim. (s.13-14)

Gerçek bunun tersi; İrdal insan ruhunun asilliğini değil bayağılığını anlamıştır; "doğru dürüst yürümesini bile bilmeyen" karısı Pakize'nin de zıpırın biri olduğunu sonra öğreniriz, İrdal'ın faydalı bir iş yaptığına inanmadığını da. Yani, bu ironie yöntemiyle yapılan hicivdir. Yazarın söyledikleri kastettiklerinin tam tersi demektir. Gerçi işin içinde alay olduğunun farkındayızdır ama gerçekle yalanı ayırt etmemiz kolay olmaz. Hicvi yapanın normlarını da henüz bilmiyoruz. Fakat İrdal'ın kişiliği hakkında bu ilk sayfalardan edindiğimiz izlenimi şöyle özetleyebiliriz kanımca: İrdal, Ayarcı'nın idare ettiği şüpheli birtakım işlere karışmış, insanları aldatarak para kazanmış bir sahtekâr. Çevirdikleri dolapları, bıyık altından gülerek anlatan, sinik, anasının gözü bir dolandırıcı. Roman boyunca tanıyacağımız iyi yürekli, saf İrdal'dan da, para kazanmak için onaylamadığı işleri yaptığı için kendini suçlayan mutsuz İrdal'dan da çok farklı bir kişi. Okur romana açıkgöz ve sinik bir İrdal izlenimiyle başladığı için İrdal'ın anlattıklarına hangi açıdan bakacağını kestirebilene kadar zaman zaman bocalar. Tanpınar başta, İrdal'ı "güvenilmez-anlatıcı" olarak kullanmakla, sanırım okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor.[11]

Türk toplumunun belki son iki yüzyıl içinde aksayan yönlerini eleştiren Tanpınar acaba bir çıkar yola işaret ediyor mu? Denebilir ki romanda alay ya da hiciv konusu olmayan ama dikkatimizi çeken iki kişi var: Saatçi Nuri Efendi ve İrdal'ın oğlu Ahmet. İrdal'ın, çocukluğunda, yanında çırak gibi oturduğu Nuri Efendi, iyilik sever, dürüst, temiz yürekli, sakin tabiatlı, yarı evliya bir adamdır. Ahmet, babasının yaptıklarını hiç onaylamayan, servetinden yararlanmayı reddedip, eğitimini devlet sınavlarını kazanarak sürdüren ve doktor çıkan bir gençtir. Eski zaman adamı Nuri Efendi ile bu Cumhuriyet genci arasında ortak bir yön var: "İşin nizamından" geçmiş olmak. İşinin sorumluluğunu yüklenen insan belli bir ahlak terbiyesinden geçer. "İş insanı temizliyor, güzelleştiriyor" (s.353)[12] sözleriyle dile getirir bu düşünceyi İrdal. İşte Nuri Efendi ile Ahmet'te bu iş sorumluluğu ve sevgisi vardır. İrdal, ustasının "bozuk bir saate, bir hastaya, bir muhtaca bakar gibi" baktığını söylüyor; onda "saat sevgisi bir nevi ahlaktı" diyor (s.33). Babasını "hakiki çalışmanın nizamından" geçmediği için eleştiren Ahmet'te, Nuri Efendi devam ediyor gibidir. Nuri Efendi saate bir hastaya bakar gibi bakıyorsa, Ahmet de hastaya onun saate baktığı gibi bakar (s.55).

Tanpınar bir hiciv romanında, Türkiye'de ne yapılması gerektiği hakkındaki düşüncelerini, diğer yazılarında, hatta romanlarında yaptığı gibi açıklayamazdı. Ama Nuri Efendi ve Ahmet örneklerini, başka yazılarında ve romanlarında söyledikleri ile tamamlayabiliriz. Bildiğimiz gibi "iş" kavramı Tanpınar'ın düşüncesinde önemli yer tutar. Yalnızca bireysel ahlak açısından değil, kültür ve uygarlık açısından da. Çünkü

bu sorunların çözümlenmesi üretim sorununa bağlıdır. “Bütün sıkıntılarımız, ümitsizliklerimiz istihsal azlığından meydana gelmektedir. Binaenaleyh tam bir iktisadi kalkınma (...) ancak mevzuunu iyi kavrayan bir bilgi ile yapılan çok geniş bir istihsal hareketi ile kabildir. Aksi takdirde şehir hayatımız, tefekkürümüz suni bir kabuk vaziyetinde kalır.”[13] Bundan ötürü kendi uygarlığımızı, kendi yaşam biçimlerimizi yaratmak için her şeyden önce, kendi gerçekliğimize uygun bir üretim programına ihtiyacımız var. “Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir ne de Garp’tadır.[14] Batı da, Doğu da gerçekliğimizin içindedir ve biz bunların ikisinin, ülkemizin gerçekliğine uygun, kendimize özgü bir bileşimini yapmak zorundayız. “Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklettiği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir.”[15]

1 *Çağrı*, Şubat 1962.
2 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitabevi, 1961, s.35.
3 *Türk Dili*, Roman Özel Sayısı, Temmuz 1964, s.595.
4 *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 1956, ikinci baskı, s.8.
5 "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, s.27.
6 *A.g.y.*, s.24.
7 "Asıl Kaynak", *Yaşadığım Gibi*, s.33.
8 *A.g.y.*, s.76.
9 *Anatomy of Criticism*, s.229-230.
10 Dr. Ramiz, Avrupa'da okumuş ve orada öğrendikleri bir sistem ile Türkiye'nin sorunlarını çözmek iddiasında olan bazı 19. yüzyıl aydınlarımızı da andırmıyor mu? Kimi pozitivizme inanmış ve Türkiye'nin bu yolda bir eğitimle kalkınacağını savunmuştu; kimi "hür teşebbüs" ve Anglo-Saxon tipi eğitimi savunmuştu vb. Dr. Ramiz de Viyana'da öğrendiği psikanalizle Türkiye'nin bütün sorunlarını çözebileceğine inanır.
11 Bereket ki Halit Ayarcı'nın ağzından Dr. Ramiz'e yazılmış İrdal hakkında mektup romana konmamış; yoksa roman içinden çıkılmaz bir hal alırdı. Bu mektup Turan Alptekin tarafından, *Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitapta, romanı açıklayıcı nitelikte görülerek yayımlanmıştır. Konur Ertop da mektubun, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün "yeni baskılarına mutlaka eklenmesi" gerektiğine inanıyor (*Milliyet Sanat Dergisi*, 2 Temmuz 1976). Bu mektuptan öğreniyoruz ki İrdal meğer Ramiz'in tedavisindeki bir paranoya hastasıymış. İrdal'ın anı biçiminde yazdıklarını, Ramiz onun ölümünden sonra kâğıtları arasında bulmuş ve Ayarcı'ya yollamış. O da bunları yayımlamasını öneriyor Ramiz'e.

Yine bu mektuptan anlıyoruz ki ne Ramiz, İrdal'ın gösterdiği gibi bir budaladır ne de Ayarcı bir sahtekâr. Mektup İrdal'ın ölümünden sonra yazıldığına göre Ayarcı, romanda olduğu gibi bir kazada ölmüş filan da değil. İrdal'ın kaleminden çıkanlar bir hastanın uydurmaları. Neyin yalan neyin doğru olduğu belli değil. Oysa *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde anlatıcının belli bir kişiliği var ve biz romanda sergilenen hiciv konularını yargılarken İrdal'ın normlarını paylaştığımız ya da bildiğimiz için yapabiliyoruz bunu. Ama İrdal'ı bir paranoya hastası olarak kabul edecek, ne kendi ne de başkaları hakkında anlattıklarına inanamayacaksak gülmece kalsa da hiciv oradan kalkar. Daha da kötüsü durum büsbütün tersine dönebilir. Şimdi sahtekâr, yalancı, iftiracı durumunda olan İrdal'dır ve öbürleri temize çıkar. Bu durumda artık romanın toplumsal hayatımızı ele alıp eleştirdiğini de söyleyemeyiz.

Tanpınar bu mektubu belki de romanda devrimleri eleştirdiği için başına bir iş açılabileceğini düşünerek kitabın başına ya da sonuna eklemek üzere kaleme almıştı. Ama sonra gerek görmemiş olacak ki romana eklemekten vazgeçmişti.

12 Tanpınar'ın el emeği ile ahlak arasında gördüğü ilişki için bkz. Selâhattin Hilâv, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Yeni Dergi*, Temmuz 1973, s.28-29 ve Hilmi Yavuz, "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi", *Yeni a Dergisi*, Mayıs 1973, sayı 14, s.11.

13 "Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor Ki..." *Yaşadığım Gibi*, s.42. Tanpınar'da alt yapı, üst yapı sorunu için bkz. Selâhattin Hilâv, adı geçen yazı.

14 "Asıl Kaynak", *Yaşadığım Gibi*, s.35.

15 *A.g.y.*

Sonuç - Özet

Türk romanı üzerine yaptığımız şu incelemeye toplu bir bakış atarsak 1950'lere kadarki Türk romanının bazı özelliklerini saptayabiliriz. Yapacağım genellemelerin birçok sakıncaları olduğunu biliyorum. Ne var ki bu kadar uzun bir dönemin yapıtlarındaki ortak özellikleri saptayabilmek için bazı kaba kategori ayrımlarına başvurmak, kalın çizgilerle yetinmek ve istisnalara göz yummak zorunlu.

Bu dönem romanında iki çizginin göze çarptığını söyleyebiliriz. Birinci çizgiyi, bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturur. İlk bölümde de söylediğim gibi toplumsal ve tarihsel koşullar Batılılaşmayı Türkiye'nin ve dolayısıyla Türk romanının ana sorunsalı yapmıştı. Yazar için, bu soyut bir sorun değildi, çünkü laik doğrultudaki modernleşme, günlük yaşama girmiş, türlü vesilelerle tanık olduğu bir olguydu. Onun için yazarlarımız, ne dereceye kadar "biz" olarak kalacağız, ne dereceye kadar Batılılaşacağız sorusu karşısında duyarlıydı. Bu soruya cevap ararken Batı lılaşmadan ne anladıklarını belirtmeye, köksüzleşme tehlikesi karşısında kaygılarını dile getirmeye ya da Doğu ile Batı değerleri arasında bir bireşim kurmaya çalışmışlardır. Diyebiliriz ki romandaki çatışma, temelde, çoğu kez Batı ile Doğu çatışmasından kaynaklanır ve Batı-Doğu karşıtlığı romanda eski kafa/yeni

kafa, idealist/materyalist, gelenekçi/Batıcı, hoca/öğretmen, milliyetçi/kozmopolit, İstanbul yakası/Beyoğlu yakası, mahalle/apartman, alaturka toplantı/balo gibi türlü karşıtlıklar biçiminde somutlaşır. Bu sorunun, birinci çizgideki romanların kurgusunu nasıl etkilediğini ve karakterlerini nasıl belirlediğini saptamaya çalışırken, toplumsal sorunlara eğilmeyen ikinci çizgi romanın ortak özelliklerini belirtmek için de, bir dereceye kadar Batılılaşma hareketiyle olan bağlarını hesaba katmak gerekecektir.

Birinci çizgi romanlarla başlayalım. Batılılaşma sorununu şu ya da bu bakımdan romanın konusu yapan yazarlarımızın bu soruna eğilmeleri, romana yaklaşım yöntemi açısından aralarında ortak bir tutum oluşturur. Yazarın iki uygarlığın değerleri arasında gördüğü karşıtlık ve Batılılaşma konusundaki tutumu romandaki esas çatışmanın temelini teşkil etmekle kalmaz, kurgusunu ve karakterleri de peşinen belirleyici bir rol oynar, çünkü yazar olayları ve karakterleri, Batılılaşma sorunu ve değerler karşıtlığını somutlaştırmak için kullanır. Yani yazar, romana bir kalıp sağlayan belli bir görüşle başlar, sonra soyut kalıbın somutlaşması ve canlanması için kişiler ve olaylar tasarlar (bazı Batı romanlarında da rastlarız bu yönteme, ama, Batı'nın kalburüstü yazarlarında romancının felsefesi, eseri bu denli açık bir biçimde belirlemez. Ne de Batılılaşma gibi sınırlı, ortak bir sorunları vardır). Yazarlarımızın her biri gerçi Batı-Doğu karşıtlığını kendince yorumlar ama hepsinde önce bir kalıp, sonra bu kalıba uygun roman yazma yöntemi görülür. Kimisi bunu acemice yapar, kimisi daha ustaca. Ahmet Mithat'ta bu acemilik iyice göze

batar. *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de Batılılaşmayı romanın başlığındaki iki kişi temsil eder. Romanın olayları Felâtun Bey ile Rakım Efendi'den doğmaz ve romanın kendi mantığı içinde gelişmez. Ahmet Mithat'ın kafasındaki kalıba göre düzenlenir. Onun istediği, ayrı değerleri temsil eden bu iki adam arasında bir karşılaştırma yapmak ve farklarını belirtmek olduğu için bunu sağlayacak birtakım olaylar icat eder. Böylece romanın kurgusu, aralarında gerçek bir bağ olmayan birtakım olayların gelişigüzel sıralanmasıyla düzenlenir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında Batı-Doğu sorunu dine, geleneklere, yerleşmiş düşüncelere dayalı Osmanlı zihniyeti ile Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyeti karşıtlığı şeklinde belirir ve romanlarda bu karşıtlık eski kafa, yeni kafa olarak somutlaşır. Gürpınar iki tarafın görüşlerini tartışmak üzere sahneler hazırlar ya da romanın olayları arasına bir nutuk sıkıştırarak olay örgüsüne müdahale eder.

Peyami Safa'nın romanlarında da olaylar ve kişiler bir düşünce kalıbına dökülür. Yazar, Doğu'nun Batı'ya üstünlüğünü kanıtlamak için Doğu ve Batı değerlerini temsil eden iki erkek tipi yaratır ve bunların, özellikle aşk, para ve yurt sorunları karşısındaki maddeci ve idealist tutumlarını ortaya çıkaracak olaylar düzenler. Kısacası Peyami Safa da Batı-Doğu sorunu üzerine kendi görüşleriyle romana başlar ve kişileriyle olayları bu görüşü somutlamak için bir araç olarak kullanır. Sözünü ettiğim yönteme iyi bir örnek de *Sinekli Bakkal*'ın ikinci yarısı... Doğu-Batı sorununun işlendiği bu kısımda olaylar yazarın kafasındaki bazı düşüncelere uydurulmak amacıyla

düzenlenmekte ve Doğulu Rabia ile Batılı Peregrini zorlama bir biçimde, yazarın tezi gereği evlendirilmektedirler.

Birinci çizgideki romanlarda belli bir görüşten hareket etmenin romanı nasıl etkilediğine genel olarak değindikten sonra şimdi karakter sorununa biraz daha yakından bakabiliriz. Romanın anlamını belirtmenin bir yolu yapıtta somut ve tek olarak görülen karaktere bir genellik kazandırmaktır. Karakter genellik kazandıkça, dış dünya ile roman dünyası arasında bir anlam bağı kurulmasını sağlar. Bu genellemenin çok ileri götürüldüğü durumlarda alegoriye varılır ki romandan önceki anlatı türünde gerek Batı'da gerekse Doğu'da bu yönteme başvurulduğunu biliyoruz. Romanda ise, bu tür yalın alegoriye yer verilmezse de karakterler bazen bir kavramı, felsefi bir tutum ya da sosyal bir tipi temsil ederler. Yani karaktere genellik kazandırarak romanın anlamını belirtme yolu ya onu tipleştirmek ya da simgeleştirmekle olur.

Birinci çizgideki romanlarımızda Batı-Doğu sorunu ile ilgili bir anlamın belirtilmesi amacı yazarların karakter sorununa yaklaşımını da etkilemiş ve onları kendine özgü derin kişiliği olan karakterlere değil, tiplere yöneltmiştir. Tip karakterin kendi dışında bir şeyle bağlantısından meydana gelir. Bu yobaz tipi, öğretmen tipi, alafranga züppe tipi kendi dışlarında varolan sosyal tipleri temsil eder ve içinde yer aldıkları romanın anlam kazanmasında rol oynarlar. Karaktere bu yaklaşım, onun bir birey olarak kendine özgü yönünü değil, romanı anlamlandırmaya yardımcı olacak temsil edici yönünü vurgulamaya iter yazarı. Örneğin sözünü ettiğimiz romanlardaki Batı taklitçisi alafranga Türk, toplumda örnekleri

olan bir tiptir. Ve okur ona bakarak Batılılaşmayla ilgili bir anlam çıkarır eserden. Bir noktaya daha işaret edelim. Batı ve Doğu'yu temsil eden kişiler, başta sosyal tipler olarak karşımıza çıkarken daha sonraları felsefi kavramları temsil eden simgeler olarak da genellik kazanırlar. Peyami Safa'nın kahramanları materyalizmi ve idealizmi simgelemeye başlar lar. Rabia ve Peregrini Türk toplumunda rastladığımız tipler değildir ama Adıvar onları Doğu ve Batı olarak birleştirirken her ikisine de simgesel bir genellik yüklemiş olur.

Bizde ikinci çizgi roman dediğim zaman toplumsal sorunlardan bağımsız olarak bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük, birinci çizgi romanlara oranla örnekleri daha az olan dramatik romanı kastediyorum. Halit Ziya Uşaklıgil'i, Mehmet Rauf'u, Halide Edip Adıvar'ı (ilk romanlarından ötürü) ve bir yönüyle Tanpınar'ı sayabiliriz bu çizgiyi oluşturanlar arasında. Bu tür roman, içeriğinin dışında, kurgu, olay örgüsü ve karakter bakımından da birinci çizgidekilerden farklı özellikler taşır. Yazar bir konum içinde bir araya getirdiği sayısı az kişilerle başlar romana. Olaylara yön veren de bir görüşü somutlaştırmak gereksinimi değil, bu insanların kişiliklerine göre gelişen ilişkiler olur. Şöyle de söyleyebiliriz: Olaylar zincirinin zembereğini karakterlerin kendi kişilikleri meydana getirir. Onun için yazarın karaktere, romanın anlamını belirtecek bir genellik yerine bireylik kazandırmak ister ve bundan ötürü karakterin iç dünyasına yönelir. Öteki romanlarda karakterler daha çok sosyal tipler olduğu için yazar bunları çizerken dış dünyadaki örneklerinden yararlanır; ikinci çizgide ise, yazarın insan psikolojisi hakkındaki bilgisidir ona

yol gösteren. Sosyal tipler çizen yazar psikolojisi ile hiç ilgilenmez demek istemiyorum. İşaret etmek istediğim daha çok bir vurgu meselesi. Ne var ki, bu vurgu iki tür romanı birbirinden ayıracak kadar önemlidir. Çünkü karakterin psikolojisine yöneliş birinde araç, ötekinde amaç olma eğilimindedir. Buradan yola çıkarak ve sakıncalarını göze alarak bir genelleme daha yapmakta yarar var. Birinci çizgideki romanlarımızda toplumsal bir bildiriyi dile getirmek kaygısı ağır basarken ikinci çizgide sanat için sanat öğretisi egemendir.

Bu ikinci tür romanın en başarılı örneği Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sudur. Uşaklıgil romana, soyut bir bildiriye somutluk kazandırmak amacıyla girişmez. Onun için *Aşk-ı Memnu*'nun bildirisi nedir? gibi bir soru yersizdir. Romanın olayları bir dünya görüşünü ortaya koyabilmek hesabıyla tertiplenmemiştir. Bu bireysel dramın toplumsal yönü olmadığı için Uşaklıgil, karakterlerine genellik kazandırmak kaygısı taşımaz ve dolayısıyla tiplerle çalışmaz. Onlarla birer birey olarak ilgilenir. Bihter, Nihal, Adnan Bey, ne birer sosyal tiptirler, ne de soyut kavramların simgesi. Yalnız Behlül'de o dönemin Beyoğlu âlemlerine dalmış havai, çapkın tipinden bir şeyler bulabiliriz. Yazarın Adnan Bey'e genellik kazandırabilecek sosyal mevkii ve mesleği hakkında bir şey söylememesi bu bakımdan dikkate değer bir suskunluktur. Birinci çizgideki romanlarda çatışma kişilerin dışındaki Batı-Doğu değerleri arasındayken *Aşk-ı Memnu*'da karakterlerin kendi ruhunda yer aldığı için Uşaklıgil, karakterlerin iç dünyasına yönelerek bu dünyayı çözümlemeye çalışır. Aşka susamış, fakat namuslu kalmak isteyen genç Bihter'in içine

düştüğü bunalım, babasının sevgisini kaybettiğine inanan Nihal'in güvensizlik ve yalnızlık korkusu, Adnan Bey'in çocuklarıyla yeni karısı arasındaki huzursuzluğu ve bu duygular içinde kurulan ilişkiler ağının gelişimi Uşaklıgil'in asıl üzerinde durduğu sorun ve işlediği konudur.

Halide Edip Adıvar'ın ilk romanlarında da üç-dört kişi arasında geçen bir dram sergilenir. *Handan*'ı alalım örneğin. Bu yapıtta toplumsal koşullardan ve sorunlardan uzak insanlara bir tip olarak değil, bir birey olarak yaklaşan yazar onların iç dünyasını, ruhundaki aşk çatışmalarını romanın merkezi yapar. Hüsnü Paşa'nın karısı Handan çok sevdiği yeğeni Neriman'ın kocası Refik Cemal'a âşık olur. Ama hem yeğenine olan sevgisi, hem de evli bir kadının başka bir erkeğe kalbinde yer vermemesi gerektiğine olan inancı, onu bu duygularını bastırmaya zorlar. Ancak hasta olup belleğini yitirince gerçek duygularını açığa vurur ve Refik Cemal ile İtalya'da bir süre bu aşkı yaşarlar. Tedavi sonucu belleğini ve bilincini kazanan Handan yaptığı işin korkunçluğu ve içine düştüğü ikilem karşısında büsbütün yıkılır ve ölür. Adıvar'ı ilgilendiren Handan'ın iç dünyasını ve davranışlarını açıklayan bu psikolojik mekanizma ve bu yasak aşkın Handan ve Refik Cemal'de yarattığı çatışma içinde onları birey birey olarak işlemek... Nitekim Server, Refik Cemal'e "romancı olsam senin bu aşkını yazıverirdim (...) seninle Handan edebiyatta sonsuz birer çehre olurdunuz" derken, romanda amacın ölmez bireyler yaratmak olduğu inancını belirtir.

Bu tür romanların başarılı örneklerini okurken, kişilerin iç dünyasına biz de dalar, ilginç ruh halleriyle yüz yüze gelir;

onların sorunlarına katılırken kendi yaşantı dünyamızın zenginliğini fark eder ve roman usta bir yazarın yapıtı ise, *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi romandan bir mimari eserin verdiği tadı da alırız. Ne var ki bu romanlar, yaşamın öteki değerleri ve toplum içindeki insan sorunları hakkında önemli şeyler söyleyen romanlar arasına girmez.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a gelince, onu tam olarak ne birinci çizgiye yerleştirmek mümkün ne de ikinciye. Türkiye'de Batılılaşma hareketine büyük bir duyarlılıkla çözüm arayan bir aydın olması onu birinci çizgideki yazarlarımızla birleştirir, ama romanları hiçbir zaman bir düşünce kalıbına dökülmüş romanlar değildir. Ayrıca bireye ve bireyin iç dünyasına ayırdığı yere bakarsak, onu ikinci çizgiden saymamız gerekir. Yani Tanpınar bu iki çizginin birleştiği noktadır diyebiliriz. Özellikle *Huzur*'da... Bu romanda Batılılaşma sorunu yer alır, ama güzellik ve sanat dünyasında yo ğun yaşamaya inanan Mümtaz soruna estetik açıdan bakar. Karşıtlık ne Doğu-Batı değerleri, ne materyalizm ve idealizm arasındaki karşıtlıktır. Kendimize has olanla sahte olan arasındadır. Soruna bu açıdan bakan Mümtaz romanın sonunda bir iç çatışması ile karşılaşır, ama bu çatışma Bihter'de ve Handan'da gördüğümüz çatışmaya benzemez. Mümtaz'ınki güzelliği ve sanatı yoğun yaşamakla toplumsal sorumluluk arasında bir bocalama... Sanki toplumsal davaları ve sorunları ön plana alan birinci çizgideki yazarlarımızın tutumu ile bireysel sorunları ve sanatı ön plana alan yazarlarımızın tutumu, Mümtaz'ın ruhunda bir çatışma halini alıyor. *Huzur*'un üstünlüğü, biraz da yazarın Mümtaz'ı hem bir birey olarak işlemesinden, ama aynı zamanda bu

bireyin düştüğü çıkmaza toplumsal bir nitelik vererek romana, bireyci çizgide bulamadığımız bir anlam boyutu katabilmesinden gelmiyor mu? Tanpınar için roman her şeyden önce, bir sanat yapıtıdır ama, ciddi bir sorunu olan sanat yapıtı.

Türk romanında derinliği ve karmaşıklığı olan çok yönlü karakterlerin yaratılmadığından yakınılır sık sık. 19. yüzyıl romanında Dostoyevski, Tolstoy, Flaubert gibi yazarlar bireyin kendine özgü kişiliğini yakalamak için onların iç dünyasına yönelir, çok çeşitli yönlerini sahnelerken derinliği olan karmaşık tipler yaratmışlardır. Bu karakterlere bizim romanımızda rastlayamıyorsak, bu durum kısmen şöyle açıklanabilir belki de: Batılılaşmanın günlük hayatımıza yaşayış biçimimize şiddetle yansıdığı bir dönemde toplumsal çalkantıların yazarlarımızı bildirili romana itmesi karakterlerini genelleştirmeye, tipleştirmeye zorlamıştır onları. Bu tipler ister aşk konusunda olsun, ister para konusunda, ister eğlence konusunda, isterse yurtseverlik konusunda olsun, bütün yaptıklarında ve söylediklerinde kendilerine yüklenmiş işleve göre hareket ederler. Çünkü özellikleri önceden tayin olunmuş bir kategorinin özellikleridir. Yazar bunların dışına çıkarak kişilerini fazla bireyleştirmek istemez. Ayrıca divan edebiyatımızdaki bazı yapıtların anlamının alegorik temele; ortaoyunu, meddah taklitleri ve Karagöz'de tiplere oturtulmuş olması da bu yöntemi kolaylaştırıcı bir gelenek sağlamıştır herhalde.

İkinci çizgideki romanlarda da büyük karakterler bulamayışımızın bir nedeni de yine Batılılaşmayla ilgili gibi görünüyor. Dramatik roman türünü seçmiş olan yazarlarımız,

kendi geçmiş edebiyatımızdan yararlanamayacakları için Batı romanını olduğu gibi örnek almışlardı. Bireye yönelirken kahramanlarını kendi tarihsel gerçekliğimizi düşünerek işlemek yerine Batı'daki örneklerine benzetmekten pek kurtulamadılar. Onun için bir Türk kadın ya da erkeği olduğuna inanmakta güçlük çektiğimiz bu karakterlerde Batı'dan aktarılmış bir şeyler olduğu havasını hissederiz. Oysa sözünü ettiğimiz Batı romanının karakterleri ne denli birey olurlarsa olsunlar, kökleri kendi toplumlarında yatar. Kısacası dramatik romanlarımızda işlenen kişilerin çok yönlü, derin ve karmaşık karakterler düzeyine erişememelerinin bir nedenini bu köksüzlüklerinde aramak gerekir sanıyoruz.

Özetle, Türkiye'deki Batılılaşma hareketinin iki çizgideki romanımız üzerinde de bildiri, kurgu ve karakter bakımından belirleyici bir rolü olmuştur. Birinci çizginin bir bildiri romanı olmasına, romanın bir düşünce kalıbına uydurulmasına ve karakterlerin, genel anlam taşıyabilmek için tipleşmesine; ikinci çizginin Batı'daki roman kişilerini ve aşk sorunlarını örnek almasına ve bundan ötürü de kalıptan kurtulurken gözünü çevirdiği ve ön plana aldığı bireylerde bir yabancılık havası estirmesine yol açmıştır.

DİZİN

A

Abdülhamit II (Padişah) 20, 21, 87, 117, 152, 157, 158, 159, 161, 164, 166, 168, 169, 179, 195
Adıvar, Halide Edip 112, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 175, 237, 286, 289, 327
Ahmet Mithat Efendi 9, 11, 18, 19, 25, 26, 27, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 79, 84, 113, 114, 150, 259, 262, 263, 266, 267, 316, 325
Ahmet Vefik Paşa 15
Akalın, L. S. 88
Akyüz, Kenan 36
Alafranga 140
Alferi 9
Ali Paşa 15, 16
Altı Şahıs Yazarını Arıyor 71
Amele gazetesi 115
Ankara 179
Antel, Sadrettin Celal 22
Araba Sevdası 53, 73, 74, 76, 80, 83, 84, 85, 86
Arzu ile Kamber 30, 45
Âşık Garip 26, 29, 30
Aşk-ı Memnu 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 111, 112, 153, 328, 329
Ateşten Gömlek 154, 156

Basiret gazetesi 40
Beach, Josehp Warren 238

Beethoven 283
Berkes, Niyazi 11, 16, 155
Beş Şehir 287, 296
Beşir Fuat 22, 62
Binbir Gündüzler 53
Bir Muadele-i Sevda 127
Bir Ölünün Defteri 87
Bir Sürgün 179
Bir Tereddüdün Romanı 229, 237
Biz İnsanlar 221, 224, 226, 228, 229, 232, 233, 234, 252
Booth, Wayne C. 60
Boratav, Pertev Naili 25, 136
Boşboğaz ile Güllâbi gazetesi 115
Bölükbaşı, Rıza Tevfik 85
Butler, Samuel 310

Cadı 116, 129
Can Pazarı 118
Cehennemlik 124
Cervantes 298
Citizen of the World 298
Clarissa 45

Dafni ile Khloe'nin Hikâye-i Taaşşukları 31
Daphnis Kai Khloe 31
Deli Filozof 125, 128, 130
Dickens, Charles 10
Dino, Güzin 26, 31, 45
Dirilen İskelet 129
Divitçioğlu, Sencer 11
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu 230, 231
Don Kişot 76
Dostoyevski 283, 330
Dujardin, Edouard 84
Dumas, Alexandre 11
Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı? 119, 120, 129, 151
Düzdağ, Ertuğrul 79

Efes ile İlgili Olaylar veya Habrakome ile Anthias'ın Aşkları 31
Efsuncu Baba 129
Emin Nihat Bey 78, 81
Emrah ile Selvi 26, 29, 33
Enginün, İnci 173
Erasmus 310
Ertop, Konur 300
Evliya Çelebi 298
Eylül 112

Fahim Bey ve Biz 242
Fatih-Harbiye 221, 224, 225, 226, 229
Felâtun Bey ile Rakım Efendi 47, 48, 49, 53, 56, 57, 58, 59, 65, 76, 325
Ferdi ve Şürekası 87
Ferhad ile Şirin 10, 13
Flaubert, Gustave 91, 330
Frye, Northrope 28, 29, 310
Fuat Paşa 15, 16

Genç Kalemler 114
Gide, Andre 71
Goethe 9, 45
Goldsmith 298
Gökman, Muzaffer 123
Graziella 75
Gulyabani 129
Gülistan 18
Güntekin, Reşat Nuri 201
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 113, 114, 115, 117, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 170, 259, 267, 316, 325
Gyp 181

Ha Bu Diyar 298
Hakka Sığındık 117, 129, 148
Hall-ül-ukad 49
Hançerli Hanım 26, 27, 45
Handan 153, 154, 328

Hanioğlu, M. Şükrü 22
Hardy, Thomas 45
Harris, Georgie S. 115
Hasan Mellah 25, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 47, 56, 57, 58, 59, 61, 67, 139
Hawthone 45
Hayatların Satışı 310
Henüz Onyedi Yaşında 47
Hester Prynne 45
Hilâv, Selahattin 282, 285
Hisar, Abdülhak Şinasi 242
Hugo, Victor 11
Huxley, Aldous 255, 256, 257, 283, 284, 298
Huzur 269, 270, 271, 274, 275, 282, 284, 287, 290, 295, 296, 329, 330
Hüsn-ü Aşk 106

Irgat gazetesi 115

İbrahim Hilmi 115
İbretnûmâ 10
İkdam gazetesi 118
İntibah 26, 39, 43, 44, 45, 53, 91
İrdal, Hayri 297, 299
İştirak gazetesi 115

James, Henry 237

Kaderin Cilvesi 127
Kadın ve Demet 155
Kadınlar Dünyası 155
Kadro dergisi 216, 217, 218
Kalpazanlar 71
Kanlı Bektaş 27
Kaplan, Mehmet 283, 295, 297
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 48, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 190, 194, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 205, 206, 208, 210, 213, 215, 216, 216, 217, 259, 261, 264, 266, 267
Karr, Alphonse 75
Kelile ve Dimne 18
Kerem ile Aslı 10, 26, 29, 30, 33, 34, 35, 45

Kesik Baş 122
Kırık Hayatlar 90, 97
Kiralık Konak 179, 182, 191, 192, 194, 198, 199, 264, 265
Kokotlar Mektebi 125, 148
Ksenophon (Efesli) 31
Kudret, Cevdet 41, 89, 172
Kutsal Kitap 206, 208

La Dame Aux Camelias 75
Lamartine 75, 81, 83, 85, 86
Le Mariage Force 310
Leibnitz 310
Les Lauries Sont Coupes 84
Les Lettres Persanes 298
Letaifname 27
Leylâ ile Mecnun 13
Longos 31
Luka İncili 207

Mahmut II (Padişah) 14
Mahşer 228, 262
Manon Lescaut 75
Mardin, Şerif 11, 12, 55
Margaret 45
Matmazel Noraliya'nın Koltuğu 219, 237, 238, 242, 243, 245, 251, 252, 256, 257
Mehasin 155
Mehmet Rauf 112, 327
Mev'ud Hüküm 155
Mevlâna Celâlettin Rumî 165
Mezarından Kalkan Şehit 129
Mizancı Murat 11, 20, 79, 80
Moliere 9
Monte Cristo 32, 47
Montesquieu 298
Muhayyelât-ı Aziz Efendi 10, 31, 53
Muir, Edwin 92
Mukaddeme-i Celâl 10, 17, 46
Mustafa Kemal 204, 205, 206, 207, 208

Mutluay, Rauf 89, 170
Mürebbiye 124
Müsameratnâme 78
Müşahedat 59, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70

Nabizade Nazım 44, 53, 77
Naci, Fethi 89, 282, 283
Namık Kemal 9, 10, 11, 16, 17, 19, 25, 26, 43, 46, 53
Nayır, Yaşar Nabi 275
Nedamet mi Heyhat! 18, 47
Nef'i, Asaf 130, 131
Nemide 87
Nietzsche 121, 122, 127, 131
Nutku, Özdemir 53, 136

Okay, Orhan 54
Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi 302
Ortaylı, İlber 21
Orwell, George 298
Osmanlı Sosyalist Fırkası 115
Otello 155

Önertoy, Olcay 88, 151
Özkırımlı, Atilla 201
Özön, M. N. 118

Panaromalar 179
Paradise Lost 173
Paul et Virginie 75
Pirandello, L. 71
Popper, Karl R. 234

Racine 9
Raik'in Annesi 153, 154
Recaizade Ekrem 53, 73, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 259, 263, 266, 267, 316
Reşit Paşa (Büyük) 15
Richardson, Samuel 45
Rübap dergisi 115

Saatleri Ayarlama Enstitüsü 297, 298, 299, 300, 304, 305, 306, 307, 308, 318, 319
Safa, Peyami 219, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 242, 244, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 267, 286, 289, 325
Samipaşazade Sezai 19, 25, 41, 79
Sansar Mustafa 27
Sarç, Ömer Celal 14
Sarı Saltık 18
Schiller 9
Schopenhauer 131, 142
Scott, Walter 10
Selanik Sosyalist İşçiler Federasyonu 115
Sergüzeşt 39, 41, 91, 111
Ses Sese Karşı 283
Sevengil, Refik Ahmet 121, 128
Seviye Talip 153, 154
Shakespeare, William 9
Sinekli Bakkal 153, 157, 158, 160, 172, 176, 177, 237, 239, 240, 325
Sodom ve Gomore 179, 206, 264, 265, 266
Son Eseri 153, 154
Sosyalizm 115
Sous Les Tilleuls 75
Sözde Kızlar 224, 227, 228, 261
Sterne, Lawrence 70

Şehabettin Süleyman 115
Şekâvet-i Edebiye 114
Şemsettin Sami 9, 10, 19, 25, 40, 42
Şeyh Galip 106, 286
Şeyh Sadi 18
Şık 55
Şıpsevdi 113, 116, 117, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 259, 261
Şimşek 220, 221, 222, 223, 229
Şinasi, İbrahim 17, 19
Şklovskiy 71

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat 39, 40, 42
Tahir ile Zühre 26, 29, 30

Taner, Haldun 298
Tanpınar, Ahmet Hamdi 152, 158, 269, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 310, 311, 313, 314, 315, 318, 321, 322, 327, 329, 330
Tasvir-i Efkâr 17
Teehhül 41
Tesadüf 129
Tess 45
The Perennial Philosophy 256
Tıfli Çelebi 27
Time Must Have a Stop 255, 256
Timur, Taner 11, 21
Tolstoy 330
Toprak, Burhan Ümit 201
Tournere, George 115
Tör, Vedat Nedim 218
Tristram Shandy 70, 71
Tunçay, Mete 115
Turfa mı Yoksa Turfanda mı? 20, 79
Tutuşmuş Gönüller 126

Ulûm-u İçtimaiyye ve İktisadiye dergisi 130
Uşaklıgil, Halit Ziya 24, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 327, 328

Ülken, Hilmi Ziya 49

Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti 78
Voltaire 310
Vurun Kahpeye 156

Yaban 179, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 218
Yalnızız 219, 237
Yaşadığım Gibi 269, 280, 287
Yener, Cemil 88, 98, 100, 101
Yeni Turan 154, 156
Yeryüzünde Bir Melek 43, 47
Yitirilen Cennet (Paradise Lost) 173

Yorulmaz, Haydar Rıfat 115
Yunus Emre 85
Yusuf ile Züleyha 13

Zehra 39, 44, 53, 77
Zola, Emile 22, 62, 91