Türk Romanının Doğuşu

KÜLTÜR DİZİSİ

GÜZİN DİNO

TÜRK ROMANININ DOĞUŞU

CEM YAYINEVİ

Dizgi : Metin Dizimevi
Baskı : Evin Matbaası
İstanbul, 1978

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anısına

- Yabancı adlar ve deyimler üzerine kitabın sonunda bilgi verilmiştir.
- Osmanlıca alıntıların Türkçe karşılıkları, genç kuşakların anlayabilmesi için ya metin içinde ya da sayfa altında verilmiştir.

ÖNSÖZ

Presse Orientaliste de France'ın (P.O.F.) yayımladığı, ve genel yazın uzmanlarını ilgilendiren kitaplardan biri olan Bayan Dino'nun denemesi, yalnızca Türk romanının oluşumunu değil, sömürgelikten kurtulan ülkelerin romanlarının genel sorununu da açıklar.

Namık Kemal'in (1840-1888) **İntibah,** yani **Uyanış** — bu başlık bile çok anlam taşır — adlı romanıyla, «gerçekçi Türk» romanının doğuşu üzerine ortaya bir varsayım konulmuştur. İleri sürülen düşünceler istenerek marksçı olmakla beraber (yazarın görüşünü Lucás ve özellikle Goldmann etkilemiştir) bayan Dino, dürüstlüğü, zekâsı ve inceliğiyle, her iki eleştiricinin, XVII-XIX. yüzyılların kimi Avrupa romanlarına dayanarak, biraz çabuk genelleştirdikleri düşünceyi çeşitlendirmek zorunluğunu duymuştur. Bayan Dino'ya göre, Osmanlı Türkiyesi ekonomisinin ve siyasal koşullarının incelenmesi, dünyanın birçok bölgesinde ve özellikle «üçüncü dünyada», roman türüyle ticaret ve el sanayisinin yetiştirdiği burjuva sınıfı arasındaki ilişkiyi «ortadan kaldırmasa bile, anlamına kısmen değişiklik» getirmektedir.

«Essai de Litérature (vraiment) Générale!» (Gerçek Genel Yazın Üzerine Denemeler) kitabımın ikinci baskısının yayınlanmasından önce bu kitabı okumamış olduğuma ne kadar üzülüyorum! Tam benim varsayımımı doğruluyor bu kitap; hazırlamakta olduğum üçüncü baskıda bundan sözetmekten geri kalmayacağım.* Pek parlak olmayan ve daha ziyade bir uzun hikâye niteliği taşıyan **İntibah'**ın 175 sayfası, Avrupa yazınıyla (Robinson Crusoe, Xavier de Montépin, Télémaque, Ponson du Terrail, Micromégas, Paul de Kock, karmakarışık, 1862 ile 1873 arasında çevrilmiş, oburcasına okunmuş) geleneksel sözlü Türk hikâyeleri ve Arap-Fars kaynaklarından gelen yazılı mesnevîlerin kavşağında oluşur.

(*) Sözü geçen 3. baskıda, 1975 eki bölümünde, G. Dino'nun yapıtına yer verilmiştir.

Bunda, örneğin Kuzey Afrikalı Kateb Yacine'in ya da İngilizceden 1953'de Queneau'nun çevirdiği «Dağda Bir Sarhoş»un yazarı Amos Tutuola'nın yapıtlarıyla bir uygunluk vardır.

«Kendiliğinden ve zorunlukla yazınsal düz yazının gelişmesini sağlayan burjuva birikiminin oluştuğu bir ülkede» ortaya çıkmış olmaktan uzak olan Namık Kemal'in, hikâye ile roman arası bu anlatısı, ilkesinde evrensel bir İslamcılıkla emperyalist bir yurtseverlik arasında çırpınan geri kalmış bir tarım, yabancı tüccar «komprador», fazla güçlü bir imperialism'in aç gözlülüğünün hayal kırıklığına uğratıp, küçük düşüreceği, (1919'dan sonra imparatorluğun artıkları paylaşılacaktır) gerçekten «gizli bir sınıf»dan başka bir şey olmayan «Yeni-Osmanlılar»ın toplum katında ortaya çıkar.

Dayanıksız ama mutlakiyetçi bir yönetim, titiz bir sansür baskısını sürdürür ve N. Kemal hapsi ve sürgünü boylar.

Bayan Dino'nun «burjuva öncesi» bir toplumun «ön roman»ı dediği **İntibah** sürgünde yazılacaktır. Kemal Atatürk'ün zamanında gelişecek olan yazının başlangıcı sayılabilecek gerçek romanın ortaya çıkması için 1900'leri ve H. Z. Uşaklıgil'in **Aşk-ı Memnu'**sunu beklemek gerekecektir.

Demek oluyor ki, burada bir oluşumdan çok, üçüncü dünya ülkelerinin roman türünü **benimsemesi** üzerine belgin bir inceleme ve Lucás'la Goldmann'ın şimdiye dek pek fazla ululanan tezlerinin yeniden gözden geçirilmesi söz konusudur; bu da akıllıca marksçı bir görüşle yapıldığı için değeri daha da çoktur.

ETIEMBLE

(«Revue de Littérature Comparée,» Octobre-Decembre 1975, s. 637-638)

GİRİŞ

Doğuşu bir yüzyılı yeni bulan Türk romanının oluşumunu kavramak için, türün Türkiye'de ilk belirtilerini koşullayan etkenleri araştırmak gerekir.

Türk romanı üzerine şimdiye dek pek az çalışılmıştır*. 1930'da M.N. Özön'ün **Türkçede Roman** adıyla yayımladığı monografya, değerli bir bilgi aracıdır. Bu yapıtta, roman türüne yakın ve bu türden önce varolan hikâye ([1]), masal, efsane, destanlar üzerine kısa tarihsel bilgiler bulunduğu gibi, Fransızca ve başka dillerden çevrilmiş ilk romanlarda bu çevirilerin özelliği üzerinde bilgiler, Osmanlı romancıları arasında tarih bakımından başta gelen Ahmet Mithat Efendi'nin romanları üzerine de bir kronoloji ve incelemeli açıklamalar vardır.

İncelemelerin sayısal ve yüzeysel niteliğine rağmen, yol açıcı bu çalışma, Türk düzyazısında roman olayının başlangıcı üzerine toptan bir görüş edinmeyi sağlar.

XIX. yüzyıl edebiyatını ele alan elkitaplarında ve yapıtlarda ilk romancılarımız üzerine çok genel bölümlemeler yapılmıştır. Gene M.N. Özön, çok yararlı tamamlayıcı araştırmaları ortaya koymuştur, örneğin **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'ndeki (1941) yabancı dilden çevrilen romanların bibliyografyası...

A.H. Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi** (1949) adlı önemli kitabında, Türk romanının doğuşuna bir bölüm

---

(*) Bu kitabın hazırlandığı 1969 yılından sonra yayımlanan denemelere ve yapıtlara değinilememiştir.

ayırmıştır; bu türün ilk dönemini incelemiş, özellikle düzyazıda anlatma üslubundan betimsel (tasvirî) üslup sorunlarının kimi yönleri üzerinde durmuştur. Yazar yer yer N. Kemal'in romanlarında cümle kuruluşları üzerine incelemelere girişmiş, yeni «devirli» (périodique) cümlelerin kuruluşunda temel olan cümle yapımlarını belirtmiştir.

Daha yeni olarak, Cevdet Kudret'in **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman** (cilt 1, 1965) antolojisi, 1859 ile 1910 arasında yazılmış metinlerden kimilerini bir araya getirir, bu çağda yaşamış yazarları ve yapıtlarını sayıp bunların çizgisel (şematik) bir bölümlemesini yapar.

Bütün bu çalışmalar bilgi verme bakımından ilginç olmakla birlikte, hiç biri belirli bir yapıtı sistemli olarak ve kesin bir yöntemle incelememiştir.

Avrupalı ve batılı türkologların çalışmalarına gelince, bunlar Tanzimat'tan önceki çağa bağlanır ve çoğu kez Türk edebiyatının Arap-Fars edebiyatlarıyle yakın ilişkilerini belirten yönlerini ele alır. Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonra batı edebiyatından esinlenerek giriştiği yenilenme ve çağdaşlaşma çabaları, uluslararası çevrelerdeki türkologların ilgisini pek az çekmiştir. Bu ilgisizliğin nedenini, edebiyat alanında, düzyazı denemeleri yapan ilk Türk yazarlarının değeri küçümsenmeyecek çabalarında biraz emekleme ve safdillik bulunmasında aramak gerekir. Divan edebiyatına, onun bütünlüğüne, biçimsel yetkinliğine özellikle bağlı olan birçok batılı türkolog, üstün yapıtlar ortaya çıkarmış geçmiş kültürle bu birdenbire kopuştan ürkmüşlerdir. Oysa Osmanlı toplumu, sonunu çabuklaştıracak olan tarihsel akımlara kapılmışken, edebiyat türlerinin durgun kalmasını, kalabileceğini düşünmek olanaksızdı. İster istemez yeni bir edebiyat -acemice de olsa- biçimlenecek, bir kültürün yön değiştirmesini belirleyen duraksamalar ve çabalarla (aslında bundan ötürü) daha da ilginçlik kazanacaktır.

Cl. Huart'ın **Bibliographie Ottomane**'ından (Osmanlı Bibliyografyası) aldığım şu metin, yeni Türk edebiyatının başlangıcında yabancı türkologların ilgisizliğini açıkladığı gibi bu ilgisizliğin nedenini de belirtir: İstanbul'daki basım-

evlerinden çıkan kitapların çoğu, yabancı okuyucuya pek ilginç gözükmemektedir. Bununla beraber dikkat edilecek nokta şudur ki, özellikle modern bilim dilini öğrenmek isteyen Müslümanlar, çevirilerin hemen hemen tümünü Türkiye'de, bütün diller arasında hâlâ en çok yaygını olan Fransız dilinden yapmaktadır.» **(Bibl. Ott.,** 1880-1881, s. 6, Journal Asiatique).

Bundan başka, «Yetersizliğinden ötürü Avrupalı okuyucunun ilgisini pek çekemeyen bu kof ve çapsız yapıtlara bu kadar çok düşün uğraşısı harcandığını görmek, esef verici bir duygu uyandırmaktan geri kalmamaktadır. Osmanlıcayı konuşan okuyucu kitlesinin, Batının ilerlemesinin önemsememekte acele etmesi anlaşılır bir şeydir. Anlaşılması daha zor olan, alışkanlıkları eski doğudan o kadar ayrı olan yarım yamalak hikâye adaptasyonlarını oyalanmak için okumaya vakit bulmalarıdır. Ama kendisine verilen besiler doğu uzmanını artık ilgilendirmemektedir.» **(İbid,** 1889-1890).

Sommaire des études turques (1886-1891) (Türk çalışmaları üzerine özetleme)'de Huart şöyle sürdürür: «Edebiyatın kendisine gelince, çoğu tefrika olarak Türk gazetelerinde çıkıp, sonradan kitap olarak yayımlanan Fransızcadan çevrilmiş büyük roman kalabalığını ve de okul kaçkınlarının yayımladığı önemsiz düzyazı ve şiirleri bir yana bırakacak olursak, Şinasi Efendi'nin ölümünden sonra basılan Divan'ından başka sözünü edeceğimiz bir şey yoktur...»

Günümüzde bu görüş ve yargılardan Batıda artık vazgeçilmeye başlanmıştır.

Tanzimat'tan sonraki çatışma ve çekişmelerle düşünsel ve sanatsal bölünmeler, kimi değerli yerli kaynaklardan uzaklaşılmadan, özellikle de Fransız kültür ve yazınından etkilenerek ortaya çıkmıştır. Ve Türk yazınının işte bu önemli sürecinde ne Avrupalı ne de Fransız türkologlar, özellikle yeni doğmuş olan düzyazı türlerine hiç bir ilgi göstermemişlerdir.

Bayan L. O. Alikaeva'nın **Türk Romanında Konular ve Kişiler** (XIX. yüzyıl sonu - XX. yüzyıl başı) adı altında Sovyetler Birliği Bilim Akademisi, Asya Ulusları Enstitüsü tara-

fından (Nauka) 1966'da Moskova'da yayımlanan çalışmasında, 184 sayfadan 54'ü ilk iki Türk romancısı A. Mithat Efendi'yle N. Kemal'e ayrılmıştır. Çalışmanın bu bölümünde roman sorunu üzerine tarihsel ve sosyal açıklamalar getiren Alikaeva, M. N. Özön ile A. H. Tanpınar'ın çalışmalarından da yararlanır.

Türk romanı üzerine çalışmalar, sürekli olarak çok genel bir bölümlemeye yönelmiş ve bunlarda batı yazını eğilimlerinden esinlenerek yakıştırılmış bir terminoloji kullanılmıştır. Böylece N. Kemal «romantik», A. Mithat ise «gerçekçi», «halkçı» (populiste) olarak nitelendirilmiş, kimi başka yazarlara «naturalist» denilmiştir. (2)

Türk romanının fenomenolojik (görüngübilimsel) incelemesini, kendi öz yollarından art arda gelen yazın akımlarıyla uzun bir süreç içinde oluşan batılı roman üretimi arasında yapılan benzetmeler üzerine kurmak yanlış olur. Karşılaştırmalı araştırmaları derinlemesine sürdürürken, özellikle ilk Türk romanlarının doğuşuna katkıda bulunan ulusal kaynakların özgüllüklerini inceleyip ortaya koymak gerekir. Nitekim Profesör P. N. Boratav, **İlk Romanlarımız** (Folklor ve Edebiyat, II, Ankara, 1945, s. 130-152) başlıklı denemesinde, A. Mithat Efendi'nin yapıtındaki Türk folkloru ögelerini belirtirken, Tanzimat romanının yaratılış mekanizmasını sezebilmek için gereken başlıca yönlerden birini de belirtmiştir.

İlk Türk romanlarının ortaya koyduğu sorunlar, ancak dil ve yerli yazın gelenekleri göz önünde tutularak tanımlanacak ölçülere göre aydınlığa kavuşabilir.

Türkiye'de roman türü hâlâ kesin bir eleştirel gözle incelenmemiştir; bunun nedeni, bu türün ilk döneminin ve özgül niteliklerinin anlaşılmamış olmasına bağlanır.

Çok genel düşüncelere dalmamak için, N. Kemal'in karma bir tür niteliği taşıyan **Cezmi** (1880) adlı bitmemiş tarihsel romanını bir yana bırakıp **İntibah: Sergüzeşt-i Ali**

Bey (1876) adlı gerçek tek romanı üzerinde çalışmakla yetindim. Bu roman üzerinde yaptığım incelemeler beni sistemli olarak o çağın önemli ya da önemsiz kaynaklarına, folklor ya da yazına bağlanan tüm romansal yapıtlara, hikâye ve masallara kadar götürdü.

Öyle sanıyorum ki, N. Kemal'in bu yapıtı, roman türünün ilk belirtilerinin bir toplamı niteliğini taşır; bunun özelliklerini çalışmamın sonuçları daha iyi belirtecektir sanırım.

*

Türk romanı hem geç doğmuştur, hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşılmıştır. Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumuyla Türk romanının doğuş ortamı arasında hiç bir benzerlik yoktur.

Kısa da olsa, tarihsel bir özet yapmadan, romansal düzyazı alanındaki olgunluk temposu incelenemez.

Geleneksel Anlatım Türleri

Romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü, Farsçadan kaynaklanan mesnevîlerle (3) kendini gösterir; bunlardan en çok bilinenler **Leyla ile Mecnun** (4), **Yusuf ile Züleyha** (5), **Hüsrev ile Şirin** (6) vb. dir Bunlar aruz vezniyle yazılmış, efsaneleşmiş sevda temalarını işleyen, çoğu kez tasavvufî nitelik taşıyan ve özellikle şiirsel hikâyelerdir. İncelmiş, bilgince, Arap-Fars sözcükleri ve deyimleriyle yazılmış olan bu hikâyeler sadece seçkinler içindir. Gene yazına bağlanan, Hint kaynaklı, Türkçeye Arapçadan çevrilen **Kelile ve Dimne** ya da tarihsel ve efsaneleşmiş olayları düzyazıda bir araya getiren **(Farac Bad'es Sidde** gibi) Farsça ve Arapçadan daha sade ve açık bir dille yazılmış kitaplara rastlandığı gibi, Aziz Efendi'nin düzyazı olarak kalcme alın-

mış töresel ve gizemli **Muhayyelât** ([7])'ı da anlatım yazınının başka bir yönünü ortaya kor.

Yazın türlerinin yanı sıra, sözlü halk hikâyeleri, kimi zaman doğrudan doğruya mesnevîlerden, destanlardan, dinsel, tarihsel konulardan ya da efsanelerden esinlenir; bunlar geniş halk toplulukları için hâlâ, bozulmuş olarak da olsa, yayımlanmaktadır.

Dede Korkut gibi ulusal destana bağlı olanlardan ya da folklor niteliği taşıyan **Köroğlu,** köy çevrelerinde daha yaygın olan **Karaca Oğlan, Kerem ile Aslı** vb. hikâyelerden ([8]) başka **Battal Gazi,** Hazreti Ali'nin yaşantısı, Firuzşah'ın serüvenleri, **Binbir Gece Masalları,** âşıkların romanlaştırılmış yaşantıları, Tıflî'nin usdışı serüvenleri, Tutînâme hikâyeleri, özellikle hikâye türünü özümleyen Hançerli Hanım, Tayyarzade ve Cevri Çelebi'nin hikâyeleri, romanın doğuşundan önceki anlatım yazınını oluşturmuştur. Sözlü anlatım geleneğine bağlı olan bu hikâyelerin çoğu, ilkin taşbasması olarak yayımlanmış, sonra da, aşağı yukarı batı etkisindeki ilk Türk romanlarının çıktığı sıralarda genel basım tekniğiyle yayımlanmıştır. Metinlerinin sözlü biçimlerine pek uygun olmadığı sanılıyorsa da, tanımlanmalarını sağlayacak özellikler taşırlar.

Kimisi yazın geleneklerine, kimisi halk ve folklor kaynaklarına bağlanan bu anlatı çeşitlerinin özellikleri, birinciler için dinsel ya da alegorik (orunlamalı), diğerleri için-se doğa dışı, büyü ve tılsıma başvuran, olağanüstü, serüven dolu olmalarıdır.

Bu hikâye ve masallarda ussal yer ve süre kavramlarının eksik olması, Osmanlı-Türk toplum ve kültürünün temel bir durallık içinde geri kalmış bir dünya görüşünü sürdüregeldiğini ortaya koyar.

Türk kültürünün, kısaca da olsa, bu evresini tanımlamayı denemek ve Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal örgüsü içinde kişinin somut yaşantı ilişkilerini kavramak için, bu kültürü tarihsel bakımdan etkilemiş olan, ayrı nitelikteki dönemler boyunca değişmeyen genel çizgileri belirtmek gerekir.

Bu dönemleri (konudan çok ayrılmamak için) ayrıntılarıyle betimlemektense, imparatorluk sisteminin baş özelliklerini, yükseliş ve düşüş gelişimi içinde belirtmek istiyorum.

Osmanlı Toplumunun Genel Çizgileri

İslâm uygarlığının sarsılmaz üstünlüğü kuruntusunu besleyen yöneticilerin bu inancı, üç yüzyılı (1402-1699) kapsayan sürekli zaferlere dayanır.

Gösterişli ve büyük bir askerî gücü besleyen, Ortaçağ ticaret yollarını elinde tutan, Müslüman - Türk İmparatorluğunun art arda gelen yöneticileri, uzun süre «imansız» batılıların, hiç bir alanda, kendilerine üstün gelemiyeceklerine inanmışlardı.

Savaşsal ve siyasal Osmanlı üstünlüğü, gitgide büyüyen sosyal ve ekonomi yetersizliklerini yüzyıllar boyunca örtbas etmişti.

«İrade-i ilahî»yle (Tanrı isteğiyle) temelli olarak kurulduğuna inanılan bir düzenin dural dünya görüşüne dayanan gelenekleri böylece sürdürülmüştür. Türk toplumunun yaşantı biçimleri de kuşaktan kuşağa, yüzyıldan yüzyıla değişmeden süregelmiştir; aslında bu toplum, salt sultanın yetkisini uygulayıp şeyhülislâmın onayladığı şeriat düzenine bağlı bir topluluktu. Hilâfet, hem dinsel hem siyasal yönden sultan tarafından temsil edilerek devlet piramidi daha da güçleniyordu.

«Nizam-ı âlem» (evrenin düzeni) terimi ile belirtilen yürürlükteki düzenin güvencesi, sultanla şeyhülislâm yetkilerinin birbirine bağlı olmasındaydı. Şeyhülislâmın atanması sultana bağlıydı ama, bir fetvâyla (9) sultan düşürülebilirdi. (10) Devlet işlemesinin bu ilkesi, XVIII. yüzyılın sonlarından başlayarak, Türkiye'nin modernleşme çabaları boyunca tutucu geleneklerden kopamamada başlıca etken olacaktır.

Yerleşmiş düzenin sosyal yapısında kesin katlar oluş-

muştu: «Ulema», «Askeriye», «Reaya». Bunların iç hiyerarşi sırası da değişmez bir biçimde saptanmıştı. Düzen ve adalet hep sultanın atadığı kadınlar tarafından dinsel kurallara göre uygulanır, şeyhülislâma bağlı müftüler tarafından denetlenirdi; böylece günlük yaşantıyla din yasalarının ilişkisi bir elden yönetilmiş oluyordu. Bundan da anlaşıldığına göre, şeyhülislâmın önemi, sultanın yürütme gücünü temsil eden vezirinkinden geri kalmıyordu.

Yönetme mekanizmasının ödevi kurulmuş olan **«Nizam»**ı sürdürmekti; sultan da ancak ve sadece bu amaca bağlı kalarak yeni **«kanun»**lar çıkarabilirdi, bunların elbette ki şeriatın yorumlarına uygun düşmeleri gerekirdi. Bu ortamda us'un kişisel belirtilerine olanak yoktu. Her şey önceden ayarlanmıştı, kişisel istem kötürümleşmiş, törelere bağlılık kurallaşmıştı; kişi toplum değerlerinin ölçülerine boyun eğerek yaşardı. İş bile genel olarak göreneğe ve babadan kalma mesleğe göre seçilirdi; iş kuralları, zanaat loncalarında geleneğe göre düzenlenirdi. Kişiliğin edilgenliği, ve yok olması, giderek kaderin kabulüne ve mistik silikliğe götürüyordu; bundan başka her refah belirtisinin hemen vergiye vurulması dural ve ilkel bir üretimin sürdürülmesine yol açıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomisi, temel olarak, bir yandan ganimete ve alınmış topraklardan kesilen vergiye diğer taraftan geçici olarak sultanın malı sayılan, çeşitli koşullarla düzenlenen Timar sistemine bağlı olmakla, gelişen bir güçten yoksundu.

Köylü kalabalıkları, böylece, «Asya tipi üretim biçimi»ne yakın küçük birimlerin kapalı alanı içerisinde, güç koşullarda yaşıyorlardı. Durumlarını düzeltmek için sultanların çıkardıkları fermanlar, zaman zaman üretimde feci düşüşlere neden olan amansız sömürüye karşı ancak geçici iyileşmeler getiriyordu. Köylü ayaklanmalarının sonu gelmemiştir ama (hele XVII. yüzyıldan sonra), bunlar köylü sınıfı yararına olumlu bir değişiklik de getirmemiştir.

Ana ticaret yollarının değişmesiyle ortaya çıkan XVII. yüzyılın ekonomi bunalımı, o zamanın en büyük ordusu ve

donanmasını beslemek zorunluluğunun malî yükümlülüğü, Avrupa pazarının kapitülasyonların sağladığı ayrıcalıklarla ülke ekonomisini baskısı altına alması, düşün alışıklıklarını ve ekonomi alanındaki ilerlemeleri bilmek istemeyen tutuculuğu değiştirememiştir.

Osmanlı yöneticilerinin, Batıda üretim ilişkilerini altüst eden ekonomik ve sosyal değişiklikler üzerine hiç bir düşünceleri olmamıştır. İmparatorluğun düşmanı batılı ülkelerde ilerlemekte olan burjuva sınıfının itici gücü ve sermayenin devingenliği, sert bir merkeziyetçilik içinde yaşayan Osmanlı toplumuna yansımamıştır. Ekonomi bunalımları arka arkaya gelmiş ve geçici düzelmelerden başka bir şey getirmemiş; XX. yüzyıla kadar tek ve aldatıcı kurtuluş yolu, yabancı devletlere karşı borçlanıp onların levanten temsilcilerine gittikçe ağır ekonomik yetkiler vermek olmuştur.

İmparatorluğun yetkisiyse, artık bir aldatmacadan başka birşey değildir: Bu imparatorluğun kalıntılarını aralarında paylaşmaya hazırlanan [11] büyük devletlerin karşılıklı manevralarını örten gösterişli bir perde.

Bununla birlikte devlet, halk üzerinde küçümsenmeyecek bir etkiyi sürdürmektedir.

İslâm teokrasisinin sınıflandırdığı ve koşullandırdığı imparatorluğun sosyal yapısı ve bu yapının yabancı etkilere kapalı kalması, bütün kurumlarının durallığı, kültür mirasını oluşturan yüzyılların potasında pişmiş değerlerin durgunluğunun ve giderek çürümesinin nedenlerini açıklar. Din ve onu temsil eden sultan çevresindeki bu kişiliksiz birliği, XIX. yüzyıla kadar, «klasik» denilen resmî yazın, ayrıntılarıyla yansıtmıştır.

XIX. yüzyıldan ya da matbaa baskısından bize kadar gelen «hikâye»ler, halk ağzına bağlı geleneklere göre bozulmuş, biçimlerini yitirmişti artık. (P. Boratav, **«Oriens»**, cilt; 16, 1963.) Bunlar, beylik ve kalıplaşmış içerikleri, birbirini

tutmayan olayları, klasik dilin deyimlerine özenen ama yetersiz üslupları ve zincirleme, bitmez tükenmez cümle kuruluşlarıyla Tanzimat'tan sonra Türkiye'de ortaya çıkan yeni bir aydın çevresinin isteklerinden hiç birine karşılık vermiyordu.

Modernleşme Eğilimi

Türk romanının XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkması, Osmanlı toplumunun yapısında beliren, anlam taşıyan değişikliklerden bir tanesidir.

XIX. yüzyıl Türk roman türünü belirleyen ilk yapıtların incelenmesi ve nitelenmesi, ortaçağ dünya görüşüyle modernleşme istemi arasında yer alan bir **geçiş** dünya görüşünün kavranmasıyla gerçekleştirilebilir.

Gerçekten de Türk romanı, tarih bakımından, ülkenin bütün kurumlarını değiştirecek olan yeni bir yönelişin başlamasıyla ortaya çıkar. Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesi ve aydın bir çevrenin batı uygarlığının bilincine varması, Türkiye'de belirecek ve edebiyat tarihinde yeni bir çağı başlatacak olan kültür gelişimini oluşturur.

Batı dünyasının üstünlüğüne karşı ilk duyarlık, süregelen askerî yenilgiler sonucudur ki, bunlardan en göze batanı Bonapart'ın Mısır seferidir. Sultanların XVII. yüzyıldan sonraki ilk modernleşme çabaları, Osmanlı asker gücünü yeni yöntem ve tekniklere uyarlamak amacıyla başlar. III. Selim (1789-1807) gibi aydın hükümdarlar, ülkenin yönetiminde de değişiklikler yapmak istemişlerdir: Geleneksel yetkilerden vazgeçmeden, geçmişe göre daha elverişli olabilecek değişiklikleri eskimiş kurumlara sokarak reformlar yapabilecek bir siyasal güç yaratmak gerekmiştir.

1769'da Mühendishane'nin, sonra Bahriye okulunun açılması (1773), Fransız askerî uzmanlarının çağrılması (1774), yabancı teknik uzmanların kullanılması (Bonneval, Tott), Topçu okulunun açılması (1793), yabancı, özellikle teknik [12] kitapların çevrilmesi, yeni düşünce ve davranışları oluşturacak olan ilk modernleşme öğelerinin sızmaya başlayışının

kanıtlarıdır.

Gerçek ekonomi sorunlarından habersiz imparatorluk yöneticileri ancak teknik konularla ilgilenmişlerdir; bu yönden, imparatorluğun sımsıkı kapalı örgütünde açılan yarığın genişlemesi II. Mahmut'un 1826 da Yeniçeri ocağını yok etmesiyle gerçekleşirse de, aynı zamanda ülke, Avrupa'nın sömürü vurgununu da yemiştir. Tüzel alanda olduğu gibi yönetim alanında da yeni kurumlar örgütlenir: Şeriattan ayrı bir çeşit ceza kuralları oluşturulur, Şeyhülislâmın görevi sınırlanmaya çalışılır. Eğitim alanında «Rüştiyeler», devlet çeviricileri yetiştiren okullar açılır. Bunlar, «medreselerin» ([13]) İslâm eğitimi tekelini sarsmış olur. II. Mahmut ve ardından gelen sultanlar, devlet memurları yetiştirmek için birçok okul açmışlardır. Bunların arasında, **Mekteb-i Maarif-i Adliye** (1838), **Valide Mektebi** ya da **Dar-ül Maarif** (1849), **Mekteb-i Aklam** ya da **Mahrec-i Aklam** (1862) [sonradan 1876'da **Mekteb-i Fünun-u Mülkiye olur**], hükümet tarafından Paris'te açılan **Mekteb-i Osmaniyye** (1855-1874) ve 1868'de açılan Galatasaray Sultanisi sayılabilir. ([14])

Lâik eğitimin başlıca amacı, her şeyden önce ve uzun süre fayda ölçüsüne bağlı kalmıştır. Modernleşmiş kurumlarda devleti yönetecek bürokrasinin kadrolarını yetiştirmek gerekiyordu. Şunu da eklemek gerek ki, ne medreseler, ne de din adamlarının yönettiği okullar ortadan kalkmış değildi. Eğitimde bu ikilik, uzun bir süre için, düşün gelişimini, reformcularınkini de, etkilemiş ve Tanzimat'ın bu geçiş sürecinin başlıca özelliği olmuştur.

YENİ BİR SEÇKİNLER ÇEVRESİNİN ORTAYA ÇIKMASI

Aslına bakılırsa, Türkiye'de siyasal yenileşme, orta sınıf özlemlerinin bir ürünü değildir; ancak kendi varoluşu için savaşan geleneksel siyasal yönetimin yenilenme kaygısından ileri gelmiştir. Bu yönetim, başlıca eylem gücü olan Yeniçerilerin yerine bir bürokrasi ve yeni değerlere göre eğitilmiş bir ordu yaratmıştır.

Asker gücü yerine ve zararına bu yeni bürokrasinin hegemonyası, II. Mahmut'un (1785-1839) ilk reformlarıyla başlar. (Şerif Mardin, **The Genesis of young ottoman thought,** Princton, 1962, s. 131).

Yeniçeriler 1826'da ortadan kaldırıldıklarında, sultanın koruduğu bürokratların gücüne karşı koyacak hiç bir örgütlü kurum yoktur. Şerif Mardin'in tarihçi Cevdet Paşa'ya da dayanarak anlattığına göre, durmadan çoğalan ferman ve kararnamelerin, yabancı ülkelerle çeşitli ilişkilerin giriftleştirdiği yasalar, devlet politikasının can damarını oluşturduğu için, yeni ölçülere göre eğitilen bürokratlar «ulemâdan» üstün tutulmuşlardır. Sultan, uluslararası ilişkilerin öneminden ötürü, daha çok, Dışişleri Bakanlığının genç görevlilerine başvurmak zorunda kalıyordu; bunlar, o süreçte yetişen reformcuların çoğu gibi «Tercüme Odası»nda eğitilmişlerdi.

Bu yeni devlet mekanizmasının ortaya çıkması, ideolojileri, Batıya yönelmiş bir dünya görüşünün güttüğü ve koşullandırdığı yeni bir seçkin çevrenin temel gücü olmuştur denebilir.

1830'lardan sonra Avrupalı büyük devletlerin etkisi ve baskısı artmıştır. Baskı, özellikle ekonomi alanında belirgindir. 1838'de İngiltere ile yapılan ticaret antlaşması kapıları ardına kadar yabancı sermayeye açmıştır ([15]); böylece imparatorlukta özellikle dokuma endüstrisi bölgelerinin tümü korkunç bir darbe yemiş, bir yandan yerli sermaye birikimi olanakları kaybolurken öte yandan yabancı acente ve bankalar o güne dek görülmemiş kârlar sağlama çağına girmiştir.

İngiltere ile yapılan ticaret antlaşmasından sonra, ekonomideki **liberalizm**'in etkileri sadece bu alanda değil, büyük kentlerde toplumunun gündelik yaşantısına da değişiklikler getirerek kendini göstermiştir.

Avrupalı ülkelerle modern ulaşım olanakları, telgrafın kullanılması, özel basının doğması, sermaye pazarının etkilediği bölgelerde endüstri ve tarımın az da olsa gelişmesi, bütün alanlarda yansılanmaktan geri kalmayacak koşullar

yaratmış, Osmanlı yöneticilerin üstünlük duygusu çok sarsılmıştı. Reformcular, elde kalanı eski-yeni karması yamalarla kurtarmaya çalıştılar; reformculukları daha öteye gidemedi.

Yerli tüccarlar (hayriyye tüccarı), yabancı sermaye ve onun azınlıktan temsilcileri (Rum, Ermeni, Musevî, levanten) yararına kazanç olanaklarını kaybettikleri için, yeni bürokrasinin içinde bölünme olmuş; yabancıların ekonomimize el atmasından, geleneksel bir çerçeve sınırları içerisinde yararlanma taraftarlarıyla yeni bir ideolojinin oluştuğu anayasal temellere dayanan bir devleti kurmak isteyenler arasında çetin bir çatışma başlamıştır.

Yenileşme edebiyatı süreci boyunca çeşitli ideoloji ve sanat biçimleri bu çelişkiler içerisinde gelişecektir.

Ortaçağ yaşantısını sürdürmekte olan ülke halkından kopuk, toplumların yaşantısını koşullayan para ve ekonomi mekanizmalarından habersiz Tanzimat aydınları, bilgi özlemlerini, her şeyden önce, öğelerini seçmeden ve eleştirmeden, sadece batı kültürü aracılığıyla, ansiklopedici genel öğretiye yönelmişlerdir.

BASININ DOĞUŞ VE GELİŞİMİ «YENİ - OSMANLILAR»

Bağımsız basının ve yayınevlerinin doğuşu ve gelişmesi, seçkin aydınlarla eğitim kurumlarında yetişen okuyucuların ortaya çıkmasıyla açıklanabilir. Düşünün yenilenmesinde, öğrenmeye susamış ve bilmeye hazır bir okuyucu çevresinin var olduğunu belirten bağımsız basının doğuşunun önemli bir payı vardır. Aydınların ilk kez, ülke sorunlarının bilincine varmalarının başlıca nedeni, bağımsız basının gelişmesidir. Basın aracılığıyla yabancı devletlerin baskısına ve yüzeysel modernleşmenin kör ve basmakalıpçı politikasına karşı koyan ideoloji biçimlenecektir.

Bu süreçte, ilk olarak ileri gelen kişi ve yazarlar, yönetime karşı çıkmışlardır. Oysa, bu «Yeni - Osmanlılar»,

«mutlakiyyet» yönetimini güçlendirecek olan bürokratlar fidanlığında yetişmişler, ancak yönetim biçimini eleştirmişler ve siyasal düşün-sanat akımlarını izleyen bir kamuoyu yaratmaya başlamışlardır. «Yeni - Osmanlılar», «mutlakiyyet»e karşı siyasal bir akım yaratmayı başarmışlardır. Eksikleri, karmaşıklıkları ve çelişkileri ne olursa olsun, ussal temellere dayanan bir program ve yöntemle, siyasal eleştiri ve yazılı propaganda ile kamuoyunu inandırarak «mutlakiyyet»e karşı seferber etmeye çalışmışlardır. Bu da, o güne dek yürürlükte olan geleneksel tek siyasal eylem yerine geçen saray entrikalarından ve hükümet darbelerinden farklı bir olaydır.

«Yeni - Osmanlılar»ın vatanseverlik, anayasacılık ve yabancıya karşı koyma kavramlarını yayma eylemine girişmeleriyle ilk olarak siyasal eleştiri bir düşünceye dayanmış olarak ortaya çıkmıştır.

Edebiyat türlerinin gelişmesinde basının rolü

İlk Türk romanının yazarı «Yeni-Osmanlılar»ın öncülerinden N. Kemal olduğu gibi, Türk edebiyatının ilk reformcularının da her şeyden önce gazeteci olduklarını belirtmek gerekir.

İlk romanları hazırlayacak olan süreçte basının oynadığı rolü daha yakından incelemek yararlı olacaktır.

1960'da düşün basını doğmadan önce yabancı dilde ([16]) ve Türk dilinde basılan yarı resmî gazeteler (Ceride-i Havadis, 1840) ansiklopedi bilgileri niteliğinde yazılar yayımlardı ve gündelik değildi. **Ceride** ([17]) haftada üç kez çıkardı, hiç değilse sürekli bir okuma alışkanlığı yaratmıştı ve böylece de okuyucunun ilgisini dinsel olmayan konulara alıştırmıştı. **Ceride,** bilimsel ve yazınsal yazılardan çevrilmiş özetler, piyesler (1842'de tiyatrolar açılmıştı), hikâye biçiminde kısaltılmış romanlar yayımlardı. Başlangıçta küçük bir okuyucu çevresine ulaşan **Ceride,** Kırım Savaşından sonra (1854-1856) yayınını genişletmiş ve gerçekten bir okuyucu toplu-

luğunu oluşturmaya başlamıştı. Ama okuyucuların çoğalması özellikle 1860'dan sonra başlar. 1830'a kadar basılan kitapların sayısı yüzü geçmez ([18]). Resmî bir gazete olan **Takvim-i Vekayi** (1831), beş bin basar ama resmî daireler ve elçiliklere dağıtılır.

1843'de yayınını parasızlıktan durduran **«Ceride»** (yeniden devlet yardımıyla çıkacaktır), 1212 no'lu sayısında okuyucularının 150'yi geçmediğini açıklar ([19]).

Agâh Efendi ([20]) ve ilerde sözünü edeceğim Şinasi tarafından çıkarılan **Tercüman-ı Ahval**'i (1860) Şinasi'nin 1862'de 24.000 basacak olan (Karpat, a.g.k., s. 259) teknik ve baskı yönünden titizlikle çıkardığı **Tasvir-i Efkâr** izler.

Kamuoyunun oluştuğu bu süreç içerisinde, 1876'dan önce çıkan **Muhbir,** (1866), **Basiret** (1869), **İbret** (1871) gibi başlıca gazetelerin yanında, ömürleri az ya da çok süren yirmi kadar gazete daha yayımlanır. Bunlardan başka dergiler ve **Diyojen** (1869), **Hayal** gibi mizah yayınları da vardır ([21]). Bunlara, sayısı 1872'de otuzu bulan yabancı dilde (Fransızca, Rumca, Ermenice) [Karpat, a.g.k., s. 262] ve taşrada çıkan yirmi dört gazeteyi ekleyecek olursak, yeni bir kültürü benimsemeye hazır bir okuyucu çevresinin varolduğunu kabul etmek gerekir. A. H. Tanpınar'ın dediği gibi, **(XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** s. 225), basın, bu süreçte, gündelik yaşantıya yapıcı düşünü getiren Tanzimat reformcuları arasından çıkan ideologların sadece bir araştırma ve bilinçlenme aracı değildi; aynı zamanda yeni bir yazı dilini yayan, yeni bir düzyazanın temelini atan, ilk olarak, tiyatro, roman, deneme, eleştiri gibi yeni yazı türlerinden örnekleri tanıtan, kafaları yeni özlemlere yönelten bir kürsüydü ([22]).

Tanzimat sürecinde, yani fermanın okunduğu 1839'la uygulanamayan ilk anayasa ve kurulur kurulmaz dağıtılan ilk parlamentonun tarihi olan 1876 arasında yapıtları çıkan ilk Türk romancıları, yayın sırasına göre Şemsettin Sami, Ahmet Mithat ve Namık Kemal'dir.

Türkiye'de roman türünün bu öncülerinden söz etmeden, kafaların yenilenmesinde oynadığı rol bakımından İb-

rahim Şinasi'nin (1826-1871) önemini belirtmek isterim.

Şinasi, Türk edebiyatının çağdaşlaşmasına önemli katkılarda bulunan ve önayak olanlardan biridir. Çeşitleri bakımından tutarsız nitelikte de olsa, yapıtları kültürde yenileşme yolunu açmış ve böylece yaşadığı sürecin şiirini ve düzyazısını etkilemiştir. Kötü bir şair olduğu halde şiirlerine insancıl bir görüş, ussal ve devimsel bir nitelik katmıştır. Özellikle Fransızcadan, La Fontaine, Racine, Lamartine vb.'den yaptığı, **Tercüme-i Manzume** (1859, 1860, 1862) adıyla yayımlanan çevirileriyle yeni konuların ve şiirsel kavramların bulunmasına yardımcı olmuştur. Şinasi'nin en büyük başarısı düzyazı alanındadır. 1862'de çıkarmaya başladığı gazetesi (Tasvir-i Efkâr), çeviriler, özgün yapıtlar ve tarafsız eleştiriler yayınlayarak çağdaş bir yazın okulu yerini tutmuştur. Şinasi bir tiyatro oyunu da yazarak konuşma dilini de denemiştir (**Şair Evlenmesi,** 1860). Yeni cümle kuruluşuyla, birbirine bağlaçlarla eklenmiş cümleciklerin oluşturduğu kesin, dengeli üslubuyla, kısacası, ilk kez, örgütlenmiş bir dilin bilincine varmış olarak, Şinasi, Türk düzyazısının değişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Kimi yazılarında noktalamayı ilk kez kullanmıştır. Bundan başka toplumsal ve siyasal bir kamuoyunun oluşumunda sade dille kaleme aldığı gazete yazılarıyle önemli bir katkısı olmuştur. Gazetesinde, zorbacı yönetim, kölelik, bilgisizlik, dinsel yobazlıkla savaşmıştır. İnançlı bir reformcu olarak, anayasal bir düzen düşüncesini, adalet, bilim ve uygarlık saygısını aşılamak istemiştir.

Şinasi'nin siyasal ideolojisini ve yazın anlayışını niteleyen, İslâm ve Fransız usculuğundan oluşan us egemenliğine bağlılığıdır; bu, ilk Osmanlı liberalleri diyebileceğimiz Yeni Osmanlılar'ı da etkilemiştir.

1873'de **Taaşşuk-i Talât ve Fitnat** adında Türk romanını yazan Şemsettin Sami (1850-1904), daha çok dilci olarak tanınır: Sözlükler yapmış, dil tartışmalarını canlandırmış, Türk diline bir gramer saptanması ve konuşma diline yakın bir düzyazının gerektiğini savunmuş, zamanındaki yazıncılar gibi bütün türleri denemiş, **İbret**'te gazetecilik etmiş, der-

giler yayımlamış **(Aile, Hafta),** piyesler yazmış **(Seydi Yahya,** 1874, **Besa yahut Ahde vefa,** 1875), çeviriler yapmıştır (V. Hugo'nun **Sefiller**'i, 1880 ve D.de Foe'nin **Robinson Crusoe**'si, 1884).

Ahmet Mithat Efendi'nin (1884-1913), Türkiye'de roman türünün yayılmasında, olumlu olumsuz katkısından ötürü, çok önemli bir yeri vardır.

Gazeteci ve romancı olan A. Mithat bunlardan başka çeşitli işlerde çalışmıştır. İlk romanları, N. Kemal'inkiyle aşağı yukarı aynı tarihte basılmaya başlamıştır. Bunlar, Alexandre Dumas'nın **Monte-Cristo**'sundan esinlenen **Hasan Mellâh** (1874), **Hüseyin Fellah** (1875), **Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş,** (1874) ve **Felâtun Bey ile Rakım Efendi**'dir. İlk üçü olağanüstü serüven romanlarıdır; dördüncüsü yüzeysel batılaşma züppeliğini konu alan taşlama romanıdır. Sonradan durmadan çoğalacak olan hikâye ve romanlarında, A. Mithat Efendi, meddahların geleneksel tekniklerini kullanarak, çoğu zaman, ülkenin sosyal gelişmesiyle ilişkili konuları işlemiştir.

Çabuk üreyen, öğretici ama kolaya kaçan yapıtlarıyla A. Mithat Efendi okuma alışkanlığını yaymıştır; düşün oportünizmiyle, kültür karmaşıklığıyle, gerçekçilik ve **popülizm**'i, dram ve melodramı, romantizm ve romaneski, felsefe düşünü ile beylik düşünce kavramlarını birbirine karıştırmayı sürdüregelen kuşaklar onun etkisi altında kalmışlardır.

Tanzimat yazınının en önemli kişisi Namık Kemal'dir (1840-1888). Ozan, gazeteci, romancı, tiyatro yazarı, denemeci, eleştirici olarak bütün yeni yazın türlerini denemiştir; çağının yazınını en çok etkileyenlerden biridir. Onun şiir ve düzyazısının coşkun anlatımı sayesinde **Hürriyet** ve **Vatan** kavramları kamuoyunu seferber etmiştir. O, çözülmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nda, vatanseverlik bilincini İslâm dayanışmasıyla bağdaştırmaya çalışarak ve parlamento düzenine bağlı olarak, sosyal yaşantının çağdaşlaştırılmasını istemiştir boşuna. Bu derlemeci tutumu, bütün değişkenliğiyle yaşantısını ve şiirini niteler. N. Kemal'in yön tut-

maları, ozanın özel görev ve yüksek sorumluluğu üzerine olan inancı, ona, ulusa yol gösteren, yenilik kapıları açan yüce Türk öncüsü kimliği kazandırmıştır.

«Genç-Osmanlılar» ve onların bayraktarı N. Kemal'in sultanların zorbacı yöntemlerine karşı korkunç koşullar altında açtıkları savaştan söz etmeyeceğim; bu konu çok kez incelenmiştir ([23]). Ama Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ve yeni güçlerin belirmesi sürecinde politika ve sanatın ilişkileri o kadar birbirine bağlıdır ki, bunları birbirinden ayırmak kolay değildir. Her iki alanın başkişileri, aynı kimselerdir. Birçok anlam taşıyabilecek olan simgeciliğe kaçmadan ilk anayasanın ilan edildiği 1876'nın aynı zamanda yazınsal nitelik taşıyan ilk Türk romanının yayımlandığı yıl olması ilginç bir rastlantıdır, diyebilirim. N. Kemal'in sürgündeyken yazdığı bu ilk romanı, Abdülaziz düşürülünce yazarın İstanbul'a dönüp ilk anayasa komisyonunda çalışmaya başlamasından sonra yayımlanır.

Böylece, 1859'dan beri yayımlanmakta olan yabancı dilden çevrilmiş kimi romanlardan sonra (bunlar biraz ilerde incelenecektir), Türkçe olarak yazılmış romanlar 1873-1876 yılları arasında yayımlanmaya başlanmıştır. Konuları, temaları, çerçeveleri ve kişileri Osmanlıdır. İnceleme konusu olarak N. Kemal'in «İntibah»ını, ilk Türk romanları arasında seçmemin nedeni, bu yapıtın, ondan az önce yayımlanmış olan romanların varamadıkları bir evreye geçişi incelemeye elverişli bir yazın kaygısı taşımasındandır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EYLEM VE KURGUSU

Eylemin Gelişimi

Namık Kemal, roman türünü, gerçeğe benzerlik adına ve usa aykırılık egemenliğine karşı, yenilik özlemlerini başarıya ulaştırmak için seçmiştir.

Tanzimat dönemecinden sonra, dinleyiciyi ve okuyucuyu yüzyıllar boyunca oyalayan, yaşantıdan kopuk, uydurma, gerçek dışı nitelikte geleneksel türlere karşı çıkanların başında N. Kemal gelir. **Celâl** [24] önsözünde şöyle der:

«Roman kısmını da millete nevzuhur addettiğimize ta'acüp olunmasın! Asr-ı kadimede **İbretnumâ** [25] gibi, **Muhayyelât** [26] gibi, **Aslı ile Kerem** [27], **Ferhat ile Şirin** gibi birtakım hikâyeler var idi. Fakat kütüphane-i adâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile romandan maksat, güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdat ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtiyle beraber tasvir etmektir.

Romanlara nadiren mevcudât-i ruhaniyye karıştırıldığı vardır. Lâkin, o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu meselenin suret-i tasvirinden bedaheten meydana çıkar.

Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasında çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak [28] gibi bütün bütün ta-

biat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsil-i âdat ve teşrih-i hissiyat gibi şeraet-i adâbın kâfesinden mahrum olduğu için roman değil koca karı masalı nev'indendir.» (N. Kemal, **Mukaddeme-i Celâl,** Ebuzziya, İstanbul, 1891/1892, s. 18, 19) [*]

Şiir ve simgeyle yüklü geleneksel temalar, çeşitli yorumlara yol açıyorsa da, gerçek yaşantıya değinmeksizin, art arda gelen kuşakların imgeleme isteklerini karşılıyordu. N. Kemal'in **«gerçeğe benzerlik»** ilkesi üzerinde durmasının nedeni budur. Türkiye'de roman türünün özelliğini, bu kavramın ışığında incelemek gerekir.

N. Kemal, geleneksel hikâye ve masal kahramanlarının büyücü yetkilerinden kaçınarak her günkü yaşantısının içerisinden seçilmiş kişilere bağlı konuları işlemeyi yeğ görmüştür. Özellikle, ilk olarak kişilerin duygu, tutku niteliklerini veren çizgileri incelemeyi denemiştir. Hikâyelerinde dış çerçeveyi betimlemeyi denemiştir. Bunları yaparken, Türk düzyazısını yenileyerek, anlatım üslubunun yanında, betimleme üslubunu yeni bir yazın aracı olarak yaratmış ve kullanmıştır.

Bu deneyindeki başarı aşaması, Türk romanının oluşumuna katkısının önemini açıklar.

(*) Roman türünün de yeni ortaya çıktığını sandığıma şaşılmasın. Geçmiş yüzyıllarda, İbretnumâ gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ve Kerem, Ferhat ile Şirin gibi birtakım hikâyeler var idi. Fakat edebiyat kitaplığımızda bulunan birkaç çeviriden anlaşılacağı gibi, amaç, olmamışsa bile olması olağan bir olayı, ahlâk ve töre ve duygular ve olasılıkla ilişkili her türlü ayrıntılarıyla betimlemektir.

Romanlara pek az dinsel varlıklar karıştırılır. Ama, her türlü hayallere hangi düşünce ile başvurulduğu, sorunun betimleme biçiminden açıkça ortaya çıkar.

Oysa bizim hikâyeler, tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra yazarın mürekkep şişesinde çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün doğa ve gerçek dışında birer konuya dayanır ve betimleme biçimi ve törelerin anlatımı ve duyguların incelenmesi gibi yazın kurallarından tümüyle yoksundur.

N. Kemal'in Gerçeğe Benzerlik Kavramı

N. Kemal'in ilk romanı **İntibah - Sergüzeşt-i Ali Bey**'in ([20]) konusunu özetlemek yararlı olur kanısındayım. Böylece, yazarın **«gerçeğe benzerlik»** ilkesini nasıl kavradığını, hele nasıl uyguladığını inceleyebileceğiz.

Konu:

Hali vakti yerinde bir ailenin oğlu olan Ali Bey tutkusal ve aşırı mizaçlı bir delikanlıdır. Devlet memurudur, ödevine aksatmadan devam eder, akıllı uslu bir yaşantısı vardır, duygusaldır, ama daha sevda deneyinden geçmemiştir. Babasının ölümü onu çok etkilemiştir; uzun kır gezintileri tek eğlencesidir.

O sırada moda gezi yeri olan Çamlıca tepesine arkadaşları tarafından sürüklendiği bir gün «hafif meşrep» bir kadın olan Mehpeyker'e tutulur. Ali Bey kendini hovardalığa ve büyük bir ilk tutkunun işkencelerine kaptırır.

Onu bu «kötü yaşantıdan» kurtarmak için, annesi, o günün alışkanlıklarına ve dostların önerilerine uyarak, Dilâşup adında genç, güzel bir cariye satın alır.

Başlangıçta kıza ilgi göstermeyen Ali Bey, Mehpeyker'in kendisini aldattığını sanınca onu sevmeye başlar. Ama Mehpeyker kurnazlıkla ve kahpece Ali Beyi Dilâşup'un da kötü bir kadın olduğuna inandırır.

Ali Beyin kovduğu Dilâşup'u Mehpeyker satın alır ve öç almak için onu kötü yola sürmeğe çalışır; Ali Beyse umutsuzluktan hasta düşer. Sonra serseri bir yaşantı sürüp annesinin ve kendisinin bütün paralarını yiyip tüketir.

Son bir çaba ile Mehpeyker, eski dostunun kendine dönmesi için uğraşır ama genç adamın onu ilgisizlikle ve ağır hakaretlerle geri tepmesinden ötürü onuru fena halde kırılır.

Mehpeyker'in şaşkınlık ve kızgınlığından yararlanan eski dostu ve koruyucusu Melez Abdullah, kadının gönlün-

de fazla yer tutan rakibinden kurtulmak için, Mehpeyker'i cinayete iter. Ali Bey, içkili ve kadınlı bir gece geçirileceği bahanesiyle Abdullah'ın çok ıssız bir yerde bulunan kır evinde tuzağa düşürülür. Mehpeyker ise son bir öç alma gayretkeşliğiyle «eski efendisinin cesetini kendisine göstermek üzere» zavallı Dilâşup'u oraya getirir. Bu korkunç durumda, Dilâşup, Ali Beyin öldürüleceğini bir konuşmadan rastlantı sonucu öğrenir. Kendisine bildirirse de Ali Bey ona inanmaz, hem de onur kırıcı sözler söyler; ancak, gene rastlantı sonucu, kendisi de Mehpeyker'le Ali Beyi öldürecek olan adam arasındaki konuşmayı işitir. Pencereden kaçarak yardım aramaya gider. Ali Beyin dönmesini bekleyen Dilâşup, sedirin bir köşesine büzülür. Ama ne yazık ki, sevgilisinin paltosunu örtünür, bu onun sonu olacaktır! Çünkü katil, onu Ali Bey sanarak bıçaklar.

Az sonra, ama iş işten geçtikten sonra, candarmalarla geri gelen Ali Bey, öç alma çılgınlığı içinde olan Mehpeyker'in ağzından yanılgılarının hepsini öğrenip kendinden geçerek Mehpeyker'i öldürür. Bundan ötürü de kendisi hapishanede ölecektir... Böylece N. Kemal'in romanı kötümser bir yargıyla biter. «Son pişmanlık fayda vermez...» (bk. not 29)

Romanın Kuruluşundaki Dengesizlik

Bu romanın üçte ikisi (145 sayfadan 93'ü) bir psikoloji romanı anlayışıyla işlenmiştir. Ali Beyin Mehpeyker'e tutkusu, baştan çıkarma sahneleri, genç adamın sevdadan gözü hiç bir şeyi görmemesi, cinsel yaşantıya uyanışı, coşkunluğu, mutluluğu, Mehpeyker'in cilveleri, güzelliği, büyücü çekiciliği, baştan çıkarma gücü kitabın bu bölümünde anlatılır.

Olaylar hemen hemen deliksiz bir mantıkla birbirini izler ve anlatım psikoloji incelemelerinin, betimlemelerin ağır temposunda yürür. Namık Kemal'in romanının bu bölümünde, neredeyse aşırılıkla niteleyebileceğimiz ussal kuruluş kaygısı tamamıyle belirgindir ve o sürecin seçkin aydınları arasında bu kitabın yarattığı heyecan (Osmanlı okur-

larının o güne dek eline geçen düzyazı türleri göz önünde tutulacak olursa) kolayca anlaşılır. N. Kemal'in dediği gibi artık koca karı masalları söz konusu değildir bu romanda.

Ama birdenbire 93. sayfadan sonra, psikoloji romanı ya da hiç değilse duygusal roman niteliği taşıma amacı güden bu kitap, son bölümünde tutarsız serüven ve melodram romanı oluverir.

Ali Beyin Mehpeyker'le arasının açılmasından sonra şaşırtıcı sıralamaları, yığılışları, rastlantılarıyla yapıtın psikoloji niteliğini bozar.

O sıralarda yayımlanan öteki romanlarda eş özellikler görüyoruz. Örneğin Şemsettin Sami'nin romanı ([30]) (ki N Kemal'inkinden üç yıl önce yayımlanır), ancak inanılmayacak olay sıralanışları ve rastlantılarıyla kurulabilmiştir. Eylemin ilerleyişi anlaşılmaz, çocuksu, gerçekten uzak, us dışı kanıtlara bağlanır: Ali Bey -Ş. Sami'nin romanındaki baş kişilerden biridir- bilinmeyen bir nedenle karısını kovmuş, inadından yalnız kalmıştır. Sonra bir düş görüp pişman olur. Bu arada karısı ölür, ama Fitnat isminde, doğuşundan babası Ali Beyin habersiz olduğu bir kız çocuğu bırakmıştır; bir süre sonra baba, tamamıyle rastlantı sonucu, bu kızla evlenmek ister. Ama düğün gecesi gizli bir duygu (baba duygusu!) kızına el sürmekten onu alakoyar. Her şey, kızın boynuna asılı ve babaya kızın aslını bildiren bir yazılı kâğıtla açıklanacaktır. Bu şaşırtıcı duruma zamanında ulaşamayan mektuplar, olayların gelişimini değiştiren beklenmedik hastalıklar ve heyecan romanlarının özelliklerinden olan daha birçok beylik katkı ve olguları eklemek gerekir.

Bu romanda, N. Kemal'inkinde olduğu gibi güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'a»dan uzaktayız.

N. Kemal'in romanında, sözünü ettiğimiz kopuştan sonra hikâyenin gelişimi gülünç olmaya başlar; sonuna doğru olaylara bolca melodram karışır ve yaşantının olağan ayrıntılarından kopulur.

İlk Türk romancılarının, özellikle N. Kemal'in, roman türünün olgun evresine okuyucuları yükseltmek istekleri-

ne karşın, serüven romanlarının başarısını sağlayan çılgınca değişmelere kendilerini kaptırmaları kolay değildi. Mehpeyker, ister istemez, yuva yıkan kadınların kötülüklerine, çok heyecan veren hikâyelerin kurallarına uygun olarak sürüklenir.

Mehpeyker'in kişiliğindeki özellikler XIX. yüzyıl Türkiye'sinin gündelik yaşantısında var olsa bile, besbelli ki söz konusu olan bu değildir. Söz konusu olan şey, yazar için olduğu kadar okuyucu için de, olağanüstü, doğa dışı, doğulu bir büyülü dünya anlayışını yansıtan bir türden, tam anlamıyle gerçekçi anlayışa geçişi kolaylaştıran bir ulaşım evresidir.

XIX. yüzyıl **«populiste»** (halka yaranan) Avrupa romanındaki melodram özelliklerinin geniş alanına dalmayı göze alamadığım için sadece şunu söylemekle yetineceğim: Bu tür romanların etkisi, Türk romanında «gerçeğe benzerlik» kavramının anlaşılmasını geciktirdiği gibi, insanoğlunun dünyayla ilişkisi anlayışını değiştirmek isteyen gerçekçi bir yazın için tarihsel bir dönemece yönelimi de geciktirmiştir.

Şu var ki, «gerçeğe uygunsuzluk», XIX. yüzyıl batı serüven romanlarında, doğulu «hikâye»ninkinden değişiktir: Çünkü bunlar aslında olağanüstü nitelikte değildir; bunun içindir ki us adına «olağanüstünü» tepen ilk romancılarımız bu melodramlı romanları benimseyeceklerdir.

Mart 1881'de **«Şark»** adlı dergide yayınlanan bir yazısında N. Kemal şöyle der: «Şu kadar var ki, Avrupalılar, taklit ederken bir şeyin hakikaten taklide şayan olan yerlerini ediyorlar (...) Mantık ve adâba mutabık gördükleri yerlerini misal-i imtisal etmişler, içlerinde akıldan hariç, mübalâğâ, hiç bir şeye benzemez teşbih görmüşler ise ona ittibâ etmemişler, cinas-i lafzî gibi zevzeklikleri de makbul tutmamışlar. Ona binaen biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihap ettikleri kavaidi külliyeye gerek ihtiyar eyledikleri tarz-ı taklide tâbî olmak mecburiyetindeyiz. Çünkü gerek o kavaid-i külliye, gerek o tarz-ı taklit Avrupanın evham-ı heveskâranesinden çıkma bir takım hayalât değil sırf hakikat ve tamamiyle sevk-i tabiat-

tır.» (**Şark** dergisinde 1881'de yayımlanmıştır.)

Demek oluyor ki, «gerçeğe uygunsuzluğu», olağanüstü ve doğa-dışı yerine kullanmayı, N. Kemal, usa ve doğaya uygunluk («sırf hakikat ve tamamiyle sevk-i tabiattır...») adına, yani «gerçeğe uygunluk» adına yaptığını sanıyor.

N. Kemal'in istekleriyle bunların uygulanması arasındaki çelişkinin nedenini, yazın kuralları üzerine, ilk romanının yayımlanmasından en aşağı beş yıl sonra yaptığı açıklamada buluruz. Bu süreç olgunlaşmayı, bu da, daha sonra göreceğimiz gibi, «gerçek» ile «gerçeğe uygunluk» ilişkilerinin daha iyi kavramasını sağlamıştır.

N. Kemal'in yazın programı ile bunu uygulayışı arasındaki ayrımların incelenmesi, bizi Türk romanının doğuşu sorununun göbeğine götürür. Söz konusu olan, iyi anlaşılmamış etkiler ya da kişisel yetersizliklerden çok, belli bir yaşantıya ve üretim biçimine bağlı bir anlatım sisteminden daha çok gelişmiş ve girift bir toplum sistemine geçişte ortaya çıkan örgensel zorluklardır.

Sanat ve yazın biçimlerini değiştirmeye yönelmiş ülkelerdeki toplumsal ortam ve geçmişin sanat-kültür verileri, yazın alanındaki gelişmelerde ve özellikle roman türünde baş etkenlerden biridir.

Mesnevîlerin dışında, sadece masal ve «hikâye» gibi sözlü gelenektekilerden başkasına sahip olmayan ilk Türk romancıları için, ağırbaşlı, tutarlı bir üslupla, derli toplu ve gerçeğe dayanan bir konuyu işlemek için gereken kuralları bulmak kolay olmamıştır.

Batıda olduğu gibi, örneğin, Ch.de Troyes'nın (*) romanları, Baccacio'nun Decameron'u (**), Prenses de

---

(*) **Chrestien de Troyes** (XII. yüzyıl): Fransız romancısı. Üslup ve anlatımıyla güçlü ruhsal incelemeleri ilk kez ortaya koyanlardandır. Yapıtları gizemsel ve simgeseldir. Feodal sevda temalarıyla kendisinden sonra gelen kuşakları etkilemiştir.

(**) **Boccacio, Giovanni** (1313-1375): **Decameron** adlı, yüz hikâyeden oluşan yapıtı 1358'de de yayımlanmıştır. Eskiçağ, ortaçağ ve doğu hikâyelerinden esinlendiği gibi tanık olduğu olaylardan da kay-

Clève (*), «komik roman» ya da «burjuva romanı» gibi bir ölçüde çağdaş yaşantıdan alınmış konu ya da olaylarla kurulmuş yapıtlardaki sanat ustalıkları Türk yazınında, hele düzyazıda yoktur.

Doğunun ortaçağ kavramlarıyla koşullanmış bir dünya görüşü içerisinde yaşayanların dinlediği halk hikâyeleri ve masallar doğayı önemsemiyordu; inandırıcılık, olayların ve kişilerin gerçekliği (örneğin Fransa'da olduğunca tâ XVII. yüzyılda klasisizmle birlikte uzun uzun tartışılıp benimsenmiş olan «gerçeğe benzerlik» kavramı gibi) kurallarla düzenlenmemişti; Descartes usçuluğu süresinde ve «üç birimler» **La règle des trois unités** (**) ışığıyla **«gerçeğin kimi zaman gerçeğe uygun olmayacağı»** öğrenilmişti bile. Fransa'da o zamanlar **«heves uydurmalarından»** söz edilmişti. Ve denilmişti ki, «mantık... ve us» öz, biçim ve sözde yapmacılığı, doğasallık eksikliğini ortadan kaldırır.

Arap-Fars yazının etkisinde gelişen Türk yazını, XIX. yüzyıla kadar, ilkçağ Yunan-Latin örneklerinden habersiz kalmıştır. Unutmamalıdır ki yenilik getiren ilk Osmanlı yazarlarının batı kültürüne yönelişleri sistemli bir biçimde olmamıştır; biyografyaları da, çevrilmek için seçilen yapıtlar da, düşüncelerinde ve seçtikleri kitaplarda tam bir karmaşıklık ve seçmecilik (eklektizm) içinde olduklarını gösterir. Klasik humanizma, romantizm ya da ağlamaklı duygusallık, bir arada benimsenir ve somut, kesin kavramlar getirmez Türk yazarların bilgilerine. Corneille, Hugo, Dumas (baba ve oğul) ya da Shakespeare'i Osmanlı yazarı

---

naklanmıştır. Ruhsal betimlemelerinin doğruluğu ve çeşitliliği yapıtına insancıl bir değer kazandırır.

(*) **Prencesse de Clève:** Madame La Fayette'in (Marie-Madeleine Pioche de La Vergue, Comtesse de. 1634-1692) 1678'de yazılan bu romanı psikoloji romanları arasında Fransız klasik edebiyatında büyük bir ün kazanmıştır. Roman türü, yazına bu yapıtla kendini kabul ettirmiştir denebilir.

(**) Üç birimler kuralı: XVII. yüzyıl Fransız tiyatrosunun **eylem, süre, yer** kuralı. Bir oyunun gerçeğe uygun olması için tek bir eylemle tek günde ve tek bir yerde geçmesi gerekiyordu.

eş önemde görerek beğenir; çünkü onlar için yazında ve tarihte gelişim kavramının henüz kesin bir anlamı yoktur. Batılı kaynaklar ve Batı, farklılaşmamış bir bütün olarak, türlerin ulusal özelliklerinin gelişimi dışında gözönünde tutulur.

Türk yazınının ilk reformcuları, doğa-dışı eğilimlerden kaçınarak ussal kavramlara bağlanan tüm yazın biçimlerine susamışlardı. Bunun nedenini açıklamak gerek. Türk romanının oluşumunda batı romanlarının etkisini incelemeden önce, geleneksel halk hikâyelerinin katkısını incelemek zorunludur. Bu «Hikâye»ler üzerinde yapılacak kısa bir inceleme, Türk romanının başlangıçta dayandığı «gerçeğe uygunluk» kavramının özelliğini tanımlamamızı sağlar.

Hançerli Hanım Hikâyesi

1851-1852'de **Ceride-i Havadis** yayınevinde basılan **Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi**'ni, halk hikâyeleri arasında seçip incelememin nedeni, **Sergüzeşt-i Ali Bey** ile bu hikâye arasında önemli benzerlikler bulunuşundandır.

Hançerli Hanımın hikâyesi, IV. Murat (1623-1640) yönetimi sırasındaki uydurma olayları anlatan birbirine bağlı hikâyelerden biridir. Elyazması olarak ortaya çıkan, aslında sözlü geleneğe bağlı bu meddah hikâyelerinin, 1851'de basılıp yayımlandıklarına göre, oldukça geniş bir ilgi topladıkları düşünülebilir.

Hemen şunu söyleyelim ki, en çok bilinenleri **Tayyarzade, Cevri Çelebi** vb. ([31]) olan bu çeşit hikâyeler arasında temelli ayrılıklar yoktur; her hikâye aşağı yukarı aynı temayı işler. Örneğin kendi bildiği gibi yaşayan, kendi keyfine ve aşırı serseriliğe düşkün bir oğul, etrafını alan açıkgözler, kötü ve açgözlü kadınlar, melek gibi köleler ya da genç kızlar, suçsuz kurbanlar, çoğu zaman açık saçık, ilkel, oldukça kaba sahneleri anlatan sevda hikâyeleri (bunların kimisi eş cins ve çoğunlukla iki erkek arasında geçer)...

Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi'nin kısa bir özeti,

Ali Beyin Sergüzeşti ile ilişkilerini belirtmek olanağını sağ-sağlayacaktır.

Özet : IV. Murat padişah iken, İstanbul'da, Halil adında çok zengin bir adam varmış. Bu adamın, güzelliğiyle göreni çileden çıkaran Süleyman adında bir oğlu varmış. Oğluna sevdalananların (erkek, kadın) aşırılıklarından çekinen Halil efendi, onu hiç bir zaman sokağa yalnız çıkarmazmış.

Ama günün birinde Halil efendi ölür ve acısına saygıdan, Süleyman babasının mezarı başında yalnız bırakılır. Orada ve o anda, zengin mirasçıdan faydalanmak fırsatını kaçırmak istemeyen en kötüsünden serseriler, Süleyman'ın etrafını alırlar. Halil efendinin mezarının etrafını alan bu adamlar sonsuz acıma gösterileri yaparlar... Babasının anısına bu bağlılıktan çok duygulanan Süleyman, hiç çekinmeden bunlarla dostluk kurar. Avutulmak bahanesiyle bir meyhaneye götürülür ve o günden sonra bu adamlarla sefihliğe başlar, babasının varlığı olan altın para ve elmasları harcar; dalavereci dostları ona evini de satmasını önerirler. Annesinin karşı koymasına ve baba dostu İbrahim beyin işe karışmasına karşın ev satılır. Annesi bu baba dostunun evine sığınır, Süleyman ise elinde kalanı iki yıl içerisinde kumarda kaybeder. Eski hovardalık arkadaşları onu bırakırlar; herkesin aşağıladığı, yırtık pırtık giysilerle dolaşan Süleyman sadaka ile geçinir ve kederini içkiyle boğar.

Bir yıl böyle yaşadıktan sonra, Süleyman, baba dostu tarafından Kapalı Çarşıya satıcı olarak yerleştirilir; güzel delikanlının çekiciliği dükkâna kâr sağlamaya başlar.

Bir gün Süleyman, geçen bir arabada iki kadın görür. Bunlar Hançerli Hanımla kölesi Kamer'dir; Süleyman Kamer'e sevdalanır. Oysaki hanım da Süleyman'a tutulur. Hanım ne yapar yapar onu yalısına çağırır. İşte orada, bir gün, Süleyman güzel köleyi öperken, artık dostu olan Hançerli Hanım tarafından yakalanır. Köle ile yalnız kalınca, sade onu suçlu bulan hanım, ona işkenceler ettirir ve mahzene attırır. Daha sonra, köle Boğaziçi tepelerinde bir or-

mana götürülür ve yılanlara, tehlikeli sürüngenlere bırakılır. Ama, güzelliği nedeniyle bunlar kızı korurlar.

Arada, Süleyman Kamer'in nerede olduğunu öğrenerek, onu aramaya koyulur. Hanımsa kölenin Süleyman tarafından kurtarılacağını anlar ve delikanlıyı öldürmeye karar verir. Ama daha önce ona bir ders vermek ister ve meddahına, genç adamın önünde, ilişkilerine değinen ve sonunu da açıklayan bir hikâye anlatmasını söyler. (Burada meddahın hikâyesi başlar. Bu da Hançerli Hanım hikâyesinin değişik bir biçimidir. Kamer'le delikanlının durumunu ansıtan, iki delikanlının sevda hikâyesidir. Bu bölüm, tümü 111 sayfa olan hikâyede 20 sayfa tutar.)

Sandalda Süleyman'ı kendi eliyle bıçaklayıp denize atan Hançerli Hanım, IV. Murat'ın Tıflî adında gözdesi tarafından görülür, Süleyman boğulmaktan kurtulur. Tıflî onu bir süre evinde alakor, sonra Hançerli Hanımın şerrinden uzaklaştırmak üzere Mısır'a, İran'a, Trabzon'a gönderir...

Süleyman İstanbul'a döndükten sonra Hançerli Hanım daha birkaç kez onu öldürmeyi dener, sonunda Tıflî hikâyeyi IV. Murat'a anlatır. Hançerli Hanım tutuklanır ama Süleyman'la Kamer onu affettikleri için cezası hafifletilir. Süleyman Kamer'in azad edilmesini de sağlar ve düğünleri gerektiği gibi sultan tarafından yapılır.

Hançerli Hanımın hikâyesiyle Ali Beyin serüveni arasındaki benzerlik göze çarpmayacak gibi değildir. Her ikisinde de, tutkusu gözünü karartmış, hiç bir suçtan çekinmeyen bir kötü kadının pençesine düşen saf bir genç adam söz konusudur. Ali Bey, tıpkı Süleyman gibi varını yoğunu kaybeder ve kendini sefihliğe verir. Dilaşup'a, Kamer'e olduğu gibi, dostu tarafından bırakılmış bir kadının öç alma duygularıyla zulmedilir. Her ikisinde de aile dostları, durumu düzeltmek için, nafile yere uğraşırlar. Benzerlik, kıskanç kadınların vefasız sevdalıları ya da köleleri ortadan kaldıracak olan adamlara kadar uzanır. Süleyman, Hançerli Hanımın yalısına nasıl gidiyorsa, Ali Bey de Mehpeyker'in Boğazdaki yalısına gider, vb...

Şimdiye kadar **İntibah**'ın kaynakları **La Dame aux Camélias**'ya ya da **Manon Lescaut**'ya (*) bağlanmıştır. Gerçi bu yapıtlarla N. Kemal'inki arasındaki benzerlikler pek incelenmiş değildir. Öte yandan, Hançerli Hanım'ın hikâyesini Sultan rejimine karşı koyan gazetecilerin öncülerinden Ali Beyin yayınladığını biliyoruz. Şerif Mardin, bu hikâyenin seçilmiş olmasını (Ali Beyin yayınladığı tek yapıttır) o günkü rejime karşı koyma davranışı gibi yorumlar; çünkü, der, bu hikâyede köle, hanıma yeğ görülmüştür ve de azad edilir. **(The Genesis of Young Ottoman Thought,** Princeton 1962, s. 126). Herhalde, **Ceride-i Havadis**'in o sıralardaki para sıkıntısını giderebilmek için ünlü bir yapıtın satış sağlama olanağı da düşünülmüş ve seçme etkenlerinden olmuştu.

N. Kemal'in ilk romanı için bu kaynaktan faydalanmış olması da, o süreçte «ilerici» bir niteliktaşıdığını kanıtlar. Âli Beyin Ziya Paşa ([32]) ile ve rejime karşı başka kişilerle de ilişkisi olduğu bilinir: A. H. Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nde İbnülemin M. K. İnal'ın **Son Asır Türk Şairleri**'nden (s. 1020) alıntı yaparak, devrin edebiyatçılarının Âli Beyin yardımcısı Müşfik'in etrafında toplandıklarını söyler.

Ceride-i Havadis gazetesi bir çeşit edebiyatçılar derneği, daha doğrusu, ileride «Genç Osmanlılar» diye bilinecek olanların bir merkezi olmuştur.

Şunu da kabul etmek gerek ki, aynı çeşitten öteki «hikâyeler» gibi taşbaskısıyla yayımlanan bu hikâye de öteki halk masallarına göre daha az olağanüstü niteliktedir ve o dönemin yaşantısını az da olsa yansıtır.

Bu türden hikâyelerin özelliği, sadece olaylar birikiminden oluşmalarıdır. Gerekçeleri, durumları, sonuçları örgütleyen bir birim yoktur. Bu halk hikâyelerinde olagelen olayların niteliği, rastlantıyla, keyfe bağlılıkla, düzensizlikle ayarlanmış bulunmaları ve yaşamla ne tutarlı ne de

---

(*) Prévost d'Exiles'in (Antoine François, abbe. 1697-1763) duygusal ve töresel incelemeleriyle ün kazanmış romanı.

gerçek bir bağı olmamasıdır.

Burada büyülü ve olağanüstü kaynaklardan gelen temaların yozlaşmış olduğunu da belirtmek gerekir. Art arda gelen rastlantılar, gerçeğe benzemeyen olaylar, sadece çarpıcılığı amaç edinmiştir. Araya doğa-dışı olaylar da karışır (Kamer'e dokunmayan yılanlar ve vahşî hayvanlar gibi).

N. Kemal'de rastlantılar her ne kadar gerçeğe benzemese de usa dayanır, açıklanır, doğrulanır, nedeni belirtilir ve — usandırıcı bir biçimde ortaya çıkmadan — tutarlı bir gelişmeyle örgütlenir. Ancak geleneksel kurgunun ağırlığı hafifletilmişse de yok olmamıştır; doğa-dışı mekanizmasının yerini rastlantı almıştır. Zaten N. Kemal, hikâyesindeki fazla rastlantıları açıklamak ister :

«Fırsat bir kere başlayınca birbirini tâkip edegelmek kesirülvuku tesadüflerindendir.» (*) **(İntibah,** s. 110), «Felek meydana bir musibet getirmek isteyince esbabını pek çabuk tedarik eder» (**) **(A.g.e.,** s. 110).

Az inandırıcı olayları biriktirmekten çekinmeyen N. Kemal, acaba «kaderin peşisıra insafsız darbelerine» benzeterek, eski kültürümüzden gelen bir alışkanlıkla mı bunlardan kaçınmaz? Başka bir deyişle, Müslümanlığın sürekli etkisi, yazar ve okuyucusunun insanoğlunun başına gelen kötü sonuçları kabullenmede etken olmuş mudur? Geleneksel «kader ve kısmet»in bunda bir payı var mıdır?

Böyle bir doğrulamada küçük bir gerçek payı varsa da, pek kesin olamaz, çünkü ona karşı Hıristiyan yazınlarından örnekler çıkarılabilir : Felâketlerin yığılması bakımından Shakespeare'in piyeslerinin sonu ya da romantik tiyatro yazarlarının bilinen çılgın ve kanlı bitirişleri: Hugo ve Shakespeare'in büyük hayranlarından olan N. Kemal'in «gerçeğe benzerlik»le «gerçeğe benzememezlik» kavramla-

(*) Fırsat bir kere başlayınca birbirini izlemesi çok olan rastlantılardandır.

(**) Felek meydana bir belâ getirmek isteyince nedenlerini pek çabuk bulur.

rını açıklıkla benimsememiş olmasını bu etkenlerde de aramalı. Bu iki kavramın iyi anlaşılmamasının nedeni, **trajik** (facia) ile **dramatik** kavramının **melodrama** bakarak yanlış benimsenmiş olmasındadır.

N. Kemal, sonraları «gerçeğe benzer olanı» göstermekte başarılı olmadığını kesinlikle anlamıştır. **Celâleddin Harzemşah** oyununun önsözünde ilk romanına değinerek şöyle der : «Hikâye, mahiyet-i lisanın o yolda olan istidadını tecrübe yolunda tertip olunmuş ise de tasavur ve tasvirde bir suubete düşmemek için mevzuu gayet sade tuttuğum halde yine de fıktan-ı istidat cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim.» (*) **(Mukaddeme-i Celâl,** Kahire, 1886, s. 14).

YABANCI ROMANLARDAN ÇEVİRİLER

Yabancı romanın, Türk romanının doğuşuna etkisini de doğa-dışı ve olağanüstü geleneksel dünya görüşüne karşı, ussal bir dünya görüşüne uygun «gerçeğe benzerlik» kavramını gözönünde tutarak incelemek gerekir.

Önsözde söylediğim gibi, ilk Türk romanlarının yayımlanmasından önce, 1873 ile 1876 arasında, hatta 1859'dan beri, Türk aydınları için, bu türün ilk örneklerini veren çeviriler yapılmıştır. Bu romanların seçilişi ve çeviri yöntemlerinin incelenmesi, Türk romanının oluşumundaki kimi öğeleri ortaya koyacaktır.

İntibah'ın yayımlanmasından önce çevrilmiş olan yapıtların ([33]) bir listesi aşağıdadır:

— Yusuf Kâmil Paşa'nın **Tercüme-i Telemak** adıyla basılan (1862, 1865, 1867, 1869) ve 1859'dan beri elyazması olarak okunan Fénelon'un **«Tèlêmaque»**ı.

(*) Hikâye, dil niteliğinin o yolda olan eğilimini denemek için oluşturulmuş ise de tasarım ve betimlemede bir güçlüğe düşmemek için konuyu çok sade tuttuğum halde yine de yeteneksizlikten ötürü gönlümün istediği dereceye götüremedim.

— **Ruzname-i Ceride-i Havadis**'de 1862'de **Mağdurîn** başlığıyla adı bilinmeyen birinin çevirdiği, V. Hugo'nun **Les Misérables'ı.**

— Arapçadan Ahmet Lütfi'nin çevirdiği, **Hikâye-i Robenson** adıyla basılan (1864, 1866, 1874), Daniel Defoe'nin **«Robinson Crusoe»**si.

— Aynı tarihlerde, Recaizade M. Ekrem'in çevirdiği, **Hakayik ül Vekayi**'de tefrika edilen ve 1872'de kitap olarak yayımlanan, Chateaubriand'ın **«Atala»**sı.

— 1870'de **Mümeyyiz**'de Sıddık tarafından çevrilen, Bernardin de St-Pierre'in **Paul et Virginie**'si. Bu tefrika **Atala** gibi durdurulmuş, 1873'de kitap olarak yayımlanmıştır.

— **Hikâye-i Hikkemiyye-i Mikromega** adıyla, 1871'de bilinmeyen bir çevirici tarafından **Diyojen**'de tefrika edilen, Voltaire'in **«Mikromégas»ı.**

— Gene **Diyojen**'de, Teodor Kasap'ın çevirdiği, 1871'de tefrika edilen, Alexandre Dumas'nın **«Monte-Cristo'su.** Tefrika durdurulmuş, romanın sonu fasikül halinde yayımlanmıştır.

— **Dafni ile Kloe'nın Hikâye-i Taaşukları** adıyla, Kâmil tarafından 1873'te çevirilen Longus'ün **«Daphnis et Chloé»**si.

— **Topal Şeytan** adıyla Kadri tarafından 1872'de çevrilen Le Sage'ın **«Le Diable Boiteux»**sü.

— **Evlenmek İster Bir Adam** adıyla 1873'de Âli Beyin çevirdiği, Paul de Kock'un bir romanı.

— **Esrar-ı Hindî** adıyla 1875'de Süleyman Vehbi ve Gümüşciyan Manok'un çevirdikleri, Xavier de Montépin'in bir romanı.

— **Esrar-ı Saray-i Kralî** adıyla 1876'da Suphi'nin çevirdiği, X. de Montépin'in bir romanı daha.

— **Kırmızı Değirmen** adıyla 1876'da S. Vehbi ve Gümüşciyan'ın çevirdikleri gene X. de Montépin'in bir romanı.

— **Gece Yolcuları** adıyla S. Vehbi ve Gümüşciyan'ın 1873' de çevirdikleri Ponson du Terrail'ın bir romanı.

— **Esrar-ı Paris** adıyla Paşayan'ın 1875'de çevirdiği Eugène Sue'nün, **«Les Mystères de Paris»**'i.

— **Sergüzeşt-i Adeline** adıyla Abdullah Macit Paşa'nın 1873'de çevirdiği Anne Radcliff'in bir romanı.

İlk Türk romanının çıkışından önce çevirilen 18 yapıtın seçilmesindeki tutarsız derlemecilik ilk bakışta şaşırtıcıdır. Bu çeşitliliğin, beğeni değişikliğine bağlı olduğu sanılamaz. O süreçte okuyucu sayısı çok sınırlıdır; Chateaubriand'la Xavier de Montépin'in okuyucusu aynı olsa gerek. Aşağıda okuyacağımız satırlar bunu kanıtlar; o süreçte yazının «öncü» akımını bir araya getiren 1891'de kurulmuş **Servet-i Fünun** dergisinde 1892'de, yani ilk çevirilen romanlardan çeyrek yüzyıl sonra hâlâ şöyle şeyler söyleniyordu:

«Octave Feuillet, Alphonse Daudet, Dumas zade gibi gerek yeni gerek eski tarz romancılardan olan üdebanın resmini derc-i sahifa etmiş idi ki bu adamlar hakikaten Fransız edebiyatının mâbih-il-iftaharıdır. Yazdıkları romanlar dahi en büyük durus-u hikmet yerine kaim olabilir. Osmanlı karilerinin derece-i zevkleri henüz böyle neşriyat-ı cedideyi nail-i teşrik edecek dereceye gelmemiş...» ([34])

Hüseyin Cahit ([35]) gençlik anılarından söz ederken şöyle der: «Zevkimiz tekâmül edince iptidâ George Ohnet'nin eserlerini okuduk. Sonra biraz daha fırladık, Dumas Fils'i karıştırmağa başladık. Dumas Fils benim için Fransız edebiyatının en büyük üstadı idi. Onun romanları ekmel-i sanat idi.» ([36])

İlk Türk romanlarının doğuş sürecinde çevrilen yapıtların seçimindeki özellik, sevda ve serüven konularına önem verilmesindendir. **Paul ve Virginie** ya da **Atala** gibi yapıtlar, fırtınaları, gemi batmaları ve dokunaklı bitirişleriyle **Leyla ile Mecnun** ya da **Kerem ile Aslı** gibi geleneksel sevda hikâyelerinin bol ve devimli olaylarına alışık okuyucuların beğenisine uygundu. Ama asıl, us dışı, olağanüstü ve tılsımlı öğelerden kopmaya başlayan yeni bir beğeninin gelişmesine bu çevirilerin katkıları olmuştur. Çevrilen romanlarda, yeni bir çevre, olgular ve durumlardaki tutarlılıkla usa bağlılık, daha gerçek bir evren imgesini arayan okuyucunun dünya görüşlerine yön veriyor ve onu zenginleştiriyordu.

Zaten çeviriler, çeviri olmaktan çok uzaktı; daha çok roman konularının özeti biçiminde ortaya çıkıyordu. Türk çeviricileri, yapıtın kolay anlaşılması için, psikoloji, felsefe ya da yazın içeriğini serüvene ve heyecanlı olaylara feda ediyorlardı. Buna sansürün çıkardığı bölümler de eklenince, yapıtın kendisinden pek az bir şey kalıyordu.

Türk romanı üzerine yazdığı kitapta, M. N. Özön, böylece çevrilmiş ilk yapıtların kimi bölümlerini asılları ile karşılaştırarak şu sonuca varır:

«İlk Pol ve Virjini tercümesinin asıl eserle münasebeti yalnız hikâye etmesi itibarıyladır. Eserin asıl değerini veren ve o basit vak'alı kitabı ölmez eserler sırasına koyan kısımlar kısaltma yapılırken çıkartılmıştır. Pol ve Virjini'nin muhitlerine ait kısımları (hasılı kelâm bu familyanın halini bundan ziyade tafsil tatvili kelâmı mucip olacağından) diye geçer. (Nasıl ki Yusuf Kâmil paşa da Telemak'ta bu işi yapmıştır.) Buna göre, Pol ve Virjini'yi yabancı bir dilden okumayanlar, yalnız Türkçesinden okuyanlar için, eser, vahşi bir adada büyüyüp sevişen ve sonunda tam birleşecekleri sırada kendilerini kavuşturacak geminin adaları kıyısında batıp Virjini'nin ve arkasından Pol'ün ölümünden ibârettir.» (**Türkçede Roman,** s. 176)

Bir somut örnek daha: M. N. Özön'ün Hugo'nun **Sefiller**'inden verdiği ilk çeviriden bir bölümün Türkçesi Fransızcaya yeniden çevrildiğinde, bunun aslından ne kadar başka olduğunu görmek ilginçtir.

Metnin aslı **(Les Misérables,** 1'ère partie, livre 2, chap. I):

«Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil, un homme qui voyageait à pied entrait dans la petite ville de Digne. Les rares habitants qui se trouvaient en ce moment à leur fenêtres ou sur le sueil de leurs maisons regardaient ce voyageur avec une sorte d'inquiétude. Il était difficile de rencontrer un passant d'un aspect plus misérable. C'était un homme de moyenne taille, trapu et robuste, dans la force de l'âge, Il pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans. Une casquette à visière de cuir ra-

battue cachait en partie son visage brûlé par le soleil et le hâle et ruisselant de sueur. Sa chemise de grosse toile jaune, rattachée au col par une patite ancre d'argent, laissait voir sa poitrine velue; il avait une cravate tordue en corde, un pantalon de coutil bleu, usé, râpé, blanc à un genou, troué à l'autre, une vieille blouse grise en haillons, rapiécé à l'un des coudes d'un morceau de drap vert cousu avec de la ficelle, sur le dos un sac de soldat fort plein, bien bouclé et tout neuf, à la main un énorme bâton noueux, les pieds sans bas dans des souliers ferrés, la tête tondue et la barbe longue.

La sueur, la chaleur, le voyage à pied la poussière ajoutaient je ne sais quoi de sordide àcet ensemble délabré.

Les cheveux étaient ras, et pourtant hérissés; car ils commençaient à pousser un peu, et semblaient n'avoir pas été coupés depuis quelque temps.

Personne ne le connaissait. Ce n'était évidemment qu'un passant. D'ou venait-il? Du Midi. Des bords de la mer peut-être. Car il faisait son entrée dans Digne par la meme rue qui sept mois auparavant avait vu passer l'empereur Napoléon allant de Cannes à Paris. Cet homme avait dû marcher tout le jour. Il paraissait très fatigué. Des femmes de l'ancien bourg qui est au bas de la ville l'avaient vu s'arrêter sous les arbres du boulevard Gassendi et boire à la fontaine qui est à l'extrémité de la promenade. Il fallait qu'il eût bien soif, car des enfants qui le suivaient le virent encore s'arrêter, et boire deux cents pas plus loin à la fontaine de la place du marché.

Arrivé au coin de la rue Poichevert, il tourna à gauche et se dirigea vers la mairie. Il y entra puis sortit un quart d'heure après. Un gendarme était assis près de la porte sur le banc de pierre où le général Drouot monta le 4 Mars pour lire à la foule effarée des habitants de Digne la proclamation du Golfe Juan. L'homme ota sa casquette et salua humblement le gendarme.

Le gendarme sans répondre à son salut, le regarda

avec attention, le suivit quelque temps des yeux, puis entra dans la maison de ville.

Il y avait alors à Digne une belle auberge à l'enseigne de la Croix-de-Colbas. Cette auberge avait pour hotelier un nommé Jacquin Labarre, homme considéré dans la ville pour sa parentté avec un autre Labarre, qui tenait à Grenoble l'auberge des Trois-Dauphins et qui avait servi dans les guides. Lors du débarquement de l'empereur, beaucoup de bruits avaient couru dans le pays sur cette auberge des Trois-Dauphins. On contait que le général Bertrand déguisé en charretier, y avait fait de fréquents voyages au mois de Janvier, et qu'il y avait distribué des croix d'honneur à des soldats et des poignés de napoléons à des bourgeois. La réalité est que l'empereur, entré dans Grenoble, avait refusé de s'installer à l'hotel de la préfecture; il avait remercié le maire en disant : Je vais chez un brave homme que je connais, et il était allé aux Trois - Dauphins. Cette gloire du Labarre des Trois - Dauphins se reflétait à vingt-cinq lieues de distance jusque sur le Labarre de la Crois-de-Colbas. On disait de lui dans la ville : C'est le cousin de celuni de Grenoble.

L'homme se dirigea vers cette auberge qui était la merlleure du pays. Il entre dans la cuisine laquelle s'ouvrait de plein pied sur la rue. Tous les four eaux étaient allumés; un grand feu flambait gaiment dans la cheminée. l'hote, qui était en même temps le chef, allait de l'âtre aux casseroles, fort occupé et surveillant un excellent dîner destiné à des rouliers qu'on entendait rire et parler à grand bruit dans une salle voisine. Quiconque a voyagé sait que personne ne fait meileure chère que les rouliers. Une marmotte grasse, flanquée de perdrix blanches et de coqs de bruyère, tournait sur une longue broche devant le feu; sur le fourneaux cuisaient deux grosses carpes du lac de Lauzet et une truite du lac d'Alloz.

L'hote entendant la porte s'ouvrir et entrer un nouveau

venu, dit sans lever les yeux de ses fourneaux :

— Que veut monsieur?

— Manger et coucher, dit l'homme.

— Rien de plus facile, reprit l'hote. En ce moment il tourna la tête, embrassa d'un coup d'oeil tout l'ensemble du voyageur, et ajouta :... en payant.

L'homme tira une grosse bourse de cuir de la poche de sa blouse et répondit :

— J'ai de l'argent.

— En ce cas on est à vous, dit l'hote.

L'homme remit sa bourse en poche, se déchargea de son sac, le posa à terre près de la porte, garda son bâton à la main, et alla s'asseoir sur une escabelle basse près du feu. Digne est dans la montagne. Les soirées d'octobre y sont froides.

Cependant tout en allant et venant, l'homme considérait le voyageur.

— Dîne-t-on bientot? dit l'homme.

— Tout à l'heure, dit l'hote.

pendant que le nouveau venu se chauffait, le dos tourné, le digne aubergiste Jacquin Labarre tira un craton de sa poche, puis il déchira le coin d'un vieux journal qui traînait sur une petite table près de la fenêtre. Sur la marge blanche il écrivit une ligne ou deux, plia sans cacheter et remit ce chiffon de papier à un enfant qui paraissait lui servir tout à la fois de marmiton et de laqais. L'aubergiste dit un mot à l'oreille du marmiton, et l'enfant partit en courant dans la direction de la mairie.

Le voyageur n'avait rien vu de tout cela.

Il demanda encore une fois :-Dîne-t-on bientot?

— Tout à l'heure, dit l'hote.

L'enfant revint. Il apportait le papier. L'hote le déplia avec empressement, comme quelqu'un qui attend une réponse. Il parut lire attentivement puis hocha la tête et rasta un moment pensif. Enfin il fit un pas vers le voyageur qui semblait plongé dans des réflexions peu sereines.

— Monsieur, dit-il, je ne puis vous recevoir.

L'homme se dressa à demi sur son séant.

— Comment! avez vous peur que je ne paye pas? voulez-vous que je paye d'avance? J'ai l'argent vous dis-je.

— Ce n'est pas cela.

— Quoi donc?

— Vous avez de l'argent...

— Oui, dit l'homme.

— Et moi, dit l'hote, je n'ai pas de chambre.»

1862 tarihli Türkçe çevirinin bu bölümü :

«Fransa ahalisinden Jan Valjan nam kimesne sırkat töhmetiyle bir haylı müddet prangabent olduktan sonra sebili tahliye kılınmasından mıdır yoksa firar eylemesinden midir, gayet pejmürde kıyafet olarak 1815 sene-i milâdiyesi teşrin-i evvelinin iptidâlarında gurub-u şemisten mukaddemce episkopos mumaileyh Miriyelin olduğu kasabaya gelmiş ve saç sakal karmakarışık ve elbisesi yırtık ucube bir şekil ve kıyafete girmiş olduğu ve elinde bir sopa bulunduğu halde hemen bir lokantaya gitmiş ve lokantacı merkumu bu halde görünce ne istersin diye sual eyledikte bu gün oniki saatlik yoldan geldim gayet aç ve yorgun olduğumdan yiyecek ve yatacak döşek isterim işte parası da hazırdır diyerek hemen orada olan ateşin karşısına geçip ve elindeki sopasını şöylece ateşin yanı başına vazedip ısınmaya başlamıştır. Merkumun üstü başı pejmürde ise de vücutça gayet kavi ve dört beş kişiye karşı komaya muktedir olduğundan lokantacı buna bakıp mütahayyirane durmakta iken orada olanların birisi merkumu teşahhusla isim ve resmini ve prangadan çıkma olduğunu bir varak pare ile sezdirmiyerek lokantacıya bildirmiş olmasıyla lokantacı lakırdıyı evirip çevirip boş oda yoktur, yatmaklığa sizi kabul edemem...»

(Mustafa N. Özön, **Türkçede Roman,** s. 157)

Bu çevirinin Fransızcaya çevirisi :

«Au début du mois d'Octobre 1815, un habitant de la

France nommé Jean Valjean, qui après avoir été emprisonné pendant une longue période de temps pour délit de vol, était arrivé après sa libération dans une tenue misérable, peut-être à cause de son voyage ou son évosion au bourg ou se trouvait l'évêque Myriel un peu avant le coucher du soleil, la barbe et les cheveux en broussaille, les vêtements en lambeaux dans une tenue bizarre un bâton à la main, était tout de suite allé dans un restaurant et quand l'ayant vu dans cet état, le restaurateur lui eut demandé qu'est-ce que tu veux «j'arrive d'un voyage de douze» heures j'ai très faim et comme je suis très fatigué je voudrais de quoi manger et un lit pour coucher et voilà de quoi payer» avait-il dit s'asseyant tout de suite face à la cheminée pour se réchauffer et en posant son bâton près du feu. Bien que sa tenue fut misérable, il était physiquement fort et capable de tenir tête à quatre ou cinq personnes; ainsi pendant que le restaurateur le regardait avec étonnement, une personne qui se trouvait là ayant identifié le-dit personnage et fait discrétement savoir au restaurateur, sur une feuille écrite avec nom et photographie à l'appui, qu'il venait de sortir de prison, le restauraetur s'arrangea pour dire : «Je n'ai pas de chambre libre...»

Çevirideki özelliklerden biri, kısaltmaların ya da değişiklik ve yetersizliklerin niteliğidir. Görüldüğü gibi, ilginç olan, acemilikler değildir; yapıtın — aslında varolan öğeler fakirleştirilerek — bütünlüğünün yozlaşması, kısa bir özetle ve acele bir polis raporu üslubuyla, noktalamasız cümlelerle durumun anlatılmış olmasıdır. Bu yazış biçiminde, bu çevirileri eylemin oluşumunu tek amaç bilen halk hikâyelerine yaklaştıran bir yön vardır.

Eşya ve yaratık görüntülerini betimlemedeki bu yetersizlik, şiirsel kavramsallığa dönük olduğu zaman büyük yapıtlar meydana getirmiştir. Osmanlı yazarları düz yazıyla roman türünü denediklerinde ve gözlemler belirtmek, bunları dile aktarmak istediklerinde önemli sorunlarla karşılaşmışlardır.

«İntibah»da kuruluş

İlk romanların oluşumu işte bu alanda belirginleşiyordu **gelişim kavramını oluşturan bir anlatım düzeni bulmak.** Yenilikteki temel buydu. Anlatılanın biçimini elden kaçırmadan bu düzeni uygulamak gerekiyordu.

Her ne kadar o süreçte yapılan çevirilerin özelliği asıllarına göre sakat ve uydurma idiyse de ve sadece çarpıcı ya da heyecanlı olaylara bağlı eylem gelişmelerini anlatmakla yetiniyorsa da, daha titiz denemeler de yapılmış ve bunlarda çevrilen yapıtların özellikleri de gözönünde tutulmuştur. Örneğin, kimi bölümler kaldırılmış olmakla birlikte, Yusuf Kâmil Paşa'nın **Telemak** ve Recaizade Ekrem'in **Atala** çevirileri, anlatı türüne, içerikte olduğu kadar biçim ve üslupta da yeni kavramlar kazandırmıştır. Nitelik sorununu önemseyenlerden biri de N. Kemal'dir; 1875'de dostu ozan Abdülhak Hamid'e ([37]) şöyle yazar ([38]) :

«Maamafih fikr-i hikmet ve hakikat-i edeb nazarınca, öyle Hugo ve ya Alfred de Musset'ye tekaddüm değil, tesavî kabiliyetini bile haiz değildir.» (*) **(Söz konusu olan A. Dumas'dır.)**

Yalnızca olayların çoğaltılması amacı ile birbirine bağlanan geleneksel hikâyelerin süreklilik niteliği taşıyan şaşırtıcı birikimlerine karşın (bunlarda, kimi efsane ve halk masallarında olduğu gibi, kişilerin erdem ve inançlarını belirten deney nitelikleri de yoktur) ilk Türk romanları, özellikle N. Kemal'inki, tutarlı bir biçimde düşünce ya da duyguya bağlı olarak kurulmuş; gelişmesi, gerilimi, evreleri ve çözümü olan hikâyeler oluşturmuşlardır.

Gerçekten halk hikâyelerinden gelen kalıntılara ve bu yüzden kuruluştaki dengesizliğine rağmen, **İntibah**'ın belirli ve tamamlanmış bir yapısı vardır.

«İntibah»da dengesi sakat, ama birbirinden kesinlikle

(*) Bununla birlikte, bilgelik düşüncesi ve törelerdeki gerçeklik yönünden, öyle Hugo veya Alfred de Musset'den önce gelmek değil, onlarla eş olabilecek bir yeteneği yoktu.

ayrılan iki bölüm vardır 102. sayfaya kadar giden birinci bölüm (tüm roman 154 sayfadır) klasik bir oluşumla gelişir; Ali Bey kişisel özellikleriyle, sosyal durumuyla ve davranışlarını açıklayan şiirsel çevresiyle tanıtılır.

Sonra Mehpeyker'le karşılaşmasıyla eylem başlar : görür görmez gönül kaptırması, duygulardaki dalgalanmalar, gerilime götüren kıskançlık, Mehpeyker'den ayrılma, bundan sonra Ali Beyle Dilaşup'un birleşmesi... Aslında Ali Beyin sevda romanı burada biter. Bu ilk bölümde, eylem, Ali Beyin yürek temizliğine, saf romantizmine, kararsız mizaç ve ahlâkına bağlı olarak gelişir. Gerilim, annesinin tepkisi ve tam o sırada Ali Beyin ailesiyle arası açılmışken habersiz gelip Mehpeyker'i evinde bulmamasıyla bağlanır.

Mehpeyker'in öç alma hikâyesini oluşturan ikinci bölümde, «gerçeğe uygunluk» yetersizliklerine rağmen, gene de olayların gelişmesinde bir kurgu kaygısı vardır. Bu ikinci bölümün ilk yarısında N. Kemal, gelişimi, Mehpeyker'in değişen duygularındaki ayrıntılı evreleri ve Ali Beyi yeniden elde etmek için yazdığı üç mektubu ortaya koyarak ayarlar; bundan sonra Mehpeyker Dilaşup'la Ali Beyin arasını açmayı başarır, Ali Bey Dilaşup'u kovar ve bu ikinci gerilimden sonra Ali Beyin ağır hastalığı evresi gelir... İkinci bölümün sonunda, yani romanın çözümünde, N. Kemal, Ali Beyin çöküşünü, onu elde etmek için Mehpeyker'in çeşitli çabalarını ve sonunda öç almasını anlatır.

Mehpeyker'in öç alma isteği üzerine kurulmuş olan ve Ali Beyin çöküşüyle pişmanlığını anlatan kitabın bu ikinci bölümünde, yazar, yapıta kendisi için «gerçeğe uygunluk» demek olan ussal bir nitelik sağlamaya dikkat eder ve olay birikimlerini ve karmaşıklıkları sıkı bir mantıkla doğrulamaya çalışır. Bunu **Celâl** önsözünde şöyle anlatır:

Müellif, sırf hayalî olan oyunlarda tertib-i mevzuunda hakikate müşabehet aramaktan başka hiç bir kaydile mukayyet olmadığı...» (39)

Gerçekten de kendi başına her bir olay devrin gündelik yaşantısının ayrıntılarına uygun düşebilir. Demek oluyor ki, N. Kemal, acemiliklerine rağmen, düzyazıyla an-

latılmış bir konuya, iç gelişimi üzerine dayanan bir kurgu getirebiliyor: Buradaki kurgu kişilerin duygularına dayanır.

Bu romanın kaynaklarını açıklamak için yabancı romanlar da sözkonusu edilmiştir. Ali Beyle Mehpeyker'in ilişkilerinin, Manon Lescaut ile des Grieux ya da Marguerite Gautier ile Armand Duval'inkilerle benzerlik gösterdiği söylenmiştir. M. N. Özön ([40]), A. H. Tanpınar ([41]), M. Kaplan ([42]), Mehpeyker'in, V. Hugo'nun piyesindeki Lucrèce Borgia'ya, Abdullah'ın Marguerite Gautier'yi dost tutan ihtiyar düke ya da Balzac'ın Vautrin'ine benzediğini öne sürmüşlerdir.

Kimi sahne ve durumlarda da benzerlikler bulunmuştur; örneğin, Ali Beyin Mehpeyker'in yüzüne fırlattığı paralarla ilgili bölümün La Dame aux Camelias'dan alındığı söylenir. Ya da, rastlantı sonucu Ali Beyin paltosuna bürünmüş olduğu için Dilaşup'un öldürülmüş olmasının, V. Hugo'nun **Le Roi s'amuse** (Kral Eğleniyor)undaki benzeri sahnenin taklid olduğu da ileri sürülmüştür.

Benzerliklerin en önemlisi, Ali Beyin annesiyle Armand Duval'ın babası arasındaki benzerliktir; çünkü bunlar her iki romanın gerilimini sağlayan kişilerdir ve bu, şimdiye dek belirtilmemiştir. Geleneksel anlatı türlerinde bu gerilime ulaşan bir ilerleme tekniği, duygu ya da töre sorunları sözkonusu olmadığına göre, bu sorunlar ve teknikle ele almak istediği ilk romanında N. Kemal, örnekleri yabancı bir yapıtta aramış olsa gerek. Böyle bir yararlanmanın önemi sadece roman türüne teknik bir öğeyi getirip somutlaştırmış olmasında değil, aynı zamanda bir ahlâk çatışması kavramını da yeni bir inceleme yöntemiyle yazınımıza kazandırmış olmasındadır. Armand'ın babası M. Duval ve Ali Beyin annesi Fatma Hanım, devirlerinde geçerli olan tutuculuğu temsil ederler; bu da her iki romanın sosyal niteliğini veren tutkusal öğelerini koşullandırır ve N. Kemal'inkini bir dereceye kadar tarihsel bir sürece yerleştirir.

Kimi sahneler A. Dumas'ın ve Abbé Prévost'un roman-

larından alınmış olsa bile, Ali Beyle Mehpeyker'in ilişkilerini ve tutkusal serüvenlerini sadece Fransız romanlarına bağlamak yanlıştır; geleneksel Türk hikâyesinde suçlu, hain, delikanlı avına çıkan ve onları binbir biçimde kandıran zengin kadınlar eksik değildir. **Hançerli Hanım Hikâyesi**, daha önce de belirttiğim gibi, N. Kemal'in konusuyla birçok benzerlikleri içerir, onun için **İntibah**'ın esinlenme kaynaklarını başka yerde aramak gerekmez. Namık Kemal, geleneksel bir konuyu zamanının örf ve âdetleri çerçevesi içerisinde, ama yeni bir kurguyla, Türkiye'de kadın-erkek ilişkileri üzerine düşüncelerle zenginleştirerek çağdaşlaştırmak istemiştir. Yaptığı işin değeri de bundadır.

Bu sav ilk bakışta aşırı gözükebilir. «Ali Beyin Sergüzeşti», devri üzerine, yanlış ya da doğru bir düşünce getiriyor mu? Bu soruya olumlu bir cevap verilebilir. Şöyle ki, romanın başındaki sahneler, özellikle Ali Beyle Mehpeyker'in karşılaşma sahneleri, yazarın ve okuyucunun kafasında belli olaylara bağlanır:

Seyir mahallelerinde ve eyyam-ı mübarekede, mahalleviyede erkeklerle bî'mahâbbâ muamele-i nâz ü niyaza me'lufiyet tekessür ederek muhabbetleri hânelerine inhısardan kurtulduğu cihetle, zîr-i dest-i terbiyelerinde bulunan etfale her milletin vâsıta-i kıvam ve devamı olan asabiyyet-i efkârı bittabî ilkâ edemediklerinden bu keyfiyet, etvar ve ahlâk-i umumiyyeyi gördüğümüz hâl-i esef iştimâle getirmeye, başlıca sebeb olmaktır» (*). (N. Kemal, **«Terbiye-i Nisvan»**, Tasvir-i Efkâr, no. 457, 1283/1867).

N. Kemal'in «yenilik» düşüncelerinin sınırlarını belirten, kadınlar üzerine bu eleştirilerini romanında da buluyoruz:

O vakit ise Çamlıca'nın en civcivli zamanı olmak

(*) Gezi yerlerinde ve bayram günlerinde, mahallelerde, erkeklerle cilveli ilişkiler kurmaya alışıldığından, sevgileri evlerine bağlılıktan kurtulduğu için çocuklarına, her ulusun olgunluk ve sürekliliğini oluşturan yurtseverlik düşüncesini veremediklerinden, genel davranış ve ahlâkta gördüğümüz üzücü durumun başlıca nedeni (budur).

cihetiyle yollar, birbiri ardınca akıp gitmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış birer seyl-i huruşanı andırmaya başladı. Beyler de yerlerinden kalktılar. Hanımlara karıştılar. Her biri belki bin tanesine iptilâsından, ondan başka kimseyi sevmek ihtimali olmadığından, yolunda ölmeyi canına minnet bileceğinden, hasılı ne kadar soğuk yalan var ise cümlesinden bahisler açmaya başladılar.» **(İntibah,** s. 21).

N. Kemal, burada, erkekleri yalancılıkla suçlar. Öyle de olsa, düşüncesinde, bütün bu rezalete meydan veren kadınlar ya da örf ve âdetin bozulmasıdır. Kısacası, Mehpeyker'e ve benzerlerine Çamlıca'da gezmelerine izin verilmeseydi, Ali Bey gibi erdemli gençler, onları perişan eden kötü kadınların ellerine düşmezlerdi!

Bu sorun sadece yazıncıları kaygılandırmamıştır; tarihçi profesör E. Ziya Karal, 1867 yılında gazetelerin Ramazan ayında yayınladıkları ilânları aktarır: «... Dinî mazereti olmıyanlar, oruç tutmaya mecbur oldukları...» Aynı tarihte başka bir ilân, kadınların ramazanda neler yapmaya izinli olduklarını açıklar:

«... Namaz ve vaaz için, kadınlar, Sultan Ahmet, Lâleli ve Şehzade camilerine gidecekler ve bu camilerden başka büyük camilere gitmeyeceklerdir; namaz ve vaaz vakitlerinde mezkûr üç camide, cami hademelerinden başka erkek bulunmayacaktır. Kadınlar, yaya veya araba ile iftar için bir yerden diğer bir yere giderken, yollarında dosdoğru yürüyecekler, kalabalık yerlerde duraklamıyacaklar ve gezmiyecekler... Keza, eşya satın almak için, gerek çarşıda gerek sair mahallerde gezindikleri vakit, dükkân ve mağazaların önünde durarak istedikleri şeyleri satın alacaklardır.» **(Osmanlı Tarihi,** cilt VII, s. 282 vb.).

Görülüyor ki, «ahlâkın bozulmasına» karşı gelen sadece yazıncılar değildir, polis ve hükümet de işe karışır.

Birileri ve diğerleri kadınların kapatılmasının dayandığı İslâm geleneği ve onun erdem kavramıyla, batıdan gelen kurumların yerleştirmekte olduğu yeniliklerin ve yabancılarla

ilişkilerin kaçınılmaz özgürlük havası içinde bocalıyorlardı.

Gençleri «baştan çıkaran» sadece Çamlıca gezintileri değildi, bütün vesileler, dinsel de olsa (Ramazan vb.) buna elverişliydi... Batıya bakarak çağdaşlaşırken doğulu yaşama biçimine bağlı kalma çelişkisi, bugüne dek birçok kuşağın, Atatürk reformlarından önce ve sonra, tartışma konusudur.

Bizi ilgilendiren süreçte, Kırım Savaşı'ndan ve batı ülkelerinin imparatorluğun ekonomisine elkoymalarından sonra, Avrupalı yaşama biçiminin yavaş yavaş Osmanlı İmparatorluğuna sokulmaya başladığını ansımak faydalı olur. Bunu, öncelikle, imparatorluk bürokrasisinin varlıklı çevreleri iyi kötü benimsemişlerdir.

Gündelik yaşantıyı şartlayan eşyaların etkisi de büyük olmuştur: bu örf ve âdet ilişkilerindeki değişikliklerden önce, büyük kentlerdeki aile hücresinin havası değişir; örneğin, masaların biçimi ve kullanılması, koltuklar, çatal bıçaklar... Bunlar sinilerin, sedirlerin, kaşıkların yerini alır. Öte yandan geleneksel el kol davranışları, oturup kalkmalar etkilenir. Yeni bir dekor, yeni bir töresel iklim yaratır. Böylece yabancı dil ve yazın öğretimi kapalı Osmanlı dünyasına daha önce girememiş kavramları ve yaşayış biçimlerini getiriyordu. Bey ve paşaların yükselmeleri için bu bilgiler gerekiyordu; bunlar ister istemez yeni koşullara uyuyordu; eşleri olan bayanlar da, aynı yoldan, dış dünyaya açılan bir yaşantının bilincine varıyorlardı. Giysiler değişmişti; bu da el kol hareketlerinde yeni bir davranışı ve bunun kaçınılmaz uzantılarını gerektiriyordu. Bir sedire şalvarla bağdaş kurmakla, setre pantalonla bir koltuğa oturmak arasındaki fark önemli sonuçlar yaratmaktan geri kalmamıştır. Kadınlar batı modasını izlemekle bu iklim değişmesinin öncülerindendiler. Ama bu oluşum, ağır ve karşıtlıklı olmuştur. Ortaya çıkan ikilik, uzun süre toplumumuzu bölecektir.

N. Kemal, «Hançerli Hanım»ın eski konusunu yeni bir kurguyla ortaya çıkarmayı bu ortamda deneyecektir.

Gündelik yaşantıda geçmiş zamandan kopmamak eğilimi

(hangi noktada ve nasıl?) ortaya sorunlar getiriyor idiyse, N. Kemal'in romanındaki psikoloji ve dram açıklamalarıyla eylem kurgusundaki gelişme, batıdan esinlenmiş roman tekniği bakımından, yetersizliklerine karşın başarılmıştır denebilir; böylece halk yazını geleneklerinin kimi özelliklerine dayanarak bir kültür sürekliliği sağlamak isteği, Osmanlı okuyucusuna kültür değişiminin geçiş sürecinde yardımcı olmuştur da denebilir.

Bu kültür sürekliliği isteğini N. Kemal'in romanındaki başka bir özellikte de buluruz. Bu da kitabında Divan şiirinin kimi özelliklerine başvurmasıyla belirir.

İntibah'da 25 bölüm vardır; her birinin başına bir beyit konulmuştur. Her ne kadar M. N. Özön bu bölümleri batı romanlarındaki bölümler (chapitre) biçiminde görmüşse de (1944 baskısı), bölümler böyle bir anlayışla sıralanmamıştır.

Bir kere, bölümlerin uzunluğu değişiktir; kimisi (3. bölüm, s. 16, 17) bir buçuk sayfadan azdır. Öte yandan, Ali Beyle Mehpeyker'in ilk karşılaşmaları ve uzun «âşıkane» konuşmaları beş bölümle verilmiştir; araya giren beyitler, konuşmaların her evresinde, Ali Beyin duygu dalgalanmalarını yansıtır. Bu beş bölüm, anlatılan durum ve duyguların birleştirdiği tek bir bölüm olabilirdi. Ama başka bölümler sadece bir durum ve olayı belirtir. Her bölüm başındaki beyitler, içeriği tanımlayan ya da niteleyen bir çeşit başlık işini görür. Biçimdeki bu özelliği ve içerik birliğini sağlayan bölümleri, yazarın klasik batılı romanlarda olduğu gibi kurmayı ve kavramayı bilemediğine bağlamıyorum; çünkü burada da geleneksel hikâyelere başvurmak gerek: bu hikâyelerde düzyazıyı yer yer dizeler izler. Ama bunlarda dizeler metnin içinde yer alır, N. Kemal'inkilerde ise sadece bir çeşit şiirsel bağlantı ödevini yerine getirir ve anlatımdaki ilerleme evrelerini birbirine düşün ya da duygularla ve geleneksel bir biçimle bağlar. Kimi ünlü klasik dizelerin katkısı okuyucunun şiirsel duygularını okşayarak onu yeni türün serüvenine hazırlar, alıştırır. Böylece yazar, okuyucuya,

her sahnenin havasını, daha anlatmaya girişmeden vermiş olur.

Geleneksel teknik öğesinin yeni koşullara uygulanması da gösterir ki, bu, isteyerek kullanılmış bir geçiş mekanizmasıdır; çünkü burada, başa alınmış dizelerin işlevi, batı yazınındaki bölüm başlıklarından başka niteliktedir ve çok daha geniştir. Bu da bize, N. Kemal'in öncüsü olduğu yeni türün içinde, Türk yazınından süreklilik öğelerini aramış ve kullanmış olduğunu bir daha gösterir.

İKİNCİ BÖLÜM

KİŞİLERİN YENİ BOYUTLARI

N. Kemal, roman kişilerine Türk anlatım türünde o güne dek karşılaşılmayan boyutlar vermek istemiştir.

Geleneksel halk hikâyelerindeki kişileri somutlaştırmaya çalışmış; onları ruhsal ve toplumsal bir çerçeveyle ve çoğunu işlenmiş bir dış görünüşle ortaya koymuştur.

Bu bireyleştirme deneyleri arasında, çağ gözönünde tutulacak olursa, en önemlisi ve özgün olanı, kuşkusuz, düzyazının bir anlatım türünde ilk defa ortaya çıkan psikoloji incelemesidir. Melodrama yatkınlığına ve zorlanmış olay sıralamalarına karşın, **İntibah**'ın temel ilgisini kişilerin ruhsal serüvenleri oluşturur. N. Kemal, özellikle yapıtının ilk bölümünde, kişileri anlamaya ve tutkularının karmaşıklığının nedenlerini belirtmeye çalışır. Ali Beyin kişiliğindeki ilginçlik, duygularının ve ahlâkının açıklanmasında, incelenmesinde ve gelişiminin betimlenmesindedir.

Ali Beyin kişiliğiyle geleneksel hikâyede, hatta roman türünde **İntibah**'tan önce varolan kişiler arasında bir karşılaştırma yapmak, N. Kemal'in değerini daha iyi belirtecektir.

Hançerli Hanım'ın Hikâyesi'nde, Süleyman'ın kişiliği olmadığı, belirgin hiç bir ahlâk özelliği taşımadığı görülür; o, halk masallarının beylik kişilerindendir; yakışıklıdır, saftır; başından geçen iyi ve kötü serüvenlerin ilginç olup olma-

ması onun kişiliğine bağlı değildir; Süleyman'ın rolü olup bitenleri yaşamaktır; kendisinde edilgin bir özdevimlik (otomatizm) vardır. Hatta bu, kimi halk masal ve efsanelerinde olduğu gibi kişiyi özelleştiren bir belirginlikle de gösterilmemiştir. Saflığı kaderci bir dünya görüşüne bağlanır.

Şemseddin Sami'nin kişileriyse geleneksel «hikâye»lerinkilere oranla biraz daha işlenmişlerdir; kederleri, düşleri, istekleri vardır ve sevda heyecanlarına kapılırlar. Bununla birlikte derin bir psikoloji, bir gelişme ya da bir inceleme ile ele alınmış değildirler. Hep aynı duyguların tekdüze açıklanması sözkonusudur. Yazar kişilerini anlamaya çalışmamıştır; sadece bir izlemi açıklamıştır; burada düşünce içsel bir tartışma değil, duygusal bir yürek çarpıntısıdır.

Şemseddin Sami'nin romanındaki ruhsal durumları açıklayan parçaları aşağıda veriyoruz. İlkinde Fitnat Hanım'ın babası Ali Bey, karısını kovmuş olmaktan pişmandır (nedeni hiç bilinmeyecektir); bu duygusu açıklanır:

«Ali Bey ise, sahîden seviyor idiyse de inadı muhabbetine galip gelerek karısını kovduktan sonra, iki gün, firakından değil, inadından gözyaşı döküyordu. Üçüncü gece uyurken rüyasında gördü ki: Haremi bir bahçede, bir ağacın dibinde oturmuş ağlıyor. Ali Bey hareminin bu halini gördüğü gibi, gayetle müteessir olarak yanına gider, bakar ki haremi, sesi titreyerek, boğulurcasına içini çekerek: «Sen beni kovdun, beni istemiyorsun, artık yanıma gelme» diyerek kaçar. Kendisi o vakit: «Aman pişman oldum, affet» demek ister, fakat söz söyleyemez, arkasına gitmek ister, fakat yürüyemez. Ma'şukası ise gözünden kaybolur.

Ali Bey ıstırapla uyanır bakar ki, hava gayetle berrak ve ay onyedi onsekiz günlük olmakla ay aydınlığı pencereden odaya girmiş, oda gayetle hazin bir suret almış. Ali Bey uyandığı gibi, bir halde bulunur ki, kendisini telef etmek, mahvetmek ister. Saatine bakar: yedi imiş. Kürkünü sırtına alır, bahçeye bakan bir pencerenin yanına oturur. Bahçedeki ağaçlar, yapraklar ay aydınlığından bir suret almışlar ki, gören ne kadar şad ve gamsız, ne kadar demevî ve tesirsiz olsa, imkânı yok ki, bir hüzün ve hayrete dalarak

müteessir olmasın! Halk-ı âlem uykuda... uyanık bulunan zanneder ki tabiatın bu cilveleri mahzâ onun içindir: bütün ortalığı rakipsiz görür. Bir sükûnet, bir sükûtluk ortalığı kaplamış: gül dalları arasında saklanmış bir bülbülün ara sıra çıkardığı hazin hazin figanlarından başka, kulak bir şey işitmez.

Ali Bey, bir taraftan, gördüğü rüyanın, ve diğer taraftan erdiği bu güzel manzaranın tesiriyle, pencerenin yanına oturmuş, başını duvara dayamış, gözlerini karşısında, bahçede, rastgelen bir şeye dikmiş kımıldamaz. Ara sıra gözünden birer damla yaş akar, yanaklarından iner, yastığa düşer. Yine eli gözlerini, yanaklarını silmek için hareket etmeğe üşenir. Vicdanı, tabiatın bu hazin suretiyle birleşerek zavallıyı muaheze eder, ta'zip eder. Kabahat kendisinde olduğunu ve karısının hiç bir kabahatı olmadığını anlar. O kadar sevdiği karısından ayrıldığına ve onun dahi o kadar hakaretle gönlünü kırdığına müteessir olur, pişman olur, kendi hiddetine lânet okur. Kendi kendine der: «Ah! ayağına düşsem, affını rica etsem, haltettiğimi söylesem, affetmezse, evvelki muhabbetimize dönmezse kendimi telef etmek istediğimi bildirsem. Oh! elbette affeder, benim kusuruma bakmaz, yine gelir. Ah onun gönlü!... o nazik gönül çabuk müteessir olur. Benim bu halde durmama kaail olmaz. Ah! bilse benim bu halde bulunduğumu, benim böyle ağladığımı!

İşte, Ali Bey bu türlü düşünerek, içini çekerek, hiçbir a'zâsını kımıldatmaksızın durur. Tabiatın manzarası ile değişmeye başlar. Yıldızlar yağı kalmamış ve yahut fitili tükenmiş kandiller gibi yavaş yavaş gözden kaybolurlar, ayın tesiri gittikçe azalır. Görünen tepelerin, ev damlarının birer tarafı kızarmağa, kuşlar daldan dala uçarak ve birbirleriyle oynayarak dolaşmağa ve bir ağızdan olarak ince seslerle ötmeğe başlarlar. Nihayet, tabiatın gösterdiği her yüz, Ali Beye başka bir türlü tesir eder.» **(Taaşuk-ı Talât ve Fitnat,** Ankara, 1964, s. 53, 54).

Bu parçada hemen göze çarpan, duyguların belirtilişindeki romantik niteliktir. Şunu da söylemek gerekir ki, Şem-

seddin Sami, Türk düzyazarları arasında, ruhsal durumla dış çerçeve, doğayla öznellik arasında ilişkiler kuranların ve bunu romanda kullananların başında gelir.

Doğa betimlemesi, anlatım türünde zaten bir yeniliktir. Ruhsal durumların açıklanmasını çerçevelemesi ise Türk yazınında N. Kemal'in de kullanacağı bir yöntemdir.

Bununla birlikte, bir çeşit güzelliği olan yukarıdaki betimleme, temelli nitelikte bir duyguyu çerçevelemez. Söz konusu olan nedir? Kızgın bir gününde, Ali Bey karısını kovmuştur: «Ali Bey bir gün bir maddeden dolayı, karısına darıldı. Kendisi o kadar gazûp ve titiz idi ki cüz'i bir sebepten darılır ve dargınlığı bir haftadan ziyade sürerdi. Darıldığı gibi, karısını boşardı...» **(Taaşuk-i Talât...** s. 52). Ruhsal durumu us dışı ve gizsel bir olayla belirtilecektir: halk masal ve hikâyelerinde geçerli olan düş teması. Sonra uyanınca pişmanlık işkencelerine kapılır, pencerenin önünde suçunu düşünerek ağlar.

Bu kendi kendine söylenmenin cılız duygusallıklı ve biraz çocuksu *şiiri, Ali* Beyin anlaşılmaz davranışına uygundur ve yazarın buluş yetersizliğini, özellikle kişisinin duygularını incelemekteki yeteneksizliğini gösterir.

Burada metafizik (doğaötesi) bir umutsuzluk da yoktur, derin romantik duygular ya da ruhsal durumu imparatorluk sonu bireyini niteleyen sosyal bir tipi betimleme isteği de... Bununla birlikte, Ş. Sami ilk kez sevdalı ruhsal durumlara yerli bir renk katmış, duygusal olgunun kimi çizgilerini yetenekle gözleyip anlatım türünde kullanmıştır.

İşte Fitnat'ın penceresinden Talât'ı görmesini anlatan parça:

«İptidâdan beri süt limanlık olan bahr-ı efkârından bir telaş dalgasıdır peyda oldu. Gönlü gergefte işlemek pek istemiyor, pencerede oturmasını istiyor. Yarım saat kadar cumbada oturur, gördüğü adama benzer birini bir daha görmek ister. Fakat yağma yok, dönmez. Anlar ki o «bir» imiş başkasından ümidi keser de onun tekrar geçmesini arzu eder. Lâkin, onun da böyle çabuk dönmesini ümid etmez. Yine gergefin yanına çekilir, ama yarım saatta bir, kalkıp pence-

reden sokağa bakar, bakar ama bir şey görmez. Yalnız saat onda bir defa kalkıp baktığı gibi, gördü ki, sabah gördüğü çocuk dönmüş ve evinin hizasından geçmiş, ancak arka tarafından biraz görebilir.» **(Taaşuk-i Talât ve Fitnat,** s. 32, 33).

. . . . . .

«İşte bu vak'a Fitnat Hanımın tabiatına bir tebeddül getirdi: gergeften, dikişten biraz soğur, öyle daima işlemekle vakit geçirmekten çok hoşlanmayıp bâzan da bir köşeye çekilip, tenhâ düşünür. Zihninde bir meşguliyet, bir keder olduğu yüzünden belli olur. Sokağa bakmaktan hoşlanır.» **(a. g.y.,** s. 33).

Bu gözlemlerdeki züğürtlük ve tekdüzeliğin değeri ne olursa olsun, Türk düzyazısına insanoğlunun yeni bir boyutunu, iç yaşantısınınkini açıklayan yolu belirtir.

Geleneksel «hikâye»de, ruhsal ya da duygusal durumları açıklamak gerektiği zaman, beylik nitelikte klasik şiir dizeleri ya da benzetilmişleri metne karışır ve heyecanın ([43]) açıklanmasında şiirsel bir katkı sağlar.

Düzyazıdan şiire geçiş, anlatıcının lirik düzyazıyı kullanmaktaki çekingenliğini belirtir; kimi zaman ruhsal durumlar alanına yönelme yürekliliği gösterildiğinde, bu bölümlerin anlatımı kısa kesilir, şemalaştırılır. Örneğin **«Hançerli Hanım'ın Hikâyesi»**nde, Süleyman'ın işini, ailesini bırakıp tutkun olduğu köleyi bulmak umuduyla, dostu Hançerli Hanımın evine gidiş sahnesi:

«Bedestenin kapusundan çıktığı gibi sevincinden kâhce kahkaferma ve kâhce serşek-i efşan olarak sıçramağa başlayıp...» **(Hançerli Hanım Hikâyesi,** s. 41).

Dostu bayanın sabırsızlığı şöyle anlatılır:

«Hanım efendi ise acaba kayıkla mı yoksa karadan mı gelir deyu kendisi bir Leylâ şehvet ferma-yı cihan iken mecnuna ([44]) dönüp konağın bir tarafından bir tarafına durmaz dinlenmez gezinir ve pencereleri tırmalar ve bu şarkı ile zemzeme pirâ olurdu.» **(a.g.y.,** s. 41).

Başka bir çeşit halk hikâyelerinde, beylik, basmakalıp deyimlerin yanı sıra sade olduğu gibi çok hoş bir üslupla belirlenmiş özgün ve canlı deyimler kullanılmıştır. Ruhsal

durumlar çok özlü imgelerle betimlenmiştir ve bu imgelerin büyük bir açıklama gücü vardır; işte «Gül ile Ali Şir»de bir sevda çilesi imgesi:

O geceyi düşünmekle geçirdi, uyuyamadı, sanki nerede aç bit, kuduz pire varsa Ali Şir'e üşüştü.» (15)

Ş. Sami'den sonraki Türk romanı öncülerinden A. Mithat Efendi de kişilerine ruhsal bir boyut kazandırma çabası göstermiş ve onların sadece dış görünüş ve yaşantılarını anlatmakla yetinmemiştir.

Felâtun Beyle Rakım Efendi adlı romanında iki tipi karşılaştırır. Birincisi batı hayranıdır; Türk toplumunun değişim sürecinde bulunduğu bir sırada Avrupa modasını, yaşayış biçimlerini, törelerini izler. Bütün alanlarda yapılan reformlar, yaşayış biçimlerinde de yankılanmaktan geri kalmaz ve işte Felâtun Bey, bu yüzeysel batılaşmanın karikatürleşmiş bir tipidir. Ruhsal yönden ele alacak olursak bu kişinin iç yaşantısı olmadığını görürüz; onun sadece gülünç, kısaca açıklanmış, abartılmış aksaklıklarını biliriz; buna karşın Rakım Efendi de erdemleri abartılmış bir tiptir. Dengelidir, bilgedir, ölçülüdür ve bunlar bize örnek olacak olay ve davranışlarla anlatılmıştır. Esirine karşı beslediği koruyucu, sonradan sevdaya dönüşecek olan içten duyguları da, durumlarla, sahnelerle ve kendi kendine konuşmalarla anlatılır. Bu yeteneklerin birikimi, Rakım Efendiye eşsiz, sıradan çıkan, efsane ve masallardaki kişilere yakın bir özellik veriyorsa da, N. Kemal'in romanından az önce yayımlanan bu yapıtta, A. Mithat Efendi, Ş. Sami gibi sadece duygusal bir lirizmle yetinmeyerek kişilerin iç dünyasına bir yenilik katmıştır.

Rakım Efendinin esiri Canân'la konuştuktan sonraki ruhsal durumunu açıklayan bir parçayı aşağıda veriyorum: Rakım'la Canân birbirlerini severler ama Rakım, dürüstlük çabasıyle kıza el sürmez. Oysa geleneksel, hatta dinsel törelere göre, bu onun hakkıdır; aşağıdaki parça, sevgililer birbirlerine duygularını açıkladıktan sonra gelir:

«Ey! Rakım o geceyi nasıl geçirdi?

İşte burası câ-yı mülahazadır. Gâh yarım saat kadar çılgıncasına istiğraktan sonra fırlayıp «acaib, bana kim mâni olabilir? Malım olması lâzım değil. İşte kız benim hemşirem olmasını kabul etmeyip...» diye bir azm-i müştakaneye düşer idiyse de bu hal ü tavr üzerinde iken dahi, kendisini başka bir istiğraka kaptırarak «hayır teenni lâzım, teenni, acele ne? İşte yanımda yatıyor, ne vakit olsa benim değil mi? Acele işin nedameti sonra ta'mir kabul etmeyecek kadar büyüktür» diye bir ye's-i garip ile yatağına girdi. İşte bu hâl-i ıstırap içinde âdetâ sabahı buldu.»

(A. Mithat, **«Felâtun Beyle Rakım Efendi»** Latin harfleriyle basılmış, tarihsiz, s. 94, 95).

Burada A. Mithat duyguları lirik bir biçimde belirtmekle yetinmez, kişisinin ruhsal ve ahlâksal yönden iç eleştirisini yapar; ruhsal bir inceleme deneyinin başlangıcıdır bu.

Ş. Sami'yle A. Mithat'ın kişileriyle N. Kemal'inkinin arasındaki fark, N. Kemal'in kendi kişilerini tanıtırken, derinlemesine bir ruhsal gelişmeyi denemiş ve böylece kendinden önce gelenlerin yenilik çabalarına karşın bir türlü kurtulamadıkları tek boyutlu örnek tiplerin ötesine geçmeye çalışmış olmasındadır.

İntibah, Türkiye'de ilk inceleme romanıdır. Çok şaşırtıcı olmakla birlikte, duyguların etkinliği üzerine düşünme, Türk yazın yapıtlarında uzun süre görülmemiştir denilebilir; bu, ancak şiirsel kısaltmaların bileşimli ve süslü biçimlerinde vardır. Örneğin:

«Bende yok sabr-u sükûn sende vefadan zerre
İki yoktan ne çıkar fikredelim bir kerre»

(A. S. Levent, **«Divan Edebiyatı»,** İstanbul, 1943, ikinci baskı, s. 563).

A. H. Tanpınar, İslâm yazınında ruhsal incelemenin neden eksik olduğunu açıklamak istemiştir:

«Müslüman edebiyatlarının orta çağ hikâyesinden romana geçmeyişi bahsinde (...) bir yığın sebeple karşılaşırız. (...) Ayrıca psikolojik tecessüsün yokluğunu da söyleyebili-

riz. Dinde, günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima meneder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin ortodoks kilisesindeki alenî itiraf müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz.

Bununla beraber eskilerde hiç psikoloji bulunmadığını iddia etmiyoruz. Bu kadar büyük bir medeniyet tecrübesi insana sonuna kadar yabancı kalamazdı. Eski şairlerimizin aşk için, insan tabiatı için yazdıkları şeyler kendi kalplerini ve hayatlarını nasıl iyiden iyiye yokladıklarını gösterir. Fakat şiirin şekli ve teksif nizamı bu dikkatlerin derinleşmesine manî olur.» **(XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** 1956, 2. baskı, s. XLV).

Bu açıklamayı şöyle tamamlamak gerekir kanısındayım: ruhsal durumlara ilgisizlik, insanoğlunun, kuralları din ve merkeziyetçi hükümdarın tanımladığı ve geleneksel bir yaşayış biçiminin koşullandırdığı, ortaklaşa bir yaşam sistemine bağlı kalmış olmasındandır. (bk. Önsöz.) Çok güçlü teokratik bir sistemin uygulandığı bu sosyal ve zihinsel cendere bireysel bilinçlenmeyi dondurmuştur; birey, yüzyıllar boyunca kendi varoluşundan habersiz kalmıştır, kendisi üzerine düşünmesi önlenmiştir. Sadece sultanın malı olan toprakların ve imparator mülkünün tek elden yönetimi (bilindiği gibi, sultan bunları geçici olarak işletmek üzere başkalarına verirdi) ve köylüden kapıkuluna kadar giden merkezî yönetime çeşitli düzeylerde bağlılıklar, ruhsal alanda da kendini gösteriyordu.

Batı tipi feodalizmin ve uzun bir süre burjuva mülkünün yokluğu, bireysel duyarlığın gelişmesini büsbütün etkilememişse bile, dile gelmesinin kimi biçimlerini engellemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik-siyasal sarsıntısına ve XIX. yüzyılda iyiden iyiye çözülmesine kadar bireyin bilinçlenmesiyle varoluşunu ve kaderini araştırma isteği yok gibidir. Böylece gerekmiş olan bu süreçten sonra ise insanoğlu üzerine ussal bilgi, öteki insanlarla ve çevreyle ilişki-

ler daha kurgulu ve incelenmiş biçimlerde açıklanmaya başlar.

Dinsel ve siyasal yetke kutlamasının içine kapanmış kafaların bilgisi dışında kalan içe bakış ve duyguların incelenmesi yöntemini N. Kemal **İntibah**'ta uygulamaya çalışmakla yeni bir araştırma yolunu açmış oluyordu; böylece, insanoğlunun iç yaşantısını anlamaya yönelik buluşlar yeni boyutlar ortaya çıkarmış olacaktı.

Ali Bey

Ali Bey, tutkusal çilelerini çekerken kendi kendini gözler ve somut olarak varlığının bilincine varır; eğilimleri, eğitim ve çevresinden aldığı genel düşüncelerle karşılaştırılır. N. Kemal'in kişilerinin sorunları artık sadece eylem sorunları değildir, duygusal sorunlardır da. Bir yaşamın serüveni böylece bir yüreğin serüveni olur. Bir sevdanın doğuşu korkular, anlaşmazlıklar, sevinçler, umutlar, göze alınan ve tutkuya dönüşen belâlar, Ali Beyin ilişkisini koparması, romanın başkişisini heyecandan mutluluğa, sonra coşkunluğa, bunalıma ve büyük acılardan düşkünlüğe sürükleyen olaylar birikimini oluşturur. Ali Bey bütün yıkık umutlarıyla yoksulluğa yuvarlanır, acı ve yaşam onun için artık geçmiş sakıncasızlıklarının bir cezasından başka şey değildir. Ali Beyin tutkusal yaratılışı, ruhsal gelişimi içinde, duygularının dalgalanmalarıyle, mantıklı bir ilerlemeyi saptama kaygısıyle incelenmiştir.

İntibah'ın önsözünde N. Kemal bize, kişileri yaratırken yenilik getirmek gerektiğini açıklar:

«Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır. O da muhatabını islah etmek veya eğlendirmek için münasebetli, akla ağıza ne gelirse söylemek tarz-ı kudemapesendanesini terk ile tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmaktır.» **(İntibah,** Önsöz s. 6, Akba, Ankara, 1961).

Romanın başında, N. Kemal, konunun ilginç yönünün kişilerin yaratılışlarına göre gelişmesi olduğunu bildirir. Romanın düğümlendiği çevreyi betimledikten sonra yazar baş

kişinin yaratılışını açıklar. Bu bölümün başına konmuş olan belirtici nitelikteki dizeler bile Ali Beyin tutkusal dramını özetler, altını çizer ve hazırlar:

«Geldi sabah-ı ruz-i civaniye infilâk
Eyyam-i fitne erdi belâlar mübarekî»(*).
(İntibah, s. 16).

Bir buçuk sayfalık bu kısa bölümde Ali Beyin tutkusal bir yaratılışı ve ödün vermez bir kişiliği olduğunu öğreniriz.

Önce gelen ilkyaz betimlemesi, baş kişinin coşkun gençliğini çerçeveler ve doğanın kaynaşması tutkusal dramın dip dekoru yerine geçer. Ondan sonra, bölüm bölüm, tutarlı bir bütünü oluşturan ayrıntılarla, bir içe bakış yöntemi izlenerek, Ali Beyin tutkusunun evreleri ve gelişimi anlatılır.

Aşağıdaki parçayı Ş. Sami ve A. Mithat'ın daha önce verilen parçalarıyla karşılaştıracak olursak, N. Kemal'inkinde bulunup ötekilerde bulunmayan işlenmiş bir kurgunun var olduğunu göreceğiz:

«Gece bir fikr-i sevdazede gibi hem mağmum hem zulmanî idi. Yıldızlar zalam-i şübühat arasına düşen barika-i hakikat gibi parça parça bulutlar arasından kâh görünür, kâh görünmezdi. Karanlık içinde ve seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların şeklini dehşetnumununa bakıldıkça bahçe bir takım hayalet-i haile ile dolmuş zannolunurdu. Göz önünde bir şekl-i garip ile tecessüm eden zulmet nur-i nazara mâni olmakla İstanbul ufkunu ihata eden kara dağları, laciverdî dağları andırırdı. Akşamdan sonra her illet tabiî tezayüd eder. Sevda ise devası gayet müşkül illet olarak Ali Beyin sevdası meyusiyet beliyesiyle bir kat daha kuvvet bulmuş ve yeisi de daha yeni başlamış olmak cihetiyle en ziyade tesirini gösterecek bir zamana tesadüf etmişti. İşte bu iki kuvve-i galibeye bir de tenhalığın vahşeti mun-

(*) Gençlik gününün sabahı açıldı. Artık kargaşalık günleri başladı, belâlar uğurlu olsun.

zam olunca çocuğun tabiî vücuduna bir ağırlık, kanına bir durgunluk, kalbine bir kasvet, nefesine bir darlık, kendini toplamak için ettiği iktamata bir imkânsızlık çöktü. Gûya ki zulmet abaâd-ı âlemin her tarafını kâbuslar kaplıyarak muttasıl üzerine hücum ederler dururlar idi. Mehpeyker'in hayali ise melek kıyafetine girmiş bir şeytan gibi vicdanına tasalluttan bir zaman hâli kalmadı.

Biçare Çamlıca'daki sükûnetinin iadesini o yolda bir kaç senelik ömrüne fedâ edebilecek kadar hahişle arzu ederdi.

Heyhat!.. kendini teskin etmek şöyle dursun temenna-yi sükûnet gailesi dahi kalbinin heyecanına bir kat daha şiddet vermekten başka bir tesir hasıl etmedi. Hissiyatının teşrihi ile uğraşa uğraşa tamamiyle yakin hâsıl eyledi ki yüreğindeki ceriha-i muhabbet öyle fikrini tahvil azminde israr ile tedâvi kabul etmiyecek derecelerde derin açılmış! Dilrubanın muhabbete değil bir nigah-i şefkate bile lâyik olmadığı indinde tahakkuk etmiş iken gene her halini affedecek ve yoluna canını ve belki nâmusunu fedâ etmekten çekinmeyecek kadar seviyor! (*).

(*) Gece, karasevdalıların düşüncesi gibi gamlı ve karanlıktı. Yıldızlar, şüphenin karanlığına düşen gerçeğin ışıkları gibi, parça parça bulutların arasından kâh görünür kâh görünmezdi. Karanlık içinde ve seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların korkunç biçimine bakıldıkça bahçe birtakım korkunç görüntülerle dolmuş sanılırdı. Göz önünde garip bir biçim alan karanlık, bakışı sınırlıyarak, İstanbul'u saran kara, lacivert dağlara benzerdi. Sevda ise, ilâcı çok zor bir hastalık olduğu için Ali Beyin sevdası kederin etkisiyle bir kat daha güç bulmuş ve üzüntüsü de daha yeni başlamış olduğu için en ziyade etkisini gösterecek bir zamana rastlamıştı. İşte bu iki ezici güce bir de yalnızlığın ürküntüsü de katılınca, çocuğun doğal olarak bedenine bir ağırlık, kanına bir durgunluk, kalbine bir karaltı, nefesine bir darlık, kendini toplamak için ettiği çabaya bir olanaksızlık çöktü. Sanki karanlık âlemin her tarafını karabasanlar kaplamış ve durmadan üzerine yürüyorlardı. Mehpeyker'in görüntüsü ise melek kıyafetine girmiş bir şeytan gibi bilincine saldırmaktan geri kalmıyordu.

Zavallı, Çamlıca'daki sükûneti yeniden bulabilmek için birkaç senelik yaşantısını feda etmeği isterdi.

Dünyada kendi haline muvafık gelebilecek ne kadar vahşi tasavvurat, ne kadar hülyalar var ise hepsine imale-i efkâr etmekten kendini alamadı. Kâh iffetsizliğiyle beraber kendi ile ülfet hasıl etmeğe cesaret eylediği ve bâhusus visalini kendi için muhafaza etmediği için Mehpeyker'i, kâh hayalinde tekvin ettiği yeni bahtiyarlığı iğtisap eylediklerinden dolayı kızla hembezm olanları, kâh Mehpeykersiz hayatta bir lezzet tasavvur edememek cihetiyle nefsini îdam etmeyi kurar ve tasavvurlarının kimini imkânsız, kimini faydasız gördüğünden zihninde hiç bir şeye karar veremezdi. Beynine, sinirlerine, kanına, kalbine ârız olan ıstıraptan dolayı vücudu kâh buz gibi kesilir, tiril tiril titrer, kâh ateşler içinde kalır, baştan ayağa terler dökerdi. İmale-i zaman için biraz uykuya yatınca dalar dalmaz bin türlü korkulu rüyalar içinde kalarak kemal-i dehşetle uyanır ve uyanınca uykudaki meriiyat-ı hailesi hayalât şekline temessül ederek karşısına dikilmiş gibi görünürdü.

Kendi sevdaya bir hayli zamandan beri alışmış ve âlamında dahi bir türlü lezzet bulmaya başlamış idi. Fakat ye's-i istirkâp hiç alışmadığı infialâttan olarak bunlara lezzet alacak bir cihet dahi göremediğinden o iki hiss-i elîm ile itilâfa bir türlü imkân tasavvur edemezdi.

Bu belliyet-i tâkatgüdaz yalnız o geceye münhasir kalmadı. Odasına ne vakit çekilse tasavvurat-ı vahşiyane ve infialat-ı dilşikâfanesi bir tavr-ı diğerle ve mamafih daha şiddetli bir halde teceddüt ederdi.

Efkâr ve âmalinde bu suretle zuhur eden tegayyür-i külli kendini irat-i ıstırap ile mümteziç bir tereddüd-i se-

---

Heyhat!... Kendisini yatıştırmak şöyle dursun, sükûnet istemek düşüncesi bile yüreğinin heyecanını bir kat daha artırıyordu. Duygularının incelemesi ile uğraşa uğraşa iyice anladı ki yüreğindeki sevda yarası, düşüncesini değiştirmek çabasıyla iyileşmiyecek kadar derin açılmış. O gönül kapan kadının sevilmeye değil, sevecenlikli bir bakışa bile lâyık olmadığını şimdi çok iyi bildiği halde, her halini affedecek ve yoluna canını ve belki namusunu feda etmekten çekinmeyecek kadar seviyor!

ri'ül-inkılap içinde bırakmakla ilel-i ruhaniyesinin âsarı sîmasına in'ikâs ederek gecelerce imtidat eden uykusuzluğun bahşettiği zaaf ve sükûn dahi o reng-i haili bir kat daha soldurduğundan ve ekseri zamanları hatta göz kapaklarını bile oynatamıyacak derecelerde bir beht içinde geçtiğinden kıyafetine bakılsa kıyam halinde kalmış bir meyyit zannolunurdu» (*). (**İntibah,** s. 55, 56, 57).

Bu parça, N. Kemal'in içe bakış ve ruhsal inceleme yöntemlerinin bütün niteliklerini bir araya getirir.

(*) Dünyada kendi durumuna uygun gelebilecek ne kadar vahşi tasavvurlar, ne kadar kara hülyalar var ise hepsini aklından geçirmekten kendini alamadı. Kâh kötü bir kadın olduğu halde kendisiyle ilişki kurmak cesaretini gösterdiği için ve özellikle namusunu sadece ona saklamadığından Mehpeyker'i, kâh, hayalindeki mutluluğu kızla paylaştıkları için kıskandıklarını, kâh Mehpeyker'siz yaşantıda bir tad bulamıyacağı için kendini öldürmeyi kurar ve tasavvurlarının kimini olanaksız, kimini faydasız gördüğünden düşüncesinde hiç bir şeye karar veremezdi. Beynine, sinirlerine, kanına, kalbine arız olan acıdan dolayı bedeni kâh buz gibi kesilirdi, tiril tiril titrer, kâh ateşler içinde kalır, baştan ayağa terler dökerdi. Vakit öldürmek için biraz uykuya yatınca dalar dalmaz bin türlü korkulu rüyalar içinde kalarak korkuyla uyanır ve uyanınca uykudaki korkunç görüntüler canlanıp karşısına dikilmiş gibi olurdu.

Kendi sevdaya bir hayli zamandan beri alışmış ve üzüntüsünde bile bir çeşit tad bulmaya başlamıştı. Ama kıskançlık üzüntüleri hiç alışmadığı tutkulardan olduğu için, bunlarda hiç bir tad alacak yön bulmadığından bu iki acıklı duyguyu bağdaştıramıyordu.

Bu dayanılmaz acılar yalnız o geceye özgü değildi. Odasına ne vakit çekilse, amansız düşünceleri ve yüreğini parçalayan kırgınlığı başka bir biçimde, ama daha güçlü bir halde yenileniyordu.

Düşüncelerinde ve isteklerinde meydana gelen tüm değişiklik, onu, hep değişen acı bir kararsızlık içinde bırakıyordu, ruhundaki çöküntüler yüzünde yansıyordu ve gecelerce süren uykusuzlukların verdiği güçsüzlük ve hareketsizlik, yüzünün solukluğunu bir kat daha artırıyordu; ve çoğu zamanlar göz kapaklarını bile oynatamayacak derecelerde bir bitkinlik içinde geçtiğindèn durumuna bakılsa ayakta kalmış bir ölü sanılırdı.

Dış çevre

Kişisinin ruhsal durum betimlemelerinin aşağı yukarı hepsinde N. Kemal, içinde bulunduğu çevreyi de betimler. Gerilim ya da bunalım anları için geceyi seçer. Ali Beyin ilk sevda kaygısı gecesi için şöyle yazar:

«Vaktaki uyku zamanı gelip de Bey kendi odasında tenha kalınca (...) Bilmem gecenin haline hiç dikkat buyurulmuş mudur? Bir kerre yeryüzüne o karanlık çöker, bir kerre odanın kapısı, penceresi kapanır da tenhalığın vahşeti fikre, kalbe istilâ eder mi? Dünya ile ademin hiç farkı kalmaz.»

(**İntibah**, s. 28).

Ali Beyin her nöbetinde tekrarlanan gece yalnızlığının bunalımı üzerine düşünceler, kişinin romantik yönünü yansıtır denebilir ama, özellikle, yazarın mantıklı bir yöntemle içe bakışı uygulama kaygısını belirtir: hiçliğin karşısında birey kendi kendisiyle başbaşa bırakılmıştır.

Başka parçalarda yapmacıklığa kaçan, şiirsel özellikte bir romantizm, N. Kemal'in ruhsal araştırmalarının niteliklerindendir; kişisini, iç durumunu yansıtan beylik bir çerçeve içine yerleştirir. Aşağıdaki parça, Ali Beyin sevgilisinin evine ilk gelişini anlatır:

«Âkıbet saat-i intizar Boğaziçi'nin râkit suları kadar ağır ağır güzar etmekle Bey önüne tesadüf eden bir piyadeye binerek mev'id-i mülâkata doğru azimet eyledi.

Kendi kayığa girdiği sırada mehtap dahi ufuktan zuhur etmiş idi. Tarih cümadiyel'ulânın (*) on yedisine tesadüf etmekle kamerin tenakusa başlamış olan cirm-i mer'isi perişan saçlarının gölgesi cemaline aksetmiş beyzî çehreli bir güzele benzerdi. Deryaya in'itaf eden ziyası ise o küçük küçük dalgalar üzerinde çırpındıkça bir nuranî cemalin hava-i muhabbetle heyecan halinde bulunan bir kalb-i sâfa düşen aks-i hayalini (sevdanın heyecanı ile titreyen saf bir yüreğin üzerinde yansımasını) andırırdı. (...) Ali Bey şule-i şem' içine (mum içine) atılmış pervane gibi sûz ü güdaz-i sevda

(*) **Cumad-el-ulâ**, arabî ayların beşincisi.

(sevdanın alevi) ile nurlar (ışıklar) içinde yüzerek az vakit içinde iskeleye yanaştı.» (**İntibah**, s. 66).

Ali Beyin sevgilisiyle bülbül ötüşlerini dinleyerek bahçede gezişinin betimlenmesi ilkel bir romantizm niteliği taşır, aynı zamanda Divan ozanlarının yapmacıklıklarından da uzak değildir.

Geleneksel İslâm öğretisinde evrensel doğa ile insanoğlunun yaratılışı doğrudan doğruya ilişkilidir: İnsanı dört öğe oluşturur; duyguları, doğal olarak, evrendoğaya, mevsimlere, aylara, günlere bağlıdır. XVIII. yüzyıl sonu kuramcılarından olan İsmail Hakkı, **Şerh-ül Usul-i Aşere**'sinde şöyle yazar:

«Mâlum ola ki insan, anâsır-ı erbaadan tahmir olunmuştur ki tür âb ü mâ ü hevâ vü nârdır. Ve bu çâr anasırdan dahi dört tabiat hudus etmiştir ki hararet-ü bürudet-ü rutubet-ü yubusettir. Ve bu çâr tabiattan dört halt vücuda gelmiştir ki dem ü balgam ü sevda vü safradır.

Ve tabiat dedikleri mizaçtır ki, çâr tabiatın imtizacından hâsıl olmuş mâye-i insanîdir» (*). (A. S. Levent, **Divan Edebiyatı**, s. 416).

İnsan ve duyguları üzerine bu çeşit açıklamalara ilm-i simya, kehanet, tasavvuf kitaplarında ve bilgece yazılmış şiirlerde rastlanır; N. Kemal'de başkişinin duyguları doğanın şu ya da bu anlarıyla rastlaşıyorsa, bu, sadece doğa ile insan ilişkilerini kutsallıktan kurtaran açıklamayı anlatma kaygısındandır.

Kısacası, Ali Beyin duygularıyla çevresi arasındaki çift yönlü ilişki, batılı romantik ve doğulu lirik özellikler taşır.

Duyguların Kuramsal İncelemesi

N. Kemal, Ali Beyin duygusal bunalımlarındaki çeşit-

(*) Bilinsin ki, insan dört öğeden oluşmuştur: toprak, su, hava, ateş. Ve bu dört öğeden sıcaklık, soğuk, rutubet ve kuraklık çıkmıştır ve bu dördünden de, nefes, yangı, balgam ve safra çıkmıştır. Tabiat dedikleri bu dört öğenin karmasından insan mayası oluşmuştur.

li öğeleri açıklamadan önce, yukarda gördüğümüz parçada genel bir psikoloji kuralını belirtir: «... Sevda ise devası gayet müşkil illet olarak...» Romanın bütün evrelerinde N. Kemal, hikâyesine evrensellik kazandırmak isteğiyle, birtakım genel kuralları açıklar. Açıklamaları onları somutlaştıran olaylar izler ve bunlar ayrıntılı ruh durumlarının çeşitli yönlerini yansıtır, ancak, hiç bir zaman açıklanmış olan genel kuralların sınırını aşmaz. Aşağıdaki sözler bu çeşittendir:

«Teesürat-ı şedideye gene teesürat-ı şedide ile galebe olunur. Mehpeyker ise bu dakikayı lâyikiyle bilirdi» (*). (**İntibah**, s. 37).

«Garip haldir ki, insan ne kadar genç, ne kadar tecrübesiz, ne kadar mahcup olursa olsun kendine mahsus bir sır, bir teşebbüs peyda ettiği gibi derhal çocukluktan reculiyete (ergenliğe) intikal eder (geçer), nefsinde (benliğinde) hemen her şey için bir kifayet (yeterlilik), bir iktidar (güç) görür, her işe karışmak ister, her bir tavra (davranışa) dökülmekten içtinab etmez (geri kalmaz). Bu kaide-i külliye netayicinden (bu genel kural sonucundan) olarak Ali Bey de...» **(A.g.e., s. 45).**

«Vakıâ bu hal inanılmayacak derecelerde ağrep (garip) görünür, fakat herkes nefsine müracaat ederse o tastiki müşkül (onaylanması zor) görünen gafletin inkârı nâkabil (olanaksız) bir hakikat olduğunu itirâfa mecbur olur. İşte Ali Bey...» **(A.g.e., s. 54).**

«Kadınlara göre en cangüzar (acındırıcı) muamele bir rakibin rüçhanı (üstünlüğü) kuvvetiyle mağlup olmaktır. İsmetsiz (erdemsiz) bir muhabbet (sevgi) ne zaman kat'ına (kesilmeye) kalkışılırsa şefkatsiz bir gayze (kine) tahavvül etmek (dönüşmesi) tabiîdir» **(A.g.e., s. 105).**

Klasik insanoğlu davranışını tanımlamaya yönelik bu düşünceler ile ruhsal durumları bireyleştirmek amacıylakişileri çevreleriyle anlatan romantik yöntem arasında bir

(*) Büyük üzüntüler gene büyük üzüntülerle yenilir, Mehpeyker ise bu inceliği gerektiği gibi bilirdi.

çelişki vardır. Ama gerçekte, N. Kemal'in romantik çevreleri, Türk yazınında yeni olan bir insan tipini belirtmek için kullanılmıştır. Yoksa, N. Kemal'in başkişilerinde, elbette ki batı romantik başkişilerinde gördüğümüz bunalım çeşidini, ruhsal belirsizliği, giz sonsuzluğunu, evreni anlama kaygılarını bulamayız. N. Kemal'in asıl amacı olayların, ussallık isteğiyle, kendi mantığına uygun olarak açıklanmasıdır. Örneğin, yukarda belirtilen gecenin ve yalnızlığın getirdiği bunalım, yokluğun neredeyse elle tutulur bilinci, yazarın incelemesinde, gerçek dünyayla ilişkilerin kopması ile belirtilmiştir. Ama daha öteye gitmez, yazarın kişisi kendi kendisiyle başbaşa kalmıştır, batı romantik kişileri gibi yokluğun karşısında üstün bir düşünceye dalmaz.

XIX. yüzyılın Türk yazarı, romantik ve klasik dünya görüşü arasındaki ayrılığı önemsemez, daha doğrusu bu ayrılık onun için yoktur. İnsanoğlunun genel davranışını ve bireyin doğayla ilişkilerinde kendisini arayışını bulup iki kavramı birden kabullenmiştir. Tüm bir başarı olmayan bu deney, evreleri aşma isteğinin ya da zorunluğunun bir sonucudur. Yazarımız, insan kaderi üzerine batıda yüzyıllar boyunca yapılmış araştırmaların yavaş yavaş oluşturduğu sonuçlardan toptan yararlanmaya çalışmıştır.

Duygu Betimlemelerinde Kurgu ve Gelişme

N. Kemal, iç yaşantıyı okuyucuya ussal bir mekanizma ile açıklar. Ali Beyin duygularının incelendiği yukarıdaki parçanın bölümleri gözönünde tutulacak olursa, tutkusal kıskançlık nöbetini ve kesin bir umutsuzluğa götüren şaşkınlığı betimleyen iç durumun kurgulu gelişmelerle belirtilen bir açıklaması vardır.

Bu parçadaki gelişme şöyle özetlenebilir:

a) Ali Beyin, çaresiz tutkusunun yoğunluğunu anlaması.

b) Aklına gelen çareler (cinayet ya da intihar) arasında seçme yapma zorluğu.

c) Kararsızlık sonucu çekilen acı (çözümlerin olanaksızlığı ya da faydasızlığı).

d) Umutsuz sevdasının acısına boyun eğmesi.

N. Kemal'in, ayrıntılı ve kimi kez karmaşık duyguları incelerken bu kurgulu ve incelemeli içebakış yöntemini kullanması, ona roman kişileri yaratıcısı olarak önemli bir yer sağlar.

Benliklerin Değişmesi

Ali Beyin kişiliğinin değişmesi de bir yeniliktir.

Yazar, -evreleri yukarıda özetlenmiş olan- tam bir değişiklik getirir başkişisinin benliğine:

«Ali Bey ise ne evvel gördüğü gibi etvar-ı mâsumaneye (masum davranışlara) inanır bir çocuk, ne ayrıldığı zaman tesadüf ettiği gibi kıskançlık hareketiyle serapâ (baştan başa) şule-i tehevvür (kızgınlık alevi) kesilmiş bir âşık ne de şimdi umduğu gibi bir gecelik eğlencesi için her türlü hissiyatını terk eder bir sefih göründü: bilâkis sırf lâkayt ve halâşina (halden anlar) bir «hovarda» tarzını ihtiyar ederek (takınarak) Mehpeyker'i öldürücü bir nazar-ı tahkir ile (hakaret eden bir bakışla) baştan aşağı süzdükten sonra...» (**İntibah,** s. 132).

Ali Beyin kişiliğindeki -romanın başında belirtilen- aşırılıklar, sert tepkileri öngördürebilirdi; kişinin benliğinde sonradan ortaya çıkacak olan temel değişiklikleri değil. Tutkusal ve duygusal kayal kırıklıkları sonucu bu temiz, saf, namuslu ve titiz genç adam, sefih, ahlâk düşkünü, sapık, sert bir kişi olur.

Psikoloji incelemelerinde N. Kemal, kimi zaman neredeyse naturalist bir kaygıyla (ilk öpüşmenin incelenmesi, alkolün etkisi, ruhsal sarsıntıdan sonra hastalık) her zaman usa uygun olarak kişisinin değişmesini gösterir ve aynı zamanda her evrede mantığa uygunluktan ayrılmaz. Artık eski, basmakalıp kişiler yaratmak sözkonusu değildir; ne kadar sınırlı ve tek taraflı olursa olsun, yaşantının tutkularıyla çarpışan kişiler yaratma deneyine girişilmiştir.

İntibah'tan önceki geleneksel hikâyelerde ya da roman türüne özenen ilk yapıtlarda, N. Kemal'in kişilerinde görülen gelişme ve değişmeyi bulamayız.

Hançerli Hanım'ın hikâyesinde, başlangıçta saf ve temiz bir delikanlı olan Süleyman pervasız bir ahlâk düşkünü, yolundan sapmış bir serseri olur. Ama bu değişiklik o kadar çabuk olur ki, okuyucu hiç bir ruhsal sorunla karşılaşmaz; Süleyman, babasının gömüldüğü gün mezar başında ağlamaktayken kötü kişilere uyup yeni bir yaşantı biçimine sürüklenir ve daha önce de belirtildiği gibi, yapıtın özünü hikâyenin sadece olayları ve bunların ayrıntıları oluşturur. Ali Bey de yeni yaşantısına babasının ölümünden sonra başlar; ama annesinin ve arkadaşlarının ısrarıyle bir gezinti yerine gitmeden önce pek çok duraksamalardan geçer! Burada da, kitabın tümünde olduğu gibi, duygu ve düşüncelerin gelişimi okuyucuya aktarılır. Tüm olaylar ve ayrıntıları, Ali Beyin ruhsal gelişimi bakımından ilginçtir.

Ali Beyin ahlâk gelişimi pek gerçeğe uygun sayılmasa da, basmakalıp bir nitelik taşıyorsa da, bu, N. Kemal'in giriştiği işin önemini azaltamaz. Çünkü, böylece Türk yazınına anlatım türünde o güne dek varolan sadece erdemli ya da ahlâk düşkünü (yani sadece iyi ya da kötü) kişilerin yanına, benliğinin oluşumu içinde bir tip katılmıştır.

Romanın başkişisi olan Ali Beyin tanıtılmasında üzerinde durulması gereken bir özellik vardır. Bu da, romanın öteki kişileri için yapıldığı gibi, dış görünüşünün betimlenmeyişidir. Dış görünüşü üzerine bildiklerimizi ayrıntılı bir betimleme ile öğrenemeyiz; ancak eylem içindeki kimi çizgilerinden ve Ali Beyin ruhsal oluşumunun evrelerinden öğreniriz.

Hemen başlangıçta, yaratılışı genel olarak betimlenirken, «çocuğun sarı benizli» olduğunu öğreniriz; sonra 32. sayfada, Mehpeyker'in tutkunluğunu belirtmek için şöyle denir: «Ali Bey ise hüsn-i tabiatla muttasıf (zevk sahibi) olan kadınlarca en şiddetli sevdalar tahrik edecek derecelerde yakışıklı bir delikanlı olduğundan...» Mehpeyker'in ağzın-

dan da yakışıklı olduğu belirtilir: «... siz ay parçası gibi delikanlısınız...» **(A.g.e.,** s. 33).

94. sayfada Dilaşup'un başkalarından duyduğu izlenimi okuruz: «Beyfendinin ne kadar güzel, ne kadar terbiyeli, ne kadar...» Genç kız onu görünce: «Ali Beyin ise hanesine geldiği zaman işret humarı (içki sersemliği), eğlence yorgunluğu, uykusuzluk zaafıyle çehresine arız olan (gelen) hafif solukluk, gözlerine istilâ eden az mahmurluk hal-i tabiisinde bile Mehpeyker gibi bir delle-i rüzgârı mahrum-i arâm eden hüsnüne (çapkın bir kadını eğlenmekten alakoyan güzelliğine) o kadar hazin, o kadar sevdavî bir hal vermiş idi ki biçâre kız bir iki kerre ancak yüzüne bakabildiği halde...»

57. sayfada Ali Beyin heyecan verici bir görünüşü vardır: «Efkâr ve âmalinde bu suretle zuhur eden tegayyür-i küllî kendini ifrat-i istiğrap ile mümteziç bir tereddüd-i seri'ül-inkılâp içinde bırakmamakla ilel-i ruhaniyesinin âsarı simâsına in'ikas ederek gecelerce imtidat eden uykusuzluğun bahşettiği zaaf ve sükûn dahi o reng-i haili bir kat daha soldurduğundan ve ekserî zamanları hatta göz kapaklarını bile oynatamıyacak derecelerde bir beht içinde geçtiğinden kıyafetine bakılsa kıyam halinde kalmış bir meyyit zannolunurdu» (*).

96. sayfada, yukardaki betimlemeye çok benzeyen bir umutsuzluk betimlemesi daha vardır: «Çehresi rahat döşeğinin üzerine doğrultulmuş meyyit gibi soluk. Bir kaç saniye kadar etrafa bakındıktan, dudakları bembeyaz kesilerek titremeye, gözleri bir bayılmak istidadı göstermeye başladı.»

Ali Beyin dış görünüşlerini betimleyen bu birkaç çizgi, genel ve soyut niteliktedir ya da tutkusal ruh durumu açıklamalarıdır. Başkişinin, hemen başlangıçta, ahlâksal nitelikleriyle tanıtılması, dış görünüşünün betimlenmemesi, yazarın, özellikle ruhsal bir dramı anlatmak istediğini belirtir. Ali Bey betimlemesinin niteliği, romandaki eylemin içsel yö-

(*) Bu parçanın çevirisi için Bk. s. 69.

nelişleriyle açıklanabilir. N. Kemal'in getirdiği yenilik budadır.

Kişilerini tanıtmak için kullandığı yeni bakış açısı, sözcükler ve üslupta da belirir. Örneğin, **«teşrih»** sözcüğünün üzerinde duralım:

«Birbirine sarılmışca irtibat ile neşvement olan iki kalb-i sevdapezir mevkiin letafetine, baharın füyuzatına, seyrin eğlencesine, tenhalığın lezzetine, muhabbetin tesirat ve halâtına dair her ne hissettiler ise birbirine **teşrihatıyla** beraber tebliğ eylediler» (*). **(A.g.e.,** s. 39-40).

Terim burada duygulara uygulanmıştır; bu da yazarın roman anlayışıyla açıklanabilir: «Vicdan-i beşerdeki kalbin en gizli köşelerine nazar taalûk etmedikçe bulmak muhaldir» (**). **(A.g.e.,** Önsöz, s. 6).

Duyguları derinleştirme isteği, N. Kemal'in sanat ve ustalıkla yarattığı üslup biçimlerini elbette ki etkilemiştir.

Dolaylı-özgür (indirect-libre) üslup bükülgenliğinin bir örneğini Ali Beyle Mehpeyker'in bir konuşmasında, duyguların ayrıntı ve dalgalanmalarının tam bir uygunlukla açıklanmasında buluruz:

«Araba nazarında gaib olunca, kızın teklif-i izdivaçtan o derece istinkâfı (kaçınması) hakkında fikri kaç türlü tasavvura müsteit (eğilimi var) ise hepsi birden beynine hücum etti. Mehpeyker'in kendisine meyilsizliğini farzederdi. Onun tesiriyle uğradığı perişani-i efkâr (düşünce perişanlığı) arasında biraz evvel gördüğü muamelâtı düşünerek farzının sahih olmasına bir türlü ihtimal vermezdi. Vakıa muhabbetten mahrum olan bir kız bir kerre kendine işaret etmiş ve bir kerre de arabasının arkasına düşmüş bir delikanlı için niçin def'aten (hemen) muamelât-ı naz ü niyaza girişsin? Kızın başka birine meftun olabilmesini tasavvur eylerdi. O

(*) Birbirlerine sarılmışcasına bağlı ve keyifli iki sevdalı yürek, yerin güzelliğine, baharın taşkınlığına, seyrin eğlencesine, yanlızlığın tadına, sevdanın etkisine ve durum üzerine her ne duydular ise birbirlerine yorumlayarak bildirdiler.

(**) İnsan bilincinin en gizli köşelerine bakılmadıkça bulunamaz.

infial (gücenme) ile kalbine musallat olan rakibâne tehevvürler (kızgınlıklar), âşıkane kıskançlıklar içinde gene Mehpeyker'den gördüğü rû-yi iltifatı (gönül almayı) derhatır ederek (ansıyarak) onda da aslâ imkân göremezdi. Hakikat-ı halde dahî bir gönül iki sevdaya nasıl tahammül edebilir ki birinin aşkına mağlup olan bir biçâre seyir yerlerinde kendine bir mâşuk (sevgili) daha taharrî eylesin? (arasın)» **(A. g.e.,** s. 43).

Burada «dolaylı-özgür» nitelikte iki soru cümlesi, betimleyici dolaylı cümleciklerin arasına girer ve onlara bir monolog özelliği verir; böylece kişinin iç konuşmasına bir çeşni kazandırır.

Daha önce belirtilen içe bakış parçasındaki başka bir üslup çeşidini (5. paragraf, 2. cümle) «**kâh**»la başlayan birbirine paralel üç cümlecikte buluruz; bunlar, Ali Beyin aklına gelen çeşitli varsayımları belirten, «kimini...» ile başlayan ve başka bir paralellik getiren uzun cümleciğe bağlanır, «zihninde hiç bir şeye karar veremezdi» ile biter. Yazarın gazeteci üslubunda alışagelinmiş olan bu tip «hâtibane», dengeli, devirli (periodique) uzun cümle, burada daha yumuşak bir yazın çeşnisi kazanır.

Mehpeyker

Roman kişilerinin iç dünyasına tuttuğu bu ışıkla N. Kemal, kadın başkişisi Mehpeyker'i de aydınlatır. İlk örneğini geleneksel hikâyelerin beylik bir tipinden (burada Hançerli Hanım) alan yazar, Mehpeyker'in kişiliğinde, o güne dek tasarlanmamış bir kadın tipini Türk yazınına getirir.

Hançerli Hanım'ın huyunu, hikâye boyunca ve davranışlarla açıklar, biz onu ancak aşırı ve kaba çizgileriyle tanırız; Mehpeyker'in yaratılışı ise bütün yönleriyle anlatılmış, duyguları, davranışlarının nedenleri, onlara canlılık ve neredeyse gerçeklik kazandıran ayrıntılarla incelenmiş ve açıklanmıştır. N. Kemal, Mehpeyker'in kişiliğine bütün bilgisini ve belki de ona benzeyen kadınlarla ilişkilerinin getir-

diği deneyleri koymuştur. Yazarın, bir kadın kişiliğini yaratmak için yolsuz bir kadını seçmiş olmasının nedeni, ancak bu çeşit kadınların erkeklerle ilişki bakımından deneyimli oluşu ve o çağın namus törelerinin başka kadınlarla bu yönden yaşantı olanağını vermeyişindendir. N. Kemal'in yapıtından önce yayımlanmış iki roman, ne Ş. Sami'nin «**Fitnat**»ı, ne de A. Mithat'ın [40] çeşitli kişileri, bize içten aydınlanmış, gerçek kadın duygularını açıklamaz. Böylece, Mehpeyker'le, ilk olarak Türk yazınında, kendine özgü huylarıyla, sosyal durumuyla ve duygularının açıklanmasıyla bir kadın tipi ortaya çıkmıştır.

Hemen şunu söyleyelim ki, genel olarak, Müslüman kadınının içine kapatılmış olduğu sosyal koşullar düşünülecek olursa, Mehpeyker'in yaşadığı tutkusal serüven, hiç değilse Ali Beyinki kadar önemlidir, hatta daha da önemlidir. Zaten, Ali Beyin serüvenlerinin bütün olguları, Mehpeyker'in psikolojisinin önde gelen iki öğesine oranla gelişir: sevdası ve kıskançlığı. Yapıtın kurgusunu bu öğeler koşullandırır.

Mehpeyker, Ali Beye delicesine sevdalanır; yazar bunu birçok kez tekrarlar:

«Hakikat-i halde dahi beyi göreli ne kimse ile görüşmüş, ne de Çamlıcada başka bir yere çıkmış idi.» **(İntibah,** s. 63).

«Çünki vakıâ Mehpeyker'in Ali Beye olan muhabbeti şehevanî bir hevesten ibaret olmakla beraber kemal-i şiddeti cihetiyle kalbine bütün bütün galebe...» **(A.g.e.,** s. 92).

Yazarın doğrudan doğruya yaptığı bu yorumlardan başka, Mehpeyker, kendisine bakan yaşlı dostuna şöyle der: «Galiba sen ömründe kimseyi sevmemişsin?» **(A.g.e.,** s. 108).

Ve daha ötede: «Bana kalırsa insan dünyada bir kerre yaşadığı gibi ömründe bir kerre sever.» **(A.g.e.,** s. 108).

Mehpeyker Ali Beye duygularını açıklarken, yazar bu tutkunun niteliğini, kadına şöyle dedirterek belirtir:

«Dünyada muhabbet dedikleri şeyin hatta vücuduna kail olmazdım (güvenmezdim). Bildiklerimden Atike adında yaşlıca bir kadın var idi, daima: «kız biz de severiz, hem bizim muhabbetimiz ehl-i ırz (namuslu) hanımların sevdasından

bin kat beter olur» der idi de ben gülerdim. Meğer lakırdısı ne doğru imiş! Sizi bir kerre gördüm. Gönlümde başka bir hal hisseder oldum.» **(A.g.e.,** s. 61).

Düşmüş bir kadının bu yıkıcı tutkusunu N. Kemal çeşitli yönleriyle belirtmek istemiştir; örneğin, Mehpeyker, kıskançlık ve kinle Ali Beyin kölesine kötü davranıp ruhsal işkenceler çektirdiğinde: «... ne kadar gayz ile kuvvet bulmuş olursa olsun gene bittabî mekasid-i tahliyeden madut olarak kalbindeki hiss-i galip gene muhabbet-i şehvet-perestane idi.» (*) **(A.g.e.,** s. 129) ya da Ali Beyin ilgisizliği karşısında: «Fakat bir türlü nahvet gönlünde lezaiz-i memnuadan da istifade hırsına galebe edemezdi.» (**) **(A.g.e.,** s. 129).

Sonuç olarak, N. Kemal, Mehpeyker'in tutkusal dramının, sadece suçlu bir kadına özgü olmayacağını, her kadını ilgilendireceğini belirtir: «Fakat hem bir maşuk (sevgili) kaybetmek, hem de onu bir cihetle (bakımdan) kendine faik (üstün) bir rakibe teslim etmek Mehpeyker gibi seyyiat (kötü huylar) ile perverde olmuş (yetişmiş) bir hazra-i damenin (kötü) değil en terbiyeli, en hatırşınas kadınların bile kolaylıkla tahammül edeceği belâdan değildir.» **(A.g.e.,** s. 107).

Bir kadın tutkusunun incelenmesi ve gelişiminin belirtilmesinden başka, bu romanda, kadın kişiliğinin çeşitli yönleri, cilve, neşe, sevimli çekicilik, kurnazlık, taşkınlık sahneleriyle açıklanmıştır ve bunlar, davranışlar, duruşlar, sözlerle belirtilmiştir.

Ali Beyin saflığını ve duygusallığını ortaya koyan önemli üç karşılaşma sahnesinde, Mehpeyker'in de duygusal çizgilerinin tümü açıklanmıştır. Bunlardan birkaçını aşağıya alarak N. Kemal'in kadın kişisinin cilveli duygularını nasıl ustalıkla incelediğini göreceğiz.

Duygularını denetleyemeyecek kadar Ali Beye sevdalanan Mehpeyker, herkesin bulunduğu bir yerde, gûya peşini

---

(*) Ne kadar öfke ile güç bulmuş olursa olsun gene isteklerini boş bıraktığı zaman yüreğinde şehvetli sevda galip geliyordu.

(**) Kibiri, gönlündeki yasak tadlardan faydalanma hırsını yenememişti.

bırakmadığı için, önce Ali Beye sitemlerle söze başlar. Ali Bey utanınca: bir dakikacık sükût ettikten sonra gene kelâma bed' ile (konuşmaya başlayarak) mahzun mahzun: -Benim bir parça yüzüme bakılırsa, Allaha emanet, siz de ay parçası bir delikanlısınız. Sizin bana şayet meyliniz varsa ben de size müptelâ olabilirim (tutulabilirim). Sonra halimiz neye varır?» **(A.g.e.,** s. 33, 34).

Bu sahne, Mehpeyker'in kâh çekici sözleriyle kâh alçakgönüllü, ya da neşeli, kurnaz davranışlarıyla sürecektir: kâh söylediği lakırdılarla pişmanlık izhar (gösterir) eder, kâh muhabbetini hissettirdiğinden, gönlünde husule (meydana) gelen memnuniyet-i hafiyyeyi (gizli) setre (saklamaya) çalışır, kâh muamele-i âşıkanesine (sevdalı davranışlarına) karşı hüsn-ü mukabele (güzel karşılık) bekler yollu bir takım şivelere (nazlara) dökülerek her bakışında bir başka imâ (işaret), her hareketinde bir işve-i diğer (başka bir cilve) göstere göstere beyi bulunduğu beht-i hazin (kederli şaşkınlık) içinden kurtarmaya çalıştı.» **(A.g.e.,** s. 35).

Ardından gene «gönlüyle dövünür gibi mustaribane (acı çeker) bir sükût (sessizlik) halinde kaldıktan sonra», «gözlerini yerden ayırmadan» konuşur ya da Ali Beyi dinler. Ali Beye uzun bir monologla sitem ettikten sonra onun kendisini savunmasına fırsat bırakmadan, Ali Beyin yüzüne gayet âşıkane bir nigâh ederek (bakarak) ve hemen kucaklamaya kastetmişcesine» ona sevdasını açıklar: «Seviyorum kelimesi ağzından her çıktıkça dudakları ismet kadar güzel şehvet kadar lezzetli bir renk bağlardı.» **(A.g.e.,** s. 38).

Türkiye'de ilk olarak, daha ötede de göreceğimiz gibi, kadının sadece yüzünü değil, iç dünyasının bir yönünü de ortaya koyan sayfaları okurken önemli bir nokta da, yazarın, bu kadının davranışlarını anlatırken sürekli olarak ahlâkının iki yüzlülüğüne karşı, okuyucu uyarmasıdır.

Bu kişinin tanıtılmasındaki çelişki, nesnel betimleme ile (ki tüm kadınsal çekiciliğini açıklar) yazarın ahlâk kaygısıyla ortaya koyduğu içtenlikli ya da yapmacık sözlerindedir.

Belirgin olan şudur ki, Türk kadınının daha baskı altında yaşadığı, dost, hatta koca bulmakta isteğine göre

davranmasının söz konusu olmayacağı bir sırada, N. Kemal, ancak beylik, alışılagelinmiş, kötü kadın tipini ortaya koyabilirdi. Ve hikâyenin başından sonuna kadar onu suçlu olarak göstermek zorundaydı: bunu sadece devrin sansürünü gözönünde tutarak değil, çok güçlü, tutucu ve egemen olan töresel anlayışa uymak zorunluğunda olduğu için de yapmıştır.

Başından beri romanda şeytansal ve utanç verici bir kişi olarak tanıtılan Mehpeyker'in (bu yönüyle de Hançerli Hanım'a bağlanır) betimlemesini ağırlaştıran yorumlarla birlikte onda içten bir tutkunun varoluşunun açıklanması da o güne dek belirtilmemiş ayrıntılarla ortaya konmuştur.

Bundan başka, Mehpeyker'in iki sayfa süren ve geçmiş yaşantısını anlatan uzun iç dökmesiyle, düşkün kadının sosyal durumunu ortaya koymaya çalışır. Ancak A. Mithat Efendi'nin 1871'de yayımladığı **Mihnetkeşan** adlı hikâyesinde yaptığı gibi taraf tutmaz; romanında Mehpeyker'i savunmaya kadar gitmez. A. Mithat Efendi, başkişisini, genelevde rastladığı bir düşkün kızla evlendirir.

Mehpeyker'in iç dökmesinde de ahlâksal nitelikler vardır: Gayet terbiyesiz bir evde doğdum; orada büyüdüm. Daha yaşım on üçe varmadan benim namusumu satarak zenginlenmeye kalkıştılar...» (**A.g.e.,** s. 61).

Mehpeyker'in sosyal durumunun çıkış noktası üzerine bildiklerimiz bu kadardır; Ali Beyle tanıştığı sıradaki sosyal durumuna gelince, ayrıntılarla, Mısır'da bulanık birtakım alışverişlerde zengin olmuş Suriyeli 70 yaşında bir adamın parasıyla geçinen bir kadın olduğunu biliyoruz. Onu ara sıra ve kısa süreler için görmeye razı olan yaşlı dostu, Mehpeyker'e hoşgörülü davranır. Böylece Mehpeyker'in geçimi, ussal açıklamalarla belirtilmiş olunur. Bu bakımdan, Hançerli Hanımın geçimi, Boğaz'daki yalısı, cariyeleri vb. üzerine hiç bir yorum yoktur.

Demek oluyor ki, N. Kemal, kadın kişisini somut bir çerçeve içerisine yerleştirmek kaygısındadır. Mehpeyker, bir dereceye kadar, oğul Dumas'nın Marguerite Gautier'si gibi seçme yapmak zorunda kaldığı bir durumun içindedir.

Ama N. Kemal, kişisini hiç bir bakımdan bağışlamaz; **La Dame aux Camélias**'da ya da Dostoyevski'nin kimi kadın kişilerinde olduğu gibi, sevda ile ya da tutkusal bir fedakârlıkla kurtuluş yoktur.

Mehpeyker'in koruyucusundan kurtulmak için çabaları, Ali Beyle arasının açılması dramıyla sonuçlanır; çünkü Ali Bey sevgilisini beklemediği bir anda evinde bulamayınca aldatılmış olduğu kanısına varır.

Böylece Mehpeyker, romanın sonuna kadar, kötü, öç güdücü, cinayetten bile çekinmeyen bir kadın olarak kalacaktır.

Mehpeyker'in kişiliğinde, demek ki, bir gelişme yoktur, hem de, kadının değişebileceğinin kanısını ve hatta başlangıcını veren öğelere karşın.

A. Mithat Efendi tezli konulara girişip biraz da ilkellikle kişilerini zorlarken, N. Kemal, tutucu ahlâk kurallarına bağlı kalır ve düşkün kadın tipini değiştirmez. Ama onun sevda çekiciliğini ve kadın duygularındaki ayrıntılı yetenekleri belirtir. Şunu da önemle söylemek gerekir ki, kitaptaki ahlâksal sözler bir yana, geleneksel, suçlu, kötü kadın betimlemesi, yazarın üzerinde durarak anlatmak istediği tutkusal gerçek yaşantıyı örtbas edemez.

Mehpeyker'in Ali Beyi büyülemesini, N. Kemal, kadının görünüşünü betimliyerek de belirtmiştir. Üstelik, kadın kişisinin güzelliğini, çekiciliğini, gönül avcılığını betimlemek için tek bir «portre» ile yetinmeyip iki portre çizmiştir. Bundan başka da, duruş, görünüş, gözüküşleriyle, roman boyunca genç kadını o güne dek görülmemiş bir biçimde canlandırmıştır.

Mehpeyker'in gerçek kişiliğini öğrenen Ali Bey, onunla ilişkisini kesmek üzere buluşacağı sırada kadının portresi şöyledir

«Kızın cümle-i tedabirinden (bütün tedbirlerinden) biri de tezeyyün (süslenmek) olduğundan yapma beyaz goncelerle işlenmiş bir beyaz tel entari giymiş, başının ön tarafına iki yıldız iğne ile saç bağına tirfilli bir beyaz karanfil, boynuna ortası elmaslı bir kaç dizi inciden yapılma bir zarif

gerdanlık takınmış; başındaki gazı, arkasındaki feraceyi, ellerindeki eldivenleri, ayaklarındaki potini hep entarisinin renginde intihap ederek bir hüsn-ü mücessem (canlanmış güzellik) gibi yukarıdan aşağı beyazlara garkolmuş ve çehresi ise hâsıl edeceği galebeye itminanın meserretiyle (güvenin sevinciyle) gayet parlak, gayet tatlı bir renk bağlamıştı. Bir halde ki siyma (yüz) ve endamı bir suph-i safa-yi nevbahar (baharın sukûneti) içinde henüz şafaktan kurtulmayan afitabı (güneşi) andırırdı». (**A.g.e.** s. 60).

Kötü kadın betimlemesinin parlak yansımasını söndürebilmek için, daha doğrusu kendisini temize çıkarabilmek için, N. Kemal, bu parçanın başında, hemen ilk cümlesinde, bu giyiniş biçiminin, Mehpeyker'in Ali Beyi baştan çıkarma kurnazlıklarından olduğunu bildirir.

Başka bir yerde yazar, Mehpeyker'i yılana benzetir ve bunu birkaç kez tekrarlar. Ama kadının hoşa giden iki betimlemesi yılan imgesini unutturur; hatta bu somut imgelerin, o devrin bir «dilberini» ayrıntılarıyla canlandırması bakımından değeri vardır.

Mehpeyker'in, beyaz giysileri içinde görünüp, Ali Beyi etkileyerek ilişki kesme kararından duraksatması sahnesi, belki de **La Dame aux Camélias** romanında, Marguerite Gautier'nin, Armand Duval'a gözükmesini ansıtır: «Açık bir araba duruyordu (...) Giysileri çok güzeldi; muslin bir elbise giymişti... köşeleri sırma ile, ipekle çiçek işlenmiş Hind şalına bürünmüştü...» (A. Dumas fils, **La Dame aux Camélias,** Paris, C. Lévy, 1889, s. 63). Marguerite Gautier'nin Parisli, sade ve gösterişsiz beğenisine uygun kalın altın zincirden tek bileziğinin yerini, Mehpeyker'de, doğu zevkini yansıtan, inci gerdanlık ve çift yıldızlı broş almıştır. Bu benzerlikler her ne kadar oğul Dumas ile N. Kemal'in kişileri arasındaki ilişkileri gösteriyorsa da, N. Kemal'in kişilerinin dış betimlemelerinde bile sadece batı romanının etkisini bulmak yanlış olur. Gerçekten de, Türk halk hikâyelerinde kişilerin dış görünüşü üzerine ilginç örneklere rastlanır. Hançerli Hanım türünden olan **Cevri Çelebi** hikâyesinden alınan bir betimleme bunlardan biridir:

Bir nazenin ki onüç ondört yaşında devlet tacı başında kudret-i kalemi kaşında böyle bir âfet-i cihan, kaşlar yaya benzer cemali (yüzü) aya benzer, tîr (ok) kirpik, dudağı ebru, burun çekme, ağız hokka, memeler taze turunç gibi, göğsü endam aynası, topuğuna bir fiske vurursun üç gün üç gece titirer...» **(Hikâye-i Cevri Çelebi,** tarihsiz, s. 10).

Minyatürcü Levni ([47]) daha iyisini çizemezdi! Gene aynı türden **Tayyarzade** adlı hikâyede, kişilerin eski kalıplarla betimlenmesine eklenen giyiniş ayrıntıları belirtilmiştir.

1875'lerde yayımlanan bu metinler, geleneksel hikâyede de kişilerin daha ayrıntılı, saf ve halka özgü bir beğeni tadı ile betimlenmesi akımının belirdiğini gösterir. Böyle olunca, Mehpeyker'in çift yıldızlı broşunun nereden geldiği belli olur; o, potinleri ve eldivenleriyle batı modasına uygundur ama, Türk kadınının süsleriyle, duruş, gösteriş ve zerafetini de taşır.

Bundan başka, N. Kemal'in yapıtından önce yayımlanmış roman türünden ilk hikâye ve romanlarda, basmakalıp nitelikte olmayan başka kişi betimlemeleri vardır. Emin Nihat'ın **Müsameret-Nâme** adlı hikâye kitabında betimlediği genç kız görüntüsü, Marcel Proust'un kişilerinden herhangi biri kadar canlıdır:

Rüzgârın deli deli esmesinden taraf taraf vücuduna sarılıp temas ettikçe parça parça tenasüb-i endamını (bedenin ahengini) teşkil eder ve her esişte bir başka türlü helavet-i reftarını tasvir eylerdi (yürüyüşünün güzelliğini betimlerdi)...» **(Müsameret-Nâme,** 1874, cilt VI, s. 6)

Şemseddin Sami, geleneksel deyim ve terimleri kullanmaksızın, ama gene de geleneksel güzellik anlayışıyla, bir genç kız yüzünü kimi kez betimleyebilmiştir:

«Fıtnat hanım cismi nârin, boyu orta, gözleri kaşları simsiyah, örme saçları, arkasına dek beline kadar uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lâ'l gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişlerle tazyîn olunmuş (süslenmiş) velhasıl hüsnü mücessem denmeğe şayan onbeş yaşında bir kızdı.» **(Taaşuk-i Talât ve Fıtnat,** s. 31) ([48])

Kişileri ya da doğayı betimlemek için (daha ilerde, IV. bölümde göreceğimiz gibi) N. Kemal, ya da öteki yazarlar batılı türlerden esinlenmiş olsunlar ya da olmasınlar (bunun önemi ikinci derecededir), kesin olan şudur ki, 1873'-den beri Türk düzyazısında, kadın ve erkeğin imgesi, görüntüsü, az ya da çok açıklıkla, özgünlükle ve gerçeklikle ortaya çıkmıştır.

N. Kemal, **İntibah**'da kişilerin dış görüntülerini betimleyerek, dış dünya üzerine edinilen bilgilerle ve yeni toplumsal ilişkilerin koşullarıyla başlamış olan bir eğilimi güçlendirmiş, amacına ulaştırmıştır.

O günün yaşantısı, daha kadının herkesin önünde peçesinden kurtulmasına olanak vermiyor idiyse de, onun göze ilişmesine eskisinden çok fazla olanaklar ve ortamlar yaratıyordu.

Böylece N. Kemal'in portrelerinde, rastlantıların sağladığı gerçek öğelerle beylik, basmakalıp öğeler karışacaktır. Basmakalıp olanlar, doğrudan doğruya görülemeyen yönleri tamamlayacaktır. Bunu, Dilaşup'un, III. bölümde inceleyeceğimiz portresinde göreceğiz.

Abdullah

Romanda Mehpeyker'in yanı sıra bir başka kötü kişi rolünde olan Abdullah'ın karikatürleşmiş imgesi şöyledir:

Çehresi pek ziyade çiçek bozuğu olmakla beraber rengi melezî addolunacak derecelerde esmer; gözleri bir kaç defa çektiği remed-i Mısrî (göz hastalığı) bekayasından (kalıntısından) olarak hem perdeli hem çipil, burnu hiç bir vakit âsarından (etkilerinden) kurtulamadığı frengî beliyyesiyle (belasıyla) çürümüş frenk inciri gibi hem iri hem çentik, bir kaç çürük diş ile çirkinliği bayağı iğrençlik derecesine vâsıl olan (erişen) ağzı gayet geniş, bıyığı sakalı ise uyuz hayvan tüyü kadar seyrek...» (**İntibah,** s. 86)

Burada N. Kemal'in geleneksel anlayışa uyarak insanları iyi ve kötü olarak ayırdığı görülür. Olumsuz kişiyi, ussal

öğelerle (çirkinliğin nedeni: göz hastalığı, frengi), naturalist yöntemler de kullanarak irkiltici çirkinliğiyle anlatır.

Ama bu romanın getirdiği yenilik, Abdullah'ın toplumdaki yerinin açıklanmasıdır: zenginliğinin kaynakları ve buna bağlı olarak milliyeti.

Hançerli Hanım'ın hikâyesinde de, kısa belirtmelerle, kişilerin toplum içindeki yeri üzerine biraz bilgi verilmiştir. Örneğin, Süleyman'ın babasının zenginliği, cömertliği açıklanmıştır. Varlığının para, elmas, emlâktan oluştuğunu da biliriz ama, bu zenginliğin kaynaklarını bilmeyiz.

İlk romanlarımızda, Ş. Sami ve A. Mithat'ınkilerde, kişilerin varlık durumu biraz daha ayrıntılı olarak belirtilir:

«Hem de Hacı baba müşterilerinin çoğu öyle yirmi kırk paralık(49) tütün alanlardan olmayıp, kutularını bir çeyrek mecidiye (50) dolduranlardandı» **(Taaşuk-i Talât ve Fıtnat,** s. 26)

A. Mithat'ın kişilerine gelince, kişilerin varlık birikimi ya da giderleri üzerine kesin sayılarla bilgi verilmiştir; özellikle çok hesaplı olan Rakım Efendi'ninki üzerine tüm ayrıntıları biliriz.

Ama, N. Kemal'in yapıtından az önce yayımlanan bu romanlarda, kişilerin sosyal ve ekonomik durumunun bu ayrıntıları olgusal niteliktedir. Ancak, bu ilk roman kişilerinin yaşantısını ussal açıklamalarla, gerçeğe uygun gösterme kaygısını açıklar.

Demek oluyor ki, N. Kemal, Abdullah'ın sosyal ve ekonomik durumunu birkaç satırla açıkladığı zaman, artık var olan bir yazın eğilimine uymuş oluyor. Ancak, Suriyeli bir kişi seçerek, süreç içinde, sosyal, ekonomik ve ahlâksal alana tarihsel bir boyut kazandırmış oluyor. Abdullah'ın malî durumunu betimleyen satırlar şunlardır: «Abdullah efendi Suriye'nin en ziyade fesad-ı ahlâk ile muttasıf edanisinden olarak intisap ettiği birkaç taciri de sayisiyle batırmak sayesinde bir haylı servet peyda etmiş ve hususiyle Mısır ile iptida ettiği ticarette yanılmaz bir maharet, azalmaz bir iktam ibraz ile zenginlikte şühere-i âfak olan zevat-ı ma-

dude sırasına girmiş idi.»(*) (**İntibah**, s. 85, 86)

Abdullah'ın malî durumunu özetleyen bu Balzac'varî tümce, yazarın kişisini seçişteki amacını açıklar.

Evet, Abdullah neden Suriyelidir? Bunun başlıca nedeni, N. Kemal'in Türk ve yerli tüccarları kötülemekten, böylece kamuoyunun bir bölümünü karşısına almaktan ve sansürden çekindiği için, sınır ülkelerden bir kişiyi seçmeyi yeğ görmüş olmasıdır. Bunu bile yaparken, henüz Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı bir ülkenin tüm tüccarlarını tedirgin etmemek için, Suriyelinin bulanık bir çevreden geldiğini söylemek zorunluğunu duyar.

Bundan başka ticaret ve malî işlerin, XIX. yüzyılın ilk 20 yılında Türk asıllı olmayan, Ermeni, Rum, Musevi, Arap (özellikle Suriyeli) ([51]) azınlıkların elinde olduğunu da unutmamak gerekir. Türk soyundan olan halkın arasında ancak çok küçük bir azınlık esnaflık ederdi; devlet yönetiminde de malî-iktisadî sorunları yönetenler, Türk soyundan olmayan azınlıklardı. Küçümsenen ve önemsenmeyen bu sorunların Osmanlı seçkin sınıfının eğitiminde yeri yoktu.

N. Kemal, Abdullah'ın ahlâksızlığını ne yüksek sınıflardan, ne ileri gelenler ya da asker sınıfından, ne de Osmanlı bürokrasisini yöneten yeni seçkinlerden birine benimsetemezdi. Bu seçkin sınıfın alt basamaklarında olan Ali Bey'in ahlâk düşüklüğü, sonraki pişmanlığına rağmen, çarpıcı biçimde cezalandırılacak; böylece ahlâk kuralları da kurtulmuş olacaktır!

N. Kemal'in **İbret** gazetesinde yayımlanan Türkiye'deki ticaret sorunları üzerine yazıları okunduğunda, Abdullah'ın, yazarın kafasında devrin büyük ticaret tekellerini ele geçirmiş olan yabancı soydan açıkgöz kişilerden birini canlandırdığı da düşünülebilir; bunlar, aslı Türk olan bir tüccar sı-

---

(*) Abdullah Efendi, Suriye'nin en ahlâksız ve alçak adamlarından biriydi, ortak olduğu birkaç tüccarı hile ile batırarak birçok para kazanmış ve özellikle Mısır ile başladığı ticarette yanılmaz bir ustalıkla ve azalmaz bir çaba göstererek zenginlikte ünlü olan kişilerin arasına girmişti.

nıfının oluşmasını önlemişlerdir. Osmanlı devletiyle yabancı devletler arasındaki iktisat anlaşmalarını kötüleyerek yorumlayan N. Kemal şöyle yazar :

«... Nihayet esnafımız, tüccarımız, uşaklığa, kolculuğa dökülmekten başka geçinmeye bir çare bulmaktan âciz kaldılar.» **(İbret,** 1872, no. 57)

«Ticaret-i dahiliyyeyi yirmi senedir bütün yabancı ellere kaptırdık, buna da sebep mahud muahedelerdir» **(Hürriyet,** 1870, no. 7)

Ve yalnız sahilde bir kaç memleket bir kaç yüz ecnebi tacirine bir defn-i istifade olmuştur.» (**A. g. y.** 1872, no. 33)

«Yabancı» deyimini N. Kemal, 1838'de İngiltere ile yapılan ticaret anlaşmasından sonra imparatorluğun gelirlerini yağma eden batı ülkelerinin uyrukluları için kullanmıştır; ama levantenleri de düşünür: batı sömürüsüne verleşmiş Müslüman olmayan azınlıklar ve Araplar (bu arada, Müslüman olsun olmasın Suriyeliler)...

Ali Beyin Annesi

«Ali Beyin Sergüzeşti»nde tutkusal bir yeri olan iki kadın, devrin Türk toplumunda herhangi bir kesimden alınmış, sıradan bir Türk kadınını temsil etmezler. Biri fahişedir (genel kadın), ötekisi esirdir, yani her ikisi de sınırlı bölümlerdendir.

Aykırı kurallara bağlı olmayan ve devrin Türk toplumunda gündelik yaşantıdan bir tipi canlandıran kişi, Ali Beyin annesidir. Her ne kadar kişiliği ötekilerinki kadar belirgin değilse de dramın ana bunalımı onun davranışı yüzünden ortaya çıkar. Bu bunalım, ana-oğul arasındaki, genç adamın serüveninin ilk aşamasında etken olan iki konuşma ile çerçevelenmiştir. Yapıtın günlük gerçekçiliğini yansıtan, tutucu yabancılaşma nitelikleri taşıyan annenin dünya görüşüdür.

Ali Beyin annesinin kişiliğini daha iyi kavramak için

N. Kemal'in o devirdeki Türk kadını ve ailesi üzerine düşüncelerini bilmemiz gerek; bu düşüncelerini **İntibah**'ın yayımlanmasından önce, kadın konusunu sosyal planda ilk kez ele alan **Terbiye-i Nisvan** başlıklı makalesinde, **Tasvir-i Efkâr**'da yayımlamıştır: Eskiden kadınlar erkeklerin bütün işlerinden ve hattâ harb meşakkatlerinden (zorluklarından) bile hissedar olurlardı. Taşrada kadınlar hâlâ ziraatle ve pazarlarda ticaretle meşguldürler. Avrupa kadınlarının vaziyetleri de meydanda duruyor. Bizde kadınlar âtıl (tembel) bulunmalarına sebeb bütün bütün cahil ve hak ve vazife ve nef' ve mazarrattan gâfil (fayda ve zarardan bilgisiz) olmalarıdır. Kadının böyle olmasının kötülükleri pek çoktur. Evvelâ çocukların fena yetişmelerine müessir oluyor. (...) Şefkat ve muhabbet-i tabiîyyelerini temyiz-i hayr ve şerr ile tâdil (iyilik ve kötülükten ayırt) edemediklerinden ekserisi çocuklarını âğûş-i i'timânından (güvenli kucaklarından) düşürmeyip her suretle şımartmakta oldukları...» (...) «...dest-i terbiyelerinde bulunan etfale (çocuklara), her milletin vâsıta-i kırân ve devamı olan asabiyet-i efkâr bittâbi ilkâ edemediklerinde bu keyfiyet, etvar ve ahlâk-ı umumiyyeyi gördüğümüz hâl-i esef iştimâle getirmeye başlıca sebeb olmaktadır. (Yurtseverlik düşüncelerini oluşturan birlik ve sürekliliği öğretemediklerinden bu durum genel ahlâkta ve davranışlarda gördüğümüz üzücü durumu yaymakta neden olmaktadır)» (M. Kaplan'ın **Namık Kemal**'inden alıntı, İstanbul 1948, s. 122-123)

Bundan başka N. Kemal, anne örneğini «Aile» adlı yazısında belirtmiştir :

«Valdeler görürüz ki evladı bir dakika gülmese kendi bir saat ağlar. Evladı bir saat ağlarsa kendi bir ay hastalanır. Evladı bir ay hastalanırsa bir yıllık ömür kaybeder. Kendi gönlünü evladına esir eder; evladının gönlünü, irtibat edecek yer aramada padişahlardan ziyade hür ü mutlak bırakır.» **(Muhabbet,** Numune-i Edebiyat-ı Osmaniyye, 1886, s. 350) Görülüyor ki N. Kemal, annelerin çocuklarına olan sevgilerine karşı değil, bu sevginin gözlerini karartmasına karışıdır.

Ali Beyin annesi Fatma hanım, sevgisi gözünü karartmış annelerdendir :

«... Çünki dünyada oğlundan başka bir alâkası, ondan başka bir ümidi, ondan başka bir zevki olmadığından ve...» (**İntibah,** s. 94)

Bununla birlikte N. Kemal onu sadece kınamamıştır : «Beyin validesi behredar-i maarif olan milletler kadınları gibi dânişli (bilgili) bir şey değil ise de zâten zekâsı galip olduktan başka yirmi beş sene kadar beyinin terbiyesi altında kalarak gördüğü, işittiği hâdiselerden onun irşad-i hâkimanesiyle (bilgili aydınlatmasıyla) pek çok hakikatler istihraç etmiş (anlamış) bir kadın idi.» **(A.g.e., s. 18)**

Gerçekten, Ali Beyin annesi, o günün törelerine uygun bir kentli kadın tipini temsil eder. Oğlunun sakıncalı yollara düştüğünü anlayınca, onu ana duygularıyla ve sağduyusuyla, o yoldan döndürmeğe çalışır. Ama yazar, gene de anneyi suçlamaksızın, ona, oğlunun başına gelenlerden bir sorumluluk payı ayırır; oğlu kendisine ilk kez yalan söyleyip eve geç kalışını, işinde alakonulmuş olmasıyla açıkladığında, N. Kemal, anne için şöyle der :

«Ne faidesi var ki memleketimizde herkes ve hususiyle kadınlar için büyüklük, hükümet hizmetinde büyümeye münhasir zannolunduğundan validesi beyin ağzından kalemce meşguliyet sözünü işittiği gibi ciğerparesine bir mukaddeme-i ikbal (yükselme başlangıcı) kıyas ederek sürurundan (sevincinden) yerinde oturamaz oldu.» **(A.g.e., s. 26)**

Ali Beyi, annesinin bu davranışı etkiler, çünkü yalan söylemeden önce çok üzülmüştür :

«Öyle ikdam (devamlı çalışmak), ifay-i vazife gibi mealiyi itiyat ederek (ödevini yerine getirmek gibi eylemlere alışarak) insan arasında gerçekten insan gibi büyümüş bir delikanlı bir iki gün içinde karı arkasında gezmek, yalan söylemek, validesinde hırs-ı ikbal görmek gibi üç garibeye birden tesadüf edince fikri bittabi bir kaç şiddetli rüzgâr önüne düşmüş bir sefineye (gemi) dönerek her tarafa meyil göstermeye ve fakat bir tarafa gidememeye başladı. En büyük azmi (çabası) validesine işin doğrusunu söylemek idi.

Ancak akibet hevay-i muhabbet mâlum olan galebe-i mutlakasını icra ederek (sonuç, sevda isteği bilindiği gibi kesin zaferini uygulayarak) geç gelmiye ve gece kalmıya ruhsatından dolayı o defa bey kendini tekzip edemedi.» **(A.g.e.,** s. 27)

Daha ötede anne, oğlunun neden mutluluk havası içinde yaşadığını farketmez ve bunun gene iş alanındaki başarılarından ötürü olduğunu sanır:

«Hayatını cigergûşesinin beşaşetle (evladının güler yüzle) bir tebessümüne müftekir (muhtaç) ve dünyada büyüklüğü devletçe büyüklüğe münhasir addeden validesi beyi o kadar ferih (sevinçli) ve mukdim (sürekli çalışır) bir hal ve hususiyle mebadi-i ikbalde (yükselmenin başlangıcında) gördükçe ömr-ü hakikî ve ruh-i izafîsi (ruhunun katkısı) hükmünde olan zevci taze hayat bulmuş kadar meserretlere (sevinçlere) müstağrak olurdu (boğulurdu).» **(A.g.e.,** s. 45-46)

Demek oluyor ki, mesleğinde yükselmesini istediği oğlunun bu yalandan başarısıyla sevinmesi, annenin kişiliğine gölge düşürür ve ayrıca okuyucuyu o devrin geçerli olan davranışları üzerine aydınlatır; gerçekten de «hırs-ı ikbal» deyiminin gündelik dile yerleşmiş olması, kişi için, bütün yetkileri elinde tutan merkeziyetçi bir devletin imparatorluk kadrolarında yükselmekten başka yol olmadığını açıklar. Bu konuda N. Kemal'de sezilen eleştiri, çağdışı kalmış, buyurgan bir yönetimden bir an önce kurtulmak isteyip ama çıkış yolu bulmayan bir aydın sınıfının siyasal isteklerini niteler. Devrin kişilerinin davranışlarını ve iç dünyalarını, büyük ölçüde bu sorun koşullandırmıştır.

Ayrıca, romanın ana dönüm noktasını oluşturan neden, Ali Beyin annesinin anlayışsızlığıdır. Bir dostun önerisine uyarak anne bir cariye satın alır ve daha ilk geceden onu oğlunun kolları arasına atmak ister. Oysa oğlu, yedi gün ve yedi gecesini Mehpeyker'le geçirip tam o gün evine dönmüştür :

«Mamaafih validesinin nazarında şerair-i kalbe taalûk edecek kudret mefkut olduğu gibi olanca dikkatini dahi

ümide kaptırdığı cihetle maksadını hemen olmuş bitmiş hükmünde tutarak o geceden Dilaşup'u oğlunun ağuş-i telâkisinde görmekle bütün bütün itminan bulmıya intizar eder.» (*) **(A.g.e.,** s. 81)

Olaylar istediği gibi gelişmediği için, Fatma Hanım, kötü bir kadınla ilişki kurmasını yüzüne çarparak oğluna çıkışır!

Bunun üzerine Ali Bey onu bırakıp Mehpeyker'in evine gider, kadını orada bulamayınca bütün gece bekler, annesine karşı pişmanlık. Mehpeyker'e karşı ise kuşku duyar. Mehpeyker'in dönmesini bekler ve ona hakaret eder, onunla ilişkisini kesip annesinin evine döner ve o gece, bir gün önce yüzüne bile bakmadığı cariyeyi odasına alır.

Annenin davranışlarını doğru gösteren olayların duygusal içeriğine rağmen, bu bölümde başkalarının duygularına hiç saygı göstermeyen bu anneyi yazarın acıyarak da olsa, suçladığını görürüz :

«Biçare kadın! Yavrusunu taharrî eder (arayan) ceylan gibi bir adım atar, bir de döner etrafına bakardı. Beyi görünce hiddet yerine o derece izhar-i beşaşet eyledi (sevinç gösterdi)» **(İntibah,** s. 25)

«Aile» üzerine yazdığı yazıda N. Kemal şöyle demiştir :

«Ey bahtsız valde! derdin ne ki daha vücudundan ayrıldığına teessüf edecek kadar müptelâ olduğun ciğerpâreni kendi isteğin ve onun istemediği bir ecnebinin yatağına vermek için hâb-gâh (dinlenme yeri) aramanı pamuk şilteler-den kara topraklara tahvil etmeğe sebeb olursun.» **«Nümune-i Edebiyat-ı Osmaniyye,** s. 348)

Ali Beyin annesinin beceriksizliklerinde, başkişisinde göstermeye çalıştığı çelişkinin, yazarın da paylaştığı bütün duraksamaları vardır : bunlar, evlilik dışı bir tutkuyu o

(*) Bununla birlikte annesinin gönlünde yüreğinin gizliliklerini anlayacak görüş olmadığından, olanca dikkatini umuda kaptırdığı için amacını hemen olmuş bitmiş sanarak o geceden oğlunun kucağında Dilaşup'u görmeyi bekliyordu.

günün törelerine uymak için annesinin bulduğu cariyeye Ali Beyi yönelten çelişki ve duraksamalardır.

Dilaşup

Cariye Dilaşup'un kimliğinin aydınlatılması, Ali Beyin annesinin suçlandırılmasını tamamlar. Cariyenin edilgenliği ve boynu bükülüğü yeni bir şey getirmez. «Odalık», oğlan çocuğu doğurursa nikâhlı eş olabilecektir; güzel cariyelerin gördüğü eğitimi görmüştür. Okur yazar, güzel sesi vardır, piyano çalar... Elişlerine gelince, bilgisi Avrupalı bayanlardan aşağı değildir. Şuna da dikkat etmek gerekir ki Dilaşup, romanda kusursuz olan tek kişidir. O bize saflığıyle, sadakatı, çıkar gözetmeyen kişiliğiyle kendini esirgemezliğiyle tanıtılır. Dilaşup, efendisinin yanlışlarını ve aşırılıklarını yaşamıyla ödeyen suçsuz kurban durumundadır. **Gülnihal** ([52]) piyesi okunacak olursa, N. Kemal'in bu noktadaki düşünceleri açıklık kazanır; bu piyes, **Ali Beyin Sergüzeşti**'nden az önce yayımlanmıştır; buradaki başkişi, önce esir, sonra dadı olup, büyüttüğü genç kızın namusunu korumak istediği için öldürülür. Gülnihal, buyurgan bir vali paşanın zulüm ve adaletsizliğine karşı gelir; ezilen ve başkaldırmış olan eyalet halkının sözcüsü gibidir. Gülnihal'le, Dilaşup'un aykırıkları da gözününde tutulmalıdır; N. Kemal, piyesinde olduğu gibi, romanında da Osmanlı İmparatorluğu'nda en gözden düşük ve ezilmiş bir sınıfın onurunu değerlendirmiştir. **Gülnihal**'deki simgecilik tartışılmaz, Dilaşup'unki daha güçsüzdür ama yok değildir.

*

N. Kemal'in kişilerini, her ne kadar yeni ruhsal ve sosyal öğeler zenginleştiriyor ve onlara romansal nitelikler kazandırıyorsa da, bu kişiler yeteri kadar incelenmiş ve derinleştirilmiş değildirler; nitelikleri tek yönlü ve yalınçtır.

Ali Beyin kişiliğindeki gelişme, iç yaşantı emeklemesi, kendini tanıma oldukça ilkeldir ve bunalım anlarıyla vurgulanmıştır. Ali Beyin bozgunu aşırı nitelikler taşıyan olaylarla belirtilir (kıskançlık, hastalık, sefihlik).

N. Kemal'in romanı temelde bir çelişkiye dayanır : yazar, tutku etkilerini incelemek isterken ahlâksal bir örnek yapıt yaratmakla yetinmiştir. Bu nedenle özel bir olguyu seçmiştir: Ali Beyin, romanın başında belirtilen, aşırılık taşıyan yaratılışı. Bu yaratılışın nitelikleri, yazarın kimi tutku açıklamalarını hoş gördürür. Ama Ali Beyin kişiliği yaratılışı içinde kalmıştır ve onu aşamaz; öyle ki, kişinin iç yaşantısını ussal yöntemlerle açıklamak çabasında olan yazar, bu iç yaşantının da ruhsal yabancılaşmaya bağlı kalmasını önlemez, bundan ötürü Ali Bey kaba çizgilerle ortaya konulabilmiştir.

Mehpeyker de, Batı romanlarındaki kötü kadınlar çapında değildir. Mehpeyker'in basmakalıp suçluluğu, bu başkişinin tutkusal yaşantısını ve duygularını boğar.

Bu güne dek Mehpeyker «kötü kişi» olarak yorumlanmıştır. Sadece A. H. Tanpınar onun için, «Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker'dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıkta değil de kendisi olarak almalıdır.» **(A.g.e.,** s. 387) der.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, kişisinin kadınsal içtenliği, N. Kemal tarafından bize yavaş yavaş verilir. Ali Beyin olduğu gibi Mehpeyker'in kişiliğinde de bir gelişme başlar; erdemli olmaya, Abdullah'la ilişkisini kesmeye karar verir, kendini tamamıyle Ali Beye vermek ister. Ama Ali Beyin, coşkulu, hırçın, uzlaşmaz ve dengesiz huyu, kopuş dramını oluşturur. Mehpeyker'i daha canlı yapan bu çelişkilerdir ama, kişiliğinin giriftliği ilkeldir.

Demek oluyor ki, ruhsal yetersizlikler ve özellikle ahlâk kurallarına uyma kaygıları, yazarı derin yaşam yeteneklerini canlandıran kişiler yaratmaktan alakoymuştur.

N. Kemal'in bu ilk romanının kişileri, geleneksel halk hikâyelerinde, destanlarda ve masallarda varolan olağanüstü kişi ve tipler değildirler artık, kendi varlıklarının o gü-

nün gerçeği içinde bilincine varan sıradan yaratıklardır.

Ş. Sami'nin **Taaşuk-i Talât ve Fitnat,** A. Mithat'ın **Felâtun Bey İle Rakım Efendi** adlı, **Ali Beyin Sergüzeşti**'nden önce yayımlanan yapıtlarında, o devrin günlük canlı yaşantısı yoktur denilemez. A. Mithat Efendi, romanına başka bir ad daha takmıştır: **«Biraz da bugünkü ahvale bakalım».** Yazar, romandaki olayları 1860 - 1865 yılları arasındaki sürece yerleştirir.

Romancılar ve okurları, o sırada, doğal olan ya da öyle sandıkları konulara, ruhsal betimlemelere ve devrin toplumunda görülebilecek durumlara ilgi gösterirler.

Okuyucu, anlatı türünde, kendine benzeyen bir kişinin duygusunu, durumunu, davranışını bulmak ister.

Çağdaş, toplumsal, gerçek boyutun N. Kemal'in kişileri aracılığıyla bir ucundan görünmesi, Türk yazınında kişinin, geç ama zorunlu olarak ortaya çıkışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülüşü sürecine rastlar. Bunun nedeni, bir yandan siyasal ve toplumsal kurumların değişmesiyle, bir yandan da ideoloji ve sanat anlayışındaki dönüşümlerin yarattığı çelişkilerden doğan insancıllığa yönelmiş bir kavramın dürtüsüyle de açıklanabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İŞLENEN TEMALAR

İntibah, bir sevda romanıdır. N. Kemal bu yapıtta aşırı tutkunun zorlu durumlarını ruhsal yönden incelemek istemiştir. Konusunu kurarken göstermiş olduğu gerçeğe uygunluk kaygısını, sevda duygusunu açıklamasında, doğuşundan tutkusal doruğuna kadar geliştirmesinde buluruz.

Romanın ana teması olan bu ruhsal inceleme ve açıklama çabası, ayrıca Türkiye'deki kadın ve esirlik temalarıyla da bağlanır; bundan ötürü ikinci plandaki bu temalar, burada ana temadan ayırmadan ele alındı.

Klasik sevda anlayışının sona ermesi

Sevda temasının bu romanda ruhsal ve ahlâksal yönleriyle ele alınmış olması, klasik denilen yazında, simgesel ve alegorili kavramlar içinde belirtilen sevda anlayışına karşı çıkılmak, hiç değilse bu anlayışın değiştirilmek istendiğini gösterir. Divan edebiyatında sevda teması «olağanüstü» çerçevesi içinde ve kendine özgü şiir tekniğiyle, kuralcı bir tasavvuf anlayışının hizmetinde ve ortaçağ oligarşisinin etkisinde bir dünya görüşüyle koşullandırılmıştır.

N. Kemal, Ali Beyin serüvenlerinde, iyice «nitelendirilmiş» sevda hikâyesini bu soyut, sadece estetik ve yazınsal nitelikte olan sufî, insancıl niteliğini neredeyse kaybetmiş, ruhsal ya da cinsel nitelikleri eksik, karmaşık anlamları olan sevda kavramına karşı geliştirmiştir.

Geleneksel sevda anlayışının sona ermesi

Sevda temasını yenileme isteğini N. Kemal, geleneksel masal ve halk hikâyesindeki anlayışa karşı çıkmakla da gösterir. Gerçekten de, bu çeşit düzyazı ve sözlü anlatı türlerindeki saf, erdemli, ülküleştirilmiş, düz çizgide, belli bir gelişme ve sonuçla olağanüstü bir çerçeveye yerleşen sevda anlayışına karşı koymuştur.

Bunu belirtmek için bir kez daha Hançerli Hanım'ın hikâyesiyle karşılaştırma yapacağım; ancak tema, N. Kemal'de tersine gelişir: Suçlu sevda ile saf sevda arasındaki karşıtlığı nedenleriyle birlikte, açıkça belirtmek için, Süleyman'la Hançerli Hanım ve cariyenin ilişkilerini kendi romanında geliştirmiştir. (Ali Bey, önce Mehpeyker'i, sonra Dilaşup'u sever ve söz konusu olan ruhsal eylemdir; Süleyman'a gelince, o, hikâyenin olaylarına sadece katlanmakla yetinir.) Cariyeler arasında bir fark yoktur (her ikisi de kıskançlığın mâsum kurbanlarıdır), ancak N. Kemal, daha önce belirtildiği gibi, Dilaşup'un kişiliğine ayrıntılar eklemiş ve hâlâ sakıncasız kabullenilen esirliği lânetlemek için onu kendini esirgemeyen bir kahraman olarak göstermiştir.

Yeni Sevda Anlayışı

Demek oluyor ki, N. Kemal'in yapıtında, halk anlayışına uygun şemalaşmış sevda anlayışı (suçlu ya da saf sevda konularında) ruhsal, ahlâksal hatta toplumsal bir düzey içinde geliştirilmiştir, böylece bu tema, geleneksel anlatım türlerinde olmayan bir yoğunluk ve bir çerçeve kazanmıştır.

N. Kemal için önemli olan, Ali Beyin Mehpeyker'e karşı beslediği duygusunun adım adım gelişmesi, yol alması, bedensel ve ahlâksal yönleriyle açıklanması, sevda sahnelerinin oluştuğu yerlere varıncaya kadar, sevgilinin de ayrıntılarla, gözle görünüyormuşçasına ortaya konmasıdır.

N. Kemal'in yenilikte ve sevda temasını işlemekte gös-

terdiği atılganlığı değerlendirebilmek için geleneksel İslâm toplumunda baskı altında yaşayan kadının erkekle olan ilişkilerini göz önünde tutmak gerekir. O dönem romancılarının, olayları ve kişileri ele aldıklarında bunları hangi sınırlar içinde işlemek zorunda kaldıklarını öğrenmek için Murat Beyin 1888'de yazdığı aşağıdaki satırları okuyalım:

«Erkek ile kadının ciddi olan meyil ve muhabbetlerinin bizde baadelteehül peyda olmasına ve edeb ve hayalarını gözetmek lüzumunu hissedecek kadar namuslu olan bir çift için hayat-i müşterekin Perşembe günü koltuk resmiyle küşad olunmasına nazaran hissiyat-ı kalbiyyeye keşif ve tasvir arzusunda bulunan üdebamız bir mukaddeme şeklinde kablelteehül eşhas-i sâlise vasıtasiyle adâp dahilinde kesbolunan münasebattan bahsedildikten (evlenmeden sonra üçüncü kişi aracılığıyla törelere uygun ilişkilerden söz edildikten) sonra asıl ediplik (yazarlık) vazifesini teehül (evlilik) dakikasından itibâren deruhte etmelidir. (yerine getirmelidir).» (54)

Bu birinci evre romanlarında, o gün için uygunsuz denilebilecek kadın tipleri ya Müslüman olmayan azınlıklardan seçilmiştir (Ermeni, Musevî, Rum, levanten) ya da özgür bir yaşantı sürdüren Müslüman bir Türk kadını konu alınmış ise bu ancak günahı, kötülüğü simgeleyen Mehpeyker gibi bir fahişe olabilir. Bununla birlikte, A. Mithat Efendi **Yeryüzünde Bir Melek** (1879) adlı kitabında, başka bir adamla evlendikten sonra bile ilk sevdasını ansımaktan geri kalmayan Raziye'nin hikâyesini anlatır; Raziye'nin suçluluğu, ilk sevdasına sadakatla ödenir; ama bu roman yayımlandığı zaman eleştirmenlerin saldırısına uğramıştır. **(Mecmua-i Ulûm, Vakit,** vb.)

Sevda tutkusu

Tutucu ahlâk kurallarını kınarken, N. Kemal, Ali Beyin delice sevdalandığı düşkün kadını özenerek betimlemiş; bir yandan onun bütün çekiciliğini açıklarken bir yandan da

kınayarak kötülemiştir. Ayrıca toplum yönünden temize çıkarmaya da çalışmıştır.

N. Kemal, romanının gelişimini sevda temasına bağlayarak Ali Beyin tutkusunu incelemeyi amaç edinmiştir. Dilaşup'la ilişkiye gelince, bu Ali Bey için ancak bir ödünleme duygusudur, gerçeklik taşımaz. Dilaşup'un Ali Beye duygularının ve cariyesine karşı Ali Beyinkilerin belirtilmesi, Mehpeyker'in alçakça, kahpe, ama sürükleyici tutkusuna oranla birkaç sayfa tutar. Bu sayfalarda soylu duygular belirtilir; oysa Mehpeyker'le ilişkileri betimlemesindeki taşkın açıklamalarıyla ayrıntılı duygu belirtilerinden ne kadar kopuktur bu soylu duygular!

Her iki kadının ve güzelliklerinin ortaya konup betimlenişine dikkat edilecek olursa, aralarındaki çelişki, yazarın düşüncesindeki diyalektiği temellendirir, iki değişik sevda anlayışını açıklar.

Mehpeyker'in ilk ortaya çıkışındaki görünüşünü şöyle anlatır N. Kemal (Bir akşam önce, Mehpeyker arabası içinde, ancak gözüne ilişmiştir Ali Beyin; gene de bütün gecesini onu düşünmekle geçirmiştir):

«Ali Bey ahlâkında olan hicap ile gönlündeki şevk ve incizabın şiddet-i tesirâtı içinde - iki mıknatıs arasına düşmüş bir cüz-ü mâdenî gibi - sükûtu ıstırab-ı calip ve ıstırab-ı sükûtuna galip bir hal-i müterreddidane ile nihayet derecelerde icbar-i nefs ederek gözlerinin üst kapağını bir az yukarı kaldırmaya muktedir olunca karşısında ne görsün? Üstat elinden çıkma sanemlerden mütenasip yapılı, siyaha mail samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevçli koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı (şiddet-i şehveti gösterir surette) ateşî kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakar bir âfet duruyor» (*) (**İntibah**, s. 31).

(*) Ali Bey, ahlâkında olan utangaçlık ve tutku ve isteklerinin arasında iki mıknatıs arasına düşmüş bir maden parçası gibiydi. Hem

Mehpeyker'in güzelliği, onun karşısında büyülenmiş, etkisiyle saf bir şaşkınlığa kapılmış olan Ali Beyin görüşü, bakışıyla anlatılmıştır. Dilaşup ise, romanda, Ali Bey onu daha görmeden betimlenir. Burada annenin bilgiç görüşü oğlununkinin yerini tutar :

«Dilaşup'un saçları sırma gibi parlak sarı, alnı, saffetli vicdanın âyine-i in'itafı denilecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nispet bir az kumrala mail ve bir az kalın olmakla beraber bir az da mukavves, gözleri mutedil maî ve fevkalgaye tahrik-i sevda edecek yolda mahmur, çehresi âşikane bir soluk beyaz üzerine gül-i ziyba pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, burnunun rengindeki saffet ile tenasübündeki letafet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncesine benzer, dudaklarının gerek rikkati gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunurdu. Hele gerdanı, şeffaflığından dolayı damarlarının harice akseden reng-i lâtifiyle bir derece revnak bulurdu ki kamerin kurs-i mer'isi şekl-i mustatile girse ancak muadil olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği meftun eyleyecek mertebede narin olarak beli on iki yaşında bir çocuğun koluyla tamamen deraguş olunacak kadar ince idi. Mamafih baştan ayağa vücudü bir hafif salım ile mestur olarak sinesiyle umuzlarının hadd-i itisalinde bile kemik eseri görünmez ve nazik parmaklarının her boğumuna bile büyücek birer inci tanesi

---

suskunluğu onu üzüyor hem üzüntüsü onu susturuyordu; bu kararsızlık içinde kendisini son derecede zorlayarak gözlerinin üst kapağını biraz yukarı kaldırabilince karşısında ne görsün? Usta elinden çıkma heykellerden yapılmış siyahımsı samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine dalgalı koyu yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı (güçlü şehvet gösterir biçimde) ateş renkli kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne eğilmiş yürür, insanın kalbine girecek gibi karşısındakine dikkatle bakar bir güzel duruyor.

sığabilirdi.» (*) **(A.g.e.,** s. 79-80).

Bu betimlemeyi Mehpeyker'inkiyle karşıtlaştıran bir yönü de kullanılmış olan yöntemdir. Gerçekten de Dilaşup'un portresi geleneksel ve basmakalıptır : «Saçları sırma», «alnı saf», «kaşları...mukavves», «gözleri...mahmur», «çehresi soluk beyaz», «...pembe», «burnu...zambak goncası...», «dudakları...iki gül yaprağı..», «dişleri jale damlaları...», «çenesi... beyaz katmer gül...», «gerdanı...kamer...», «vücudu...kemik eseri görünmez...»

N Kemal, burada bir genç kız güzelliğini betimlemek için klasik yazının onayladığı klişeleri kullanmıştır. Ama bunu yaparken klasik istiareleri benzetmelere çevirir. Bunu daha ilerde (IV. bölümde) göreceğiz. Aynı şeyi doğayı betimlerken de yapacaktır. Klasik deyim ve imgelere ussal bir nitelik ve işlev vermektedir «Alnı saffet-i vicdanın âyine-i in'itafı denilecek surette duru beyaz» ya da «gözleri... tahrik-i sevda edecek yolda mahmur...». Benzetmelerine ussal bir açıklama bulamadığı zaman, klasik deyimlerin basmakalıplarını kullanmamak için, imgeleri geliştirmeye dikkat eder : «kaşları zülfüne nispet bir az kumrala mail ve bir az kalın olmakla beraber bir az da mukavves...».

(*) Dilaşup'un saçları sırma gibi parlak sarı, alnı temiz bir yüreğin aynası denilecek kadar duru beyaz, kaşları saçlarından daha kumral ve biraz kalın olmakla birlikte kavisli, gözleri tatlı mavi ve pek çok sevda uyandıracak bir mahmurlukta, yüzü sevdalı bir soluk beyaz üzerine nefis bir gül pembeliğinde bir renkle süslenmiş, burnunun rengindeki saflık ile biçimindeki güzellik açılmasına bir gün kalmış zambak goncasına benzer, dudaklarındaki tatlılığın, pembeliğin parlaklığı birbirine sarılmış gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz olgun gül zannolunurdu. Hele gerdanı, şeffaflığından dolayı damarlarının dışa yansıyan güzel rengi öyle bir canlılık bulurdu ki, ayn görülen halkası uzarsa ancak benzerdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği tutkun kılacak derecede ince, beli on iki yaşındaki bir çocuğun koluyla sarılacak kadar ince idi. Bununla beraber bedeni baştan aşağı hafif bir yağ ile dolgun olduğundan göğsüyle omuzları arasında birleşme yerinde bile kemik görünmez ve nazik parmaklarının her boğumuna bile birer inci tanesi sığabilirdi.

Bununla birlikte, geleneksel üslubu yenileme çabalarına karşın bu portre soyut kalır : Mehpeyker'inkine bakarak, uydurmadır. Bu suçlu kadın söz konusu olunca, N. Kemal artık geleneksel deyim ve terimlerden kaçınır, yeni ve canlı bir yüz çizer. Örneğin, Mehpeyker'in ilk betiminin sonundaki cümlenin gücünü ve hızını izleyelim : «... her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakar bir âfet duruyor.» Bu cümle sadece Ali Beyin değil, sanki yazarın kendisinin de bedensel olarak yaşadığı bir ansımayı gösterir.

Dilaşup'un güzelliği, bu tek betimlemede, bir minyatür imgesi gibi donuk kalır; rakibininki ise hem kadının hem de yazarın tutkusuyla canlandırılmıştır. Mehpeyker'in davranış ve kıpırdanışları anlatılırken kullanılan daha başka izlenimlere Ali Beyin duygu taşkınlıklarıyla birlikte, güzelliğin Osmanlı anlatımının kalıplarından taştığını gösterecektir :

«O parlak gözlerine bir mahzuniyet getirerek...mustarip imiş gibi nazarını daima yere doğru dikerek bir tavr-ı hazin ile...» **(İntibah,** s. 37)

«..Mehpeyker bir iki dakika gene gönlüyle dövünür gibi mustaribane bir sükût halinde kaldıktan sonra birden bire Ali beyin yüzüne gayet âşıkâne bir nigâh ederek (bakarak) ve hemen kucaklamaya kastedermişcesine üzerine doğru bir temayül göstererek...» **(A.g.e.,** s. 38)

«... Mehpeyker gelmiş ve iptida-i muhabbetten beri bezm-i şevka-şevk-i ülfetlerine sayesaz-ı letâfet olan çınarın altındaki çemenler üzerine bir sath-ı zümrüdîn üzerine oturtulmuş tasvir-i hayal gibi hatırfirib-i âlem olacak bir işve-i nazenin ile kurulmuştu.» (*) **(A.g.e.,** s. 47)

(*) Mehpeyker gelmiş, görüşmelerinin başlangıcından beri buluşma yerleri olan çınarın altındaki zümrüt çemenler üzerine, nazlı ve cilveli bir görüntü gibi kurulmuştu.

Mehpeyker'in evinde buluşma akşamı:

«... bir köşeyi devredince gördü ki bir bahçe kapısı azıcık açılmış, arasından Mehpeykerin nısf-ı cemali (yüzünün yarısı) yan tarafından alnına bir melek tasviri gibi şimdiye kadar nigâhının meluf olmadığı (bakışlarının alışık olmadığı) yolda bir letâfet-i fevkalâde (üstün bir güzeilik) ile bir ağaca dayanmış duruyor.» **(A.g.e.,** s. 67)

Batı yazını için basmakalıp bir nitelik taşıyan bu imge, Türk düzyazısında o dönem için bir yeniliktir; hatta o gün için aşırılıkla da suçlanabilir. Çünkü ahlâka aykırı bir buluşmaya şiirsel, giderek beğendirici bir nitelik verilmek istenmiştir.

N. Kemal'in, roman boyunca Mehpeyker'i karalamak ve erdem dersleri vermek çabaları, Ali Bey gibi kendisini de büyüleyen ve betimlemekten kendisini alamadığı kadının çekiciliğini ve bundan doğan mutluluğu saklayamaz. Bu da bize, Ali Beyin sergüzeştinin N. Kemal'in kişisel bir serüveninden esinlenmiş olabileceğini düşündürür.

1867'de Fransa'ya gitmeden önceki, kendisinin itiraf ettiği bir serüvenini biliyoruz. Bunu Silvio Pellico'nun «Mes Prisons» (Hapislerim) adlı kitabı üzerine yaptığı eleştiride açıklar ve Avrupa'ya gittiği sırada evli olup bir kız çocuğu babası bulunduğunu, hattâ güçlü bir sevdaya da kendini kaptırdığını açıklar. Şimdiye kadar bu sevgilinin kim olduğu öğrenilmemiştir; ola ki Ali Beyinki gibi açıklanamayacak bir ilişkidir; evli olduğu için o günlerde bir fahişeden başkasıyla ilişki kurmuş olması pek düşünülemez.

Daha sonra, 23 Şubat 1877'de Abdülhak Hamid'e yazdığı bir mektupta, büyük tutkusu dışında, İngiltere'de başka bir ilişkisinden sözeder :

Benim de vaktiyle bir nedime-i vicdanım (gönül arkadaşım) var idi. Champs-Elysées'de değilse Hyde parkta gezerdik...» (F. A. Tansel, **Hususî Mektuplarına Göre N. Kemal ve Abdülhak Hamid,** Ankara, 1945. s. 65)

Bu ikinci ilişkide, buluşma yerinin kırsal niteliğiyle Çamlıca tepesi arasında benzerlikler sezilir. Ali Beyle Meh-

peyker'in buluşma sahnelerinin anlatımında beliren coşkun betimleme edası, yazarın, kendi geçirmiş olduğu deneyelerin, ilk kez Türk romanında kullanıldığı kanısını veriyor.

Bundan başka, **İntibah**'la aynı sıralarda yazdığı «Muhabbet» adlı yazısında ([55]) ilk kez sevda sorununu ortaya atar ve bu duyguyu bir çeşit kuramsal ilgiyle ele almaya çalışır; dinsel bakımdan doğal gösterme kaygısını açıklar:

«Kütüb-ü şeriaya bakıyoruz, mevhar-ı mevcudât âliy ül salvet efendimizi inbiya-ı âzam içinde mahbubiyet sıfatiyle mümtaz görüyoruz, bu kadar mükevvenât-ı tabiiyenin illet-i icadı âşk olduğunu anlıyoruz.» (*) **(Makalât-ı Siyasiyye ve Edebiyye,** s. 63)

İntibah'ın önsözünde bu düşünceyi yeniler:

«Ayetle, hadisle müspet olduğu üzere mükevvenât ezvac olarak yaratıldığından tabiat-ı âlem fıtratan muhabbetle mecbuldur.» (**) (**İntibah,** önsüz, s 6)

N. Kemal, bu temayı baştan değerlendirmek, tutucu İslâm görüşüne karşı kişisel bir deneyi ileri sürerek konunun gerçek yönünü aydınlatmak ister:

«Nefsimde tecrübe ettiğim alâkalar garip idi. Zamanı visalden başlıyalım: sevdiğimi ekser günler dört ile beş arasında görürdüm. Bu zaman-ı muvasalat bana firdevs-i âlânın birbirine müncezip iki ruh için tertip olunmuş bir şehr-i ayini hükmünde gelirdi! Ne tarafa baksam gözüme öyle gülzar filan değil, âdetâ mâfevkültabiattan bir takım heyakil görünürdü. Bir halde ki hadika-i çeşmime her ne aksetse sevdiğimin küçülmüş bir tasviri sanırdım. Zaman-ı muvasalatında ahz-ı âmalim sevdiğimi memnun ve netice-i âmalim mahzun etmekti. Çünkü fena halde kıskanırdım; bâzı kerre cemaline baktıkça, kendini başkasının da sevdiğini düşünürdüm. Ah o halde: «insaf olunsa biz de rakibin

---

(*) Şeriat kitaplarına bakıyoruz, büyük peygamberler arasında Hazret-i Muhammed, sevgi sıfatıyle beliriyor, doğanın tüm yaratılışının sevdaya bağlı olduğunu anlıyoruz.

(**) Kur'an'da ve Muhammed'in sözleriyle de saptanmıştır ki, var olan her şey çifttir, yaratılışında evrensel doğa sevdayı gerektirir.

rakibiyiz» hakikatı hiç hatırıma gelmezdi. (...) Hayalatını düşünür de rakabet ve ya tâbir-i sahihiyle âdetâ haset saikasıyla gözüme kim görünürse mahvetmek isterdim.» (*) **(Muhabbet,** Makalât-ı Siyasiyye ve Edebiyye, s. 70)

«Bâzı gecelerde mehtaba nigâh ederdim (bakardım): Mehtap! O bize tâbidir, binaenaleyh ziyası o kadar şiddetli değildir. Mehtaba baktıkça gözümün önünde yine canan (sevgili) görünürdü. Fakat reng-i ziyası (ışığının rengi) öyle hayret bahş-i nazar olacak (bakışı şaşırtacak) surette görünmezdi, mehtabı görünce gözlerime yaş gelmezdi, bilâkis geceleri aydınlık olurdu, bu cihetle mehtabı da en hafif en lezzetli geçirdiğim eyam-ı visale (birleşme günlerine) benzetirdim.

Şuara-i salifenin (eski ozanların) arasında mehtap ile, hurşid (güneş) ile bir çok âşıkların muhaverelerini (konuşmalarını) havî (içeren) manzumelere tesadüf ettim fakat hiç birini kendi hissiyatıma muaffık (duygularıma uygun) bulamadım.» **(A.g.e.,** s. 73)

Gerçekten de, N. Kemal, belki de geleneksel şiirde duygularının yankısını bulmadığı için, Ali Beyin sergüeştini, kişisel sorunlar getirmeyen destansal bir hikâye ya da geleneksel bir sevda masalı gibi değil de, yaşanmış, kişisel, yaşantıdan alınmış bir olay gibi anlatmak istemiştir. Ruhsal incelemelere ilişkin olarak, belirtilen yazısına çok yakın

---

(*) Kendimde denediğim ilişkiler garip idi. Birleşme vaktinden başlayalım: sevdiğimi çoğu günler dört ile beş arasında görürdüm. Bu varış saatı bana birbirini çeken iki ruhun cennet bahçesinin aydınlanması gibi gelirdi. Ne tarafa baksam öyle gül bahçesi filan değil, neredeyse doğaüstü birtakım heykeller görünürdü. Öyle ki, gözüme ne çarpsa sevdiğimin küçülmüş bir resmi sanırdım. Birleşme anında isteğim sevgilimi mutlu kılmaktı ve sonuç olarak üzmekti. Çünkü fena halde kıskanırdım; kimi kerre yüzüne baktıkça, kendini başkasının da sevdiğini düşünürdüm. Ah, o halde: «insaf olunsa biz de rakibin rakibiyiz» gerçeği hiç aklıma gelmezdi. (...) Görüntüsünü düşünür de rekabet veya gerçek deyimiyle neredeyse hasetten gözüme kim görünürse mahvetmek isterdim.

bölümleri romanında bulmak ilginçtir; şimdi de Ali Beyi, sevgilisiyle gece buluşmak üzereyken göreceğiz:

«Ali Bey gazinoda bulunduğu müddet gönlünü ümid-i vuslatla (birleşme umuduyla) eğlendirir, fikrini nazarına tesadüf eden temaşa-i lâtifin ezvakıyla teskin ederdi. (Düşüncesini gözünün önündeki güzel manzara ile teskin ederdi). Gâh denizin ufak ufak dalgalarına bakar, mâşukasının (sevgilisinin) güzel gözlerinde girye-i meserret (sevinç gözyaşları) görmüş kadar ferah bulurdu, gâh Boğaz içinde akıp gelmekte olan gemilerin etrafa istilâ eden (kaplayan) hafif zulmet (karanlık) içinde hayal meyal yelkenlerini görür, perde-i istikbal (geleceğin perdesi) arasından ümid-i saadetinin nişan-ı zuhuru görünmüş kadar mesrur olurdu (mutluluk umudunun belirtilerini görmüş kadar sevinçli olurdu).» **(İntibah,** s. 66)

Ve işte geciken Mehpeyker'i bekleyen sevdalı:

«Nihayet vapurlar hitam buldu. Meyusiyet-i kat'iye de başladı, beyin çehresine leyle-i zulmanînın hali aksetmiş gibi bir reng-i hail çökmüş idi. Bir taraftan kıskançlık belliyyesi, bir taraftan bir kadının desayisiyle muğfel olmak tenezülü meşak-i ruhanisini o derece takatgüdaz bir hale getirmiş idi ki çocuk gençliğinde mevti hayata tercih eder olmuştu.» (*) **(İntibah,** s. 88)

Ali Beyin Sergüzeşti'nde belirtilen kıskançlık duygusunun, yazarın itiraf ettiği duygudan çok daha karmaşık olduğunu görüyoruz. Romanda söz konusu olan belki de daha çok erkek onurunun kırılması, Mehpeyker'in başkasının metresi olduğu kanısına bağlı olarak ahlâk yasaları dışına düşen namussuzluk duygusudur. Yazarın yukarıda okuduğumuz kendi deneyinde olduğu gibi, Ali Bey, kesin olarak başka bir kişiyi kıskanmaz, ancak geleneksel bir ahlâk anlayışına bağ-

(*) Sonunda vapurlar gelmez oldu, kesin üzüntü de başladı. Beyin yüzüne karanlık gecenin korkunç rengi çökmüştü. Bir taraftan kıskançlık tasası, bir taraftan bir kadının hilesiyle aldatılmış olmak o kadar ağrına gidiyordu ki, çocuk gençliğinde ölümü yaşantıya yeğ görür olmuştu.

lı olarak bu kadını ve ona olan tutkusunu mahkûm eder; zaten Dilaşup'a karşı da, başka erkeklerle ilişkileri olduğuna inandırıldığı zaman, pek çabuk aynı davranışta bulunacaktır.

Bununla birlikte, bu ahlâksal, tutucu durumun içinde, Ali Beyin duyguları incelenirken (şimdiye kadar gördüğümüz gibi) egemen olan, serüvenin tutkusal ayrıntılarıdır; gönül eğlenceleri ve tartışmalarının her evresi kendi başına önem taşıyan bir konu olarak incelenmiş ve açıklanmıştır. Ve bu, yapıta o zaman için yepyeni romansal bir nitelik verir.

Sevda konuşmaları (diyalogları)

Bu konuda, N. Kemal'in getirdiği yenilikleri değerlendirmek için sevgili ilişkileri betimlemelerinin geleneksel hikâyelerde pek çok bulunmadığını anımsamak gerek. Hançerli Hanım tipindeki hikâyeler incelenecek olursa, halk masallarına bakarak bir gelişme vardır; ama gene de karşılaşmalar, konuşmalar pek az ve basmakalıp biçimlerde belirtilmiştir. Örneğin, Süleyman'ın Hançerli Hanıma ilk gidişinde olduğu gibi:

«... Cariyeler koltuklıyarak hanımın kasr-ı safabahşına vasıl olunca maşallah nurdide-i mübahatım efendim deyüp eşk-i şadi-i muvasalatı nergis-i dilcularından izar-ı ali üstüne rizân ederek bu beyitler mealile hoş amediyi icra eyledi:

Ey şeh-i mülk-i şeref kan-ı kerem hoş geldin
Eyledin gamkedemi kasr-ı irem hoş geldin.»(*)

(Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi, s. 30)

(*) Cariyeler koltuklarına girerek hanımın güzel köşküne varınca maşallah gözlerimin kutsal ışığı efendim deyip, buluştukları için güzel gözlerinden sevinç yaşları dökerek, hoş geldin niyetine şu dizeleri söyledi:

«Ey onur ülkesinin şeyhi, cömert kanlı (ya da soylu kanlı) hoş geldin / Keder köşkünü cennet sarayına çevirdin.»

Daha ötede Hançerli Hanımın başka sözlerini buluruz:

Bağ ve bahçeyi geşt ü güzara çıktılar ol vakit hanım şevke gelip:

Bağda gül seyrine çıkmış görüp canâ seni
Servler bekler reh-i nazarede halâ seni
Çeşmi nergis reng-i gül bûy-karanfil kad-i serv
Hep seni imâ edey ey dilber seni.» (*)

(A.g.e., s. 42)

Şunu da söylemek gerek ki, sözlü geleneğe bağlı bu hikâyelerin anlatımında kullanılan teknik, meddahlara çok ayrıntılı ve gelişmiş konuşturma olanaklarını sağlamıyordu. İleride göreceğimiz gibi, betimleme üslubunu da oluşturmuyordu. (Bk. IV. Bölüm: **Üslup)**

Bununla birlikte, sevgililerin uydurulmuş konuşmalarına ve bunların gerçeğe uygunsuzluklarına karşın, halk hikâyelerine girmiş görüşme, konuşma deneyleri yok değildir. Böylece bu türün içinde bu soruna bir yaklaşma deneyi yapılmış, türe daha gerçekçi bir nitelik kazandırılmak istenmiştir. Gerçekten de, bu hikâyelerin konuları, kent yaşantısından esinlenir; kişileri artık destansal ve büyüsel özellikler taşımaz. Anlatıcı (meddah), sevda üzerine yazın kalıplarını kullanmak zorunda kalıyorsa, bu kalıplar bilindiği ve kabul edilmiş olduğu için, anlatan bu kalıplardan acemice yararlanıyorsa, bunun nedeni «kibar» bir konuşmayı açıkladığı kanısında oluşudur. Çünkü, sevgililerin konuşmasından başka konuşmalar dolaysız üslupla (style directe) ve gündelik konuşma dilinden alınmıştır; bu sözler anlatım üslubunun arasına rahatça girer ve bu yapıtlara tartışılmaz gerçekçi bir nitelik kazandırır. Aşağıda bu çeşitten bir konuşmayı okuyacaksınız:

«Velhasıl Süleyman bey merkumlara (aşağılık kimse-

(*) Bağ ve bahçeyi gezmeye çıktılar o vakit hanım coşarak: Bağda gül seyrine çıkmış görüp seni, sevgilim, / Serviler seni görmek için yolunu bekler / Nergisin gözü, gülün rengi, karanfilin kokusu, servinin boyu / Hep seni imâ eder hep seni, ah güzel...

lere) hitaben doğrusu bugün güzel vakit geçirdik yarın dahi birleşelim hayatyıkan (sö) yerinden fırlayıp başüstüne efendim irade efendimizindir yarın böyle esnafca eğlenmeyiz sayenizde kibarca eğleniriz deyu bir takım dalkavukça sözler söyledikten sonra cümleten (hep beraber) hareket ve...» **(A.g.e.** s. 17)

İntibah'ın yayınlanmasından önce, Ş. Sami ve A. Mithat da geleneksel kalıpları artık kullanmıyorlardı. Aşağıda, Fıtnat'ın yanına girebilmek için kadın giysileriyle gelen Talât'la kızın konuşmalarını okuyacaksınız. Burada Fıtnat başka birisiyle evlendirileceği için iki sevgili birbirinden büsbütün ayrılacaktır:

«Ah!.. Bitti artık... Çaresi olmaz! Ben ne kadar ağladım! Nasıl bayıldım... Emine kadına evlenmiyeceğimi ne kadar söyledim... fayda vermedi. Babam... ah babam! hiç kulak vermiyor, kendi bildiğinden hiç şaşmıyor...

— Fıtnatım, kendine söyle, ayağına düş, kendimi telef edeceğim de, belki Cenab-ı Hak ister de razı olur. Bu gaddarlıktan vazgeçer.

— Ah! kendine söylemeye cesaret edemiyorum, bilâkis, kendimi zorlıyacağım, söyliyeceğim... eğer kail edebilirsem... Fakat, heyhat, nikâh da kıydılar, beni hiç sormaksızın nikâh kıydılar!..

— Aaa, nasıl olur?.. Kendin rıza vermedikçe nasıl nikâh kıyılır?..

— Ah! benim aklım başımda değildi, benim ne «olur» ne «olmaz» demeğe mecalim vardı. Lâkin, odamda, komşudan bir kız vardı, ama perdenin arkasından sorduğu vakitte Emine kadın baktı ki ben cevap veremiyecektim, o kıza işaret etti ki benim yerime ikrâr etsin, işte bu türlü işi bitirdiler.

— Belki bir çare bulunur. Olmadığı halde... siz, sağlıkla kocanıza varınız... beni unutunuz?

— Seni unutayım!.. Demek olur ki, sen beni o kadar çabuk unutacaksın!

— Ah! ben her şeyi unutacağım, dünyayı unutacağım! Dünya beni unutacak! Lâkin siz beni unutmak istemezseniz, mezarımı arayın, bulun, gâh, gâh ziyaretime gelin, birer Fâtiha ile ruhumu ihyâ edin... size feda olduğumu hatırınıza getirin, lâkin müteessir olmayın, ağlamayın!..

— Talât... başımdaki derdim yeter, beni daha ziyade ağlatmak mı istiyorsun? Sen kendini bana feda edesin de bana «sağlıkla kocana var» dersin! Ah sen ne kadar gaddar imişsin. Yalnız kendine acırsın... Ben bu kara haberi işittiğim gibi kendimi telef edebilirdim, hep bu belâlardan, bu zahmetlerden bir nefeste kurtulabilirdim. Fakat, senden birden bire ümidimi kesmedim, evet, senden ümidimi kesemem, daha ümidim vardır. Bilmeyiz, felek ne gösterir. Şimdi ki senin bana olan muhabbetini anladım... şimdi kendime hiç kıyamam çünkü sana acırım, bilirim ki beni unutmıyacaksın. Evet, bunu pek âla bilirim, çünkü kendime kıyas ederim... Sen ise yalnız kendini düşünürsün, Talât'ım aman, öyle bir şey yapma, bana acı! Gençliğime acı! Ben kocaya varmam, ben seni bırakmam. Bir şeye muvaffak olmazsak, hiç olmazsa, haberleşelim, ikimiz birden kendilerimizi telef edelim!.. Hiç birimiz başkasının öldüğünü işitmesin...» (Ş. Sami, **«Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat»**, Ankara, 1964, s. 66-67)

Duygusal ve ağlamaklı melodram çerçevesine rağmen bu konuşma, geleneksel hikâyelerdeki sevgililerin ezbere söyledikleri dizeler gibi, biçim bakımından basmakalıp sözlerden oluşmaz; iyi kötü iki sevdalının görüşmesini canlandırır. Basit de olsa bir kurgusu olan karşılıklı bir konuşma denemesidir bu; birkaç evreden geçer: 1) Fıtnat'ın umutsuz durumu; 2) Talât'ın kendini öldüreceğini açıklaması; 3) Fıtnat'ın bu açıklamaya karşı çıkışı; 4) Fıtnat'ın sevdasını belirtmesi; birlikte ölme isteği.

Görülüyor ki, bu konuşmayı yöneten düşünüş biçimi geleneksel hikâyelerdeki sevdalıların talihini koşullandıran konuşmalardan değişik değildir; her ikisinde de kişiler yaşantılarını yöneten bir «kader»in karşısında güçsüzdürler ve kendilerini ona bırakırlar. Talât, Belki Cenab-ı Hak is-

ter de razı olur» der; Fıtnat ise, «... Bilemeyiz, felek ne gösterir» diye karşılık verir.

Halk hikâyelerinde «kader»in her şeyi çözümlediğinin, sadece Allah'ın ve onun temsilcisi sultanın isteğiyle olayların değiştirilebileceğinin belirtilmesi, ortaçağdan kalma bir yaşam kavramıdır. **(Hançerli Hanım Hikâyesi'**nde, Süleyman'ın sevda sorunu, Sultan Murat'ın araya girmesiyle olumlu bir sonuca varır.) Sevdalıların konuşmalarındaki sözlerin seçilişinde tekdüzen, kişiliksiz bir coşku vardır. Ya da, eğer sevgililerden biri düzene uygun kaderine karşı gelecek olursa **(Gül ile Ali Şîr** hikâyesinde olduğu gibi: Gül, Padişahla evlenmemek için zehir içer, Ali Şîr'e de kısır kalması için bir iksir içirir), konuşma basmakalıplıktan çıkarsa da boyun eğmişliğin değişmeyen edasını taşır. Her iki durumda da kişilerin yaşantılarını biçimleyen olaylar üzerine **söyleyecek fazla bir şeyleri yoktur.**

Ş. Sami'nin romanında, toplum yapısı ve eskimiş âdetler eleştirilir; Talât'ın başkaldırması, Fıtnat'ın kandırılarak sürüklendiği evliliğine karşı bir bilinçlenme evresini gösterir; ama **Gül ile Şîr** hikâyesinde olduğu gibi. bu durumdan kurtulmanın tek çaresi sevdalıların ölümüdür. Demek oluyor ki, bu ilk romanda duygusal konuşma daha kurgulu, içerik daha karmaşık olduğu halde, kişiler, ve ruhsal durumlardaki ilkellik ve tutkusal dram sadece melodram niteliğindeki olaylarla bağlı kalacaktır. Bu olaylarsa romanın başlıca aracını oluşturacaktır; konuşmalarda hiç bir özgünlük bulunmayacaktır.

A. Mithat'a gelince, o, romanına doğrudan doğruya tiyatro konuşma tekniğini sokacaktır. Aşağıda, Rakım Efendiyle cariyesi Canân'ın birbirlerine sevgilerini açıkladıkları bölümü okuyacaksınız:

«Rakım — Ey koca Cânan! Senin galiba hiç hayrın yok.

Cânan — (Heyecandan yüreği oynıyarak) Neden efendim?

Râkım — Neden mi? Sana müşteri çıktı a kuzum?

Vah zavallı kızcağız! İnsan böyle güzelleri ne kadar, hem

de nasıl sever bilir misin? Yüreği acıya acıya sever.

İşte bir adamı tatlı tatlı ağlatan, bu kabil kızların şefkatle karışık olan muhabbetidir. Biçâre Cânan, efendisinden bu sözü işitince elindeki elbise elinde kalıp, şaşırarak kesik kesik:

Cânan — Müş...teri...mi...çıktı efendim?

Râkım — Evet, hem de müşterinin yağlısı. Senin için bin beşyüz altın veriyorlar.

Bu sözü söylerken Râkım'ın gözleri sulandı ama şiddetle kırparak kuruttu.

Cânan — (Heyecandan dayanamıyarak) Çok para değil mi efendim?

Râkım — Çok para zâhir.

Cânan — (Kemal-i füturla) Satacak mısınız efendim?

Râkım — Sen ne dersin?

Cânan — (Mosmor kesilerek) Ben sizin malınızım efendim. Siz bilirsiniz.

Râkım — (İçinden doğru kabarıp gelen hiss-i fecî'i yutmağa çalışarak) Yok, sen ne diyeceksin. Ben onu bilmek isterim.

Cânan — (Gözleri dolup burnu kızararak ve dudakları tir tir titreyerek) Ben ne diyebilirim efendim. Size para lâzım, binbeşyüz altınınız olursa benim gibi tamam onbeş tane Cânan satın alabilirsiniz.

Kızın bu lakırdısı üzerine, Râkım içinden kabarıp gelen hissiyatı yutayım derken, muvaffak olamayıp gözlerinden boşalttı. Kız bu hali görünce o dahi artık şiddetli bir seyl-i sirişkî gözpınarlarında zaptedemeyip taşırdı. Bu hâlin biçâre Cânan için acıklı bir hâl olduğu zahir halinde görüldü. Vak'ıa Râkım için dahî acıklı idi ama, bu acının içinde bir de büyük lezzet vardı. Bu lezzeti herkes taktir edemez. Ehl-i hal olanlar taktir eder. Ömrünü odun gibi geçirmeyip de, beş on def'alar tatlı tatlı ağlamış olanlar ve hem de ağlayışının lezzetine doyamıya doyamıya ağlamış olanlar o halde Râkımın tattığı tadı taktir edebilirler. Ma'haza Râkım yine sözde devam eyledi:

Râkım — Hayır sen beni yanlış tanımışsın Cânan.

Cânan — (Çehresinde birden bire bir çok alayim-i sürur görünerek) Beni satmıyacak mısınız efendim?

Râkım — Satacağım, satmak istiyorum.

Cânan — (Evvelkinden besbeter bir hâl-i ıstıraba düşerek) Siz bilirsiniz efendim.

Râkım — Ama nasıl satacağım? Senin için verecekleri binbeşyüz altını ve burada ne kadar elbisen, elmasın filânın varsa hepsini sana vereceğim. Sen bunlarla zengin bir hanım olacaksın. Nasıl râzı mısın?

Cânan bu sözü işitir işitmez, daha sözün bidayetinde iken elinde bulunup şaşkınlığından dolayı hâlâ elinde bulunan elbiseyi fırlatıp atarak kendisini dahi efendisinin kolları arasına atar. «Ben ne binbeşyüz altın isterim, ne esvap isterim, ne elmas isterim efendim, sizi isterim. Sizin esiriniz, kulunuz olayım. Bana o saadet yetişir» diye Râkımın ayaklarını öpmeye başladı.

Râkım — (Kendisini muhafaza ederek) Öyle ama Cânancığım, sen hep öyle kalacak değilsin ya. Gençsin, güzelsin, zekisin, ma'rifetlisin, gidecek yerde seni mutlaka odalık ederler. Hazır zengin olacaksın, sana benden ne fayda...

Cânan — (Hüngür hüngür ve hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlayıp) İstemem efendim istemem, bana ne odalık olmak lâzım, ne de zengin olmak. Ben sizin kapınızda kul olayım, ocağınızda kul olayım, isterseniz öleyim.

Râkım — Hayır, sen benim hemşirem ol. Lâkin...

Cânan — Ben şimdiye kadar sizin kapınızda sürdüğüm saadetin şükrünü ifâdeden âcizim. Başka hiç bir şey istemem.

Râkım — Ama sen benim sözüme dikkat etmedin. Yine tekrar edeyim, hemşirem ol diyorum...

Cânan — Dikkat ettim efendim. Meramınızı anladım. Ne yalan söyliyeyim, hemşireniz olmam!

Râkım — Hemşirem olmaz mısın?

Cânan — Olmam efendim.

Râkım — Kız niçin?

Cânan — (Rengi ne al, ne mor, ne siyah, hasılı hiç bir şeye benzemiyerek) olmaz efendim. Hemşireniz olmak, bana esiriniz olmak kadar lezzet vermez. Ben şimdiye kadar de-

vam eden halimden memnunum diyorum. Mürüvvet edecek ve istifade-i takyidiniz için beni satmıyacak iseniz ayaklarınızı öpeyim, kurbanınız olayım efendim. Beni yine eski halimde bırakınız. Siz yine «Cânan» dedikçe dünyalar benim oluyor. «Hemşirem» diyecek olursanız ben yüreğimde hisseylediğim lezzeti bulamam. Artık beni daha ziyade söyletmeyiniz efendim, işte dedim ya! Eğer satacak iseniz, sizi bir sene içinde bindörtyüz altın temettüden men'etmeğe yüreğim razı olmaz.

Artık bu dereceye geldikten sonra, Râkım her taraftan beynine hücum eden hayalât ve muhakematın hiç birisine galebe edemiyerek kemal-i mağlubiyetle kıza sarılıp:

Râkım — Satmam seni Cânanım satmam. Sen bana dünya varından daha daha kıymetlisin. Onların milyonlarca altınları yine onların olsun. Sen bana kâfisin. Lâkin arzettiğim kardeşliği kabul etmediğine canım sıkıldı.

Cânan — (Efendisinin kolları arasında olduğu halde dahî edep ve vakarına halel vermeyip, ba'de yavaşça kendisini sıyırıp çıkararak) Kardeşliğinizi kabul etmem dedim. Bu teminâtı vermeniz üzere daha ziyade memnun oldum. Ben bir saat evvel, sizin için nasıl bir Cânan idiysem, şimdi yine o Cânanım. Her zaman için vuku' bulacak her türlü emriniz bana en büyük şereftir. Var olunuz efendiciğim, sağ olunuz da ben sizin uyurken olsun yüzünüzü görmekle kanaat ederim. Hem artık bana müsade buyurunuz, odama çekilip kapanayım.

Kız bu sözleri söyledi ve efendisinde cevap alarak bir derin sükût gördüğü cihetle yavaşça odasına çekilip, kendisini yatağa attı.» (A. Mithat, **Felatun Bey ile Râkım Efendi**, İstanbul, s. 90-94).

Sahne tekniği burada bir yapmacıklık duygusu uyandırıyorsa da asıl yapmacıklık konuşmaların içeriğindedir; çünkü bu içerik uydurmadır, gerçeğe uygun değildir; 1860-65 yılları arasında (ki A. Mithat konusunu o yıllara bağlar) efendisi ile bir cariye arasında böyle bir konuşma geçmiş olamaz; kişiler abartılarak yetkinleştirilmiştir. Râkım efendi, ya-

zara göre, Tanzimat sürecinin yetiştirdiği ölçülü aydın kişiyi temsil eder. O, Felatun Bey gibi körü körüne batı hayranı değildir.

Bu «ölçülü» ilerici davranışıyla Râkım Efendinin cariyesiyle giriştiği sevda pazarlıkları ve bunun sonuçları gözönünde tutulacak olursa (efendi cariyeye el sürmez) verilip de hemen geri alınan insancıl reform programlarının çerçevesi içine girer ([57]). Bu, bize, Abdülhamit'in 1876'da çıkartıp da hiç bir zaman uygulatmadığı anayasanın yüceltilmiş bir simgesi gibi de gelebilir. Ayrıca, Mithat Paşa'nın hazırladığı, Abdülhamit'in cülus (tahta çıkma) söylevinden çıkarılmış olan ve Victor Berard'ın **La Revolution Turque** (A. Colin, Paris, 1900, s. 94) adlı kitabına aktarılmış olan bölüm de ilginçtir: bu bölümde esir satışının şeriata uygun olmadığı açıklanır ve saraydaki esir ve harem ağalarının azad edildiği bildirilir, bundan böyle Osmanlı İmparatorluğu'nda esir satışının yasaklandığı belirtilir. Buna, A. Mithat'ın sultanın keyfî yönetimine pek kolayca ayak uydurduğunu da ekleyelim. («Üss-ü İnkılâp», 1878)

Gerçeğe uygunsuzluğu dışında, efendiyle cariye arasındaki konuşmanın ilginç yönleri yok değildir; karşılıklı itiraflarla sonuçlanan duyguların ortaya konuşunu incelemek gerek: bu sahnede Râkım efendi, genç kızın duygularını iki evrede dener. Önce onu satıp parasını kendisine vermesini teklif eder, sonra kızın ona karşı gösterdiği tutkusal bağlılığı gözönünde tutarak kızı kardeş gibi yanında tutacağını söyler. Bu konuşma bize, birbirine karşı olan duygularını doğrudan doğruya ve açıkça belirtmek istemeyen kişilerin çekingenliğini açıklar. Birbirinden ayrı yaşayamıyacaklarını anlayan sevdalılar, gözyaşları içinde, yine de bir utanma duygusunun etkisi altındadırlar, bir söz ya da bir davranışla duygularını belirtmezler. Yazar bunu yüksek ahlâk anlayışına bağlar. Ama sonunda gene de cariye kendini Râkım Efendinin kolları arasına atarsa da hemen sonraki satırlarda, Râkım Efendinin ayaklarına kapandığı görülür. Râkım Efendi bunu önlemeye çalışır. Anlatıştaki bu acemilikler, kişilerin tutukluklarını belirtir ve cariyenin efendisine tam

bağlılığını ve özellikle de A. Mithat Efendi'nin Osmanlı okuyucusunu keyiflendirici bir sahne anlatırken bile o günün sansürünü gözönünde tutarak bütün bunları bilgiç bir ayarlamayla oluşturmayı başardığını gösterir.

Efendiyle cariyenin (efendiden çok cariyenin) duygularını böyle bir deneyden geçirmekte bir de mazoşist (eziyetten zevk alan) yön vardır. A. Mithat'ın sevda duygularında çilekeşlikten hoşlandığını ve özellikle o devrin okuyucusunu kendinden geçiren beylik konuları işleme isteğini de öğrenmiş oluyoruz.

Her şeye rağmen, şunu kabul etmek zorunluğu vardır ki, ilkel bir biçimde açıklanmış olan bu duygu alışverişi sahnesi, o günler için töresel bakımdan yüreklilik isteyen nitelikler ve yazın bakımından özgünlükler taşır.

Sonuç olarak, bu yapıtta, Ş. Sami'ninkinde olduğu gibi, ağlamaklı duygusallık, tumturaklı melodram, romanın ahlâksal tezleri içermesi gibi özellikler, konuşmalarda psikoloji gelişmelerini önler. Zaten yazar da böyle bir gelişmeyi amaçlamamıştır.

Psikoloji gelişmelerinin sevdalıların konuşmalarında gelişmesini ilk olarak N. Kemal'in **İntibah**'ında buluyoruz.

Aşağıda sevdasına tutulduğu Ali Beyi hemen elde etmek isteyen Mehpeyker'le bu çeşit görüşmeye ilk girişen Ali Bey arasındaki ilk konuşmayı bulacaksınız:

«— Benim bir parça yüzüme bakılsa, Allaha emanet, siz de ay parçası gibi bir delikanlısınız. Sizin şayet bana bir meyliniz var ise ben de size müptelâ olabilirim. Sonra halimiz neye varır? deyince Ali Beyin bütün ihtiyarı elinden gider. (...)» **(İntibah,** s. 33-34)

Ali Bey için bu beklenmedik ve onu neredeyse baygınlık geçirtecek çağrıdan sonra gelen bölümü yazar şu dizelerle başlatır:

«Yâre küstahane dil arzetti dâğ-i sineyi
Ateşîn pirahen oldu germi-i haclet bana» (*)

(A.g.e., s. 35)

(*) Gönül sevgiliye göğüste açtığı yarayı küstahça gösterdi / Utanmanın verdiği sıcaklık bana ateşten bir gümlek oldu.

Arkasından gelen konuşma bu dizenin geliştirilmesidir; öyle ki, Mehpeyker, delikanlının şaşkınlığı ve saflığı karşısında:

«Gâh söylediği lakırdılara pişmanlık izhar eder, gâh muhabbetini hissettirdiğinden dolayı gönlünde husule gelen memnuniyet-i hafiyeyi setre çalışır, gâh muamele-i âşıkânesine karşı hüsn-ü mukabele bekler yollu bir takım şivelere dökülerek her bakışından başka bir îmâ, her hareketinde bir işve-i diğer göstere göstere beyi bulunduğu beth-i hazin içinden kurtarmaya çalıştı.» Buna karşılık, «sözleri kalbinden parça parça kopar da ağzından öyle dökülürmüş gibi kesik kesik: «Bilmem nasıl teşekkür etsem!.. Bendeniz neyim ki meylinize nail olabileceğim!.. Muradınız bir bîçareyi taltif etmek yahut eğlenmek değil mi?.. kulunuz... kulunuz... ona da razıyım.» diye söylenir Ali Bey. **(A.g.e.,** s. 35)

Ama bu sözler Ali Beyin yüreğini çelmek isteyen Mehpeyker için yetersizdir. Kurnazlık ve cilveyle Ali Beyden istediği sözleri koparır:

«Nasıl meyl!.. Eğlence ne demek?.. Cemaliniz nerede kalır? İşaretinizi aldığım zamandan beri hayalinize esir oldum. Dün sabahtan akşama kadar divane gibi buraları dolaştım. İki gecedir bir dakika uyku uyumadım. Eğlence mi?.. Daha bir kere gördüm ama, gözü perdeli doğmuş insan yirmi yaşına girdikten sonra o illetten kurtulur da dünyanın tezyinat-ı rengârengini görürse güneşi nasıl sever, ben de sizi öyle severim. (Mehpeyker'in yüzüne hafiyane bakarak ve fakat bir şey hissedemiyerek) Ah! affedin! Affedin. Canınızı mı sıktım? Haysiyetinize mi dokundum?.. Allah bilir ne söylediğimi, ne söyleyeceğimi bilirim. Şimdiye kadar böyle bir belâya düşmedim ki tecrübem olsun da makâma münasip davranayım. Niçin kaşlarınızı öyle çatıyorsunuz? Benziniz uçtu. Ben sizinle ne vakit eğlendim ki öyle acı acı lakırdılar söylüyorsunuz? Ah! yorgunluk bir taraftan uykusuzluk bir taraftan... üzerimde bir ağırlık var: vücudumun âzası birbirinden ayrılıverecek sanıyorum. Buraya geldim sanki hafif bir iltifatınızla teselli bulacağım. İptidâ «arkama düşüyorsun» diye, sonra da «eğleniyorsun» diye azarladınız,

diye söylendi.» **(İntibah,** s. 36)

Bu sözlerden sonra kendini tutamıyan Ali Bey ağlar; konuşmanın arkası gene dizelerle bağlanır:

«Nasıl çıldırmadım hayretteyim halâ sevincimden
Lisanından seni sevdim sözün gûş ettiğim demler (işittiğim anlar)» **(A.g.e.,** s. 37).

Mehpeyker artık zamanın geldiğini anlıyarak birçok cilveli sitemler, çekici şirinliklerden sonra, birdenbire yüreğini delikanlıya açar:

«İşte söyledim. Gönlünüz oldu mu? İşte yüreğimi açtım, içinde ne varsa önünüze döküyorum. Bana kadınlığı terbiyeyi unutturdunuz. Elverdi mi? Bir daha mı söyliyeyim? İşte seviyorum. Ne yapayım? Gönlüme hükmüm geçmez ya! Kaderimden, haysiyetimden, vücudümden, canımdan, dünyamdan, ahiretimden ziyade seviyorum. (...) Seviyorum kelimesi ağzından çıktıkça dudakları ismet kadar güzel, şehvet kadar lezzetli bir renk bağlardı.» **(İntibah,** s. 38)

Bundan sonra gelen mutluluk anları artık konuşmalarla değil, yazarın yorumları, diyalogun yakınından geçen ayrıntılı ruhsal imlemelerle açıklanmıştır:

İnsan için beyin kalbine girmek kabil olmalıdır ki o sırada birinci defa olarak hâsıl ettiği hissiyat-ı lâtifenin (güzel duyguların) ne lezzetli şeyler olduğunu anlayabilsin.

Bey kendini toplayınca şükrandan, meserretten, bahtiyarlıktan, saadetten açtığı bahisler o kadar âşıkane, o kadar şairâne idi ve hususiyle simasının şekli ve âzasının evzaile (duruşlarıyle) o kadar kuvvet bulmuştu ki kâffe-i tesiratı ile (bütün etkileriyle) beraber kâğıt üzerine nakletmek (geçirmek) ne eshab-i kalem (yazarlar) için mümkündür, ne de ressamlara müyesser olur (yapabilir).» **(A.g.e.,** s. 39)

Aralarında iki saat kadar bir sohbet-i can güzeran etti ki mecalisi ruhaniyana lâyık olacak kadar lâtif idi.

Birbirine sarılmışcasına irtibat ile neşvement olan iki kalb-i sevdapezir mevkiin lâtifetine, baharın füyuzatına, seyrin eğlencesine, tenhalığın lezzetine, muhabbetin tesirât ve halâtına dair her ne hissettiler ise birbirine teşrihatiyle beraber tebliğ eylediler.

Ali Beyin infialâtı yeni başlamış bir sevda-yı ismetkâranenin hayalât-ı hailesinden ibâret olarak tasavvuratının dehşetini şairane nükteperverlik, safdilâne serbestlik perdeleri arasında saklamaya çalışırdı.

Mehpeyker'in hissiyatı ile hüsn-ü kabul görmüş bir meyl-i şehevaninin ezvak-ı sürurundan mürekkep olmakla gönlünün şetaretini câli bir hiffet-i masumane ve gelip gidici bir hacalet-i kâzibe ile setrederdi.» (*) (A.g.e., s. 39-40)

Yukarıda kimi bölümlerini okuduğumuz konuşma beş sayfa sürer. Ali Bey sonunda Mehpeyker'le evlenmek istediğini söyler; ama kadın, özel durumunu gizlemek istediği için, hiç bir açıklamada bulunmadan bu isteği kabul etmez.

Alıntılarla belirtilen bu bölümlerin ilginç yönü, konuşmaların dokunaklı ve dramsal öğelerle koşullanmış olmayıp sadece duyguların içtenlikle açıklanmasında ve karşıt kişilerin ilişkisini belirtmeyi amaç edinmiş olmasındadır: Ali Beyin tutkusal saflığı ve acemice çekimserliğiyle Mehpeyker'in cilveli yüzsüzlüğü ve kurnaz çekicilik gücünün karşılaşması.

Bu sahne, geliştirdiği ayrıntıları ve betimlenen duygu incelikleriyle, kişilerin ruhsal yönlerine bağlanarak, N. Kemal'in yazın alanındaki ana amaçlarından birini ortaya koyar. Sevdanın, ruhsal olaylarıyla belirtileri, hiç değilse bu romanda, N. Kemal'in ana amacı olunca, roman boyunca, sevdalıların (araları bozulana kadar) buluşmalarında sadece

---

(*) Aralarında iki saat kadar bir candan konuşma cereyan etti ki, ruhların görüşmelerine lâyık olacak kadar güzeldi. Birbirlerine sarılmışçasına bağlı olmaktan sevinçli iki sevdalı yürek, yerin güzelliğine, baharın taşkınlığına, seyir yerinin eğlencesine, yanlışlığın tadına, sevdanın etkisi ve durumları üzerine duyduklarının tümünü inceleyerek anlattılar. Ali Beyin tutkusu, yeni başlamış saf bir sevdanın güçlü imgelerinden beslendiği için, tasarılarının korkunçluğunu, şiirsel nükteler, safdilce özgürlük perdeleriyle saklamaya çalışırdı. Mehpeyker'in duyguları ise, şehvetli eğiliminin iyi karşılanmış olmasından sevinçle doluydu, gönlündeki sevincini, saflık ve yalancı bir utangaçlıkla gizliyordu.

diyaloglar ve sevda belirtilerinin değişik yönleri söz konusu olacaktır.

Böylece, Türk düzyazısında ilk olarak, ruhsal alanda kadınla erkek arasında yeni bir koşullanma belirmiş olacaktır. Yer yer yapmacıklı olan, bugün biraz da kolay alaya alınan bu sayfalar, Türk roman tarihinde, uzun bir süre için, sevda ilişkilerinin ruhsal yönüne örnek olarak kalacaktır.

Demek oluyor ki N. Kemal'in kaygısı, denemelerinde, tiyatro yapıtlarında, sevda anlayışını, ussallaştırmak, düşünselleştirmek olmuştur ve bu sorunu sadece kişisel bir olay değil, nesnel bir olay olarak ele almış, özünü tanımlayamasa bile hiç olmazsa çeşitli örneklerini göstermek istemiş; böylece insanoğlunun yaratılışını inceleme çabasına girişmiştir.

Bu roman diyaloglarında, insanoğlunu, N. Kemal'e göre, yanlış olarak İslâma bağlanılan kimi ahlâk kurallarından kurtarma çabası da vardır.

Ali Bey ve Mehpeyker'in iç dökmelerinde açıklanan kişiliğin, bu bağıntılı kurtuluşun üslubu üzerinde durmak gerek, çünkü bu üslup Türk yazınında düzyazı olarak ancak o dönemde ortaya çıkmaya başlamış lirik açıklamaların yeni bir biçimidir. Örneğin Ali Beyin sevdasını açıkladığı parçada, bütün kısa, toplu ve açık cümlelerin arasında yazın kokan tek bir özentili cümle vardır: «Daha bir kerre gördüm, ama gözü perdeli doğmuş insan yirmi yaşına girdikten sonra o illetten kurtulur da dünyanın tezyinat-ı rengârengini görürse güneşi nasıl sever, ben de sizi öyle severim.» (**İntibah**, s. 36). Öteki cümleler ünlemsel ve tutuktur; konuşma dilinde bir sevdalının sözlerini belirtir.

Ali Beyle Mehpeyker'in görüşme sahnesinden verdiğimiz alıntının son bölümüne dikkat edilecek olunursa, N. Kemal'in üç cümlede şiirsel dekorla birlikte sevdalıların lirik taşkınlıklarını betimlemeyi başarmış olduğunu göreceğiz; her biri bir paragraf olan bu üç cümle, Türk düzyazısında ilk kez, ahlâksal ve ruhsal çelişkileri içeren üslup denemeleridir; karşıt sözcüklerle dengelenen son iki cümlenin simgesini belirtir: «Birbirine sarılmışcasına irtibat ile neşvement olan iki kalb-i sevdapezir...» Bileşimli nitelikte olan üslup,

bu görüntüye, o güne dek Türk düzyazısında bulunmayan ruhsal içerikte bir özellik kazandırır.

Bu başarıların yanında, diyaloglarda acemilikler sürüyledir. Kimi abartmalı konuşmalar, N. Kemal'in romanını yazdığı sıralardaki, tiyatro merakını da açıklayan sahne konuşmalarını ansıtır (58), bu arada, Ali Beyin uzun itiraflarının içine yerleştirdiği ve kişisinin duruşunu belirten parantezi de ansıyalım: yazar, bunun yerine genç adamın sözlerine bağlanan dolaylı bir cümle kullanabilirdi.

A. Mithat Efendi'de daha da belirgin olan bu acemilik ve N. Kemal'in sevda diyaloglarında görülen düzgünsüzlükler, bir kez daha, eksiksiz ve güçlü romansal bir anlatıdaki yumuşaklığı, bükümlülüğü ve çeşitli söz kuruluşlarından oluşmuş bir üslubu yaratabilmek için henüz üstesinden gelinememiş teknik zorlukları gösterir.

Cinsel sevda betimlemesi

İlk Türk romanlarında göze çarpan şey, kişilerin saflığı ve «iffet»i, özellikle erkeklerin «mâsumiyeti»dir. Elbette ki, A. Mithat'ın romanında Râkım'ın cariyesine gösterdiği aşırı erdemlilik, o sahnenin ahlâk yönünden örneksel niteliğiyle açıklanır. Ama Ş. Sami'nin romanındaki Talât'ın, A. Mithat Efendi'ninkinde Râkım'ın ve N. Kemal'inkinde Ali Beyin, her üçünün de, tüm bir duygu saflığı içinde bulunmaları, kimi açıklamaları gerektirir. Çünkü ilk romancılarımız için bu özellik iki noktada anlam taşır:

1 — Duygularda «iffet», saflık, «pâklık», halk hikâye ve masallarında her zaman övülmüştür: Hançerli Hanım Hikâyesi'nde, Süleyman kendini «sefahata» kaptırmadan, «saflığın, arılığın» ta kendisidir; hikâyenin tüm birinci bölümü, Süleyman'ın babasının yanında geçirdiği örnek yaşamı içerir ve o, zaten saflığından ötürü kendini yıkacak olan çevreye sürüklenir. Demek oluyor ki, N. Kemal ve çağdaşları, geleneksel anlatılarda zaten varolan bir kişi örneğini izlerler; sevda alanında saf olmayan «iffetsiz»ler her zaman ka-

dınlardır: Mehpeyker, Hançerli Hanıma bağlanır; Ali Beyse Süleyman'a...

2 — Saf ve masum bir kişi seçmenin başka bir nedenini, ilk romanların özellikle duygusal ve tutkusal niteliğinde aramak gerekir. Eğer N. Kemal başkişisini gençliğinin tüm saflığı içerisinde göstermek istiyorsa, bunun nedeni onu sevda coşkunluklarının tüm kertelerinde göstermek istediğindendir. IV. Murat devrine bağlanan ve Hançerli Hanım Hikâyesi'ni de içine alan hikâye dizisinde, cinsel sevda betimlemelerinin açık saçık (pornografik) sahnelere kaçtığı görülür; ama şunu da söylemek gerekir ki, bu sahneler daha çok eşcinsel ilişkileri betimler: erkek kadın ilişkisi ise ancak anıştırma (ima) yoluyla anlatılır:

«Hanımın elinden bir kadeh nûş edip hanıma dahi içürüp arz-ı meveddet ve tamamiyle muvasalat vukû bulmağile hanımın bade-i vuslat neşesini tezyid-i aşk ve şevkini teykid edüp çelebinin ceb-i kenarını sim-ü zerle malamâl...» (*)

(Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi, s. 38)

Ş. Sami'nin romanında, sevdanın cinsel belirtileri çekimserlikle açıklanmıştır. Şunu da unutmamalı ki Talât, Fıtnat'ın yanına kadın kıyafetinde girer ve kız bunu bilmez:

«İşte bizim Talât bunca müddetten beri sayıkladığı mahbubesinin yanına oturmuş, eli, Fıtnatın o pamuk gibi ellerinde kapanmış, Fıtnatın o güzel sesi Talât'ın kulağında aksediyor! Fakat, Talât o vakit ne hâl kespettiğini târif etmek, doğrusu imkânın haricinde. Yanaklarında her bir saniyede yüz renk peydâ olur, ânide sapsarı olur bembeyaz olur, yine kırmızı lekeler peydâ eder... vücudu ve hususiyle Fıtnat hanımın elindeki eli bir düziye titrer, Fıtnat hanımın nâzikâne sözlerine karşılık bulamaz. Söylediği nâkıs karşılıkları dahi sesi titriyerek, kızararak, sararark ancak söyliyebilir. Fıtnatın yüzüne bakmağa cesaret edemez.» **(Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat,** s. 43)

(*) Hanımın elinden bir kadeh içip hanıma dahi içirip, sevgi gösterisiyle birleştiler, birleşmeden sonra, sevdası artıp sevinen hanım, cebine para ve altın koydu...

Ş. Sami'nin, 1873'de yazdığı bu açıklamalardan sonra, aşağıda A. Mithat Efendi'nin, tutkusal bir sahne betimleyen, daha az çekimser bir açıklamasını okuyacaksınız:

«Râkım: Ah! Cânanım Cânanım! Beni sevidiğine vallah gönlüm inanıyor. Lâkin sabaha kadar bu sözü söylesen dinleyeceğim... Râkım'ın sözleri Cânan'ı dahi eritmek derecesinde müteessir ederek kız zaten kolları arasında bulunan efendisinin gözleri üzerine ateş gibi hararetli dudaklarıyla bir buse bıraktı. Râkım dahi mukabele bir buse almağa davrandı ise de, yine o anda bir ürkeklik göstererek:

Râkım: Cânan, Ah Cânan! Seni vallah kendimden kıskanıyorum. Aman ya Rab, çıldıracak mıyım ne olacak? Vâk'â Râkım çıldıracak mıydı ne olacaktı? Anlaşılmayacak bir hale geldi. O kadar ki, Cânan dahi korkarak nasılsa efendisini kanepe üzerine oturtup kendisi dahi yanı başına oturdu. Aradan bir müddet sükût ile geçip yalnız ikisi birbirinin yüzüne bakarlardı. İkisinin dahi yürekleri taş gibi kaskatı kesilmiş olduğundan tıkanıp boğulacaklar zannolunur.» **(Felatun Bey ile Râkım Efendi,** s. 114)

N. Kemal'den önceki iki yazarın sevda sahneleri betimlemelerinde acemilik ve ilkellikten başka, sevgililerin, gerek davranışlarının gerekse cinsel tepkilerinin belirtilmesinde inceleme yetersizliği ve züğürtlüğü dikkatimizi çeker. «Harem» yaşantısının içinden gelen bu yazarların, sevişme konusunda bu kadar bilgisiz görünmeleri, ilk bakışta şaşırtıcıdır da! Sansür konusu dışında, bu çekingenliklerin, aşırı erdemliliğin nedenini İslâm dinindeki, «helâl» ve «haram» anlayışında da aramak gerek. Bu konuda çalışmamızın sınırını aşan bir araştırma yaparak, «günah», «mekruh» (kadına ilişkin), «nâ-mahrem» (açıklanmayacak şeyler) kavramlarını ve başka temel kavramları incelemek gerekir; bu konularda çok hassas olan kamuoyuna karşı yazarların tedirginliği böylece daha iyi açıklanabilir.

Zaten, eğitim, görgü ve erdem konularında gündelik yaşantıda Müslüman davranış, kimi yönleriyle batıdaki bağnazlığı ansıtır. Şöyle ki, örneğin ressam Ingres'in «Odalıklar» ve «Hamam» tablolarında, doğulu olan sadece adlardır,

çünkü bu tablolardaki bayanların açık saçıklığı, sadece ressamın imgeleminden çıkmıştır. Gerçek odalıklar, hamamda bile tamamıyle çıplak değildir; bedenlerinin kimi yerlerini peştemalla örterlerdi. Çıplaklık doğuluların benimsediği bir şey değildir, aşırı açık saçık sözler de öyle... Her ne kadar erkekte bu konu küfür biçiminde ortaya vuruluyorsa da, bu da, dille bir çeşit boşalmayı sağlamanın olanaklarını gösterir.

En coşkulu anlarda bile, sevgililerde gerçek bir tutkunluğun var olduğunu belki de kabul etmek gerekir. Demek oluyor ki, Osmanlı önder yazarların betimledikleri çiftlerin çekingenliklerinde bir gerçek payı vardır.

Karşılığı kimi dilde bulunmayan bir sözcük bütün yasakları özetler: «ayıp» kavramından söz etmek istiyorum. Bu sözcük, aynı zamanda «utanılacak şey», «yapılmaz şey» demektir ve sayısız durum ve eylemler için kullanılır. sevgililerin durumlarını betimlemek söz konusu olunca, yazarlar bu işe girişmeden bu «ayıp» kavramını biraz düşünmek zorunda kalmışlardır.

Böylece, N. Kemal'in romanında açıklamış olduğu cinsel ilişkiler bilinçlenmesini, sistemli olarak, fakat «erotizm»e kaçmadan açıklamakla göstermiş olduğu atılganlığı daha iyi kavramış oluruz.

Mehpeyker'le serüveninin başından beri, Ali Beyin çeşitli bedensel tepkileri kaydedilmiş ve belirtilmiştir; Ali Beyin huyu betimlenirken, çok sinirli, coşkun yaratılışlı olduğunu öğreniyoruz. (**İntibah**, s. 16) Sadece bir akşam önce gördüğü ve daha tanışmadığı Mehpeyker'le karşılaşma umudunu beslediği sıralardaki durumu şudur:

Simâsındaki renksizliğe, âzasındaki hareketsizliğe bakılsa taş kesilmiş zannolunurdu.

Ondan sonra birden bire yüzü kızarmaya, vücudundaki âzanın her biri bir başka emele mâlik imiş gibi ayrı ayrı titremeye başladı. Yerinden fırladı. Yâriyle mev'id-i telâkisini (buluşma anını) geçirmiş âşık gibi şiddetle, sür'atle etrafı dolaştı. Bir halde ki: çehresindeki hararete, hareketin-

deki şitâba (çabukluğa) bakılsa oralara insan kıyafetinde bir yıldırım düşmüş kıyas edilirdi.» **(İntibah,** s. 24)

Ali Beyin duygusal heyecanlarının tümü, aşırı ve karşıt bedensel durumlarla belirtilmiştir; işte ilk öpüşme sahnesi:

Mehpeyker'in sözleriyle, ezvaiyle (hareketleriyle) teklife yakın bir takım iymalar etmesi üzerine iki âşık birbirine sarıldılar öpüşmeye başladılar.» **(A.g.e.,** s. 69)

Bu son derece coşku anında bile, yazar, birtakım yarı bilimsel ve öğretici gözlemleri belirtmek zorunluğunda sanıyor kendini:

«Galiba dudağın cildinde olan rikkat cihetiyle oraya tesadüf eden a'sabın ziyade hassaslığından olmak üzere lezaiz-i visalin derece-i sâniyede balâteri bulunan buse-i şehevanîye Ali bey müddet-i ömründe birinci defa olarak nail olunca ezvak-i muhabbeti hayal ettiği mertebelerden kat kat balâter bulmuştu. Bir yarım saat kollarını mâşukasının belinden, dudaklarını yüzünden, göğsünden ayırmak istemedi. Mehpeyker ise her şevkine bir şive-i diğerle mukabele ettikten ve nihayet dudağını dudağına vererek zevk-i vuslat kadar tatlı, nâz-ı dilber gibi medit buse ile beyi gaşyolmak derecesine getirdikten sonra nazikâne sıyrılarak işret sofrasının yanında kıyam eyledi!» (*) **(A.g.e.,** s. 69-70)

Alkolün etkisi de eklenecektir Ali Beyin sevişme deneyine:

«Ali bey tamamıyle sermest olarak ve o halde ise muhabbete müteallik bir hafta evvel zihninde deveran eden hayalât-ı şairâneyi tasavvur ve bulunduğu ezvak-ı maddiye

---

(*) Galiba dudağın cildinde olan incelikten ötürü oradaki sinirlerin çok duyarlı olması, sevda coşkularının tadından aşağı kalmayan şehvetli öpüşü Ali Bey ilk defa olarak tadınca sevda zevklerini düşündüğü derecelerden kat kat üstün bulmuştu. Bir yarım saat kollarını sevgilisinin belinden, dudaklarını yüzünden, göğsünden ayırmak istemedi. Mehpeyker ise her coşkunluğuna başka bir tatlılıkla karşılık verdikten ve sonunda dudağını dudağına vererek birleşme zevki kadar tatlı, bir güzelin nazı gibi uzun bir öpüş ile beyi sarhoş olmak derecesine getirdikten sonra, nazikçe sıyrılarak, içki sofrasının yanına gitti.

ile mukayese ederek bayağı bu cismanî telezzüzatı o ruhanî eşvaka tercih eder olmuş idi.» (*) **(A.g.e.,** s. 72)

Oysa daha önce aktardığımız «Muhabbet» adlı yazısında sevdayı sadece cinsel köklere bağlamak istemez:

«Varsın bâzı etibba âşk için hicab-ı hacize âriz bir illettir desin. Hicab-ı haciz aşkın terakkisinde illet olabilir fakat aşk âza-i bedenden bir illet asarından olmasa gerek.» (**)

(Muhabbet, Num. Edeb. Osm. 1886, s. 395)

Ve :

Şehvete gelince: onun da bâzı alâkalarda tesiri umur-u müsellemelerdendir, fakat şehvet muhabbete - hani bizim gibi erbab-ı dünya içindeki muhabbete - sebeb-i müstakil olmadığını iddia edebiliriz.» (***) **(A.g.e.,** s. 396) der.

Biraz ilkel bir bilimciliği yansıtan bu cümleler, sevişmenin cinsel etkilerini incelemeye kadar götüren bir amacı (dudaklara kadar uzanan sinirlerin üstün duyarlığı, dudaklardan alınan tadın cinsel tadın benzeri olduğu vb.) ve cinsel bir içtenlikle, tutkusal coşkuyu kurgulu bir sahnede belirtme isteğini açıklar.

Sevda üzerine yazdığı aynı yazıda N. Kemal şunu da der:

«Demek ki bizim söyliyebileceğimiz şeyler aşkın insanî olan cihetine...» (****) **(A.g.e.,** s. 400).

Kişilerinin ruhsal durumları olduğu kadar bedensel durumları da N. Kemal'i ilgilendirir; onun için söz konusu olan şey, insanoğlunu tümüyle inceleyip anlamaktır.

(*) Ali Bey tamamıyle sarhoş olarak, o durumda, bir hafta önce düşüncesinde dönen sevdayla ilişkili şiirsel imgeleri düşünür ve yaşadığı tensel tadlarla karşılaştırarak bayağı bu bedensel zevkleri o ruhsal coşkunluklara yeğ bulmuştu.

(**) Varsın kimi doktorlar sevda için bir hastalıktır desinler. Hastalık olabilir ama, sevda bedenden bir illet olmasa gerek.

(***) Şehvete gelince, onun da kimi ilişkilerde etkisi kuşku götürmez, ama, sevdanın nedeni sadece şehvet olmadığını ileri sürebiliriz.

(****) Demek ki bizim söyleyebileceğimiz şeyler sevdanın insansal olan yönüne ilişkindir.

N. Kemal'in ilk olarak Türk düzyazısında açıkladığı sevda duygusunun cinsel tepkilerini inceleme isteği, gerçek belirlilikleriyle, idealist, mistik, geleneksel sevda yorumlarının yalanları dışında, sevda anlayışına bir zenginlik kazandırmıştır. Klasik kalıpların biçimsel ve kapalı sevda kavramının örtüsünü yırtmıştır. Gerçeği araştırma amacıyla, kişisine, daha tamam, herhalde usa daha yakın bir insan yaratılışını ve boyutunu kazandırmıştır.

Ama N. Kemal, aynı zamanda, Divan edebiyatının sevda anlayışındaki en gerçek öğeleri de kullanmasını bilmiştir. Örneğin, sevda coşkunluğunun içki sarhoşluğu ve çalgıyla (içtikleri sırada Mehpeyker türkü söyler) birleşmesi, Divan edebiyatında geleneksel bir kalıptır. Böylece, Ali Beyle Mehpeyker'in ilk sevda gecesi, bir yönüyle de Osmanlı şiirinin büyük geleneğine bağlanır.

Divan şiirinde sevda teması üç öğeyle oluşur: sevgili (çoğu zaman erkektir), içki ve çalgı. Sevişme bölümünün başına, N. Kemal, zaten geleneksel şiir anlayışıyla, bir sevişme sahnesinin yeni anlayışını bağlayan dizeler koymuştur:

«Ko feryat eylesin gülşende bülbül çâk çâk olsun
O gül-ruhsar ile sagar-bedest-i işretim şimdi» (*)
(İntibah, *s.* 65)

Divan şiirinin tümünde, Ali Beyin ilk sevişme gecesinin ayrıntılarına uygun sürüyle dize vardır:

«Ey mutrib-i dilkeş ele al çenk ü rübabı
Çak eyle hicabı
Ref'eyle nikaabı
Ey sâki-i mehveş taşa çal şişe-i ârı
Sun câm-ı ukaarı» (**)
(Şahidi Dede, **Divan Edebiyatı,** A. S. Levent, s. 305)

(*) Bırak, bülbül bahçesinde feryad ederek yırtınsın, / ben şimdi o güzel yanaklı ile birlikte içki kadehi tutuyorum.

(**) Ey gönül çekici çalgıcı, ele al kanun ve kemençeyi / utangaçlığı yırt / peçeyi kaldır / ey güzel sâki (içki dağıtan), taşa çal utanmanın şişesini / sun şarap kadehini.

Klasik şairlerimizin duygularında her ne kadar «sevgili» ve «şarap»ı (Mahbub ve Mey) sufî ve doğa ötesi bir simgeyle açıklamış olsalar bile, kutsal coşkunluklarını da, Osmanlı yaşamına uygun olarak belirtmekten de geri kalmamışlardır. Çünkü zaten «çift anlamlı» nitelik genel olarak bu estetik anlayışına ve özellikle Osmanlılarınkine uygundu.

N. Kemal'in bu imgeyi ele almasının nedeni, ona tek ve gerçek bir anlam vermek istemesindendir. Neredeyse naturalist diyebileceğimiz bir yöntemle anlatılan sevişme sahnesini geleneksel bir çerçeve içerisine yerleştirmek, böylece ülküleştirilmiş sevda kavramını yalandan arıtmayı başarmak küçümsenecek bir deney değildir; çünkü böylece hem klasik şiirdeki hem geleneksel masal ve hikâyelerdeki sevda kavramı aşılmış oluyor.

Ş. Sami'de ve de A. Mithat Efendi'de bulunmayan bir düşünce özgürlüğüyle ve hatta sevda tutkusunun ruhsal kaynaklarını belirttiği «Muhabbet» yazısındaki düşünceleriyle çelişkili olarak, N. Kemal, bu ilk romanında sevda duygusunu bedensel bir dönüşüm, hiç bir gücün karşı koyamayacağı örgensel bir durum olarak betimlemiştir.

Eğer kadının bedeninin her yanını ve yüzünü örtmek zorunluğunu gözönünde tutacak olursak, örtü geleneklerinin ve Divan şiiri soyutlamalarının dışına çıkarak ayrıntılarıyle kadın yüzünün betimlenmiş olması bile, N. Kemal'in yapıtında kendi başına bir devrim sayılabilir. Bu, neredeyse, başörtü ve çarşafın yasalardan önce kalkması demektir, kadını görmek ve bulmak demektir (elbette ki sadece yazı ile bulmak demektir, ama bunun önemi küçümsenemez.)

Üstelik de «açılan» bu kadın yüzü, yazın aracılığıyla da olsa, eylemde gösterilmiştir; yani konuşur, öper, kendini açıklar, yaşar («ayıp»lar arasında, gelinin, kaynata ve kaynanası önünde konuşmaması da vardır; günümüzde bile, kimi köylerde, yeni geldiği evde ağzını açmaması yeğ görülür).

Demek oluyor ki, sevdalarını açıklayan ve ayrıntılarla belirten, Osmanlı okuyucusu olan yabancıların önünde, olmayacak özgürlüklerle davranışlarda bulunan bu roman ki-

şilerini ortaya çıkarmak, yüreklilik gerektiren yeni atılımlardandır.

Bu roman, zamanında, bir bakıma bir atılım örneği de olabilmiştir herhalde. Sevişmenin yeni bir biçimi roman yoluyla gelişmiştir. Bu elbette ki sevişmenin yeni anlamı bakımından gerçektir, yoksa, İslâm ülkelerinde sevda, bütün sevinç ve acılarıyla her zaman varolmuştur. Ancak, aile, din, toplum (harem, çok kadınla evlilik, yasalar) koşul ve engelleri ([59]), çekinceli biçim bozuklukları oluşturmuştur. İlk romanlarda, kalıplarını parçalayan sevda belirtilerini ve yeni yaşama biçimlerini buluyoruz böylece.

Bu romanların değerleri sanat yönünden küçümsenecek olsa bile toplumsal etkileri gözönünde tutulmalıdır; baskı rejimine karşı olan yazın reformcuları, Avrupa'dan döndüklerinde, roman alanındaki devrimci tutumları küçümsememekte aldanmamışlardır; siyasal eylemlerinden çok önce, romanları, toplumun iç zemberreklerini etkileyerek onu değiştirmeye başlamıştır. N. Kemal'in sürgün bulunduğu Magosa'da, roman ve tiyatroya verdiği önem, dostlarına gizli mektuplarla göndermekten geri kalmadığı yazın önerileri, bir yazıncı kaygısından fazla bir şeydir: siyasal ve toplumsal bir gereklilik, tümden bir yenilenme programıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÜSLUP (DEYİŞ)

Doğa betimlemesi: Uzayın yeni bir boyut kavramı

Roman anlatımında üslup biçimleri yaratmaya çalışarak, olay ve durumlara, kişi ve yer betimlemelerine yeni bir görüş açısından bir dil bularak, N. Kemal, yeni bir düzyazıyı deyiş özellikleri ve sözdizimi deyimleriyle yeniden dökmeye çalışmıştır.

XIX. yüzyıla kadar Türk yazınında düzyazının özellikleri

Düzyazının gelişmesinde yazarın katkısını değerlendirebilmek için kısaca, o güne dek bilinmeyen türlerin (tiyatro, eleştiri, roman) ortaya çıkmasından önce düzyazının özelliklerini açıklamak gerek.

XIX. yüzyılın yarısına kadar eski düzyazımız üzerine bir açıklama yapan ([60]) Profesör A. H. Tanpınar'ın dediği gibi, Türk düzyazısının çeşitli belirtileri ancak geleneksel ve eski biçimlerde ortaya çıkmıştır. Hikâye ilkel biçiminde kalmıştır. Eleştiri yoktur. Dinsel belâgat gelişmemiştir. Tüzel belâgat bilinmemiştir. Medrese batmıştır. Türk dili ancak çok sınırlı alanlarda kullanılmış, bilim dili Arapça olarak kalmıştır. Şöyle ki, tarih, peygamber menkıbeleri, âşıkların yaşantısı, gazavatnâme, fetihnâme vb. dışında, Türk düzyazısı sadece resmî yazılarda kullanılmıştır. Bunlar da (yani fermanlar, arzlar, fetvâlar vb.) temeli, örneğin XVII. yüzyılda

batı yönetim dilinde olduğu gibi, tüzel bir felsefeye dayanan bir yönetim dili olmaktan uzaktı. Türk düzyazısının kendini gösterdiği nadir alanlardan biri olan tarih, batıdaki aynı türle karşılaştırılmayacak kadar az gelişmiş bir tür olarak İranlı ve Arap tarihçilerin de gerisinde kalmıştı. En başarılı Osmanlı tarihçisi, tam kesinliğe varamayan anlatımlardan ya da denemelerden öteye gidememiştir.

Tanzimata kadar düzyazı şöyle gelişmiştir:

1 — Halk diline dayanan, yalın konuşma dili;

Bu dile örnek olarak, profesör Fahir İz'in yayımladığı **«Eski Türk Edebiyatında Nesir»** ([61]) adlı antolojide Kur'an'dan, hadîslerden, menakıpnâme ve menkıbevî hikâyelerden, fütuvvetnâmelerden, dinsel halk destanlarından, hikâyelerden, tasavvufa ilişkin çok okunan yapıtlardan, gazavatnâmelerden, siyasal ve töresel kitaplardan uzun parçalar bulunur.

2 — Süslü, «inşâ'lı» ve şişirme, Arap-Fars terim ve deyimleriyle dolu, kurallara (secî vb.) ([62]) bağlı Divan şiirinin koşutlarında gelişmiş, onun deyimlerini, hatta kimi kez istiarelerini kullanan, seçkinlerce beğenilen ve en uç belirtileri Nergisî ve Veysî'nin yapıtlarında kendini gösteren düzyazı biçimi.

3 — Süslü ve yapmacıklı olmakla birlikte, temel kuruluşunda, düşünce açıklamalarında ya da anlatımında açık seçik olan bir düzyazı biçimi. Bu çeşit düzyazıdaki sadelik ya da yapmacıklık, bir yazardan diğerine, aynı yazarın bir yapıtından başka bir yapıtına ve hatta aynı yapıtın bir bölüm ya da parçasından diğerlerine, Kâtip Çelebi, Koçi Bey, Naima vb.'nın kitapları okunduğunda görülür. ([63])

Düzyazının tarihsel evreleri sıralanırken, ilginçliği ve çapı bakımından eşsiz olan, yaşadığı sürecin büyük tanığı, yolcusu ve yazarı Evliya Çelebi anılmadan geçilemez. Düzyazısının niteliği, zamanından önce yetişmiş bir gazeteci üslubunu andırır. Konuşma dilini canlı, neşeli, renkli bir eda ile kullanmıştır. Oysa XVIII. yüzyılın sonuna doğru, düzyazıda cümle ancak süslü, uzun, özentili nitelikte ve çoğu zaman girift olursa değer kazanıyordu. ([64]) Bu çeşit düzya-

zının XIX. yüzyılda nasıl siyasal ve toplumsal gelişmelerle koşullanıp değiştiğini ve sadeleşme yolunu tuttuğunu, kitabın başında, açıklamıştık. Bu yolda yönetimsel önlemler alınmıştır: resmî görevlerde çalışan memurların yazılarını sade bir dilde yazma emirleri aldıklarını Recaizade Ekrem **Talim-i Edebiyat** (1879)'da anlatır.

Geleneksel hikâyede düzyazı çeşidi

İlk romanların ortaya çıktığı sıralarda taş basmasıyla yayımlanan hikâyeleri okuduğumuzda, bunların çoğunun, F. İz'in «orta nesir» diye adlandırdığı özentili, bilgiç edalı ama konuşma dilinin de yer yer belirdiği düzyazıyla anlatılmış ve kaleme alınmış olduğu görülür. İşte **Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi**'nden bir parça:

«Bir de Kamer kalfa odadan içeri girip efendim sevdiğiniz zat teşrif buyurdular hâkipay-i devletinize muvasalat emelindedirler ne emr ü iradeniz olur dedikte, vay benim ömrümün hasılı gelmiş de ben burada suziş-i hicr ile yanmaktayım haberim yok, ben kendim varıp mübarek didelerin pusederim deyu bin naz ü şive ü reftar ile beyin arâm etmede olduğu kasra dahil ve matlab-ı aksasına vasıl olarak nice türlü arz-i iştiyâk-i meveddet edip bağı bahçeyi gest ü güzara çıktılar.» (*) (s. 42)

Hikâye-i Cevri Çelebi'den de bir parça:

«Güneş kıble-i afâktan baş gösterdi hele yerlerinden kalkıp aptest aldılar ve sabah namazın eda eylediler ve kah-

(*) Bir de Kamer kalfa İçeri girip efendimiz sevdiğiniz kişi geldiler sizin zarif kişinizin yanına gelmek istiyorlar, emir ve isteğiniz nedir deyince, vay benim ömrümün amacı gelmiş de ben burada ayrılık alevleri ile yanmaktayım haberim yok, ben kendim varıp kutsal gözlerini öpeyim diye bin naz, cilve ve kırıtmayla beyin dinlenmekte olduğu köşke girip en büyük isteğini yerine getirip ve nice türlü sevda gösterileri yaparak bağı bahçeyi gezmeye çıktılar.

valtı geldi, yediler ve kahvelerin içtiler yine iş-ü işret ve bezm-i saâda iken Rukiye banu bülbül lisanla Cevri Çelebiyi sual eyledi, efendim ne sebep oldu ki bendeki haberin alup bu dem tezviri kurup senin ile sine saf olduk valden icmali nakleyledi ama telaş ile hatırda kalmadı lutfunuz olursa takrir buyurun dedikte Çavuşzade dahi evvelinden ahırına kadar nakleyledi.» (*) (s. 18-19)

Halka yayılmak istenen bu basmakalıp, özentili deyimler, sözlü anlatıda meddahların yüz, göz, eda, devinim ve değişiklikleriyle açıklık kazanıyordu.

Tanzimat yazınından önceki düzyazı, ister açık ya da karanlık, özentili, süslü olsun, ister halk ağzından gelme ya da bilgiç çabalara dayansın, anlatımsal bir nitelik taşır ve asla betimsel değildir. Amaç, duygu alanında en çarpıcı olana ağırlık vererek eylemi sürükleyen olayların art arda anlatılmasıdır. Durumlar, bir görüntü kurgusu ve yapısı olmadan, soyut ve görsel belirlemeleri kısa olarak, bağ - fiilli ya da «miş»li geçmiş zamanla yönetilen, zincirleme uzunluklarla ilkel bir biçimde anlatılmıştır. Neyi açıklamak isterse istesin, bu düzyazı çeşidinin görsel ve somut bir biçimde canlandırma niteliği yoktur.

Sanat kaygısıyla bu çeşit düzyazıda, **eşyaları görüş** açısından hiç bir şey getirmeyen, kurallara bağlı bir dil kullanılmıştır. Bu konuda Recaizade Ekrem 1883'de ([65]) şöyle der:

«Eşyada güzelliğin mahiyet ve hakikatine gelince, ki hakken târifine şimdiye kadar muvaffak olunamamış fakat herkes vücudunu tasdik eder...»

Böylece, bir doğa görüntüsünün ya da kişi, yer betimlemesinin daha önce düzyazıda bulunmadığı gözönünde tutu-

---

(*) Güneş tan yerlerinden başgösterdi, yerlerinden kalkıp abdest aldılar ve sabah namazını kıldılar ve kahvaltı geldi, yediler ve kahvelerini içtiler, yine içip yerken ve konuşmanın tadını çıkarırken Rukiye hanım bülbül diliyle Cevri Çelebi'ye soru sordu, efendim nedendir ki bendeki haberi alıp, bu yalanı kurup seninle sarmaş dolaş olduk? Annem durumu bana bildirdi ama aceleden aklımda kalmadı, lütfen bana anlatır mısınız?

lacak olursa, N. Kemal'in romanında bulunanların önemi anlaşılır.

Namık Kemal'de betimleme üslubu

Doğa, yer (bahçe, ev, oda vb.) ve kişi betimlemelerini yazınımıza N. Kemal'in getirmiş olduğu çok söylenmiştir ama bunlar incelenmemiştir. Oysa yeni bir dünya görüşüyle birlikte gelen dış dünyanın bu yeni belirtilme biçiminin özümlenmesi gerekir; yeni üslubun cümle kuruluşu ve sözcükler üzerine etkisi, kısaca o günkü yazın dili üzerine etkisi saptanmalıdır.

N. Kemal'in yapıtında eylem ve kişilerin yaratış sürecini daha önceki bölümlerde incelerken bu yeni dünya görüşünün devinimini izleyebilmiş ve onu oluşturan etkenleri belirtmiştik.

Betimsel üslubunu incelemek, N. Kemal'in yaratıcılığındaki oluşumu daha yakından izleme olanaklarını sağlayacak, dış dünyayı kavrama bilinci birkaç yüzyıl geri kalmış bir yazarın çabalarını, araştırmalarını daha iyi aydınlatacaktır.

N. Kemal'in romansal bir kurgu içinde yer alan betimlemeleri, yazarın ününün de etkisiyle, o güne dek Türkiye'de bilinmeyen bir yazı biçimini ortaya koymuş olur. Şunu da bilmek gerekir ki, reformcu Tanzimat yazarları arasında bu betimlemeleri deneyen sadece o değildir. Onun başarısı, özellikle geleneksel istiareleri ele alarak bunlardan gerçek imgeler yaratmak istemiş olmasıdır; şöyle ki, eski istiareleri kendi alanlarında yenmek istemiş ve böylece zamanının bütün özelliklerini taşıyan, silik, özentili ya da zevksiz de olsa eskinin damgasından kurtulmayan, ama düzyazıya yeni boyutlar kazandıran bir geçiş üslubu oluşturmuştur.

Türk düzyazısında N. Kemal'den önce doğa betimlemesi

Çeviriler:

İntibah çıkmadan önce, doğa betimlemesi, Türk düzya-

zısında yabancı dilden ve özellikle Fransızcadan yapılan çevirilerle belirmiştir.

Yusuf Kâmil Paşa'nın 1859'da yaptığı ve 1862, 1863, 1867'de de yayımlanan Fenélon'un **Telemak** çevirisinde, anlatımın çerçevesi yerine geçen doğa canlandırmaları vardır:

Yarın enamil-i gülgûnenüma-yı şafak ebvab-ı mutâla-ı şarkı açıp geysüvan-ı envarefşan-ı hurşit ruy-i derya-yı ayine-nümâdan bedit ve pişgâh-ı şahrahından nücum-u zahire-i sahire-i semaya sercüban-ı teb'it olunca bakiye-i sergüzeşti itmama devam edersin.» (*) (Y. Kâmil Paşa, **Tercüme-i Telemak,** 1863, s. 41) ([66])

Telemak'ın başarısı, özellikle siyasal niteliktedir; günün reform düşüncelerine bağlı aydınları, kendi kaygılarının bir yankısını bulmuşlardır bu çeviride.

Bu çeviri aynı zamanda, şiirsel anlatıya da yeni bir yol açar. Bu yolun benimsenmesinde, çeviricinin hâlâ beğenilmekte olan özentili, süslü üslubu kadar, batılı klasik bir yazarın akıcı, güzel dili de etken olmuştur.

1872'den sonra çevrilmiş ya da uyarlanmış betimlemeler daha az istiarelidir ve Türk düzyazısını daha dolaysız etkiler. Aşağıda Recaizade Ekrem'in Chateaubriand'ın **Atala** ([67])'sından yaptığı uyarlama parçasını okuyacaksınız:

«... Nehrin orta yeri aşağı doğru akarak bir takım yeşil yaprakları, ağaçları otları alıp götürdüğüne mukabil taraf-ı muhalife revan olan (karşı tarafa yönelen) sahileyn (kıyı) suları dahi nilüfer ve daha o makule (çeşit) göl içinde peyda olur fidanların teşkil ettikleri yüzücü bir takım küçük küçük adaları yukarı doğru çeker ve bu fidanların sarı sarı çiçeklerinin sudan yukarı görünüşleri küçük küçük kaynakları andırır.»

Metnin Fransızcası şöyledir:

«Tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer

(*) Yarın şafak, pembe parmaklarıyla Doğunun yaldızlı kalıplarını açınca ve güneşin atları acı sudan çıkıp göğün bütün yıldızlarını önlerinde kovalayarak günün alevlerini saçtıkları zaman, serüvenimizin geri kalanına devam ederiz.

les cadavres des pins et chênes, on voit sur les deux courants latéraux, remonter le long des rivages des îles flottantes de pistias et nénuphars dont les roses jaunes s'elèvent comme de petits pavillons.» (**Atala,** éd. F. Roches, 1930, p. 38)

Fransızcasıyla karşılaştırılınca, bu parçada, Recaizade Ekrem'in oldukça özgür bir uyarlama yaptığı göze çarpar; zaten önsözünde bunu kendisi de söyler. ([68])

Bu uyarlama, Türkçede betimleme üslubunun oluşumunu incelemek bakımından ilginçtir. Şöyle ki, Türkçesinde nehrin orta yeri «aşağı doğru» akar (aslında: «denize doğru») ve «çam ile meşe ağaçlarını» getirmez, «birtakım yeşil yaprakları, ağaçları, otları» alıp götürür... vb.

Dikkat edilecek olursa, Recaizade Ekrem'in Fransız yazarı yerine kullandığı terimler, orıunkiler gibi kesin değildir. (Denize doğru yerine **aşağıya doğru;** çam ve meşe yerine, **yeşil yaprak, ağaç ve ot** vb.). Eşyaları adlarıyla belirten sözcüklerin kullanılmamasının nedeni konusunda birçok soru akla gelir. Her şeyden önce de çeviricinin Fransızcasının bu bitki terimlerini bilecek kadar yeterli olup olmadığı sorusu... O sıralarda elinin altında oldukça zengin bir sözlük var mıydı? ([69]) Kimi terimlerin karşılığını bulamamış olduğu düşünülebilir ama, «denize doğru» deyimini bilmemesi düşünülemez. Bunun yerine daha belirsiz bir deyim kullanmış olması, Recaizade Ekrem'in o sıradaki üslup kaygılarını açıklar; burada ayrıntılarda eksikler olsa da, yazar için önemli olan ilk kez betimleme öğelerini düzyazıya sokmaktır, doğa betimlemesini şiirsel öğe ve yazın tema'sı olarak kullanmaktır, düzyazının yeni bir gerçek görüşü ve boyutu ile zenginleşmesidir. Türkçede o sırada, yazın üslubu için önemli olan, iyi kötü uygun terimlerle ve dolaylı tümcelerle yeni bir uzayı yazın alanındaki yaratıcılığın kavramına katmaktır. Böylece, yukarıdaki «aşağıya doğru» deyimi, belirsizliğine rağmen, betimsel üslubu ilk kullanan yazar Ekrem Bey için yöneliş gösteren bir kavramdır; bu deyim belirli ve somut bir üslupla, uzayı düzenleyen, yön veren bir betimleme içinde yer alır.

Bu **Atala** çevirisinden başka, Recaizade Ekrem aynı yıl

«Edebiyata müteallik (üzerine) üç beş parça eserle bâzı mülahazat-ı mütennevvia (değişik düşünceler)» adlı küçük bir kitap yayımlar. Fransızcadan çevrilmiş olan bu kitaptaki yazılar arasında, Volney, Chateaubriand, Aimé Martin, De Maistre gibi yazarlardan parçalar vardır. Sonradan görüntü betimlemeleri yapma çabası gösteren R. Ekrem için bu kitaptaki çeviriler alıştırma yerine geçmiştir.

Türk yazınında düzyazıyla doğa betimlemeleri

Gene 1872'de R. Ekrem, ilk kişisel doğa betimlemelerinin bulunduğu, düzyazı ve şiirler içeren küçük bir kitap yayımlamıştır. ([10]) Çoğu özentili bir üslupla yazılmış oian bu denemeler arasında (tümü şiirsel ve romantik niteliktedir) dış gerçeğe ve doğa duygusunun gelişimine yeni bir dikkatin yöneldiğini belirten parçalar vardır. Aşağıda **«Âlem-i Hayalde Mehtap»**tan bir alıntıyı okuyacaksınız :

«... Bu çemenzarda cihet-i şarka müteveccihen durulduk sağ tarafında ve bir kırk hatve uzakta diğer küçük bir orman ve dahilinde geldiğim yol gibi bir ince tarik ve ön tarafta arz-ı takribe on hatve vüsatinde bir nehir ve nehrin öte tarafında vâsi bir sahra ve onun nihayetinde ve bir hayli uzakta duşbadûş olmuş bir celâl-i şahika görülüyor. Ve sol tarafta dahilinden geldiğim ormanın azamet-i cesameti ile nehrin elli hatve uzakta sağ tarafa doğru kıvrılıp gûya orada nihayet bulduğu seçilirdi.» (*) **(Nağme-i Seher,** 1872, s. 139)

Düşsel uzun bir betimlemeyi belirten bu cümlelerde, her şeyden önce göze çarpan, yön ve uzaklık değerlendirmeleri, çevre görüntüsünü kesin ve neredeyse coğrafya terimleriyle

(*) Bu çayırda doğu yönüne doğru duruldukta, sağ tarafında ve bir kırk adım uzakta başka küçük bir orman ve içinde geldiğim yol gibi bir ince yol ve ön tarafta on adım genişliğinde bir ırmak ve ırmağın öte yönünde geniş bir kır ve onun sonunda ve epeyce uzakta sıra ile dağ tepeleri görülürdü. Ve sol yönde içinden geldiğim ormanın onurlu büyüklüğü ile ırmağın elli adım uzakta sağ yöne kıvrılıp sanki orada son bulduğu seçilirdi.

betimleme çabasıdır. Bu çaba yeni bir boyut kavramını ve ölçülerini açıklar. Yazar, görüntüyü bütün yönleriyle ele alıp tam bir tablo yaratmak ister. Aynı zamanda deyiş üslubunda yeni bir dolaylı cümlenin oluşumunu da görürüz.

Şunu da söylemek gerekir ki, bu yönteme yazar, Bernardin de Saint-Pierre'in **Paul et Virginie**'sinin başında bulunan görüntü betimlemesinden esinlenerek başvurmuştur.

«Port-Louis limanının arkasında yükselen dağın **doğu yönünde** ... havuzun **neredeyse ortasında** ... Kuzeye dönük tek açıklığı olan ... Dağın **solunda** ... **sağında** giden yol...; sonra kamış dizili yollarıyla ovanın **ortasında** yükselen kilise ve **daha ötede** adanın **ucuna** kadar uzanan bir ormanı ... **Önde,** deniz kenarında ... **bir az sağa doğru** burun gözükür; ve daha **ötede** açık deniz...» ([71])

Yabancı yazarların etkisi, onların yapıtlarıyla bir ilişkisi olsun olmasın, benimsenmiş olgunun önemini değiştirmez, bu da, Türkçede düzyazının ilk kez dolaysız deyim ve terimlerle doğanın görünüşünü belirtmiş olmasıdır.

R. Ekrem'in betimlemesinin başında derdini avutmak için düşsel bir görüntü betimlediğini açıklaması, deneyi bir kat daha ilginç kılar; çünkü bu da gösterir ki, doğa duygusu ve onun yazında kullanılması, kendini artık kabul ettirmiş kavramlardandır. Burada beliren boyutlarıyla gözönüne getirilebilen bir görüntüyü betimlemek kaygısızdır önemli olan, yoksa Osmanlı düzyazınında olduğu gibi, özentili uyak, ritm (uyum) ya da cümleciklerin içindeki yarım uyak ve secî'ler değil. Bu yeni düzyazıda hâlâ özentili deyimler ya da yapmacıklı istiareler bulunuyorsa da, deyimler, imgeler derli toplu, tutarlı ve inandırıcıdır. Türkçe tümce yapısının özelliklerinden olan çekilmemiş fiillerle kurduğu dolaylı tek bir tümceyle, R. Ekrem, ustalıkla yer ve eylemleri betimler :

«Kale derunundan geçen yoldan çıkıp Göksuya doğru giderken dereye karşı olan makabir-i müslümîn önüne geldiğimde durup zir ü bâlâ ve etraf ü enhaya bir nigâh ettim.» (*) **(A.g.e.,** s. 150)

(*) Kale içinden geçen yoldan çıkıp Göksu'ya doğru giderken dereye karşı olan Müslüman mezarlarının önüne geldiğimde durup çevreme bir göz attım.

R. Ekrem'in şiirsel ve betimsel üslubun oluşumunda oynadığı rol konumuz için çok önemlidir, çünkü, N. Kemal'le aralarındaki dostluk bilinince, Ekrem Beyin sanatçı yaratılışıyla dostunu etkilemiş, onu doğa duygusunun ve güzelliğinin bilincine yöneltmiş olduğu düşünülebilir. Daha ötede üzerinde duracağımız, içinde uzun bir güneş batışı ve mehtap betimlemesi yaptığı ünlü **Gelibolu Mektubu**'nu N. Kemal, Ekrem Beyin çeviriler yaptığı yıl yazmıştır. Sanki iki dost danışıklı olarak yazına daha somut, göze hitap eden, doğanın gerçek şiirini açıklayan bir nitelik getirmek istemişlerdir.

Daha az süslü üslupla yazan başkaları da yapıtlarına betimlemeler getirmek istemişlerdir. Aşağıda Ş. Sami'nin **Taaşşuk-i Talât ve Fitnat**'ından sade bir betimlemeyi göreceksiniz :

«Küre-i şemsin (güneş yuvarlağının) yarısı gurup etmiş (batmış) ve daha gözüküyor idi. O kuvvetsiz ziya (ışık) ve o kırmızıya mail rengi Fıtnat hanımın oturmuş olduğu pencereye aksediyordu. Tabiatın bu suret-i acibesiyle (garip görünüşü) Fitnat hanımın öyle dalgın dalgın oturuşunun ne kadar hazin, ne kadar lâtif bir manzara irae ettiği (gösterdiği) târif ve tasvir olunmak muhaldir (olanaksızdır).» (s. 93)

Aynı yazardan daha gerçekçi bir betimleme cümlesi:

«Pencerelerin beyaz perdeleri hemen tulû etmiş olan güneşin aksinden şirin bir kırmızı renk peyda etmişler.» **(A.g. e.,** s. 81)

Geleneksel «Hikâye»de doğa betimlemesinin belirmesi

İlk Osmanlı romancılarının düzyazıda gösterdikleri bu yeni eğilime aynı süreçte kimi halk hikâyelerinde belirmeye başlayan betimlemeleri de eklemek gerek; çünkü bu yeni metinler, yeni yazının etkisinde olan okuyucunun beğenisine uymak zorunluğundaydı.

1873'de basılan **Hikâye-i Ferdane Hanım** adlı ([72]), üslubu

ilk Türk romanlarından çok halk hikâyesine bağlanabilecek olan bir yapıtta şu betimlemeyi buluruz :

Ve bu arada gökyüzünde bir yarım ay şûlesi (ışığı) bâzı yıldızların şevkine (pırıldamasına) mâni olmuş, bâzısı parlar demekle dünya bir acaip kisve (kılık) bağlamış, ne tekmil münevver (aydınlık) ne tekmil karanlık, lâkin her halde gök yüzüne bakmak şüpheli kalplere korkunç bağışlar, sahilhanelerin duvarları bitmişinde, bir durgun deniz, kıyılarda ufaktan temevvüç (dalgalı) şöyle ki her dalga vurmada kendi tabii yüksekliğinden ancak yarım karış yükselebiliyor, ruy-i deryayı (denizin üstü) bir güzel heyet kespetmiş (biçim almıştı). Mehtap suyun içinde gezer gibi görünüyor. Tabiat denizi gûnâgun biçime sokmuş : bâzı yerlerine en meşhur ressamın ve en ince cedvelin çizebilmeyeceği incelikte sanırsın, telkârî (tel gibi) çizgiler çekilip bitmişinde bir havi (boşluk) olduğunu ihbar ediyor (haber veriyor).» (s. 144-145)

Bu özgün, kimi kez yalın ya da ilkel, acemice, ama belki de bu yüzden hep zenginleştiren betimsel üslup araştırmalarının yanı sıra ve aynı zamanda, **İntibah'ın** yayımlanmasından önce, geleneksel üslupla yazılmış betimlemeler de (zincirleme cümle ve istiare) yeni bir bakış ve görüşü oluşturuyordu. İşte, Emin Nihat'ın **Müsameretnâme**'sinden (1873) alınmış bir hikâyeden **(Vasfi Beyle Mukaddes Hanımın Hikâyesi)** bir betimleme parçası... Yazar burada, bir zamanlar İstanbulluların çok gittiği bir gezi yerini, XX. yüzyıla kadar moda olmuş Kâğıthane'yi anlatır :

«... Hele evvelâ yokuş başından bakılıp köy tarafından bed (başlıyarak) ile Silihtar ağa cihetlerine doğru imale-i nazar olundukta (bakışı yöneltince) o iki tarafı dağlar, bayırlar serâpâ (baştan başa) zümrüt gibi çimen ve orta yer baştan başa yeşil çayırlar ki üzerleri o mevkiye (yere) mahsus beyaz beyaz ve daha gûna gûn (türlü türlü) çiçeklerle bezenmiş bir kaliçe-i kudret (Allahın halısı) ve o çimenzârı (çayır) bir baştan bir başa tulânî (uzunluğuna) ikiye taksim ile (bölmekle) orta yerde bulunan köprülere doğru çağlıyanlardan güzerân eden (gezen) o cuy-u dilcivanın (gönül çeken

suyun) yılankâvî bir şekilde aheste reviş (yavaş gidişle) dolana dolana akışı ve bu nehr-i lâtifin (güzel ırmağın) üst başından ortasına kadar iki keçeli cesim cesim (büyük büyük) ağaçlar ve ortasından intihasına (sonuna) doğru iki tarafı serâpâ top top zümrüt gibi sazlar arasından cereyanı çeşm-i (gözleri) dikkat ve ibrete (dikkat ve şaşkınlığa) bir hoş teşrifât-ı tabiîyye arzetmekle (doğa görüntüsü göstermekle) beraber...» (E. Nihat, **Müsameretnâme,** 1874, s. 10, 11, 12, c. IV)

Tümünü almadığım bu uzun cümle, aynı edayla uzar ve bağ-fiillerle, ünlemli ve «ki» bağlaçlı cümleciklerle sürüp gider. Cümleciklerin zincirlenişi, deyimler ve terimler, «secî» ler ([73]) geleneksel üsluptan geliyorsa da, bu betimlemede tutarlı toplu bir görünüş vardır; iyi düzenlenmiş bir görüntü verme çabası göze çarpar.

İlginç olan başka bir nokta da, Emin Nihat'ın, betimleme bulunmayan bölümlerde, çok sade bir üslup kullanması ve bu tek uzun betimlemesinde, bilgiç tümce kuruluşları ve terimlere yer vermiş olmasıdır. Şiirsel bir konu için gündelik bir üslubu uygun mu görmez? R. Ekrem'in **Nağme-i Seher**'deki tüm gezi yerlerini birleştiren ve çok özentili bir dille yazılmış olan betimlemesinden mi esinlenmiştir? Her ne ise, E. Nihat, iki sayfa uzunluğunda tek bir tümce ile insanları ve genel havasıyla bir görüntüyü canlandırmayı başarmıştır.

Üsluptaki bu ikilik, betimlemenin o günkü düzyazıda daha yeni olduğunu gösterir; bu ikiliği N. Kemal'in üslubunda da görürüz; onun üslubu incelendiğinde bu sorun daha iyi çözülecektir.

XIX. yüzyılın düzyazısında geleneksel eğilimler

1870 - 1880 yılları arasında düzyazıdaki gelişimleri değerlendirebilmek için, geleneksel düzyazının kurallarına bağlı kalmak isteyenlerin çok olduğunu unutmamak gerekir. Bu yönelimi açıklamak için, M. N. Özön, Abdülnâfi'nin 1874'de

yayımlanan **Kâmilülas'ar Hikâye-yi Cihandar**'ından bir parçayı kitabına almıştır; bu parçada yazar, hâlâ klasik düzyazıyı taklit etmektedir. Cihandar'ın, çevresinde avlandıktan sonra geldiği bir bahçenin betimlenmesi :

«Serv-i sabık ve şimşad-ı bâsıkları manend-i âşık ve maşuk duş be dûş ve gül-i nesrinleri misal-i arus haclenişîn-i şahed-i terin ile hemaguş ve sahn-ı sebzegun-ı sebzezarı felek nüman ve encümen-i gülde terenümat-ı dilkeş bülbülân ber kanun-ı neva-i erganun olup meyküsarân-ı bezm-i baharı minay-i serv-i mevzundan neş'e-i bivezn-ü kıyas ile serendaz ve fathe-i kalendermeşrep delk-i haküsterî ile vecağaz idi.» (*) (M. N. Özön, **Türkçede Roman,** s. 69)

Abdülnâfi'nin bu yapıtı, özentili dille, N. Kemal'in 1873'-de **Bahar-ı Daniş** adıyla Farsçadan çevirdiği Hintli şeyh İnayetullah'ın ([74]) yapıtından bir uyarlamadır : N. Kemal'in amacı Abdülnâfi'ninkine tam karşıttır; çevirisinin önsözünde N. Kemal şöyle der :

«... Lisanımıza naklini iptidar ettiğimiz şu **Bahar-ı Daniş'**-de ibare be ibare tercümeyi, yalnız bulunduğumuz onüçüncü asır medeniyetinin makbulu olabilecek cihete hasrederek sair yerlerinde nakl-ı lüzum üzerine tagayyür suretlerini ittibâr ettiğimizi söylemektir.» (**Bahar-ı Daniş,** s. 16)

Çevirisi şöyledir :

«Öyle bir bağ ki kemal-ı letâfet ve teravetinden servi ile şimşat âşık ile mâşuk gibi birbirine arka vermiş, sümbül ve gül henuz mülâki olmuş gelin güvey gibi birbirlerine sarmaşıp kucak kucağa oturmuş. Zümrüt renk zebzelerinden çemenistan sabah-ı bahara müsadif çarh-ı atlasa benzemiş. Kuşların nale-i dilkeşi meclis-i gülde neva-i erganundan dem vurmağa başlamış. Bağda sermest-i sefa olanlar kadeh-i sürur ile neşvelerini bülent etmiş. Kalendermeşrep olan kumru kül renginde hırkasıyla sima etmeğe ağaz etmiş.» (*) (M. N. Özön,

(*) (Öyle bir bahçe ki) (güzelliğinden) servi ile şimşir ağacı sevdalılar gibi birbirini destekler, sümbül ve gül yeni birleşmiş gelin güvey gibi birbirlerine sarmaşıp kucak kucağa olurmuş. Çimenlerin bu yeşil rengi çayıra, baharda sabah göğünün saflığını vermiş. Gül topluluğu için, kuşların çekici cıvıltısı org yerini tutmuş.

Türkçede Roman, s. 70).

İntibah yayımlandığı zaman düzyazıda görülen çeşitli eğilimleri böylece gözden geçirdikten sonra yeni olan roman türünde N. Kemal'in kullandığı üslup biçimlerini daha iyi değerlendirebileceğimizi sanıyorum.

İntibah'ta doğa betimlemesi

Sonunda melodramsal bir serüven biçimine giren N. Kemal'in bu romanının ilk sayfalarında bir doğa betimlemesinin, hem de şiirsel nitelik taşımak iddiasında bir doğa betimlemesinin bulunması garip değil midir? Bu yöntemin, **Paul et Virginie** ya da **Atala** gibi, ya da Hugo'nun **Les Travailleurs de la Mer**'i gibi Avrupa romanlarından aktarıldığını söylemek kolaydır; bu romanların her biri bir doğa betimlemesiyle başlar. Bu böyle de olsa, aktarmanın nedeni, yazarın, konusunu ve kişilerini yeni bir çerçeve, yeni bir boyut içine yerleştirip onlara geleneksel hikâyede olmayan bir oylum (hacim) vermek istemesidir.

Burada, gene, Fransız romantik ve pre-romantiklerinin coşkun bir okuyucusu olan N. Kemal'in, B. de St-Pierre'in **Voyage à L'île de France** adlı kitabındaki «... boş bir doğa görüntüsü insan yaşantısının arkalığıdır» sözlerini yakından izlediği düşünülebilir. Boş bir doğa betimlemesiyle başlayan bu romandaki görüntü doğrudan doğruya konunun temeline bağlanır. Olayların gelişimini ussal nedenlere bağlamak isteyen N. Kemal, Ali Beyin ruhsal durumunu da davranışını açıklayacak bir çerçeve içerisinde gösterir: Ali Bey dertlidir (babasının ölümü nedeniyle) **ama ilkyaz gelmiştir** ve o Çamlıca'ya götürülür; hikâye böylece başlar. Bu bağlantının zorlanmış olduğunu N. Kemal de bilir ve uzun doğa betimlemesinden sonra şöyle der:

«Biz galiba sadaddan (konudan) çıktık. Muradımız Çam-

Bahçede mutluluktan sarhoş olanlar, sevinçlerini neşe kadehinde yükseltmişler. Kalender kumru kül renginde hırkasıyla çalgı dinlemeye başlamış.

lıcanın tarifine evsaf-i bir girizgâh bulmak idi. (...) İşte maksada şüru' ediyoruz» (**İntibah,** s. 12).

Ama romana bu bölümle başlamasının başka nedenleri de vardır. Romanın başına bir mevsimin betimlemesiyle başlamakla, sadece yabancı yazarlardan aktarılmış yöntemleri kullanmış olmaz; Divan şairlerinin kaside ve mesnevîlerinin başına koydukları **bahariyye** ([75]) ya da **şathiyye**'leri yenileyerek yerli bir geleneği ([76]) de kullanmak istemiştir.

Bu yoruma bağlı kalarak şunu da ekleyebiliriz ki, bu ilkyaz betimlemesi tutarlı bir gelişme ile belirtilmiş değildir; mevsimin yeri, belli, kesin bir tablo gibi gösterilmez; çeşitli ve genel ilkyaz imgeleriyle belirtilir : canlanmaya başlayan kurumuş ağaçlar, yeşilliğin egemenliği, düzeylerin değişen renkleri, güllerin ve lâlelerin güzelliği, çayırlara ışığın düşüşü, güneş doğuşunun ve batışının, mehtap ve yarımayın ayrıntılı betimlemeleri vb... Bu sıralama, klasik bahariyyeleri ansıtır. Ama onlar sadece, örgensel, kavramsal ve simgesel bir görüntüyü açıklamadan arka arkaya bir sıralamayla yetinir, oysa N. Kemal'in metninde genel sıralama toplu ve somut birkaç görüntüyü, uygun ve yeni uyumlu (ritmik) cümle kuruluşlarıyla çerçeveleyerek belirtmek çabasındadır.

Zaten N. Kemal bu bölümün başına Nedim'in bir beytini koymuştur :

> «Gel ey fasl-ı baharan mâye-i ârâm-ü hâbımsın
> Enis-i hatırım, kâm-ı dil-i pür ıstırabımsın.» (*)
> **(Kaside XV,** A. Gölpınarlı, **Nedim Divanı,** s. 75)

Bu yöntem, kendi başına, N. Kemal'in sanat tasarısını ve amacını açıklar; yeni biçimlerle ve somut bir dünya görüşüyle geleneksel kültür kalıntılarını yenilemek isteği apaçıktır.

Üzerinde durduğumuz parçaya gelince, burada Nedim'i seçmiş olması N. Kemal'in amaçlarını özellikle aydınlatır Divan şairleri arasında Nedim, dizelerinde çevresini duyarlıkla veren, dış görüntüleri ve eşyaları gören ve gösteren birkaç

(*) Gel ey ilkbahar mevsimi, hayallerin mayası sensin / Fikir ve hatırımın en yakınısın, kederli gönlüm seni istiyor.

kişiden biri değil midir? Sadece, şiirindeki **«bak, temaşa et, seyredin, gör»** sözcüklerini ele alarak Nedim üzerine çok önemli ve ilginç bir çalışma yapılabilir. N. Kemal, Nedim'de işte bu dış dünyayı bulan ve bundan tad alan bir duyarlılık eğilimini görmüştür. Bununla birlikte N. Kemal'in amacı başkadır; o, Lâle Devrinin büyük şairindeki Epikürcü doğa duygusunu ussallaştırmayı bir ödev bellemiştir.

Romanın bu ilk betimlemesinin üslup incelemesi, N. Kemal'in kişilerini doğanın bu yeni boyutuna yerleştirmek için kullandığı yöntemleri açıklamamızı sağlayacaktır. Aslında burada söz konusu olan, görünür dünyanın yazıyla saptanarak benimsenmesidir ve bu çaba, «dünya görüşü»nün tümü kapsama isteğini, tarihsel gelişimi içinde yansıtır.

Doğayı niteleyip tanımlamak için aşağıda kullandığı deyimler incelememizin konusu olacak :

«Ey fasl-ı baharan mâye-i ârâl-ü hâbımsın
Enis-i hatırım, kâm-ı dil-i pür ıstırabımsın

Bahar eyyamı bu köhne cihanın suph-i safa-i nevcivanisidir. Bahar erişince toprağın her tarafı serapâ taravet kesilerek «Yuhyil'arz-i bade mevtiha» sırrı aşikâr olur. O kuru kuru ağaçlar - mahşere tesadüf etmiş îzam gibi - yeniden can bulmağa başlar. Bir halde ki : taravetlerine dikkat olunsa nazar-ı ibretle vücutlerine serâpay eden hayatı görmek kabildir. Bir halde ki : en ednasındaki neşv-ü nevaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur. Bir halde ki: sahranın her tarafına tecessüm etmiş zevk-i ruhanî belki ruh bulmuş safay-i cismanî denilse mübalaga edilmemiş olur. (*)

(*) Bahar günleri, bu ihtiyar dünyanın taptaze berrak sabahlarıdır. Bahar erişince toprağın her tarafı baştan başa güzellik kesilerek, **dünyamızın öldükten sonra tekrar dirilmesi** gizi açığa vurulur. O kuru kuru ağaçlar, kıyamet günündeki kemikler gibi yeniden can bulmağa başlar. Bir halde ki: güzelliklerine bakılsa, bedenlerine dolan canlanmayı görmek olanağı vardır. Bir halde ki: en küçük bir bitkinin gelişmesine bakılsa, evrenin her zerresinde bir ruh beliriyor sanılır. Bir halde ki: kırların her tarafında canlanan ruh sevinci belki cisimlerin ruh edinip sevinmeleridir, denilse abartma olmaz.

Nevbaharın en büyük bediası - mebzuliyet ve melûfiyet cihetleriyle gayet hâkir gördüğümüz çemenlerdir. Dünyada elvanın hadd-i itidali olan yeşilden tatlı renk mi olur. Bahar mevsiminde ise gûya ki ruy-ı arzın her zerresi yeşillenir. (Hattâ kendini insan zanneden ve hakikat aranılırsa nebattan farkları bil-ihtiyar tahvil-i makama iktidardan ibaret olan bir takım beylerimiz de ötede beride rast geldikleri hanımlara yeşillenmeğe çalışır.)

Hele bir kerre çemenler açıklı koyulu renkleriyle toprağı ihata etmeğe, bir kerre ebr-i baharın in'itafı çemenzar üzerinde mevceler, hareler teşkil eylemeğe, bir kerre sahranın ötesinde berisinde yığın yığın beyaz çiçekler açılmağa başlar mı; bir kerre derya hafif hafif dalgalanmaya, bir kerre nesim-i ahesterevane güzarıyla sath-ı mâda bir cebin-i sâfa nazireler yaparcasına çînler göstermeye, bir kerre ufak mevceler, habaplar rüzgârın önüne düşerek bir yere toplanmış, semen, etrafa dökülmüş yasemin döküntülerinden nişân vermiye yüz tutar mı; sahraları safasından harekete mecali kalmamış derya, deryaları şevkinden ihtizaza gelmiş sahra kıyas edersin. (*)

(*) İlkbaharın en çok beğenilen şeyi, bolluğundan ve alışkanlığımızdan çok önemsemediğimiz çimenlerdir. Dünyada, renklerin en dinginı olan yeşilden tatlı renk mi olur. Bahar mevsiminde ise yeryüzünün her zerresi yeşillenir. (Hatta kendini insan sanan ve gerçekte aranılırsa bitkiden farkları, isteyerek yer değiştirmelerinden başka şeyleri olmayan bir takım beylerimiz de ötede beride rasgeldikleri hanımlara yeşillenmeye çalışır).

Hele bir kerre çimenler açıklı koyulu renkleriyle toprağı kaplamaya, bir kerre bahar bulutunun yankısı çimenler üzerinde, dalgalar, hareler oluşturmaya, bir kerre kırların ötesinde berisinde yığın yığın beyaz çiçekler açılmaya başlar mı; bir kerre deniz hafif hafif dalgalanmaya, hafif ve tatlı bir esinti, suyun üzerinde, temiz bir alındaki çizgilere benzeyen kırışıklar göstermeye, bir kerre ufak dalgalar, su kabarcıkları rüzgârın önüne düşerek bir yere toplanmış, etrafa dökülmüş yaseminleri ansıtır mı, kırları keyfinden hareket edecek durumda olmayan deniz ve denizleri coşkunluğundan titreyen kırlar sanırsın.

Güller göründükçe zannolunur ki bir çok nev-reste nihal-i cemal ağyar nazarından kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış ara sıra rüzgârı muvafık buldukça hicab-ı ihtifallarından çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler. Rüzgâr muhalefete başlayınca gene inzivaya çekilirler, birbirlerine mütehassirane arz-ı iştiyak ile hafif hafif gülüşürler. (Sebebi hayalât-ı şarkiyye ile keseret-i itilâf mıdır, nedir? ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıâ güle âşık olmadığını bilirim. Fakat biçâre kuşun tavr-ı sevdavisine bakılırsa o ufacık gönlünde ne büyük bir muhabbet eseri hissolunur. O muhabbet de var ise kendi hürriyetindendir ki tutulup da kafese hapsedilince nağmekârlık etmesi şöyle dursun ekseri yaşaması bile kabil olamıyor.)

Lâlelere bakıldıkça kıyas edilir ki geceden çemenzarda bir meclis-i işret tertip olunmuş da sermestane uykuya varan eshab-ı meclisin her biri şarap ile dolu kadehini bir köşeye bırakmış. Kadehlerin kimi havaya veya zemine mail bir vaziyette duruyor, kimi henüz yerleşmemiş, gâh eğriliyor, gâh doğruluyor. (*)

(*) Güller göründükçe sanılır ki, fidan boylu, gül yüzlü tazeler, yabancı bakışlardan kaçarak, ağaçların gölgesine, yaprakların arasına saklanmış: arasıra rüzgârı uygun buldukça gizlendikleri yerden çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler. Rüzgâr aksi yönden esmeye başlayınca gene yalnızlığa çekilirler, birbirlerine hasretlerini hafif hafif gülüşlerle bildirirler. (Nedeni doğu imgeleriyle fazla ilişkiden midir nedir? Ben gülden söz ettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Oysa güle sevdalı olmadığını bilirim. Ama zavallı kuşun sevdalı davranışına bakılırsa o ufacık gönlünde ne büyük bir sevgi etkisi duyulur. O sevgi de var ise kendi özgürlüğündendir ki tutulup da kafese kapatılınca türkücülük etmesi şöyle dursun, çoğu zaman yaşaması bile olanaksızdır.)

Lâlelere bakıldıkça, geceden çimenlikte bir içki toplantısı yapılmış da toplantının üyelerinin her biri sarhoş olarak uykuya dalmış ve şarap ile dolu kadehini bir köşeye bırakmış denebilir. Kadehlerin kimi havaya ya da yere eğilmiş bir durumda, kimi daha yerleşmemiş, kâh eğriliyor, kâh doğruluyor.

Baharın her mahsulunu, her safasını, her halini bir teşbih ile tasvir etmek, benim değil, gökyüzünü ham eriğe, küre-i zemini kızıl yumurtaya benzeten eshab-ı hayalin dahi kolaylıkla muktedir olabileceği şeylerden değildir.

Mamafih beday-i baharın yalnız çemeniyle, gülüyle lâlesiyle iktifâ edemiyeceğim.

Acaba az rüzgârlı, hafif bulutlu bir havada bir baharın çemenistanına ziya aksedince hasıl ettiği hale hiç dikkat edilmiş midir? Bir taraftan rüzgârın tahriki, bir taraftan bulutların sâyesi çemenzarı her mevci bir başka şekle girmiş bir yeşil hâreye benzetmez mi? Ekser sahralarda görüldüğü gibi çemenler öbek öbek her renkte her şekilde çiçeklerle müzeyyen olurlar da güneşin pertevi üzerlerinde temevvüce başlarsa rûy-ı arza tavus tüyünden halı (kaliçe)lar döşenmiş zannolunmaz mı? Hurşid-i nevbahar feyzini yalnız zemine hasretmez. Sabah akşam eflâki nura gargeder, renge boğar. Baharın küre-i nesime verdiği letâfetten midir nedir? O fasılda gökyüzünün letafe-i elvanı olsa olsa güneş çehreli, ziya saçlı bir dilberin mai gözlerinde görülebilir. (*)

(*) Baharın her ürününü, her evresini, her durumunu bir benzetme ile betimlemek benim değil, gökyüzünü ham eriğe, yeryüzünü kızıl yumurtaya benzeten hayal sahiplerinin bile kolaylıkla yapabilecekleri şeylerden değildir.

Bununla birlikte, baharın güzelliklerinden yalnız çimeniyle, gülüyle, lâlesiyle yetinmeyeceğim.

Acaba az rüzgârlı, hafif bulutlu bir havada bir baharın çayırına ışık vurunca meydana gelen duruma hiç dikkat edilmiş midir? Bir taraftan rüzgârın devinimi, bir taraftan bulutların gölgesi çimenliği her dalgası başka biçime girmiş yeşil bir kumaşa benzetmez mi? Kırların çoğunda görüldüğü gibi çimenler öbek öbek her renkte her biçimde çiçeklerle süslü olurlar da güneşin ışığı üzerlerinde dalgalanmaya başlarsa yeryüzüne tavus tüyünden halılar döşenmiş sanılmaz mı? Bahar güneşi bol ışığını sadece toprağa hasretmez. Sabah akşam gökyüzünü ışığa, renge boğar. İlkbaharın dünyamızın çevresine verdiği güzellikten midir nedir, o mevsimde gökyüzündeki renklerin güzelliği ve tatlılığı, ancak güzel yüzlü, ışık saçlı bir güzelin mavi gözlerinde görülebilir.

Baharda havanın feyziyle bulutlara gelen hiffetten midir nedir o zamanın fecrindeki, şafağındaki saflar da sair vakitlerin tulûuna gurubuna benzemez.

Ziyanın hasıl ettiği renkler bir derece parlak, bir derece revnaklı görünür ki âfâka binlerce alâim-i sema yığılmış kıyas olunur. Guya ki felek baharın zemine verdiği hüsne gıpta eder ve ufukta bahçelerimize nazire yapmağa kalkışır: güneş ya tulû ve ya gurub edip de saba temevvüce başladığı gibi bulutlar paralanır : kimi yeşillenir, yaprak şeklini bağlar : kimi ağarır, zambak gibi açık seçik salınmaya başlar: kimi morarır, sümbül gibi, kandil gibi öteye beriye dağılır. Nazar eb'ad-ı namütenahi içinde kendini kaybetmiye başlayıp da kûvâya hayal galebe edince adam, sema deryanın ve ya derya semanın aynası olmuş, bağlardaki çiçekler semaya ve ya ufuktaki bulutlar deryaya aksetmiş, hasılı yerle gök birleşmiş kıyas etmemek kabil değildir.

Baharımızın mehtabını unutmıyalım. Eğer hilâl ise ekseriyet üzere etrafına bedir büyüklüğünde, bedir şeklinde, bedir letâfetinde bir hale bağlar ki hani «kamer bir mahlûktur, bâzı sehhareler yere indirirler de sütünü sağarlar» ittikadında bulunanlar yok mu? Onlardan biri bu hilâl ve hâleyi görünce o sütü sağılan mahlukun hamile (hamil) olduğuna zahip olsa revadır. (*)

(*) Baharda havanın bolluğundan bulutlara gelen hafiflikten midir nedir o zamanın güneş batışı ve doğuşu anları başka zamankilerine benzemez.

Işığın oluşturduğu renkler öyle parlak, öyle süslü görünürler ki, göklere binlerce ebemkuşağı yığılmış sanılır. Güya gökyüzü baharın yeryüzüne verdiği güzelliğe imrenir de ufukta bahçelerimize benzer bahçeler yapmaya kalkışır: güneş doğduktan ya da battıktan sonra hafif rüzgâr esmeye başlayınca bulutlar parçalanır: kimi yeşillenir, yaprak biçimini alır: kimi ağarır, zambak gibi açık saçık salınmaya başlar: kimi morarır, sümbül gibi, kandil gibi öteye beriye dağılır. Göz, sonu gelmez uzaklıklar içinde kendini kaybetmeye başlayıp da hayal gücü galip gelince, insanın, gök denizin ya da deniz göğün aynası olmuş, bağlardaki çiçekler göğe ya da ufuktaki bulutlar denize yansımış, yerle gök birleşmiş sanmaması olanaksızdır.

Eğer bedir ise, etrafına bir sarı hale dağıtır ki bizim gibi mehtabın da bir âlem olduğunu bilenler dahi felekte ak benizli bir kız pencereden aşağı sarkmış, sırma saçlarını çehresinin etrafına dağıtmış, zeminin râyiş-i rengarengin temaşâ ediyor zanneylese tayip olunmaz.

Mehtabın baharda deryaya aksini seyretmelidir ki serv-i simînin letâfetinde olan kemali anlamak mümkün olabilsin. Havalar berrak, sular saf, serv-i simîn ise gûya ki nurdan dökülmüş bir peri kızı gibi anadan doğma çıplak suya girer şinaverliğe başlar. Vücudüne dokunan her katre su iken nur kesilir. Derya arasında güzerân-ı hayal için, minhac-i hakikat gibi nuranî bir cadde peydah olur.»(*) **(İntibah,** s. 9, 10, 11, 12.)

N. Kemal, Divan edebiyatının yazarları gibi büyük bir özentiyle yazmıştır bu sayfaları, ama onlar doğa betimlemelerini çoğu zaman beylik, basmakalıp deyimlerin oluşturduğu cümlelerle simgesel ([77]) bir dil yaratırlar. N. Kemal ise bu geleneksel kalıpların temelini, yapma imgelerini yıkarak doğa betimlemesine girişmek ister.

1884'de Midilli'de yazdığı **Mukaddeme-i Celâl**'de ([78]) eski yazının üslubunu şöyle niteler :

Baharımızın mehtabını da unutmayalım. Eğer yeni ay ise çoğu zaman çevresinde ayın ondördü büyüklüğünde, biçiminde, güzelliğinde bir çember görünür. Öyle ki hani «ay bir yaratıktır, kimi büyücüler yere indirirler de sütünü sağarlar» inancında bulunanlar yok mu? Onlardan biri bu yeni ay ve çevresindeki ışığı görünce o sütü sağılan yaratığın gebe olduğunu sansalar, bir şey denilemez.

(*) Eğer ay ondördünde ise çevresine bir sarı çember dağıtır ki bizim gibi mehtabın da bir âlem (dünya) olduğunu bilenler bile gökyüzünde ak benizli bir kız pencereden aşağı sarkmış, sırma saçlarını yüzünün etrafına dağıtmış, yeryüzünün renk renk süslerini seyrediyor sansa ayıplanmaz.

Mehtabın baharda denize yansımasını seyretmelidir ki, gümüş selvinin güzelliğindeki olgunluğu anlamak olanağı bulunsun. Havalar berrak, sular saf, gümüş selvi ise sanki ışıktan dökülmüş bir peri kızı gibi anadan doğma çıplak suya girer, yüzmeye başlar. Bedenine dokunan her damla su iken ışık kesilir. Denizin ortasında hayalin dolaşması için gerçeğin geniş yolu gibi bir cadde açılır.

«... Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken, insan, muhtevî olduğu hayatı zihninde tecessüm ettirirse etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memduhlar, feleği tersine çevirmiş kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gargolur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikler, geyik gözlü, yılan saçlı maşûklarla malamâl göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder...» (*) **(Mukademe-i Celâl,** Kahire)

Ve **Bahar-ı Daniş**'in önsözünde de şöyle der :

Yoksa tasvirlerinin (betimlemelerinin) asar-ı acemde (acem yapıtlarında) yine zerre kadar farkı bulunmaz; yine Divanlarında dağılı lâlelerden, yakası yırtık güllerden, feleğe benzer nilüferlerden, kıl kadar bellerden, yılan gibi saçlar, serviden uzun gulyabanî gibi boylardan, kılıç gibi kaşlardan, ok gibi kirpiklerden, hançer gibi gamzelerden, benefşe (menekşe) ve yahut zümrüd gibi bıyıklardan... vb. parça parça gönüllerden geçilmez». **(Bahar-ı Daniş,** s. 14) (70)

N. Kemal, istiarelerin gerçeğe uygunsuzluğunu eleştirir, özentili oluşunu ya da göze çarpıcılığını değil : «Binâenaleyh lisanımızda teyzinat-ı lafziyyenin bütün bütün itibardan iskatı iktizâ etmez» (**) **(Makalât-ı Siyasiyye ve Edebiyye,** «Edebiyat hakkında bâzı mülahazalar», İstanbul 1911, s. 116)

(*) Divanlarımızdan biri okunurken, insan, içindeki imgeleri zihninde canlandıracak olsa etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in (Sekendiz) tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış kahramanlar, feleği tersine çevirmiş kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş ve dağ diye göğsüne yapştırmış, bağırdıkça gökyüzü sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarında boğulur sevdalılar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı kargı kirpikler, geyik gözlü, yılan saçlı sevdalılarla dopdolu göreceğinden kendini devler, korkunç hayaller âleminde sanır.

(**) Öyle olunca, dilimizden süslü sözlerin bütün bütün kaldırılması gerekmez.

Namık Kemal'de imge yenilemeleri

İlkyaz betimlemesinde, Divan şairlerinin en çok kullandıkları motifleri seçerek (gül, bülbül, çimen, lâle, sümbül, ay, mehtab, vb.) imgeleri ve doğa görüntüsünü - «bahariyye»ler için yapıldığı gibi - yeni bir türe katma isteği, N. Kemal için sanki bir bildirge niteliği taşır.

Gerçekten, bu ilkyaz betimlemesindeki çeşitli imge ve tablolar incelendiğinde, kimi kez acemice, özentili, tutarsız bile gözüken imgelerine ve tumturaklı tümcelerine rağmen, N. Kemal'in sistemli olarak Türk düzyazısını yenileme amacı, ona yeni bir şiirsel dünya görüşü kazandırmıştır.

N. Kemal'in betimlemesindeki ilginç nokta, Divan şiirinden bilerek topladığı bütün motifleri gerçek anlamlarıyla işleme çabasıdır. Onun için artık amaç, sözcük oyunları yapmak ya da bir duyguyu, düşünceyi doğa motifleri kullanarak simgesel kavramlarla belirtmek değildir, aksine, bu motifleri kendi özellikleriyle, ussal, gözün görebileceği (görsel) somut bir düzeyde belirtmektir. Geleneksel şiirsel üslubun biçimsel niteliğini sarsarak imgelerin, kavramların ve geleneksel deyimlerin dural niteliğini yıkarak, ön-gerçekçilik diye niteliyebileceğimiz ve dış dünya kavramını usla anlayıp şiirsel terimlerle açıklamayı öngören bir üslup reformuna girişmiştir. N. Kemal, bunu, öğretici bir edayla yapar. Bu bakımdan kimi cümlelerin soru biçiminde ve konuşma diliyle yazılmış olması ilginçtir : «Dünyada elvanın hadd-i itidali olan yeşilden tatlı renk mi olur?» Ya da ışığın çimenlere yankısı : «Acaba az rüzgârlı, hafif bulutlu bir havada bir baharın çemenistanına ziya aksedince hâsıl ettiği hale hiç dikkat edilmiş midir?» Ya da bulutların hafifliğinden söz ederken: «Baharda havanın feyziyle bulutlara gelen hiffetten midir nedir?»

Bütün parçanın soru biçiminde ve konuşma dili karmasıyla yazılmış olması, okuyucuyu, yazarın belirtmek istediği görüntü ve duygulara katılmaya zorlar.

Gül motifi artık burada Divan edebiyatındaki karma anlamlı niteliğini kaybetmiş ve kendi öz varlığını açıklayan bir düşünce ile ele alınıp geliştirilmiştir.

Yazarın yeni imgeler bulmaya çalışırkenki acemilik ve zevksizliği üzerinde de durulabilir; örneğin, gül ile bülbül arasındaki eskimiş kavramı yıkmak isterken, her iki motifi klasik geleneğe karşıt olarak ayrı ayrı işlemek isterken duygusal yapmacıklara düşer; örneğin bülbül için, özgürlükten yoksundur, kafesinde yasından ölüyor, der. Ama, iki imge, ussal, somut yönden ayrı ayrı geliştirilmiş; bülbül motifi, özgürlük temasıyla siyasallaştırılmıştır da. Aynı gözlemler, lâleler ya da renk değişimleri (gölge-ışık), çimenler için de geçerlidir. İmgeler eşyaya özgü bir mantıkla doğrulanır, her şey usa uygun olarak yerleştirilmiştir, hiç bir imge zorlanmamıştır, hiç bir karşılaştırma abartılmamıştır; özentili olanlar bile gerçeğe uygunluk ölçüsünü aşmaz. Sistemle uyguladığı bu yöntemle N. Kemal, Türk vazınında, basmakalıp kavramları, motifleri kullanıp onları gerçek ya da gerçeğe uygun imgeler biçiminde geliştirerek doğayı olduğu gibi ve -bölümün sonunda dediği gibi- «taze hayal»lerle, yani yeni imgelerle betimleme olanaklarını tanıtlamak istemiştir.

Geleneksel tema ve motifleri başka bir yöntemle yenilemeyi de denemiş, alaylı bir edayla kimi örf ve inançları eleştirmek istemiştir.

Zevksiz ve ilkel bir teknikle de ele alınmış olsa, kimi beylerin ilkyazda bayanlara gösterdikleri ilgiyi «yeşil», «yeşillenme» sözcükleriyle, sözcük oyunu yaparak anlatması ya da «kamer bir mahlûktur ... sütünü sağarlar» gibi isteyerek kullanılan gündelik dilden halk deyimlerini betimlemesine sokmasıyla N. Kemal, Divan edebiyatının gündelik yaşantıdan ve halktan kopukluğuna karşı da taraf tutmuş olur. Böylece, aynı zamanda mistisizmi ya da eski yazının bayatlamış tema, istiare, inanış ve düşüncelerinin kutsallığını yıkmak ister.

Öte yandan, bu betimlemede, doğa motiflerini öz nitelikleriyle canlandırmakla yetinmemiş, daha öteye giderek tutarlı bir bütünlüğü olan tablolar yaratmıştır. Bunlar görüş alanını genişleterek yazara Divan edebiyatındaki durallık kavramına karşı doğanın devingenliğini belirtme olanağını sağlamıştır.

İlkyazın genel görünümlerini belirtip sıralayan bu açıklamada N. Kemal dört tablo yaratmıştır :

1 — İlkyaz esintisinin çayırlar ve deniz üzerinde etkilerinin betimlenmesi. («Hele bir kerre çemenler açıklı koyulu...» dan... «ihtizaza gelmiş sahra kıyas edersin»e kadar. **İntibah,** s. 9-10.)

2 — Işığın çayırlara ve göğe vurmasının betimlenmesi («Acaba az rüzgârlı, hafif bulutlu...»dan «ziya saçlı bir dilberin mai gözlerinde görülebilir»e kadar **(A.g.e.**, s. 11)

3 — Güneş doğarken ve batarken göğün tanımlanması.

4 — Mehtabın tanımlaması.

Burada yenilik tabloların kuruluşunda ve sınırlanmasındadır. N. Kemal, sözcüklerle ve doğa parçaları betimleyerek ilkyazın bir sürecini tanımlayan bir görüntü çizip kurmayı başarır; doğa parçalarını, bir yüzyıl gecikmeyle de olsa, Avrupalı pre-romantik ve romantikler gibi toplu bir etkiye bağlamasını ve öğelerin değişkenliğini ve devingenliğini betimlemesini bilir. Bu girişimin önemini belirtmek için Türk yazarının batılı yazar gibi birikmiş bir resim kültürünün aracılığıyla doğayı görüntü olarak görmeye hazırlanmış olmadığını bilmek gerek. Paul van Tieghem'in dediği gibi, «Batıda Holandalı ressamların Brokes (*) üzerine ve daha az olarak Thomson üzerine, Poussin, Claude Lorrain, Salvador Rosa'nın birçok betimleyici ve özellikle Anne Radcliff üzerine etkileri belirgindir; bu etki, doğa görüntüsüne, yazında da, resimde tuttuğu yeri kazandırmıştır. ([81]) Goethe'nin sanatını inceleyen F. Van Tieghem şöyle yazar :

«Goethe, dağ betimlemelerinde renklerinin üzerinde durmakla kalmaz, **İtalya Yolculuğu'**nda havanın ince ayrıntılarını belirtmekte ustalık gösterir.» «Bütün gölgeleri berrak bir buğu mavileştiriyordu... Kıyılarda dalgalanan buğulu ışık... ... Çizgilerinin arıklığı, gitgide açılan renkler.» Claude Lorrain'i düşünür ve ondan öykünmek ister. «Claude, der Goethe, Poussin ve Salvador Rosa ile, görüntücü yazarlarımızın kafalarında yer eden ressamlardandır». ([82])

Görüntünün Avrupa'da romana 1770'den sonra, Goethe,

(*) **Brokes, Berthold Heinrich** (1680-1747): Alınan romantiklerini etkileyen bir Alman şairi.

A. Radcliff vb. ile girdiğini de düşünecek olursak, Avrupa'daki betimsel düzyazının oluşumu ile R. Ekrem ve N. Kemal'in gerçekleştirdikleri ilk girişimler arasındaki bu yüzyıllık gecikme, Türkiye'de sanatsal duygunun gelişimine bağlı birkaç tamamlayıcı açıklamayı gerektiriyor.

Türkiye'de resim sanatının gelişmesi uzun süre dinsel yasaklar yüzünden geri kalmıştır.

Zenginliğine rağmen kalıplaşmış bir çerçeveyi aşamayan ve ancak özel yaşantıda geçerli olan minyatürün dışında, insan resmi çizmek kuşku ile karşılanmıştır; çoğu kez soyut, süs için yararlı (selvi, lâle, vb. gibi mimarîde, halı ve seramiklerde görülen) motifler, daha sonraları da sultanların ya da ileri gelenlerin porteleri resim sanatını oluşturmuştur.

Ancak XIX. yüzyıldadır ki Şeker Ahmet Paşa gibi ressamlar doğadan esinlenen görüntüler çizip boyayarak yeni bir yol açmışlardır.

Şeker Ahmet Paşa 1861'de resim eğitimi görmek için Paris'e gönderilmiştir; Jean-Léon'un atölyesinde çalışmış, Boulenger ile tanışmış, 1867 **Salon**'una (sergi) Abdülaziz'in bir portresiyle katılmıştır; kendisi de çok iyi bir çizgici olan sultanın himayesinde Türkiye'de ilk resim sergisini hazırlamıştır; Boulenger, Gérome, Chaplin, Harpignies, Daubingy ve Yvon ([83])'un da katıldığı bu sergi Maarif Nezareti'nin binasında açılmıştır.

Buna, Fransa'da yetişen ressam paşalarınkinin yanı sıra gelişen bir yağlıboya akımını da eklemek gerek : Hüseyin Giritli, Ahmet Bedri, Salih Molla Aşkî (1819-1906) gibi halktan gelme, ünsüz, küçük memuriyetlerde çalışan bu ressamların, Nurullah Berk'in **La Peinture Turque** (Türk Resmi)'nde yazdığı gibi, «üsluplarında bir benzerlik vardır; Avrupa'dan gelme (Türk ya da yabancı) ressamların etkisiyle ve yeni biçimlemelerle, portre, dış ve iç görüntüler çizerler ve boyarlardı; sanatçıların çoğu, Mekteb-i Harbiyye ya da Mühendishane'den çıkmadır. Yapıtlarında renk ve çizgiyle derinlik boyutunu tutturma, doğayı nesnel bir doğrulukta, neredeyse fotoğraf gibi verme çabası görülür. Bununla birlikte batılı tekniğin arkasında minyatürün özellikleri belirir; çünkü bir-

birinden ayrı renkler çizgilerin içine taşmadan yerleşerek sıralanır. Aralarındaki ilişki henüz belirsizdir ama, Osman Hamdi ve Batı resminin türlerini işleyen öteki ressamlarda Avrupa sanatının biçim anlayışı kendini gösterir.»

Gene Nurullah Berk'in dediği gibi, «Batı sanatı onlara naturalist resim çizmesini, ışık ve gölge oyunlarını öğretmişti. Minyatürün iki boyutlu geometrisini bırakarak, bu kuşak derinlik kaygısını benimsemiş, renklerle üçüncü boyutu yaratabilmiştir.» **(A.g.e.,** s. 15)

Ne olursa olsun, bu kalktan gelme, saf ve yapmacıksız, bu çekici resimlerle ressam paşalarınkilerini birleştiren, doğayı ve görüntüleri konu olarak almak eğilimidir. Dış dünya kavramı, düzeyi, doğanın somut motifleriyle tanımlamak isteği, o süreç sanatçısı için olduğu kadar yazarı için de önde gelen bir kaygı olacaktır.

Görme kültürünün bir alanı olan fotoğrafçılığın da Türkiye'de 1860'larda kendini göstermeye başladığını unutmamak gerek; sultanın onaması ve korumasıyla, «şeytan icadı» gibi görülen makinalarla özel kişiler de fotoğraf çektiriyorlardı.

Bu süreçte, sanat ve yazında doğanın ve dış dünyanın, eşyanın birdenbire tuttuğu yer ne sadece resim olgusuna ne de duygu değişikliğine bağlıdır; bu açılış, aynı zamanda Osmanlı aydınlarının, birbirinden ayrı olarak kimi kurumlarda (coğrafya, haritacılık, geometri, desen, yeni kozmografya) tanıtlı bilimleri öğrenerek uyanıp bilinçlenmelerinin belirtisidir. Buna bağlı olarak, N. Kemal'in betimlemesindeki şu tümceyi ansıyalım «...bizim gibi mehtabın da bir âlem olduğunu bilenler...» **(A.g.e.,** s. 12)

Böylece düşün, dış gerçeğin yeni bir boyut kazandığı bir evrendoğum (kozmogoni) kavramına yönelmiş olur Türk yazarı ve sanatçısı, Rönesanstan sonra da hâlâ ortaçağ anlayışının sınırları içinde kalmış olan düşünü, bu sınırları aşmaya zorlar; oysa batılı düşün, sosyal ve ekonomik nedenlerle bu aşamaya çoktan ulaşmış, gerçeğin bir öğesi olan üçüncü boyutu sanata getirip onun olgularını benimsemişti.

Demek oluyor ki N. Kemal'in başarısı, betimlemelerinin cümle ağırlığına rağmen, ilk Türk rassamlarının yanı sıra,

doğayı güzelleştirmesinde, her bir tablosunu canlandırmak istemesinde, gökyüzünü, suları, çiçekleri, çayırı gerçek görünüşleriyle anlatmak istemesindedir.

Doğa duygusu

Yazına dış dünyanın bu yeni boyut kavramını sokarak ve içine insanı yerleştirmeye çalışarak, N. Kemal doğa **duygusunu** da açıklamış olur. **İntibah**'ın 15. sayfasında şöyle der :

«İnsan cihan-ı medeniyetin lezaizi ile ne kadar ülfet etse gene ara sıra da hal-i evveli olan sahranişinlik meylini bütün bütün hatırından çıkaramıyor. Şimdi bir gurup zamanı, bir su başında, bir çemenzar içinde, bir ağaç altında oturup da tabiatın o ulvî mahzunluğunu temâşâ etmek şehirlerin, hanelerin hangi eğlencesine tercih olunmaz?» (*) **(A.g.e.,** s. 15)

Romanın başkişisi Ali Bey bu duyguyla bize tanıtılır. Ama bu doğa duygusunu, romantik niteliği daha belirgin olan başka yazılarında da buluruz; 1878'de Midilli'de yazdığı bir betimlemede, doğa ile daha yakından bir kaynaşma duygusunu açıklar ve bunda bir avuntu bulur :

«Muhabbetin gamdan, kederden hâli bir köşesini arayanlar o mevkiye gelsin! İnsan akşam üstü gidip de bir tarafına oturduğu gibi, nazarına tesadüf eden temâşa-i ruhperver gönlünde olan âlâmın tahaturuna meydan vermiyor! Gûya ki rüzgârında bir hassiyet var, nefes ile kalbine girip çıktıkça bulabildiği ikrarı toplayıp âlem-i ademe sürüklüyor.» (**)

(*) İnsan özgürlük dünyasının tadına ne kadar alışmış olursa olsun, gene de arasıra ilk yaşantı biçimi olan kırsal yaşama eğilimini bütün bütün unutamıyor. Şimdi bir güneş batma zamanı, bir su başında, bir çayır içinde, bir ağaç altında oturup da doğanın o ulu üzgünlüğünü seyretmek, kentlerin hangi eğlencesine yeğ görülmez.

(**) Sevdanın gam ve kederden uzak bir köşesini arayanlar o yere gelsinler! İnsan akşam üstü gidip de bir tarafına oturunca, gözüne ilişen hoş görüntü göniünde olan üzüntüyü ansımaya bırakmıyor! Sanki rüzgârında bir güç var, nefes ile yüreğine girip çıktıkça bulabildiği kederi toplayıp boşluğa sürüklüyor.

(Num. Edeb. Osm. İst. 1886, s. 467)

İntibah'taki ilkyaz betimlemesinin bir bölümünde, doğa güzelliğinin karşısında, kendinden geçmiş bir coşkunluk, hayranlık durumu açıklanır :

«Nazar eb'ad-i namütenahi içinde kendini kaybetmiye başlayıp da kurâya hayal galebe edince...» (**İntibah,** s. 11)

R. Ekrem ve Ş. Sami buna benzer duyguları daha önce dile getirmişlerdi. **Nağme-i Seher**'de (s. 150), R. Ekrem şöyle yazar :

«... olduğum yerin cevanibinin (çevrenin) tenhalığı ve bâzı küçük kuşların cıvıltısı gönlümü bir hazin neşe-i garibe ile (garip sevinçle) doldurdu.» **(Num. Edeb. Osm.** s. 472)

Ş. Sami'ye gelince, o, **Taaşşuk-i Talât ve Fıtnat**'ında kişilerinden birinin kederini şöyle açıklar :

«Bahçedeki ağaçlar, yapraklar ay aydınlığından bir suret (biçim) almışlar ki gören ne kadar şad (sevinçli) ve gamsız, ne kadar demevî ve tesirsiz (kanlı canlı ve duygusuz) *olsa, imkânı yok ki, bir hüzün ve hayrete dalarak müteessir* olmasın! Yüreği parça parça olmasın! Halk-ı âlem (herkes) uykuda ... uyanık bulunan zanneder ki tabiatın bu cilveleri mahzâ (sadece) onun içindir: bütün ortalığı rakipsiz görür, bir sükûnet, bir sukûtluk ortalığı kaplamış: gül dalları arasında saklanmış bir bülbülün ara sıra çıkardığı hazin hazin figanlardan (seslerden) başka, kulak bir şey işitmez. Ali Bey... tabiatın gösterdiği bu güzel manzaranın tesiriyle, pencerenin yanına oturmuş, başını duvara dayamış, gözlerini karşısında, bahçede rastgelen bir şeye dikmiş, hiç kımıldamaz. Ara sıra iki gözünden birer damla yaş akar, yanaklarından iner, yastığa düşer. (...) Vicdan (bilinç) tabiatın bu hazin sûretiyle (imgesiyle) birleşerek zavallıyı muâheze eder (eleştirir), tâ'zip eder (eziyet eder).» (s. 54)

Çoğu kez, doğa duygusunu ve bunun sanatta belirtilerini Türk yazınına Abdülhak Hamit'in getirmiş olduğu söylenir. Gerçekten de onun **Sahra** (1877) ve **Belde** (1887) adlı şiir kitapları, Türk şiirini Nedim'in klasik dizeleriyle habercisi olduğu bu yeni esinlenme yoluna kesinlikle sürüklemiştir. İlk kitabındaki şiirlerin niteliği «pastoral» (kırsal)

şiir çeşitlerini andırır; kır yaşantısını, sevgisini, güzelliğini cılız bir duygusallıkla ve o günün yazarlarına özgü bir iğretilikle yansıtır; ama şunu belirtmek gerekir ki, bu yapıtın değeri her şeyden önce özellikle dize biçimlerindedir; bu dizeler geleneksel şiir biçimlerinden tümden koparak, Hamid'in büyükleri olan R. Ekrem ve N. Kemal'in düzyazıya getirdikleri duygu ve imgelerle zenginleşmeyi denemiştir. N. Kemal'in tantanayla çizdiği doğada avuntu arayan Ali Beyi, büyük şairin hayranlarından olan Hamit'i elbette ki etkilemiştir. **Sahra**'nın **İntibah**'dan bir yıl sonra yayımlanması şiir alanında bir aşama olduğu kadar, düzyazıda 1873'den beri beliren bir eğilimin de sonucudur denilebilir.

Genel olarak doğulu kişinin ve özel olarak Türklerin seyre düşkünlüğü bilinince, doğa duygusunun Türk yazınında bir yenilik olduğunu söylemek aykırı bir düşünce gibi gelebilir, halk ozanlarının ve âşıkların deyişlerine de aykırıdır.

Türkiye'nin coğrafyası, İstanbul'un görünüşü, herkesin ve özellikle ince beğenili birçok okur yazar kuşağının gezi yerlerine ilgisi, sarayları, yalıları, hatta kümbet ve türbeleri, gösterişi, kentlerini ferah ve güzel yerlere kuran Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün mimarîsi, güzel-severlerin kırsal eğlencelere ve sultanların lâle bahçelerine bir tarih dönemi sürecine **«Lâle Devri»** adını koyduracak kadar meraklı oluşları, bütün bunların hepsi yukardaki savı yalanlar; ama bununla birlikte, bu doğa duygusu bilinçlenmesi klasik yazında XVIII. yüzyılda Nedim'le belirmeye başlıyorsa da, o güne dek açıklanmamış yeni bir düşünsellikle, ancak XIX. yüzyılda düzyazıda belirir. Ondan önce doğa, Türk aydını için, olsa olsa bir eğlence ve dinlenme çevresi olabilmiştir.

İlk kez düzyazıda romantik biçimiyle beliren doğa duygusu, R. Ekrem ve Ş. Sami'de duygusal ve ağlamaklı bir nitelik taşır. N. Kemal ise, romanında doğaya avundurucu ve dinlendirici bir özellik tanır; ancak kimi motifler ve istiareler bir çeşit simgesellikle yüce düşünceler ya da so-

yut kavramları ansıtır: özgürlük için ağlayan bülbül ya da suya ayın yankısının «gerçek» yolunu simgelemesi gibi... Düşün yüceliği daha çok Gelibolu ve Midilli betimlemelerinde bulunur; bunlarda N. Kemal, doğanın güzelliği, yüceliği ve gücü karşısında sosyal, tarihsel, felsefeye ve yurda değgin düşünceler açıklar.

Üslubunun romantik edasına ve niteliğine karşın N. Kemal, doğayı her şeyden önce, ussal bir bütün olarak görür ve böylece hüzünlü ve kaygılı düşlere kapılan romantiklerden çok hümanistlerin insancıl, klasik doğa kavramına yaklaşır. Yukarda belirtildiği gibi, N. Kemal doğanın karşısında düşe kapılmaz; düşünceye dalar ya da kendini çoğu kez didaktik bir lirizme koyuverir. Düşüncesi onu Allah'tan, dinden ve insandan uzaklaştırmaz. Bu, söz konusu olan, insana uyumlu bir doğadır, antik şiirin zaten bildiği bir doğadır. N. Kemal'de doğa kavramı üzerine bu ikilik, daha doğrusu bu seçmecilik (eklektizm), kapatmak istediği dört yüzyıllık gecikme düşünülecek olursa, bizi şaşırtmaz.

N. Kemal'de Yeni Doğa görüşünün kökenleri

Doğa motiflerinin simgesel istiarelerini kaldırarak, en çok bilinen geleneksel istiarelere saldırarak ve onlara öz benliklerini yeniden vererek yeni bir doğa duygusundan esinlenen karmaşık ve tutarlı görüntülerden tablolar yaratıp görüş açısını genişleterek yazınsal düzyazının gerçek yaratıcısı olan N. Kemal, kuşkusuz, yeni Türk şiirinin de önderlerinden biri olmuştur.

Bu yeni eğilimi Batı yazınının etkisine ve özellikle Fransız yazınına bağlama alışkanlığı vardır. Bu etki yadsınamaz. Daha ötede, N. Kemal kuşağı görüntü yazarlarından örnek vererek Türkçede şiirsel bir düzyazı yaratmak için pek az değiştirmelerle kullandıkları Fransız romantiklerinin beylik kalıpları gösterilecektir.

Bunu yapmadan önce, N. Kemal'in betimleme üslu-

bunun başka bir yönünü incelemek zorunludur. Böylece Batı şiirinden ilk reformcu Osmanlı yazarlarının nasıl bir uygulamayla esinlendikleri görülecektir.

Bu yazarların taklitçilik ya da aşırmacılıkla Batı yazınından esinlendikleri söylenegelmiştir. Günümüzde ise, ulusal yazınımızı yanlış yola yönelttikleri söylenerek sorumluluk da onlara yüklenmektedir.

Burada, yazın alanındaki etkiler, öykünmeler, ilişkiler sorunlarına bağlanan konuyu incelemeye girişmeden, batı etkisinin nasıl işleyebildiğini, geleneksel kültürden gelen biçimlere bağlı kalan sanatçının duyarlığında istese de istemese de bir ikiliğin var olduğunu belirtmeye çalışacağım.

İntibah'ın başında bulunan ilkyaz betimlemesiyle geleneksel kaside arasındaki ilişkiyi gördük; şimdi yazarın, batı yazın üslubundan aldıklarını, Türk yazınının hangi geleneğine bağlı olarak kendi üslubuna uyguladığını göreceğiz.

N. Kemal'in betimleme üslubunun oluşumu

İlkyaz betimlemesinde, N. Kemal'in canlandırdığı dört tabloya dönelim ve gerçek ansımalara, yaşanmış bir doğa duygusuna bağlanıp bağlanılamıyacağını anlamaya çalışalım. Çünkü, söz konusu olan budur; yazarın gözlemcilik yeteneğini bilmek, bu imgelerin **görülmüş** mu yoksa **alınmış** mı olduğunu anlamak.

Bu tablolar yakından izlendiğinde, bu imgelerin birbirleriyle uyumluluk gösterdiği izlenir; elbette ki değişik bir biçimde, ama bir çeşit yankı, göze ve kulağa değin bir çeşit yankı sistemine bağlı olarak... Örneğin birinci tabloda çiçekli bir kır düzeyi ilkyaz esintisiyle dalgalanır; rüzgârın kırıştırdığı, üzerinde çiçeklerin serpili olduğu suların yüzü karışır. İkinci tabloda, bu kez gene elin değeceği bir yüzey gibi ışık dalgaları çiçekli bir çayır enginliğine dökülür.

Ve üçüncü tabloda, enginlik ve gök birleşir, denizin enginliğine karışır.

Bu yöntem geleneksel Osmanlı yazarlarının «tenasüp» ([84]) adı verdikleri biçimle ilişkilidir; eski yazarlar sözcükle imge arasındaki ilişkiyi soyut olarak belirtirler; ussal ve gerçek yaşantıya ilişkin belirtmelerden kaçınırlardı. Örneğin Kemalpaşazade'nin şu parçasını okuyalım:

«Sahn-i gülistan gibi serzebz ve tak-i asman gibi benefş varak-ı verd ve tabak-i şafak gibi sefid ü zerd ü surh direfş-i gunagunla ruy-i heva puşt-i bukalemuna döndü, bedr-i siper ve hilâl-i teber ve şihab-ı tir ve bark-i şemşir ve kavs-i kuzah-i keman ve ahter-i sinanla puşt-i hamun ruy-i gerduna döndü.» (*) (Kemalpaşazade, **«Mohacnâme»**)

Yukarıdaki betimleme, imgeleriyle, sözcükleriyle, cümle kuruluşlarıyla ve ses uyumlarıyla, güzelliğine rağmen, N. Kemal'in savaş açtığı betimlemelerden; özellikle ele alıp üslubunu değiştirmek istediklerindendir. Ovayla göğün birbirine benzediği bu betimlemeye N. Kemal'inkini benzetmemek elde değil; öyle sanılabilir ki, birincisinin motifleri, istiareleri, karşılaştırmaları, ikincisinin ilkyaz tablolarının kaynağı olmuştur ve N. Kemal bu geleneksel biçimdeki cümlelere karşıt olarak yeni bir betimleme üslubu dökmeye girişmiştir.

İntibah'tan çok önce, 1872'de Gelibolu'da sürgün olduğu sırada yazdığı ve o zamandan beri **Gelibolu Mektubu** adıyla anılan yazıda, N. Kemal ilk kez çevresindeki görüntünün betimlemesini yapmıştır. O zamandan beri, bu sürgünlüğün, onun yazın yaşamında bir dönüm noktası olduğu ileri sürülmüştür.

A. H. Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nde şöyle der:

«N. Kemal'in şiiri Gelibolu seyahatinden sonra bir daha

(*) Yeşil bayraklarla bahçeye dönen hava, gök kubbesinin morluğuyla, şafağın beyaz, sarı, kırmızı gül yapraklarının renkleriyle, bukalemuna döndü; ay gibi kalkanlarla, yarım ay baltalarla okların pırıltısı, kılıçların şimşekleriyle, kıvrılmış ebemkuşakları, sivri yıldızlarla ovanın üstü göğe benzedi.

değişir. Filhakika bu seyahatta yazdığı Gelibolu tasviri ve eğer eldeki 1326 tabının başında verilen tarih doğruysa oraya gitmeden yazmış olduğu **Rüya** ile muharririmiz yeni bir estetiğe girer. Bilindiği gibi **Gelibolu Mektubu'**nda renk ve harici âlem vardır.» (s. 353-354)

Aşağıda bu ünlü mektuptan parçalar okuyacaksınız:

«Bad-ı şimale cilvegân olan suların emvacı o kadar küçülür ve şemsin ziyası o kadar para para dağılır ki zemine bir berrak bir ayna ferş edilmiş denebilir. Poyraz güzergâhı olan yerlerin bâzı kerre ötesine berisine lodos dokunur, yollar açar ki serv-i simînden fark olunmaz.

Lodos uğrağı olan tarafların bâzı vakit ötesinden berisinden poyraz geçer, şekiller hasıl eder ki havada bir ebr-i nevbahar paralanarak denize dökülmüş kıyas edilir. Hurşid-i münevver azamet ve saltanatıyle afâka cevairfeşan olarak, ufkun müntehasına gelince, atılmış pamuk şeklinde etraf-ı mağribi dolaşan ufak ufak bulutların hasıl ettiği nura gargolunmuş renkler, ne kavs-i kuzehde, ne nigin-i elmasta, ne ezhar-ı rebiide, ne mürgân-ı hindîde görülmek ihtimali vardır.

Bir tarafı gayet açık benefşe, ve bir tarafı gayet koyu alev rengine gargolmuş ve yahut bir ciheti ateşîn aldan başlıyarak ve tabaka tabaka pembe ve turuncu ve kavun içi renklerini kırk elli derece koyuluğundan açıklığına ve açıklığından koyuluğuna intibâk ederek, nihayet kanarya sarısında karar vermiş, ve yahut dünyada ne kadar parlak renk varsa —açıklıkta koyulukta kabil oldukları derecâtın hiç biri hariçte kalmamak üzere— umumunu cemetmiş, bin türlü mülevven bulutlar, dakika dakika renklerini bir letâfetten bir bediaya tehavvül ederek, aheste aheste afâkı seyretmeğe başlarlar. Bir surette ki yalnız denizde değil dağlarda bile, şekliyle levniyle, akisler müşahede olunur. Bu akisler ise daima birbirine in'itaf ederek galiba bad-ı şimal ile bâd-ı cenubun hiffet ve tabakatta bitabii ayineliğe istidat hasıl ettiğinden, sath-ı mâ'dan evc-i havaya kadar daima tagayyürde, daima televvünde bir nur

âlemi hasıl olur ki tasavvuruna değil tasvirine bile imkân yoktur.

Zaman olur ki deryaya bir bulutun levni akseder, bir mahir ressam tatlı sarı üzerine mevc mevc parlak pembe çehreli bir güzelin yanaklarını tasvir etmek istese de bir ayine-i billur üzerine, şebabın teravetini ve hüsnün ruhaniyeti ile mümtezic bir takım ateşîn-i elvan ezmiş olsa, yine bu initafın letafetine ya müşabih olabilir ya olamaz.

Guruptan sonra kâh olur hava yine o halde râkid kalır mehtaba da tesadüf olunmaz. Nazarlar havab-ı sihir gibi, lâtif ve ruhaver bir zulmet-i sukûta dalar. Vücutlar came-i havab-ı nevbaharî gibi hafif ve canperver bir setr-i aram içine düşer. kâh olur, hava râkid kalmakla beraber ayın bedr olduğu zamanlara tesadüf olunur, serv-i simîn bakılsa sanılır ki şûleden mâhluk bir peri deryaya girmiş, nâzan nâzan şinaverlik ediyor. O şinaverlik ettikçe vücudünden geldiği yere doğru nur akıp gidiyor...

Akşamların bu letâfeti sabahların ruhaniyetine nisbet olunsa aralarında uykusuzluktan cemalini reng-i melâl bürümüş, ve came-i hab yerine siyah kisvelerine bürünmüş de henuz uykuya varmış bir esmer güzeli ile sırma saçlarını boynunun üstüne dağıtmış, açılmış ve gâyet lâtif bir sehab ile mestur olan nur-u seher gibi, göğsünü bir ince tül gömlekle setretmiş de henuz mavi gözlerini uykudan açmış saf çehreli bir dilber kadar fark - bulunur.» (*)

(Num. Edeb. Osm. s. 339 vd.)

(*) Kuzey rüzgârının oynadığı suların dalgaları o kadar küçülür ve güneşin ışığı o kadar parça parça dağılır ki, yüzeye parlak bir ayna örtülmüş denebilir. Poyrazın alanı olan yerlere kimi zaman ötesine berisine lodos dokunur, yollar açar ki gümüş serviden fark olunmaz.

Lodos uğrağı olan tarafların kimi zaman ötesinden berisinden poyraz geçer, biçimler meydana getirir ki havada bir bahar bulutu paralanarak denize dökülmüş sanılır. Güneş azamet ve saltanatıyla tan-

yerine ateşlerini saçarak tanyerinin sonuna gelince, atılmış pamuk biçiminde tanyerlerini dolaşan ufak ufak bulutların meydana getirdiği ışığa boğulmuş renkler, ne ebemkuşağında, ne elmas yüzükte, ne bahar çiçeklerinde, ne Hind kuşlarında görülebilir.

Bir tarafı gayet açık mor, bir tarafı gayet koyu alev rengine batmış veya bir yönü ateş gibi aldan başlayarak ve derece derece pembe ve turuncu ve kavun içi renklerinin kırk elli derece koyuluğundan açıklığına, ve açıklığından koyuluğuna intibak ederek, sonunda kanarya sarısında karar vermiş veyahut dünyada ne kadar parlak renk varsa - açıklıkta koyulukta olabilecek derecelerin hiç biri dışarıda kalmamak üzere - tümünü toplamış, bin türlü renk renk bulutlar, dakika dakika renklerini bir güzellikten diğerine değiştirerek ağır ağır tanyerini seyretmeye başlarlar. Öyle ki, yalnız denizde değil, dağlarda bile, biçimiyle rengiyle, yankılar görülür. Bu yankılar ise her zaman birbirine yönelir galiba kuzey rüzgârıyle güney rüzgârı hava katları oluşturduklarından, ve bu katlarda da yansımalar oluştuğundan, yerde ve gökte hep değişen ve devinen bir renk ve ışık âlemi meydana gelir ki hayal etmek değil, betimlemek bile olanaksızdır.

Zaman olur ki denize bir bulutun rengi yansır, bir usta ressam tatlı sarı üzerine dalga dalga parlak pembe yüzlü bir güzelin yanaklarını betimlemek istese de billur bir ayna üzerine, gençliğin güzelliğini ve bu güzelliğin ruhunu ateşin kimi renklerine karıştırmış olsa gene bu yankının güzelliğine ya benzer ya benzemez.

Güneş battıktan sonra bazen öyle olur ki, hava yine o türlü sakin kalır, mehtaba da rastlanamaz. Gözler sihirli ve tatlı, hoş, nesnel olmayan bir uykuya dalar. Bedenler, baharınki gibi hafif yatıştırıcı bir uykunun örtülerine kendini bırakır. Bazen de öyle olur ki, hava sakin olmakla beraber mehtap vardır, gümüş selviye bakılsa sanılır ki ışıktan yaratılmış bir peri denize girmiş, nazlı nazlı yüzüyor. O yüzdükçe bedeninden, geldiği yere doğru ışık gidiyor...

Akşamların bu güzelliği sabahların ruhsallığıyla karşılaştırılsa, aralarında, uykusuzluktan yüzünü üzünç rengi bürümüş ve uyku elbiseleri yerine siyah elbiselere bürünmüş de yeni uykuya varmış bir esmer güzeli ile sırma saçlarını boynunun üstüne dağıtmış, açılmış ve çok güzel bir bulut ile örtülmüş olan sabahın ışığı gibi, göğsünü bir ince tül gömlekle kapatmış da mavi gözlerini yeni uykudan açmış saf yüzlü bir güzel kadar fark bulunur.

Görüldüğü gibi, N. Kemal'in **İntibah**'ta güneşin doğuş ve batışı için kullandığı öğeler aşağı yukarı **Gelibolu Mektubu**'nda güneşin batışı betimlemesi için kullandıklarının eşidir. Her iki metinde de parçalanmış bulut görüntüleri vardır:

«Güneş ya tulû ve ya gurup edip de saba temevvüce başladığı gibi bulutlar paralanır.» **(İntibah,** s. 11)

Her iki metinde bu bulutlar, hem suda hem kırda yankılanmalarla belirir, yerle göğün görünüşünü birbirine karıştıran bir ayna yansımasıyla:

Adam sema deryanın ve ya derya semanın aynası olmuş, bağlardaki çiçekler semaya ve ya ufuktaki bulutlar deryaya aksetmiş, hasılı yerle gök birleşmiş kıyas edemek kabil değildir.» **(İntibah,** s. 11)

«Bir surette ki yalnız denizde değil, dağlarda bile şekliyle levniyle, akisler müşahede olunur.» **(Gelibolu Mektubu)**

Gök, deniz ve kırın bu karışması ilk toplu tabloda da kullanılmıştır.

İmgelerin değişmesinin gelişmesinde ya da özlüğünde iki betimleme birbirinden ayrılır. **Gelibolu Mektubu**'nda yazar renkler üzerinde durur, her birini sayar, **İntibah**'ta ise önce renklerin çeşidini binlerce ebemkuşağıyla karşılaştırır ve sonra her bir bulutu değişik renkte bir çiçek ya da bitkiyle karşılaştırarak onları birbirinden ayırır.

Bu betimlemelerdeki ilişki bir de genel kuruluşta belirgindir; Gelibolu metninde güneş batması betimlemesini gece, sonra da mehtap izler; bu sıralanış **İntibah**'da da bulunur; her iki metinde ortaklaşa aynı imge vardır:

«... Gûya ki nurdan dökülmüş bir peri kızı gibi anadan doğma çıplak suya girer, şinaverliğe başlar. Vücudüne dokunan her katre su iken nur kesilir. Derya arasında, güzeran-ı hayal için minhac-i hakikat gibi bir cadde peyda olur.» **(İntibah,** s. 12)

«...ayın bedr olduğu zamanlara tesadüf olunur, serv-i simîn bakılsa sanılır ki şûleden mâhluk bir peri deryaya girmiş, nâzan nâzan şinaverlik ediyor.» **(Gelibolu Mektubu)**

Tekrarlanan bu sınırlı motif ve imgeleri, N. Kemal'in

1878'de yazdığı Midilli koyunun betimlemesinde de buluruz :

«Hele deniz o geceki kadar sâkin olursa ve ufacık ufacık dalgaların her biri sath-ı mâ'nın rakit (suyun üzerinde sakin) taraflarına doğru yürüdükçe binlerce kız birbirine kol atarak arkaları üzerine denizde yüzüyor da uzaktan yalnız göğüsleriyle memeleri görünüyor zannolunur.» **(Num. Ed. Osm.** s. 473)

Midilli betimlemesinin, diğer iki betimlemeden aktarılmış alıntılara rağmen, diğer ikisinde bulunmayan, daha iyi eklemli bir kuruluşu ve bir gelişimi olduğunu söylemek gerek. Bunda, belli bir yerin betimlemesi yapılmıştır, mevsim ya da günün bir anının değil.

1872, 1876 ve 1878'de yazılmış olan bu üç metin incelendiğinde görülür ki ilk metnin motif, imge ve karşılaştırmaları diğer ikisinin kaynağı olmuştur; bu üç metin, küçük değişikliklerle birbirinin üstüne konmuş gibidir.

Bu yineleme olgusunun nedeni, N. Kemal'in imgesel yaratıcılığında bir yetersizlik midir? Gelibolu görüntüsü yazarın **gördüğü** tek görüntüdür de sonradan yaptığı betimlemelerde kullandığı bütün imgeleri ilk kez gördüğü bu doğa görüntüsünden mi almıştır? Zorunlu sürgünlüğü sırasında doğaya bu ilk bakıştan gelen sarsıntı, doğa karşısında bu ilk yalnız kalıştan gelen örselenme, yaratıcılığının oluşumunda yeni bir mekanizmayı geliştirmiştir denilebilir. Bu sarsıntı, yazarın Paris'te bulunduğu dönemden sonra, doğadan esinlenen imgelere, dış eşyaların dürttüğü duygulara yönelik bir yaşantı biçimine gözle görerek alışmaya başladıktan sonra olur. Aynı zamanda yazar, Paris'te güzel sanatlar alanında gördüğü yapıtları ansıyacak ve bunlar Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Hugo gibi yazarların etkisinde edindiği yeni dünya görüşünü tamamlayacaktır Yeni yaşayış biçimi, ona insan kaderinin yaşanmış, eksiksiz, bileşik bir gerçek düşüncesini değilse bile duygusunu verir. Doğa bulgusu yazarda duyusal ve duygusal bir yaşam kavramını zenginleştirir ve dış dünya ile kişi arasındaki ilişkiyi öğretir.

N. Kemal, doğayı bu bileşim içinde anlayacaktır; başka bir deyişle, bu bulgu, onun için hem sanatsal hem ussal bir özümleme ve deneydir; betimleme üslubunu, ussal ve yazınsal yöntemle yaratacaktır.

Bu akla yakın açıklama, geleneksel ana yöntemlerden biri olan **nazire** geleneği ansınmazsa eksik kalmış olur; nazire, var olan ana yapıtlardan birinin tema ve konuları üzerine yeni istiare ve sözcük oyunlarıyla yazmaktır. ([85]) Klasik denilen bütün Osmanlı edebiyatı bu teknikle biçimlenmiştir; İranlı şairler, yüzyıllar boyunca Osmanlı ozanları tarafından böylece öykünülmüşler ve Osmanlı şiirinin ustaları da kendilerinden sonra gelen ozanları aynı yolda etkilemişlerdir. Böylece Halk yazınının özgüllüğünün yerini, okumuş çevrelerde, sözcük yetkililiği ve cambazlığı almıştır. Divan edebiyatının yapmacıklı, barok niteliğini ve durallığını açıklayan bu özellik, N. Kemal'in betimleme tekniğinin bir yönünü de aydınlatır: gelenekten gelen bu yararlanma yetkisi, kendisinden olduğu gibi yeni doğa görünüşü açıklayacak olan betimleme aracını da yabancı yazarlardan öykünmekte, N. Kemal'i titizlik ve çekimserlik göstermekten korur.

Gerçekten de, N. Kemal kuşağından bir yazarın doğa görüşünü ve onu belirten dili, yazılı örneklere dayanmadan, sadece eski üsluba karşı koyarak değiştirebileceği düşünülemez.

N. Kemal'in, Lamartine, Chateaubriand ve özellikle V. Hugo tarafından etkilendiği söylenegelmiştir; 1880'de Abdülhak Hamid'e ([86]) yazdığı bir mektupta kendisi de bunu söyler : «Hugo dünyaya gelmeseydi, ben belki yazı yazmaya muktedir olamazdım.»

Bu etki incelenmemiştir; hele biçimsel yönden ele alınmamış, doğa görüşünü belirtmek için gereken yeni üslup araştırmaları gözönünde tutulmaksızın tek yönlü yorumlar yapılmıştır. Avrupa'nın romantik üslubundan yararlanırken geleneksel üsluba hem karşı koyması hem bağlı kalması çabaları da görülememiştir.

Fransız romantik ve pre-romantiklerinin imge ve tema-

larındaki benzerlikler, sert ve karışık renkler beğenisi, Türk yazarınınkine uyacaktır; ayrıca, Türk yazarı üslupta ille de bir kişilik aramıyordu, sadece yeni verileri açıklayacak yeni bir dil bulmak istiyordu. Avrupa yazını için artık bayatlamış olan basmakalıplıklar 1872'lerde Türk yazarı için düzyazımızda o güne dek açıklanmamış şiirsel bir dünyayı açımlamaya yarayan formüller olmuştur.

N. Kemal'in yeni üslubunun yabancı örnekleri

Bu bölümde, yukarıdaki ilkyaz betimlemesinin birkaç deyimiyle N. Kemal'in betimleme üslubunu doğrudan doğruya etkilemiş olduğunu sandığım Fransız yazarlarının kimi imgelerini karşılaştırmakla yetineceğim.

Örneğin, bulutların betimlenmesi batılı pre-romantik ve romantik yazarlar için bir çeşit yazın motifi olmuştur. Goethe 1784 tarihini taşıyan dizelerinin başında, sonra İsviçre Alplerine yaptığı yolculukta bulutlara yer ayırır; Fransa'da özellikle B. de Saint-Pierre **«Etude de la Nature»** (Doğanın İncelenmesi), Chateaubriand **«Génie du Christianisme»** (Hıristiyanlığın Yeteneği), Lamartine'in **«Paysage dans le Golfe de Gêne»** (Cenova Koyunda Görüntü) gibi yapıtlarında durum aynıdır.

Chateaubriand'ın ünlü karşılaştırması :

«Bulutlar ... hafif köpük yumakları halinde dağılıyorlar ya da gökte gözkamaştırıcı pamuktan sürüler oluşturuyordu.» **(Yeni Dünya Ormanlarında Bir Gece)**

Ya da **Atala**'daki «Bulutlar gökte uçuşuyordu...» tümcesi, Lamartine'e **Cenova Koyunda Görüntü**'sünde, şöyle bir tümceyi esinler :

> «Nereye bu hızlı bulutlar
> Dağınık bölükleri ve yüzen aynalarında
> bir andan bir ana
> sanki toprağın ve suların imgesini çizer.»

Ya da şu tümce :

«Yırtılmış paçavralar gibi rüzgârın sürüklediği bulutlar» **(Graziella)**

Sanki doğrudan doğruya N. Kemal'i etkilemiştir : «...saba temevvüce başladığı gibi bulutlar paralanır (...) öteye beriye dağılır...» **(İntibah,** s. 11)

Aynı sayfada: «Baharda havanın feyziyle bulutlara gelen hiffetten midir nedir?...»

N. Kemal'den önce R. Ekrem Fransız örneklerinden esinlenmiştir.

Lamartine'in başka dizeleri, N. Kemal'e yeni bir görüşün deyim biçimlerini verecektir:

«Göklerdeki Sonsuzluk» adlı şiirinde Lamartine şöyle der: Buğularda kaybolan şaşkın bakış...» ya da **Jocelyn'**de (IV. bölüm, dize 305): «Sonsuz bakış...» Ve aynı yapıtın 320. dizesinde: «Ve gene de gözümüz coşkularımızda yok olsun.» Ya da gene **Jocelyn**'de (dize 565): «... Gözün, arı göğün uzaklığına dalması gibi...», «Ne tatlı bir mavi ama ne de gözkamaştırıcı» ve V. Hugo'nun **Olympio'nun Kederi'**nde : «Gün sınırsız bir mavilikte parıldıyordu.» N. Kemal de şöyle der: «Nazar eb'ad-i namütenahi içinde kendini kaybetmiye başlayıp...» **(İntibah,** s. 11)

1849'da **«Şiir ya da Cenova Koyundaki Görüntü»**süne yazdığı yorumda Lamartine, çiçek tarlalarından söz ederken bitkisel bir duvar halısını anısıtır; **«Milly ya da Anayurt»** şiirinde (Harmonie) «mineli halı»dan söz eder; Hugo, **Therèse'in Doğa Günü** (Contemplations) şöyle yazar :

«...mevsim

çiçekle işlemişti

delişmen öbeklerin altında serili koca yeşil bir çayırı

çiçekle işlemişti...» ve sonra da şöyle der :

«Zengin halılar gibi alacalı tarlalar...»

Bu dizeler, N. Kemal'e aşağıdaki tümceleri yazdırır :

«...Bir kerre sahranın ötesinde berisinde yığın yığın beyaz çiçekler açılmaya başlar mı...» **(İntibah,** s. 10)

«Ekser sahralarda görüldüğü gibi çemenler öbek öbek her renkte, her şekilde çiçeklerle müzeyyen olurlar da...»

Aşağı yukarı aynı imgeyi canlandıran arka arkaya gelen tümceler :

«...Hele ... bir kerre ebr-i baharın in'itafı çemenzar üzerinde mevceler, hareler teşkil eylemiye, bir kerre sahranın ötesinde berisinde yığın yığın beyaz çiçekler açılmaya başlar mı; bir kerre derya hafif hafif dalgalanmaya, bir kerre nesim-i ahesterevane güzarıyla sath-ı mâ'da... çînler göstermeye, bir kerre ufak mevceler, habaplar rüzgârın önüne düşerek...» (**İntibah,** s. 9-10)

Bu imgelerin Fransızların klişelerinden geldiği besbellidir : «Ama bir meltem bu ıssız yerleri canlandırmaya, yüzen cisimleri sallamaya, beyaz, mavi, rüzgârlı, pembe yığınları birbirine katmaya, bütün renkleri karıştırmaya görmesin» (**Atala,** Chateaubriand); «Meltemin, yumuşak dalgaları gibi yuvarladığı çimen...» (Lamartine, **Jocelyn**); «Ayaklarımda yeşil çimen ürperiyordu» (Hugo, **Stella**-Les Châtiments).

«Atala»nın bir bölümünden alınmış olabilecek bir parça daha : «...Ziyânın hâsıl ettiği renkler bir derece parlak, bir derece revnaklı görünür ki âfaka binlerce alâim-i sema yığılmış kıyas olunur.» (**İntibah,** s. 11)

«Uçurumun üzerinde bir alâim-i sema kıvrılır ve birbirini keser». (Chateaubriand, **Atala,** s. 123)

Burada «Çimen» ve «Çayır» motifleriyle Divan şiirinin alışılmış motifleri, yeni bir anlayışla ve romantik yazarların imgeleriyle yeniden yaratılır :

«Döşedi yine çemen nat-ı zümürrüdfâmın» (*) (Bâki, A. S. Levent, **Divan Edebiyatı,** s. 572)

Ya da : «Leşker-i ebr çemen mülküne akın saldı» (**) **(A.g.e.,** s. 575)

Ya da «Çemen eyaletinde oldu nasb hüsrev-i gül» (***) **(A.g.e.,** s. 575)

N. Kemal'in betimlemeleriyle, Fransız romantiklerinin-

(*) Döşedi yine çimen yeşil renkte örtüsünü.

(**) Bulut ordusu çimen mülküne akın saldı.

(***) Çimen ilinde gül, sultan ilan edildi.

kiler arasında başka yakınlıklar bulunabilir ama, tamamlayıcı bir çalışmada N. Kemal'in betimleme üslubundaki oluşum ve **«yeni açıdan dünyaya bakışını»** açıklayacak daha başka yeni ögelerin bulunacağını sanmıyorum.

Yabancı örneklerle ilişkili olarak, N. Kemal'in üslubunun başka bir yönü üstünde durmak istiyorum. Eski istiarelere karşı olan bu yazar, değişmeyen aynı yöntemle ele alınmış karşılaştırmaları kullanmaktan çekinmez. Örneğin doğa ögelerini insanlaştırdığı bölümlere bakalım : «...O fasılda gökyüzünün letaif-i elvanı olsa olsa güneş çehreli, ziya saçlı bir dilberin mai gözlerinde görülebilir.» (**İntibah,** s. 11)

«Akşamlarının bu letafeti sabahlarının ruhaniyetine nisbet olunsa, aralarında - uykusuzluktan cemalini reng-i melâl bürünmüş, cam-i hubap yerine siyah kisvelerine bürünmüş de henuz uykuya varmış bir esmer güzeliyle sırma saçlarını boynunun üstüne dağıtmış, açılmış ve gayet hafif bir sehâb ile mestur olan nur-i seher gibi, göğsünü bir ince tel gömlekle setretmiş de, henuz mai gözlerini uykudan açmış saf çehreli bir dilber kadar - fark bulunur.» **(Gelibolu Mektubu,** Num. Ed. Osm. s. 342)

Genç kız görüntüleriyle kişileştirilen mehtabın çeşitli görünüşleri de böyledir. Bugün bizim için beylik olan bu kadın görüntüleri, yazar için, şiirinde olsun düzyazısında olsun, saplantı haline gelmiştir. Bu görüntünün kaynağını eski istiarelerde mi aramalı? Sevgili, Divan edebiyatında çoğu zaman güneş istiaresiyle belirtilmiştir (Bk. A. H. Tanpınar : **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** s. XX). Klasik yazında somut görüntülerin pek bol olmadığını da hatırlamak yerinde olur. Bunun birçok nedeni vardır. En önemlisi, kadının somut görüntüsünü ortaya koymak İslâm dinine aykırı olduğundan, istiarelerin yüzün bir parçasını somut olarak belirtip yüzün bütününü parçalayarak saklamış, her parçayı ayrı ve uzun betimlemelerle simgesel bir biçimde göstermiş olmalarıdır. Buna güzelseverlerin karma beğenilerini de eklemek gerek. Böyle olunca, dizelerde delikanlıların betimlenmesiyle, kadının bağlı kaldığı yasak ku-

rallarına uyulmuş olunuyordu. Aşağıda Ahî'nin (1476-1517) güneşin doğması üzerine dizelerini bulacağız :

«Meğer kim vaz-haml itmiş nâhid
Anınçün kan içinde doğdu hurşid
Doğurdu subh-u dem bânû-yu devran
Bir altın başlı sırma saçlı oğlan» (*)
(A. S. Levent, **Divan Edebiyatı**)

N. Kemal'in doğayı kişileştirmede kullandığı değinmeler ve karşılaştırmalarda bir yenilik vardır; bunlar, batıdan alınan klişelerin geleneksel öğelerle karşılaştırılmasıyla oluşturulmuştur. A. H. Tanpınar, N. Kemal'in esinlendiği kadın örneğinin batıda olduğuna inanır ve N. Kemal'in betimleme üslubunun başlangıcı saydığı **Ruya** şiirini şöyle yorumlar :

«Hakikatte Ruya, N. Kemal'de Hugo tesirinin başladığı ve muhayyelesinin tabiattan ve eşyadan gelen ihsaslara açıldığı ve kim bilir nasıl bir tesirle Avrupada görmüş olduğu resim ve plastik sanat eserlerinin hatırasının tazelendiği eserdir. Filhakika N. Kemal'in muhayyelesini âdetâ zapteden kadın tasvirine biz ilk önce ve iyice okunursa antik bir heykeli hatırlatan bir sarahatla burada rastlarız : **Bir ateşî** (ateş gibi) **bulut peydâ oldu** (çıktı), **ağır ağır açılmağa başladı, arasından putperestler nazarında** (puta tapanlar gözünde) **alihet-ül-hüsün itibar olunabilecek bir nazenin** (güzellik tanrıçası sanılabilecek bir güzel kız) **göründü. Gide gide kız doğruldu. İçinde yattığı bulutu diz kapaklarından göbeğinin üstüne kadar vücudüne sarıldı, ucunu sağ omuzundan atarak memelerinin uçlarına indirdi. Kendi uzun boylu, tendürüst, merdane yapılı bir kız idi.»** Aslında bir az fazla fakat gözümüzün önünde örtünen ve Venüse ve ya David Mektebinden her hangi bir resime, biz bundan böyle daima tesadüf edeceğiz.» (A. H. Tanpınar, **A.g.e.**, s. 354)

(*) Meğer Zühre doğurmuştu / Onun için kan içinde doğdu güneş. Sabah vakti, sürenin eşi dünyaya koydu / Bir altın başlı sırma saçlı oğlan.

A. H. Tanpınar'ın sözünü ettiği betimleme şöyle sürdürülür

«Bir nurâni cemaline, bir hüsnündeki teravete (ışıklı yüzüne, bir güzelliğindeki çekiciliğine) bakılsa, bir bakışta güneş, nevbahar (bahar) insan şekline temsil etmiş (biçimine girmiş) zannolunurdu. Pembe vücudüne dağılmış sırma saçları, fecr üzerine yayılmış hayat, şuleden fark olunmazdı... (...)

Bululta sarılır sarılmaz kisveleri (giysileri) ürperdi aslan saçına benzedi.» (N. Kemal, **Ruya)**

Bu özgürlük perisinin -çünkü söz konusu olan odur- (87) ortaya çıkışı, **Les Ruines** (Harabeler) adlı yapıtında Volney'in yıkıntılar arasında türeyen hortlaklarından ve cinlerinden de esinlenmiş olabilir. Bilindiği gibi, N. Kemal bu yapıttan parçalar çevirmişti.

N. Kemal'in yeni bir doğa duyusu, görüşü ve anlatımı oluşturmasına katkıda bulunan çeşitli öğeler karmaşıklıkları ölçüsünde ilginçtir.

Batı yazınının vurucu gücü, belirmeye başlayan sosyal değişmelerin yarattığı duygularla geleneksel kalıpların uygunsuzluğu, görmenin duyarlılığını artıran sanatların (resim, yontuculuk, fotoğrafcılık) etkisi, insanla doğa arasında yeni ilişkiler yaratmıştır. Bu oluşum «batı etkisinden» daha derin ve daha örgenseldir. N. Kemal örneği şunu gösterir ki, geleneksel kalıplara karşı koysa bile, sanatçı bir ölçüde, yeni imgeleri gene de eski söyleyiş **biçimlerinden kalkarak yaratır.** N. Kemal'in anlatıbilimdeki davranışı, geçmişin kabul ya da reddinin diyalektiğiyle tanımlanır.

SONUÇ

İntibah romanının incelenmesi, roman sanatıyla ilgili birkaç soruyu ortaya koymaya sürüklemiştir beni.

«Ortaya koymaya» diyorum, çünkü bu soruların olası yanıtları yazın alanını aşar; roman sosyolojisi, hatta sadece sosyoloji ve tarih alanına girer.

Batı romancılığının olgunlaşmasıyla burjuva sınıfının ilerleyişi arasındaki artık bilinen ilişkinin eşzamanlılığı üzerinde durmak gerekmez. Marksist olsun olmasın, birçok eleştirici, ekonomik, siyasal ve kültürel çevresini genişleterek tırmanan burjuva sınıfının kendi ölçüsüne göre bir yazın türü yaratmayı başardığını ortaya koymuşlardır. ([88])

Bu genellemelerin üzerinde durmamın nedeni, dünyanın birçok yerinde roman türünün -klasik biçimiyle- gelişmesinde, burjuva sınıfıyla ilişkili olduğu savının kesinlik taşımamasıdır. Söz konusu olan ülkelerin, tarihsel gelişim ve oluşum temposu başka olan, özellikle az gelişmiş ülkeler olduğu ortadadır.

Fransa ya da İngiltere gibi ülkelerde feodaliteden burjuvaziye giden sosyal gelişmenin evreleri kesinlikle tanımlanmış ve bol bol incelenmiş dönemlerden geçer.

Osmanlı Türkiyesinin tarihi, birçok Asya ve Kuzey Afrika ülkeleri gibi, özellikler taşıyan birtakım tabakalaşmalardan geçerek oluşmuş ve bu özellikler ancak yeni yeni yapılan derinlemesine araştırmalarla ortaya çıkmaya başlamıştır.

Eğer kimi araştırıcıların düşündüğü gibi ([89]), Osmanlı Türkiyesi, «klasik» feodal tipte bir evre geçirmeyip uzun bir süre «Asya tipi üretim biçimine» yaklaşık bir süreci

yaşadıysa, yazın yapıtlarının da Türkiye'deki özellikleri, Batı dünyasındakinden ve onun «Yedi Yüzyıllık Roman» ([90]) niteliklerinden elbetteki başka olacaktır.

Sosyal sınıflarla yazın arasındaki ilişkilerin çok karmaşık olduğu tartışma götürmez; ancak, sadece sosyal inceleme, kendi başına sanat yapıtıyla toplum arasındaki çoğu zaman çelişkili ilişkileri açıklamaya yetmez. Bununla birlikte, sorunları ortaya koyup derin anlamlarını kavramak için bu incelemeyi yapmaktan da kaçınılamaz. Marx ve Engels'in çalışma varsayımları ve özellikle «Grundrisse» ([91]) in çevirisinden sonraki, kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin anlaşılmaları, hesaba katılmaları, sosyal incelemelere daha da önem kazandırmıştır.

Burjuva romanının ortaya çıkmasından önceki süreci inceleyen yazın uzmanları «kapitalist üretim biçiminden önce gelen» biçimleri gözönünde tutmak zorundadırlar.

Kısaca iki eğilim belirir: birincisi, yapısal çeşitleriyle ortaçağ nitelikleri taşıyan «feodal» terimi ile belirtilen eğilim. İkinci eğilim, üretim biçimleri arasındaki farkları, gittikçe daha sık eleyip dokuyan bilimsel bir yöntemle ortaya çıkarıp onlara açıklık kazandırmaya çalışır.

Toplumsal alanda olduğu gibi yazın alanında da «tarihsel gecikme»lerin yarattığı kimi olgular, ikinci eğilim yoluyla daha ussal açıklamalar getirir. İşte Marx'ın doğuya ilişkin bir tanımlaması:

«Mülkiyetin tüzel olarak yok gözüktüğü doğu despotizminin göbeğinde, temel olarak kabile mülkiyeti ya da ortak mülkiyet bulunur; bu mülkiyet, manüfaktür ve tarım bileşiminin üretiminden oluşur ve küçük toplulukların tüm gereksemelerini karşılar ve yeniden üretimle artı değer üretiminin bütün koşullarını kapsar. İş fazlasının bir bölümü, eninde sonunda bir kişi olarak görünen yüce bir ortaklığın payına düşer.» ([92])

Gerçekten de, biliyoruz ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm topraklarının mülkiyeti bir süre sultanın kişiliğinde, imparatorluk tekelinde toplanır. Marx'ın tanımlaması, Osmanlılarda süregelen üretim biçimine uygun düşer; artı değer

sultanındır (özel örgütler aracılığıyla merkez yönetimin saptadığı oranlara uyarak). (93)

Marx, düşüncesini Germen mülkiyet biçimine ilişkin bir bölümde belirginleştirir: «Burada, özellikle doğu biçiminde olduğu gibi, ortaklığın üyesi, ortak malın sahipliğini paylaşmaz...»

Uzun açıklamalar gerektirecek olan bu ayırımlar üzerinde durmadan, denilebilir ki, «reaya» (94)nın ekonomik ve sosyal durumu serfinkinin eşi değildir, «timar» (95) ve «zeamet» (96) sahibi beylerin durumu batılı feodal senyörlerine eş olmadığı gibi (97). Eğer başkalıklar varsa bu önemli bir olaydır, çünkü sosyal yapıların özellikleri kültür alanında çeşitli uzantılar gösterebilir.

Eğer sermayenin burjuva birikimi Rönesans sürecinde batıda yazın alanında düzyazıyı geliştirmişse ve Osmanlı düzyazısında buna benzer bir şeye rastlanmıyorsa, bunun nedeni, uzun süre Osmanlı üretim biçiminin burjuva sermaye birikiminden yoksun olması mıdır? (98)

Çeşitli ülkelerde yazın türlerinin sosyal temelleri sorununa sadece uzaktan değinmekle yetiniyorum. Bu sorunu derinleştirmek için çeşitli bilim dallarından gelme birçok uzmanların yardımıyla, başka başka ülkelerin sosyal ve yazın alanlarında karşılaştırmalı toplu çalışmalar gerekir.

Ama her şeyden önce N. Kemal'i ve konumuzu ilgilendiren süreci ele alalım: Osmanlı devletinin kaçınılmaz çöküşü, daha önce de değindiğim gibi, İngiltere'yle 1838'de yapılan anlaşma sonucu çabuklaşmıştır; böylece, imparatorluk pazarları istilâ edilmiş, dokuma tezgâhları sahipleri iflâs ettirilmekle 19. yüzyıl başlangıcında imparatorluk sınırları içinde yaygın bir orta sınıf oluşamamıştır.

Kimi belirtilerinden, Suavi'nin (99) yazmış olabileceği bir risale bu konuda ilginç bilgiler verir (100): «Türkiyede sanayinin çöküşünün nedenleri tarımınkiyle eştir; birinci neden eski yöntemlerin sürdürülmesi, ikincisi, el emeğinin pahalılığı, üçüncü neden, ihracat tarifelerine bağlıdır.»

Aşağıda görüleceği gibi, «ihracat tarifeleri» terimi gerçekte «ithalât» anlamını taşır, çünkü yazar, İngiliz ticare-

tinin ağır baskısı altında ezilen dokuma tezgâhlarının batışını anlatır. Suavi'nin verdiği sayılardan birkaçı

Halep kentinin «imâlathane»leri 40.000'den 5.560'a, İşkodra'nınkiler (Arnavutluk) 2.000'den 200'e düşer. Kadife ve ipek tezgâhları (Diyarbakır, Bursa, Musul) yüzde 91 düşüş gösterir. Buna karşılık, İngiliz pamuklu kumaşlarının Osmanlı pazarlarına ihracatı (batırıcı anlaşma sonucu) 464.874 Türk Lirasından, 4.225.390 Liraya yükselir; bu arada otuz yıl içinde Türkiye'nin İngiltere'ye ihraç ettiği pamuklu kumaşlar tutarı 15.000 Türk Lirasını geçmez.

Yazar, ticaret üzerine düşüncelerini şöyle belirtir: «Ticarete gelince, bir kerre ticaret bilgisi yoktur; hesap defteri tutulmaz, borçlanma yoktur, hiçten bir sermaye yaratma kuralları bilinmez, iskonto yoktur, bunu yapacak sarraf da yoktur...» Yazar şöyle bitirir: «Yani dış ticaret aşağı yukarı tamamiyle yabancıların elindedir.»

İki önemli yabancı bankanın yanı sıra (Osmanlı Bankası, Sécurité Générale), Osmanlı kimliğinde olan on banka sayılmaktadır; bunların içinde tek bir isim (Güzel) bir Türk adı olabilir.

Bütün kaynaklar bu yapıya uygun düşer: Dural ya da gerilemiş (pamuk üretimine ayrılmış toprakların azalması) bir tarım, yok denilecek kadar az bir sanayi, yabancı sermayeye aracılık eden Türk olmayan azınlık burjuvazisinin tekelinde hayvan, yün, ipekböceği ihracatı Osmanlı ekonomisini oluşturmaktaydı; imparatorluğun yönetim katından gelen aydınlar için, Osmanlı Türkiyesinin biçimsel yenileşme sorunu bu durum içinde ortaya konmuş bulunuyordu.

Bu çevrenin aydınları, yaşantı biçimleriyle, psikolojileriyle, töreleriyle sarayın etkisinden kurtulamamakla birlikte, hem imparatorluğun iflâsı, hem emperyalist saldırının etkisiyle, bir değişikliğin gerekliliğine de inanıyorlardı. N. Kemal'in kuşağı karşıt, çelişkili akımlar içinde bocalamıştır: İslâm kaynaklarına dönüş, ulusçuluk, yabancı baskıya diretme ama onların somut başarılarına hayranlık, mutlakiyetçilik, parlamentoculuk, eski kültüre bağlılık ve yeni

bir kültür isteği, topluluk olarak boyun eğme, kişi olarak karşı koyma...

Yok olmayı önlemek için, yabancı baskı güçlerinin biçimsel özelliklerine öykünmenin yeterli olacağına inananlar çoktu; batılaşma yüzeyde kalmıştı ve iktisat olgularının bilincini kavramaya başlamak onları eyleme yöneltmek anlamına gelemezdi.

«Genç-Osmanlılar» her ne kadar yabancıların yerini alıp onların ticaret kazançlarından ve ayrıcalıklarından kendilerine de bir pay almak istediklerini belirtmişlerse de, aslında, tıpkı sarayın ve Bâb-ı Âli'nin eski kapıkulları gibi, memuriyet, rütbe ve kaygısız yaşamanın somut olanaklarını sağlamanın anahtarını elinde tutan sultana bağlı kalmışlardı.

Yeni meslekler, gazetecilik, yazarlık, romancılık gelişmekteydi ama merkez yönetiminin gözetimi, sansürü, insafsız mahkûmiyetleri, kişisel özgürlük belirtilerine asla olanak vermiyordu.

Bu yazarlar kimler için yazardı? Osmanlı okurları kimlerdi? Sayılarını biliyor muyuz? Hangi sosyal çevrelerden geliyorlardı? Kesin sayılar ve ayrıntılar ne yazık ki yoktur! Gazetelerin baskı sayısı ve okullara gidenlerinki bir ölçüde belirginlik getiriyor. Bu konuda N. Kemal'in şu satırını alalım : «...Üçyüz nüshayı hatt-ı intiha addeden eshab-ı kalem üçbin nüsha ile iktifâ etmez oldu.» ([101])

Roman satışlarının sayısı da, **İbret** gazetesinin ortalama satış sayısınınkine uzak olmasa gerek.

Bu okuyucular nereden geliyordu? Olasıdır ki bunlar, yenileşmiş bürokrasiye bağlı aydınlar, batı yöntemleriyle yetiştirilmiş subaylar, kimi serbest meslek adamları, öğrenciler, daha yüksek bir düzeye ulaşmak isteyen «hikâye» okurları ve kuşkusuz, az da olsa, imparatorluk yönetiminin yüksek katlarıyla ilişkisi olan ailelerdeki kadınlardı.

Okuyucuların pek az sayıda olduğunu gösteren bir yaklaşım da şudur : 1874'de Rüştiye'lerin sayısı, bütün imparatorlukta 386'dır; bunlardan 47'si İstanbul'dadır. Genel eğitim yasaları ancak 1869'da çıkmıştır. İdâdi'ler ancak 1872'de

ve sadece İstanbul'da açılır; dört okul 261 öğrenci ve 10 öğretmenden oluşturulur. Galatasaray Lisesi kapılarını 1867' de açarak Fransızca-Türkçe karma öğretim yapar; öğrenci sayısı 600'ü ancak geçer. Düşük seviyeli bir Üniversite (Darülfünun) bu dönemde açılır. Bundan başka kadın öğretmen yetiştiren Darülmuallimat, Sanayi Mektebi (1874) vb. açılır. ([102])

Bütün bu sayılar, kültür alanının sınırlarını belirtir; azımsanmayacak bile olsa, niceliği bakımından pek sınırlı olan bir uyanış söz konusudur. Bunların oluşumunu belirtelim:

Artık imparatorluk ve üretim biçimi büsbütün çözülmektedir; bununla birlikte, bir geçiş süreci ağır ağır gelir ve kimi ileri adımlar atılır... Marx'ın dediği gibi, «... besbelli ki, eski üretim biçimlerinin çözülüşü çağına ve nesnel iş koşullarına karşı işçinin davranışı, para zenginliğinin zaten oldukça geniş bir tabanda geliştiği ve önceki ilişkilerin yok olmasını çabuklaştıran nedenlerin varlığından ötürü, çabukça gelişmekte oluşuna tanık olunur. Zaten para zenginliği bu yok oluşun bir etkenidir; bu yok oluş sermaye birikimine dönüşümün koşulu olduğu gibi. Ama para zenginliğinin sadece varoluşu ya da üstünlüğü ele geçirmiş olması bile bu üretim biçimlerinin yok olmalarının sermayeye dönüşmesi için yeterli değildir.» ([104])

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı için Türkiye'de «para zenginliğinin geniş bir tabanda geliştiği» ve sermaye birikimi sağlayan bir Türk burjuva sınıfını yarattığı söylenebilir mi? Devletin ağır borçlu oluşu, yönetim kadrolarının ve yarı özgür işlerde çalışanların sallantılı durumları ve tüm ulusun yaşantısındaki ağır koşullar, Türk burjuvazisinin sermaye sahibi olmasını nasıl sağlayabilirdi?

Eğer «Yeni-Osmanlılar» ekonomiye ve politikaya ilgi göstermişlerse, bu, oluşmuş bir sınıf eğiliminden çok sadece gizil (potentiel) bir sınıf eğiliminin belirtileridir; söz konusu olan, gerçek ekonomik temelini daha bulamamış olan bir ideolojidir; bu olay gözönünde tutulmalıdır, yoksa yanlış ve kestirme tanımlamalara düşülebilir. Örneğin bizi il-

gilendiren sürece bağlı olarak «feodalizm'den kapitalizm'e geçiş» tanımlaması, uzak bir benzetmeden öteye gitmez, yetersiz kalır. Böylesi bir tanımlamanın başlangıç noktası, «yaklaşık» olmaktan öte bir doğruluk taşımadığı gibi, tanımlamanın ikinci bölümü de bilimsel bir kesinlikten yoksundur. Osmanlı üretiminin özelliklerini kapsamayan «feodalite» terimi ile Osmanlı toplumunun batış yıllarında sınıfsal gelişmeyi doğru olarak yansıtmayan «burjuvazi» terimi olsa olsa yanılgılara götürür.

Ama bu konular araştırmamız alanını fazlasıyla aşmaktadır; benim amacım **İntibah**'ın Türk dilinde roman türünün öğelerini taşıyan bir yapıt olduğunu göstermekti. Gerçekte bu roman, yazının başyapıtlarından sayılamaz; sosyal alanda da bize çok bir şey öğretmez. Öyleyse roman türünün belirtilerini tamamıyle açıklayamayan bu yapıtta ne aradığım sorulabilir. Aradığım ve bulduğum, **İntibah**'ın, gerçeği tümüyle kavramak için yol gösteren ve bundan ötürü coşku veren ve değer kazanan bir yapıt olduğudur.

«Yeni-Osmanlılar»da, hiç değilse içlerinden en iyilerinde, eski «biz»den yeni bir «ben» imgesini ([105]) ortaya koyma isteği göze çarpar.

Yazarın ana düşüncesi, Ali Beyin dramına çift boyutlu bir roman dokusu vermektir : iç dünya (psikoloji) ve dış dünya (doğa). Balzac kesinlikle şunu söylemiştir : «Modern yazına imgenin, tablonun, betimlemenin, konuşmaların, dramsal öğelerin girmesi bence zorunludur.»

Ali Beyle «sorunsal bir başkişi» (héros problématique) belirir, tanımlanır; ama bu terime, Lukacs'ın verdiği anlamda değil. ([106]) N. Kemal'in yarattığı kişide, burjuva toplumunun yabancılaştırdığı nesnelleştirmeye daha o dönemde rastlanabilir miydi? Buradaki boyunduruğun çeşidi başkadır; Ali Beyin ufku somut olarak kapalıdır; tıpkı yazarınki gibi. (**İntibah** tutukevinde yazılmıştır; bunaltıcı engelleri ne biri ne de öteki aşabilecektir.) Geleneksel burjuvazi öncesinde

temelleri derin yapılara karşı gelmeleri gerekiyordu. Başkişisinden farklı olarak, yazar, hiç olmazsa gerici gücün bilincini kavramıştı.

Her şeye karşın, «Yeni-Osmanlılar»ı niteleyen çift çelişki tarihsel ve sosyaldır; «vatan»ı savunurlar ama vatan soyuttur, zorla imparatorluğun sınırları içinde tutulan ulusları ayrımsız olarak kapsar; halktan söz ederler ama yabancı sermayenin yerini almak isterler. Mutlakiyete karşı ve eski ayrıcalıklarına karşı savaş açan yeni «ben», kendi başına bırakılmış Türk köylüsünün, hele işçisinin sözcüsü elbetteki değildi.

Ali Beyin serüveni fena biter; burada eski hikâyelerde olduğu gibi, Allahın inayetiyle, kayıkla yetişip her şeyi düzenleyen sultan yoktur. Gerçekte sultan da sarayının duvarları arasına kapanmıştır: En büyük keşmekeşin içinde çökmekte olan **Nizâm**'ı her ne pahasına olursa olsun kurtarmaya çalışmaktadır. ([107])

O devrin aynası olan yapıtları, yazarlar, kısaca değindiğimiz kargaşalık içinde oluşturmuşlardır. «Yeni-Osmanlılar»ın «yaşadıkları» doğa, önceki kuşağınki değildir artık; batılı çağdaşlarınınki de değildir daha, ama incelediğim metinlerde, 1876 yılının adamı olan N. Kemal'in dış dünyayla yeni ilişkilerini belirten kavramsal mekanizma neredeyse elle tutulur niteliktedir.

XIX. yüzyıl Türkiye'sinde bu bilinçlenmenin karmakarışık görüntüsü çok ilginçtir, çünkü İnsan-Doğa ilişkisi batıdaki ağır olgunlaşmaya oranla çok kısa bir süre içinde temelden değişmiştir. Gerçekten gözle görünür biçimde bir dünyayı değiştirme isteği belirmiştir ve yeni süreçlerin öncü belirtisini muştular bu istek.

İlk Türk romancılarında kültür kaynaklarındaki seçmeciliği gördük: Fransız klasikleri, ansiklopediciler, romantikler, gerçekçiler, naturalistler ve her şeyden önce doğu ve Türk gelenekleri... Bu koşullar içinde, ilk Türk romanları için, yazın alanında bir tanımlama ve sınıflama yapmak sakıncalı olabilir. **İntibah** için, olsa olsa, gerçekçiliğe götüren ussal bir seçmecilikten söz edilebilir...

Romanın son tümceleri şunlardır :

«Ne faidesi var ki bu nedamet zavallının altı ay içinde kederle mahvolmasından başka bir şeyi mucip olmadı. Meşhurdur ki **son pişmanlık faide vermez.**»

Yıllar boyunca Osmanlı yöneticilerin ileri gelenleri ticaret ve sermaye birikimine karşı gösterdikleri görkemli ama yıkıcı aşağılamaları, sermayeciliğin oluşturduğu yabancılaşmayı önlemiş, ancak yarı-sömürge yabancılaşmasına sürüklenmemizi önleyememiştir.

Böylece **İntıbah** romanı, onu ortaya koyan toplum nasıl bir burjuvazi-öncesi toplumuysa, bu yapıt da ancak bir ön-romandır.

Roman türünde, toplumun yansımasını ve eleştirisini yüksek bir aşamada görebilmek için H. Z. Uşaklıgil'in ([108]) **Aşk-ı Memnu**'sunu (1900), çağdaş dünya romanına ve onun yeni yollarına ulaşmak için ise, Cumhuriyetin kuruluşundan sonrasını, 1930 yıllarını beklememiz gerekecektir.

Sürgünde ölen N. Kemal'den vurulan Sabahattin Ali'ye ([109]) dek bu yol çetin, hatta öldürücü olmuştur. Yenilik getirenlerin, geleceğin yollarını açanların işi kıyasıya çetin. Burada onları saygı ile anıyorum.

Paris, 1969

NOTLAR

(1) Bk. not 8.

(2) Cevdet Kudret, **«Türk edebiyatında hikâye ve roman»** İstanbul, 1965, s. 25 vd.

(3) **Mesnevî;** İranlılardan alınmış klasik şiir biçimi.

(4) **Leylâ ile Mecnun;** Fuzulî'nin yazdığı ünlü mesnevî; konusu Nizamî'den alınmadır; XVI. yüzyılda Hamdi de bu konuyu işlemiştir.

(5) **Yusuf ile Züleyha;** Hamdi'nin (1449-1503), Firdevsî ve Camî'den esinlenerek yazdığı ünlü mesnevî.

(6) **Hüsrev ile Şirin;** Nizamî'den esinlenerek Şeyhî'nin (1371-1431) yazdığı mesnevî.

(7) **«Muhayyelât»;** Aziz Efendi'nin olağanüstü, mistik ve gerçek öğeleri toplayan üç geleneksel hikâyeden oluşan, 1852-53'de yayımlanan, sonradan iki kez daha basılan yapıtı. Konuşma diliyle olduğu gibi ağır yazınsal, özentili sözcükler de kullanılmıştır.

(8) **Hikâye** sözcüğü, Osmanlıca metinlerde «hikâyet» olarak da kullanılmıştır. Arapçası **hikâyat**'tır, anlatmak demektir. Türkçede özgül bir anlamda kullanılmamıştır; anlatı türlerinin her birini ve tümünü belirtmiştir. Kesin teknik bir terim değerini bilimsel anlamda yeni kazanmıştır: sözlü, geleneksel, dizelerle düzyazı karması **meddah hikâyeleri,** çağdaş yazında **hikâye türü** (P. N. Boratav, **«Türk yazını ve folklorunda anlatı türleri»,** İ. A. 2, «Hikâye» maddesi).

(9) **Fetva;** dinsel yargı ya da bildiri.

(10) Bk. Niyazi Berkes, **«The development of Secularism in Turkey»,** McGill U. P. Montreal, 1964, pp. 8-19.

(11) Bk. N. Berkes, **«İki yüz yıldır neden bocalıyoruz»,** İstanbul, 1965, Bölüm 1.

(12) Bk. ibid. **The develop. of Secul in Turk.** s. 48, 49, 59, 76.

(13) Dinsel eğitim kurumu

(14) Richard L. Chambers, **«The civil Bureaucracy»** (Sivil Bürokrasi) **«Political Modernisation in Japan and Turkey»,** Princeton U.P. 1964, s. 305 ve S. C. Antel, **«Maarif», Tanzimat** adlı kitapta, İstanbul, 1940, s. 446-448)

(15) Bk. N. Berkes, **«The dev. of Sec. in Turk.»** s. 201-251.

(16) Bk. H. Topuz, **«L'Information internationale dans la presse Turque»,** (Türk basınında uluslararası bilgi edinme), Srasbourg, 1959, bölüm 1, s. 9 vd.

(17) **«Ceride-i Havadis»**in kısaltılmış adı.

(18) Bk. Kemal H. Karpat, **«The Mass Media», «Polit. Mod. in Jap. and Turk.»**den, s. 257.

(19) Bk. H. Topuz, **a.g.y.** s. 17.

(20) Agâh Efendi (1832-1887) İlk Türk gazete yayımlayıcısı. Yabancı dil bilgisini Tercüme Odası'nda öğrenmiş, Paris'te elçilik sekreterliği yapmış, başka resmî görevlerde bulunmuş, «Yeni-Osmanlılar»la da ilişki kurmuş, bu yüzden Paris'e kaçmak zorunda kalmış, 1871'de yurda dönmüşse de sultan onu taşra kentlerine sürdürmüş, affa uğradıktan sonra Rodos ve Midilli valiliklerinde bulunmuş, Atina'ya elçi olarak yollanmış ve orada 1885'de ölmüştür.

(21) Bu gazetelerin tam bir listesini bulmak için bk. H. Topuz a.g.y.

(22) Bk. A. H. Tanpınar, **«XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi»,** s. 171-173 ve İ. Tatarlı, **«Les Méthodes et les courants de la Littérature turque moderne au stade initial de sa formation»** (Oluşumunun ilk evresinde çağdaş Türk yazınında yöntemler, akımlar), (Etudes Balkaniques, T. S. Sofya Bilim Akademisi, Sofia, 1966, s. 142 vb.)

(23) Bk. Ebüzziya Tevfik, **«Yeni Osmanlıların sebeb-i zuhuru»,** Yeni Tasvir-i Efkâr (1909-1910); İ. Sungu, **«Tanzimat ve Yeni Osmanlılar»** (Tanzimat, 1940); A. H. Tanpınar, **«XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi»** (s. 204-223); Ş. Mardin, **«The Genesis of Young Ottoman thought»** (Yeni-Osmanlılar Düşüncesinin Oluşumu) vb.

(24) **Celâleddin Harzemşah;** N. Kemal'in bir tiyatro oyunu **Mecmua-i Ebüzziya**'da tefrika edilmiştir ama yayımlanması durdurulmuştur, Mısırda 1866'da yayımlanmıştır. İstanbul'da 1876, 1899, 1969.

(25) **İbretnümâ;** Lamî'î'nin yapıtı (XVI. yüzyıl). Doğu tipi olağanüstü hikâyelerden oluşturulmuştur; «tılsımla hazine bulmak» tan söz ettiğinde N. Kemal bu yapıtı düşünür.

(26) Bk. not 7 «Denize dalıp sonra muharririn hokkasında zuhur etmekten» söz ettiğinde N. Kemal bu yapıtı düşünür.

(27) **Aslı ile Kerem,** XVII. yüzyılda yaşadığı sanılan ozan Kerem'in yaşantısını anlatan halk hikâyesi. «Ümidsizlikten yanmak»tan söz ettiğinde, N. Kemal bu hikâyeyi düşünür. Çünkü, Kerem, sevgilisinin tılsımlı elbisesinin düğmelerini çözemediğinden tutuşup ölecektir.

(28) «Külünk ile dağ yarmak» deyimini de yazar herhalde **Ferhad ile Şirin** hikâyesinden almıştır; bu hikâyede Ferhad bir su kaynağı bulmak için bir dağı yarmak ister.

(29) **İntibah Sergüzeşt-i Ali Bey,** N. Kemal'in romanına bu adı sansür konmuştur. Yazarın verdiği ad «Son Pişmanlık»tı; roman, «Vakit» gazetesi basımevinde 1876'da fasikül olarak yayımlanmıştır; yayımlanma izni çok zor alınabilinmiş, uzun süre beklenilmiştir. Sonradan başka baskılar (1911 ve tarihsiz olanlar) da yapılmıştır. Latin harfleriyle: Ankara, Akba, 1944 ve dili sadeleştirilmiş baskısını Fazıl Yenisey 1963'de, (İnkılâp ve Aka) yayımlamıştır. **Mercure de France,** 553, 554, 555 numaralarında, 1921 yılında romanın çevirisini yayımlamıştır, çeviricinin adı yoktur, André Dubosq üslup uyarlamaları yapmıştır.

(30) **Taaşşuk-i Talât ve Fıtnat,** İstanbul, 1873; Ankara 1964 (Latin harfleriyle). Bu küçük romanda yazar, penceresinde görerek sevdalandığı Fıtnat hanımla Talât'ın hikâyesini anlatır. Kızla görüşmek için, Talât kadın kıyafetine girer. Başlangıçta Fıtnat bunun farkına varmaz. Üvey babası onu zorla zengin bir adamla evlendirir. Düğün gecesi damat Ali Bey, anlayamadığı gizli bir duygu ile, kızın umutsuz kederine saygı gösterir, kız artık Talât'a sevdalanmıştır. Ve anlaşılır ki bu Ali Bey, Fıtnat'ın öz babasıdır. Baba durumu düzeltmek ister ama geç kalır, çünkü kız kendini öldürür. Talât da geç yetişir ve o da ölür. Ali Bey delirir, sonunda o da ölür.

(31) Başka gerçekçi hikâyeler: Letaifnâme (Hançerli Hanım çeşidinden), Kanlı Bektaş, Sansar Mustafa vb.'dir.

(32) Ziya Paşa (1825-1880); Ozan ve yazar, Yeni-Osmanlıların önde gelen kişilerinden.

(33) Bk. M. N. Özön, «**Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**», 1941, s. 225. vd. Ayrıca aynı yazarın «**Türkçede Roman**», 1936, s. 144 vb.

(34) **Servet-i Fünun,** 1892, no. 86, s. 122.

(35) Hüseyin Cahit Yalçın (1867-1942): Yazar ve denemeci, Türk

yazınının çağdaşlaşmasının ikinci evresinin akımlarına karışmıştır.

(36) **«Kavgalarım»,** Önsöz, 1910.

(37) Abdülhak Hamid (1852-1937); Ozan, tiyatro yazarı, Türk şiirinin ilk reformcularından.

(38) **N. Kemal ve A. Hamit (Hususî Mektuplarına göre),** F. A. Tansel İstanbul, 1949, s. 24.

(39) **Celâleddin Harzemşah,** Kahire 1866, Önsöz, s. 41.

(40) **İntibah,** Önsöz, 1944, s. 6.

(41) **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** s. 389.

(42) **Namık Kemal,** İstanbul, 1943, s. 204.

(43) Türk folklorunda, parmak hesabı dizelerle düzyazı karması hikâyeler vardır ama «Hançerli Hanım» çeşidinden hikâyelerde dizeler aruz ölçüsüyledir.

(44) Burada «mecnun»la sözcük oyunu yapılmaktadır: bilindiği gibi «mecnun» deli demektir ama aynı zamanda Leylâ ile Mecnun'daki sevdalının ismidir de. Zaten o sevdalı da sevdasından deli olmuştur.

(45) P. Boratav, **«Halk Hikâyeleri»,** Ankara 1946, s. 232.

(46) Ahmet Mithat Efendi birçok hikâye ve romanında sosyal konuları, özellikle kadın ve evlenme konularını işlemiştir. Populist (halkçı) nitelikte bu yayınlarıyle törelerin değişmesinin bilincine yardımcı olmuştur. Ününün olumlu yanı da bundan gelir.

(47) XVIII. yüzyıl Türk minyatürcüsü.

(48) Şemsettin Sami, erkek kişilerinden birine özel çizgiler katmak ister: «Bu Hacıbaba, altmış yaşını mütecaviz, boyu kısa ve şişmanca, sakalı süt gibi bembeyaz bir zat olup, göğsünü daima açık ve kollarını dirseklerine dek sıvalı tutar ve bir iskemle üzerine oturup...» **(Taaşşuk-i Talât ve Fıtnat,** s. 49)

(49) **Para,** altın liranın 1/400'ü değerindedir.

(50) Sultan Abdülmecit zamanında basılan para çeşidi, altın liranın 1/5'i değerindedir.

(51) Bk. Charles İssawi, **«The economic history of the Middle East (1800-1914)»,** The University of Chicago Press, 1966, s. 120-123.

(52) **Gülnihal;** N. Kemal'in 1875'de yayımlanan tiyatro piyesi. Konu, Tanzimat fermanının (1839) resmen yayımlanmasından hemen sonraki yıllarda geçer; Kaplan paşa, İmparatorluğun Balkan eyaletlerinden birinde validir, hem halka hem de birbirini seven erkek ve kız yeğenlerine gaddarlık eder; yeğenine düş-

manlığı sadece kızı kendi almak istediğinden değil, oğlanın eyâlet halkı tarafından da sevilişindendir. Kalfa Gülnihal sayesinde paşanın yeğenini öldürme çabaları boşa çıkar. Sevgililer evlenir, halk da paşadan kurtulur. Ama Gülnihal da başarılarını hayatı ile öder.

(53) Cuma hafta tatili günü olduğu için, düğünler perşembe günleri yapılırdı.

(54) Murat Bey : **Romancılar ve Yazarlar,** Mizan, n. 42, 1888, s. 360.

(55) **Muharrir Mecmuası,** 1 (1876), s. 5-11.

(56) **Hayat yıkan,** hayrat yıkan yerine kullanılmıştır. İyi işler yapmak isteyen kişileri kötü yola yöneltenler için kullanılır.

(57) Râkım'ın sonradan Canân'la evlendiğini de eklemek gerek. Evlenecekleri romanda sadece bildirilir.

(58) İlk romanını yazmadan önce, N. Kemal'in **Vatan Yahut Silistre** adında bir tiyatro oyunu yazdığını ansımak gerek. Bu piyes 1 Nisan 1873'de oynanmış ve yazarın Magosa'ya sürülmesinin nedeni olmuştur. **Gülnihal** piyesini de sürgünde bitirdiğini biliyoruz. Bundan başka **Zavallı Çocuk** (1873, 1874, 1940), **Akif Bey** (1874) gibi başka piyesler deyazmıştır.

(59) «Eski zamanlarda evlenmeler, evlenecek olanların yerine, aileleri tarafından düzenlenirdi, evlenenler buna rahatça uyarlardı. Eski dünyanın bilebildiği azıcık sevda öznel bir eğilim değil nesnel bir ödevdi, evliliğin nedeni değil bağlılaşığıydı (corrélatif). Yeni anlamıyla sevda ilişkileri, eski zamanlarda, ancak resmî toplumun dışında kurulabilirdi : genel kadınlarla, yani azad edilmiş esirlerle.»

(F. Engels, **Ailenin başlangıcı,** Editions Sociales, 1940, s. 74) Eski zamanları anlatan Engels'in bu metniyle konumuz arasındaki şaşılacak ilişki de gösteriyor ki çok daha yeni tarihsel dönemlerde de, Türkiye'de, aile kurumunun ağır gelişmesi çağ dışı eski bir nitelik taşımaktaydı.

(60) **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.**

(61) Fahir İz. **Eski Türk Edebiyatında Nesir,** Cilt I, İstanbul 1964.

(62) Dize uyakları dışında, düzyazı içinde kimi sözcükler arasında uyak düşüren bir söz sanatı biçimi.

(63) Bk. F. İz, **a.g.y.**

(64) Tanzimat sürecindeki yazarların geleneksel düzyazıya karşı tutumlarını belirten bir açıklamayı Güzin Dino'nun, **L'Influence Française sur la Langue Littéraire turque dans la seconde moitié du XIX ème siècle»** (XIX. yüzyılın ikinci yarısında Türk yazınsal dili üzerine Fransızcanın etkileri), Revue de Littéra-

ture Comparée, 1960, s. 561-577 başlıklı yazısına bak.

(65) **Talim-i Edebiyat,** s. 60.

(66) Bu parçanın çevirisine yaptığı bir yorumda, M. N. Özön, şöyle der: «Yusuf Kâmil Paşa (chevaux de soleil)i «ışıktan parlayan güneşin saçları» (geysüvani envar efşna-i hurşit) diye (Apollon'un atları) fikrini ya aceleye geldiği veya anlaşılamaz ihtimaliyle adapte olarak (güneşin nurlar saçan saçları) olarak nakletmiştir.» (**Türkçede Roman,** s. 155)

(67) R. Ekrem, **Atala** (Fransızcadan tercüme edilmiş bir hikâye-i garibesidir, 1872, s. 10)

(68) «Tercüme ettiğim kitabın bazı parçaları kısaltılmış, bazıları tamamiyle çıkarılmış, bazıları da değiştirilmiştir.»

(69) 1872'den önce yayımlanmış en ciddî sözlük Bianchi'ninkidir, (T. X), 1835, 1850, 1870 (Jean Deny, Bibl. **Fundementa, I,** 1959, s. 231.)

(70) **Nağme-i Seher,** 1872.

(71) B. de Saint-Pierre, **«Paul et Virginie»**

(72) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Basmalar Alfabe Kataloğu, s. 298.

(73) Bk. Not 62.

(74) Bu çevirinin ilk yayınında yazarın adı belirtilmemişti. Lescallier kimi bölümlerini Fransızcaya «Hint Masalları» (Contes Indiens) adı altında çevirmişti, Paris, M. Eberhart, 1804.

(75) **Bahariyyeler,** kasidelerin «nesip» denilen başlangıç bölümünde bulunur, bundan sonra şiirin ana bölümü (maksat) gelir. **Bahariyye,** şiir, kaside kimin için yazılıyorsa onun övgülerini de yaparak, bir ilkyaz betimlemesini oluşturur.

(76) **Türk Edebiyatı Tarhi**'nde Fuat Köprülü şöyle der: «Methiyelerde, şairlerin tercih ettikleri kasidelere girizgâh olan bahariyyelerdir ve bunlar son zamanlara kadar revaçta kalmıştır.» (1921, II, V, s. 199)

(77) Bk. A. S. Levent, **Divan Edebiyatı,** s. 567-580.

(78) N. Kemal, **Mukaddeme-i Celâl,** 1893, s. 7.

(79) A.g.e., **Bahar-ı Daniş,** 1887, s. 14.

(80) N. Kemal, **Edebiyat Hakkında Bâzı Mülahazalar,** (Makalât-ı Siyasiye ve Edebiyye, İstanbul, 1911, s. 116)

(81) P. Van Tieghem, **Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme européen,** Paris, 1960, s. 103 (2. baskı)

(82) **A.g.e.,** s. 113.

(83) Bk. Arseven, **Sanat Ansiklopedisi,** cilt II, **Türk Sanatı** maddesi ve **İstanbul Ansiklopedisi, Ahmet Ali Paşa (Şeker)** maddesi.

(84) Gerçeği olmayan imgesel bir kavram.

(85) Nazire için bk. A. H. Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** 2. baskı, s. XXXIII ve XXXVI. Tanpınar şöyle der: «...Dil hünerine bu kadar ehemmiyet veren bir gelenekte nazireciliğin aldığı yere hayret edilmeyeceğini de ilâve edelim. Hakikatte Müslüman Şark muhayyelesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeylerle oynamışa benzer. Bu itibarla Garptaki manâsiyle muhayyeleye Müslüman Şarkta tesadüf edemiyeceğimizi söylemek pek de hatalı olmaz» (s. XXXII). Aynı konu için bk. Bombacı, A., **Histoire de la Littérature turque,** çeviren, I. Melikoff, C. Klincksieck, Paris, 1968, s. 61.

(86) Fevziye Abdullah, **Hususî Mektuplarına Göre N. Kemal ve Abdülhak Hamid,** Ankara, 1949, s. 85.

(87) Parantez G. Dino'nundur.

(88) Bk. **Mimesis,** E. Auerbach, New York, 1957; ya da **Balzac et le Réalisme français,** G. Lukacs, Paris, 1969.

(89) **Asya Uretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu,** S. Divitçioğlu, Sermet Matbaası, İstanbul, 1967.

(90) **Sept Siècles de Roman,** Pierre Daix, Les Editeurs Français Réunis, 1955, Paris.

(91) **Siyasal Ekonomi Eleştirisinin Temelleri,** K. Marx (1857-1858 denemesi), Anthropos, 1967-68.

(92) **Grundisse (Kapitalist Üretim Öncesi Biçimler),** K. Marx, Anthropos, 1966, s. 88.

(93) **Osmanlı Devletinde Merkez ve Bahriye Teşkilâtı,** İ. H. Uzunçarşılı, T. T. K. Ankara, 1948; **Türkiye İktisat Tarihi,** N. Berkes, cilt I, İstanbul, 1969.

(94) Osmanlı toplumunda bir bölümü oluşturan insanlara verilen ad.

(95) Osmanlı İmparatorluğunda yararlık gösteren kişilerin yönetimine verilen topraklar.

(96) Kimi koşullara bağlı olarak sultanın verdiği mülkle ilgili kurallar.

(97) **Türkiye İktisat Tarihi,** N. Berkes, cilt I; **Düzenin Yabancılaşması,** İ. Küçükömer, İstanbul, 1969; **Osmanlı Toplum Yapısı,** Muzaffer Sencer, İstanbul, 1969.

(98) **Düzenin Yabancılaşması,** İ. Küçükömer, **Osmanlı Toplum Yapısı,** Muzaffer Sencer.

(99) Ali Suavi (1838-1878). **Yeni-Osmanlılar**'ın önemli üyelerinden.

(100) **La Turquie 1871. Ou Géographie Agricole, Industrielle et Commerciale.** Paris, Victor Goupy yayınevi. Kapak Fransızca, metin

Türkçe yazılmıştır.

(101) **Namık Kemal ve İbret Gazetesi,** M. N. Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 226.

(102) E. Z. Karal, **Osmanlı Tarihi,** cilt VII, Ankara, s. 194.

(103) Türkiye gibi bir ülke için, (N. Kemal zamanında kentlerde ve günümüzde köylerde) okuyucu terimi çok esnek bir anlam taşır. Kitaplar ve gazeteler hem okunur hem de **dinlenir;** bir kitap ya da gazete elden ele geçer, ortalama elliye yakın okuyucu ya da dinleyici bulur.

(104) K. Marx, **Anthropos,** no. 1, s. 110.

(105) Ernst Fischer : **«La Nécesaité de l'Art»,** (Sanatın Gerekliliği), Editions Sociales, 1965, s. 46.

(106) **Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman,** Lucien Goldmann, (Roman sosyolojisinin sorunlarına giriş), Revue de l'Institut de Sociologie, 1963/2, Bruxelles, s. 225-226.

(107) **Türkiye İktisat Tarihi,** N. Berkes, cilt I, İstanbul, 1969.

(108) Romancı (1866-1945)

(109) 1906-1948. Sosyal yönü ağır basan roman ve hikâye yazarı; savaşçı gerçekçiliği ve hükümetle polemikleri yüzünden birçok kez tutuklanmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

Ahmet Rasim **Matbuat Hatıralarımdan, Muharrir, Şair, Edip,** İstanbul, 1924.

Alikaeva, L. O. **Türk Romanında Konular ve Başkişiler (XIX. yüzyıl sonu - XX. yüzyıl başı)** SSCB Bilim Akademisi yayınlarından, Asya Ulusları Enstitüsü, «Nauka», Moskova, 1966.

Auerbach, E. **Mimesis,** New-York, 1957.

Bachelard, Gaston **La Poétique de la Rêveire,** Paris, 1960.

Bebbit, Irving : **Rousseau and Romanticism,** Meridian books, New - York, 1955.

Berkes, ûiyazi **The Development of secularism in Turkey,** McGill, Montreal University Press, 1964; **Türkiye İktisat Tarihi,** İstanbul, 1969.

Boratav, Pertev : **Zaman Zaman İçinde,** İstanbul, 1958.
Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği, Ankara, 1946.

Bousquet, Jacques : **Les thèmes du Rêve dans la Littérature romantique,** 1964.

Brook-Rose, Ch. : **A Grammer of Metaphore,** London, 1958.

Coulet, Henri : **Le Roman jusqu'à la Révolution,** 1967.

Davison, Roderic H : **The Reform in the ottoman empire** (1856-1876), Princeton Univ. Press.

Dilmen, İ. Necmi : **Namık Kemal'in romancılığı hakkında,** Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü neşriyatı, no. 2, İstanbul, 1942.

Divitçioğlu, S. **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu,** İstanbul, 1967.

Duval, Georges : Dictionnaire des Métaphores de V. Hugo

Fabre, J. : Lumière et Romantisme, 1963.

Ferdane Hanım Hikâyesi, 1873.

Fischer, Ernst : **La Nécessité de l'Art,** Editions Sociales, Paris, 1965.

Gibb, H. A. R. and Harod Brown : **Islamic society and the West.** Oxford. Univ. Press, 1951, 1957.

Goldmann, Lucien **Le Dieu Caché,** Gallimard, 1955.
Introduction aux Problèmes d'une Sociologie du Roman, Revue de l'Institut de Sociologie, 1963/2.
Gölpınarlı, Abdülbâki **Nedim Divanı,** Istanbul, 1951.
Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi, 1851.
Hikâye-i Cevri Çelebi, 1851.
Issawi, Charles **The economic History of the Middle East** (1800-1914), Chicago University Press, Chicago and London, 1966.
Kaplan, Mehmet **Namık Kemal,** Istanbul, 1948.
Karal, E. Ziya **Osmanlı Tarihi,** cilt II, **İslahat Fermanı Devri** (1861-1876), Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1956.
Karatay, F. E.: **İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Basmaları Kataloğu** (1729-1928), İstanbul, 1956.
Khatibi, Abdelbakir **Le Roman Maghrébin,** F. Maspéro, Paris, 1968.
Kuntay, Mithat Cemal: **Namık Kemal,** cilt II, İstanbul, 1949.
Levent, A. S. **Divan Edebiyatı.**
Laroui, Abdullah: **L'Idéologie arabe contemporaine,** F. Maspéro, 1967.
Lukacs, Georges: **Balzac et le Réalisme,** Petite Collection Maspéro, Paris, 1967.
La Théorie du Roman, Edition Gonthier, Paris, 1963.
Mardin, Şerif **The Genesis of Young Ottoman Thought,** Princeton, 1962.
Marx, Karl **Fondements de la Critique l'Economie Politique** ed. Anthropos, Paris, 1967-1968.
Melligen, F. **La Turquie sous Abdülaziz,** Paris.
Menzel **Namık Kemal, (İslam Ansiklopedisi,** I. baskı, cilt II, s. 898-902, 1927)
Muallim Naci **İstilahat-ı Edebiyye,** İstanbul, 1891.
Sümbüle.
Nihat Emin **Müsameretname,** 1872.
Namık Kemal Hakkında: (Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili Enstitüsü neşriyatı, no. 2), İstanbul, 1942.
Namık Kemal **İntibah (Ali Beyin Sergüzeşti),** yeni harflerle hazırlayan Fazıl Yenisey, İnkılâp ve Aka, Istanbul, 1963.
İntibah, Sergüzeşt-i Ali Bey, M. N. Özön, Akba, 1944, 1961.
İntibah (Tarihsiz, Şark Matbaası, İstanbul 1974?)
Külliyat-ı Kemal (Makalât-ı Siyasiyye ve Edebiyye), Istanbul, 1911.
Rönan Müdafânâmesi, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1910.
Zavallı Çocuk, Kostantiniyye, 1874.
Cezmi (Tarihe Müstenit Hikâye), cilt I, İstanbul, 1883.

Bahar-I Daniş, Kostantiniyye, 1887.
Rüya (Tarihsiz)
Celâlettin Harzemşah (Kahire, 1866)
Numune-I Edebiyat-ı Osmanlyye, İstanbul, 1886.
Özön, Mustafa Nihat **Türkçede Roman,** İstanbul, 1936.
Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1954.
Namık Kemal ve İbret Gazetesi, İstanbul, 1938.
Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 1941.
Pearson, J. D. **Index Islamicus,** London, 1958.
Political Modernization in Japan and Turkey, Princeton, New Jersey, 1964.
Ali Ekrem **Recaizade Mahmud Ekrem Bey, (Hayatı ve Eserleri)** İstanbul, 1923.
Recaizade M. Ekrem : **Edebiyata mütealik üç beş parça eserle bâzı mülahazat-i mütenevia (Fransızcadan tercüme olunmuştur),** 1872.
Talim-i Edebiyat, İstanbul, 1883.
Nağme-I seher, 1872.
Sevük, İsmail Habib **Edebiyat Bilgileri,** 1942.
Şemsettin Sami **Taaşuk-i Tâlat ve Fitnat,** İstanbul, 1873 Latin harfleriyle Doçent Dr. Sedit Yüksel tarafından Ankara baskısı, 1964.
Tanpınar, A. H. **Namık Kemal Antolojisi,** İstanbul, 1945.
XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 1956.
Tanzimat : İstanbul, 1940.
Tatarlı, İbrahim : **Les Méthodes et les Courants de la Littérature turque Moderne au stade initial de sa formation** (Etudes Balkaniques) cilt V, Sofia, 1966, Bulgar Bilimler Akademisi yayınlarından.
Tayyarzade : 1912.
Türk Dili Kurumu : **Edebiyat ve söz sanatı sözlüğü,** Ankara, 1948.
Topuz, Hıfzı **L'information internationale dans la Presse turque,** Strasbourg, 1959.
Ulmann, S. **The Image in the modern french novel,** Cambridge, 1960.
Van Tieghem, P. **Le Sentiment de la Nature dans le Pré-romantisme européen,** Paris, 1960.
Volney : **Les Ruines,** Libr. de la Bibliothèque Nationale, Paris.
Watt, I. **The Rise of the Novel,** Penguin Book, 1960.
Wells, Ch. : **Literature of the Turks.**
Williams, R. : **Culture and soclety,** (1780-1950), Pelican Book, 1960.
The Long Revolution, Pelican Book, 1965.

İNDEKS

Abdülhak Hamit: 49, 104, 169
Abdülhamid: 116
Abdülnâfi: 142
Ahî: 174
Ahmet Mithat: 9, 12, 23, 25, 66, 83, 96, 112, 115, 116, 117, 122, 129
Âkif bey: 191 (not: 58)
Âli bey: 38, 41
Alikaeva, L.O.: 11
Arseven, C.E.: 192 (not: 83)
Aslî ile Kerem: 27, 189 (not: 27)
Atala: 41, 42, 49, 136, 144, 170, 172
Atatürk: 8, 54
Auerbach, E.: 193 (not: 88)
Bahar-i Daniş: 142, 152
«Bahariyye»: 145
Bakî: 172
Balzac: 183
Battal Gazi: 14
Bérard, V.: 116
Berk, N.: 156, 157
Berkes, N.: 187 (not: 10, 11, 12), 188 (not: 15), 193 (not: 97)
Bernardin de Saint-Pierre: 41, 144, 170
Bombaci: 193 (not: 85)
Boratav: 12, 17
Boulenger, L.: 156
Brockes, B.H.: 155
«Burjuva romanı»: 34
Celal ya da Celâlettin Harzem-şah: 27, 50, 188 (not: 24)
Ceride-i Havadis: 22, 23, 35, 38, 41
Cevdet paşa: 20
Cevri Çelebi: 14, 35, 84, 133
Cezmi: 12
Chateaubriand, F.R.: 136, 168, 169, 170, 172
Daix, P.: 193 (not: 90)
Dame aux Camélias (La): 38, 51, 83, 84
Daphnis et Chloé (Longus'ün): 41
Daubigny, Ch-F.: 156
Daudet, A.: 42
Dekameron: 33
Dede Korkut: 14
Deny, J.: 192 (Not: 192)
Diable boiteux (Le) (Topal Şeytan): 41
Dino, G.: 7, 191 (not: 64)
Divitçioğlu, S.: 193 (not: 89)
Dubosq, A.: 189 (not: 29)
Dumas, A.: 25, 41, 51
Dumas, (oğlu): 42, 84

Ebuzziya Tevfik: 188 (not: 23)
Emin Nihat: 142
Engels, F.: 191 (not: 59), 178
Evliya Çelebi: 132
Farac bad'es Şidde: 13
Felâtun beyle Rakım efendi: 25, 62, 96, 124
Ferhat ile Şirin: 27, 189 (not: 28)
Feuillet, O.: 42
Fischer, E.: 194 (not: 105)
Gerome, J.L.: 156
Goethe: 155, 170
Goldman, L.: 7, 8, 194 (not: 106)
Gül ile Ali Şir: 112
Gülnihal: 94, 190 (not: 52)
Hançerli Hanımın Hikâye-l Garibesi: 14, 35, 52, 57, 61, 75, 108, 112, 123, 133
Harpignies, H.: 156
Hasan Mellah: 25
«Hikâye»: 33, 131, 140
Huart Cl.: 10
Hugo, V.: 25, 41, 43, 49 (not), 51, 168, 169, 171, 172, 174
Hürriyet: 25, 89
Hüseyin Fellah: 25
Hüsrev ile Şirin: 13
İbret: 23, 24, 88, 89, 181
İbretnümâ: 27, 188 (not: 25)
İngres: 124
«İnşâ»: 132
İntibah: 7, 26, 29, vb; bk. not: 29 sayfa 189
İsmail Hakkı: 71
İssawi, Ch.: 190 (not: 51)
İz, F.: 132
Karacaoğlan: 14
Karal, E.Z.: 53
Kaplan, M.: 51, 90
Karpat, K.H.: 23
«Kaside»: 145
Kâtip Çelebi: 132
Kelile ve Dimne: 13
Kemalpaşazade: 163
Kerem ile Aslı: 14, 42
Kırım (Savaşı): 22
Kock (de): 7, 41
Koçi bey: 132
«Komik roman»: 34
Köprülü, Mehmet Fuad: 192 (not: 76)
Köroğlu: 14
Küçükömer, İ.: 193 (not: 98)
La Fontaine: 24
Lamartine: 24, 168, 169, 170, 171, 172
Le roi s'amuse: 51
Levent, A.S.: 63, 71, 128, 172, 174
Levni: 85
Leylâ ile Mecnun: 13, 42
Lorrain, Cl.: 155
Lukacs, G: 7, 8, 183
Manon Lescaut: 38
Mahmut II (Sultan): 20
Mardin, Ş.: 20, 38, 188 (not: 23)
Marx K.: 178 (not: 91 ve 92)
«Meddah»: 25
«Medrese»: 131
«Mesnevî»: 33
Micromegas: 7, 41
Miserables (Les): 41
Monte-Kristo: 25, 41
Montépin (de) X.: 41, 42
Muhayyelât: 14, 24, 189 (not: 26)
Murat Bey: 99
Müsameretnâme: 85, 141
Musset, A.: 49 (not)
Naima: 132
Namık Kemal: 7, 25-26 vd.
«Nazire»: 169, 193 (not: 85)

Nedim: 145, 159
Nergisî: 132
Numune-i Edebiyatı Osmaniye: 90, 93, 127, 159, 165, 168
Ohnet, G.: 42
Osman Hamdi: 157
Özön, M.N.: 9, 12, 43, 51, 142, 143
Paul ile Virginie: 41, 42, 43, 139
Ponson du Terrail: 7, 40, 41 (not: 33), 43, 55
Poussin, N.: 155
Prévost (l'Abbé): 38, 51
Princesse de Clève (La): 33
Racine, J.: 24
Radcliffe, A.: 42, 155, 156
Recaizade M. Ekrem: 41, 49, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 142, 156, 159, 160, 171
«La Règle des Trois Unités»: 34
Robinson Crusoé: 7, 25, 41
«Ruya»: 164, 174, 175
Sabahattin Ali: 185
Salvador Rosa: 155
«Secî»: 132
Sencer, M.: 193 (not: 98)
Servet-i Fünun: 42
Solok, C.K.: 10
Suavi, A.: 179, bk. not: 100
Sue, E.: 41
Sungu, İ.: 188 (not: 23)
Şark: 32
Şekspir (Shakespeare): 34, 39
Şeker Ahmet Paşa: 156
Şemsettin Sami: 23, 24, 31, 58, 66, 122, 124, 129, 160
Şinasi: 24
Taaşşuk-i Talât ve Fitnat: 24, 59, 60, 61, 85, 87, 111, 123, 140, 159
Tanpınar, A.H.: 9, 12, 23, 188 (not: 22), 38, 51, 63, 95, 131, 163, 173, 174, 175
Tansel, F.A.: 104
«Tanzimat»: 23, 116, 135
Tasvir-i Efkâr: 23, 24, 52, 90
Tatarlı, İ.: 188 (not: 22)
Tayyarzade: 14, 35, 85
Topuz, H.: 188 (not: 16, 19)
Télémaque: 7, 40, 43, 49, 136, 192 (not: 66); 136
Thomson, J.: 155
Troyes, Ch. de: 33
Tutinâme: 14
Uşaklıgil, H.Z.: 185
Uzunçarşılı, I.H.: 193 (not: 93)
Van Tieghem: 155
Veysî: 132
Volney: 175
Yalçın, H.C.: 42, 189 (not: 35)
Yeni Osmanlılar: 7, 21 vb. 38, 182, 183
Yusuf ile Züleyha: 13
Yusuf Kâmil paşa: 40, 43, 49, 136
Yvon: 156
Zavallı çocuk: 191 (not: 58)
Ziya paşa: 38

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 9

BİRİNCİ BÖLÜM

EYLEM VE KURGUSU 27

İKİNCİ BÖLÜM

KİŞİLERİN YENİ BOYUTU 57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İŞLENEN TEMA'LAR 97

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÜSLUP, UZAYIN YENİ BOYUTU 131

SONUÇ 177

NOTLAR 187

İNDEKS 199